



UNIVERSITÉ DE PARIS SORBONNE (PARIS IV)
ÉCOLE DOCTORALE V, « CONCEPTS ET LANGAGES »

_____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ |
N° d'enregistrement

THÈSE

pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Paris Sorbonne

Discipline :
Musique et Musicologie

Présentée et soutenue publiquement en décembre 2011 par :

Hamdi MAKHLOUF

Le '*ūd* de concert

Problématique organologique, espace compositionnel et modélisation sémiotique

Directeur de recherche :

M. le Professeur Jean-Marc CHOUVEL

JURY

M. Nicolas MEEÛS	(Professeur. Université de Paris Sorbonne - Paris IV)
M. Jean-Marc CHOUVEL	(Professeur. Université de Reims)
M. Makis SOLOMOS	(Professeur. Université de Paris VIII - Saint-Denis)
M. Mourad SAKLI	(Maître de conférences HDR. ISM - Université de Tunis I)
M. Mondher AYARI	(Maître de conférences. Université March Bloch, Strasbourg II)



Le '*ūd* de concert

Problématique organologique, espace
compositionnel et modélisation sémiotique



UNIVERSITÉ DE PARIS SORBONNE (PARIS IV)
ÉCOLE DOCTORALE V, « CONCEPTS ET LANGAGES »

_____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ |
N° d'enregistrement

THÈSE

pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Paris Sorbonne

Discipline :
Musique et Musicologie

Présentée et soutenue publiquement en décembre 2011 par :

Hamdi MAKHLOUF

Le '*ūd* de concert

Problématique organologique, espace compositionnel et modélisation sémiotique

Directeur de recherche :

M. le Professeur Jean-Marc CHOUVEL

JURY

M. Nicolas MEEÛS	(Professeur. Université de Paris Sorbonne - Paris IV)
M. Jean-Marc CHOUVEL	(Professeur. Université de Reims)
M. Makis SOLOMOS	(Professeur. Université de Paris VIII - Saint-Denis)
M. Mourad SAKLI	(Maître de conférences HDR. ISM - Université de Tunis I)
M. Mondher AYARI	(Maître de conférences. Université March Bloch, Strasbourg II)



Dédicaces

*À mes parents Rachid et Fouzia
À Aïda, Rochdi et Mehdi
À Menyar et Youssef*

À Ghazoua

À toute la famille

À mon maître de 'ud Wahid Triki

À la mémoire de Serge Robin

je dédie ce travail

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à Monsieur le Professeur Jean-Marc Chouvel pour sa bienveillance, son soutien constant et ses conseils avisés tout au long de la réalisation de cette thèse. J'ai beaucoup appris de lui, autant de son savoir et de ses considérations pertinentes que de son indulgence et de son hospitalité. Mes remerciements s'adressent également à messieurs les rapporteurs et membres de jury d'avoir accepté de juger ce travail et de critiquer ses propos.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans l'assistance et l'aide d'amis et musiciens professionnels. Un grand Merci aux luthistes Naseer Shamma, Seif bennia, Wassim Chaoucha, Mohamed Abouzekri, Zulkarnain Yusof, Fadhel Boubaker, Mariem Bouchriha, Achref Chargui, Bacem Ala Yousfi, Malek Ellouze, Bekir Şahin Baloğlu et Bilen ışıktaş de m'avoir accordé un peu de leurs temps et de leurs savoirs musicaux.

Je remercie également tous mes amis musicologues et chercheurs avec qui j'ai longuement discuté et collaboré dans la réalisation de certains travaux. Je pense particulièrement à :

- Amine Beyhom pour son amitié et sa générosité, pour m'avoir donné accès à sa riche bibliothèque et pour notre collaboration dans la rédaction et la présentation de notre article au Congrès Interdisciplinaire de Musique (cim09).*
- Anas Ghrab pour son soutien et ses encouragements, son chaleureux accueil au sein de sa bibliothèque personnelle et pour son aide inestimable à acquérir des compétences informatiques diverses surtout en L^AT_EX avec lequel cette thèse a été rédigée.*

- *Haythem Chakroun pour son partage d'idées autour du sujet de cette thèse. La sienne, une véritable référence dans l'étude du 'ūd, m'a été d'une grande utilité.*
- *Mahmoud Ismail et Camélia Sobhi de m'avoir donné l'occasion d'être actif au sein du centre culturel égyptien à Paris et de me permettre de présenter mes projets musicaux.*
- *Mondher Ayari, pour son aimable disposition à me recevoir au sein de l'ircam et pour ses efforts considérables qui ont abouti à la co-direction et la réalisation de notre ouvrage collectif « Musique, signification et émotion ».*
- *Zied Louari, Ikbel Mallek et Mohamed-Ali Kammoun, pour les meilleurs moments musicaux et musicologiques passés à Paris en leur agréable compagnie.*

Je tiens aussi à témoigner de mon affection particulière pour toute ma famille en France :

- *À ma cousine Salwa pour son accueil et son assistance pendant mes premiers pas à Paris. Qu'elle comprenne la défaillance des mots pour exprimer ma reconnaissance !*
- *À mon oncle Mejid et sa femme Beya pour leur accueil chaleureux à Marseille.*
- *À mes cousins Mejdi, Fatima, Jabert, Line, Anis, Caroline et Rim pour leurs présences de près ou de loin et pour leurs encouragements mutuels.*

Je remercie par la même occasion mon oncle Habib Bida pour nos discussions innombrables, toujours fructueuses, autour des questions des Arts et de leurs correspondances ; de son soutien interminable et de ses valeureux conseils tout au long de mon parcours étudiantin.

Je tiens ensuite à témoigner toute ma reconnaissance à Adel Nedja, sa femme Christiane, Halim Zertal et sa femme Anne de m'avoir accueilli et soutenu pour surmonter les difficultés pendant les moments les plus durs. Qu'ils veuillent bien trouver en ces mots mon extrême admiration.

Je pense en ce moment à tous mes amis avec qui j'ai beaucoup de bons souvenirs au sein de la Maison de la Tunisie :

- *À Salem Ben Amor (ex-directeur de la maison) et Slah Souissi (son économiste).*
- *À tous les membres du comité des résidents PC1 (2004-2005) : Mohamed Badri, Hela Haj-Ali, Houda Soltani, Wissem El-Abed, Najah Zarbout, Lilia Bacha, Philipp Herzberger et Ahmed Al-Masri, avec qui j'ai vécu les meilleurs moments dans la Cité Universitaire de Paris.*
- *À mes amis Walid Zekri et Meriem Kouki avec qui j'ai partagé les derniers moments de ma résidence parisienne.*

- *À tous mes amis : Imed Fouzri, Hedia Arfaoui, Nadia Karoui, Sana Sassi, Ines Miraoui, Ines Souissi-Sahraoui, Imen Bahri, Lamia Chakroun, Mariem Oueslati, Abderrahmene Ameer, Mouna Grati, Anis Rebai, Nesrine Samet, Thameur et Hayfa Zarbout, Emmanuel Chehab, Fabrice Courant, Nedja Melila, Jézia Azek, Fatima-Zahra Mulliez, Rana Barbari, Caroline et Marie-Ange Barbary, Emy Hassan, Nassima Habbiche, Moufida Vivier, Chakib Taifour, Amine Bennani, Karim Chaïbi et sa femme Laura Berg.*

Systeme de translittération des lettres alphabétiques arabes

La multiplicité des systèmes de translittération des lettres alphabétiques arabes en lettres latines a présenté une véritable contrainte pour la rédaction de cette thèse. Lequel choisir ? Quel est le système le plus adapté dans la distinction des différentes prononciations vis à vis de leurs typographies ? La réponse à ces deux questions ne figure guère dans les divers systèmes mis à notre disposition. Tout de même, la norme ISO utilisée par *l'Encyclopédie de l'Islam 2* semble résoudre le problème en grande partie. Nous allons donc l'adopter en apportant les modifications suivantes :

- Afin d'éviter la confusion entre la lettre (ح) « h » et la lettre (ħ) « ħ » (utilisé dans ISO et largement abandonné par les autres systèmes), nous adopterons la combinaison « kh » pour la translittération de cette dernière.
- Nous avons respecté en général les pluriels des termes arabes utilisés. Seuls quelques mots clefs, fréquemment utilisés, échappent à la règle. Les mots 'ūd ou maqām à titre d'exemples prennent un s à la fin comme en langue française lorsqu'il s'agit de les utiliser en pluriel. En outre, nous étions indifférents en ce qui concerne les déterminants précédant les mots : le, la, les ou al-. Le Al- (la lettre A en capitale) a été appliqué uniquement pour les noms propres : « Al-Kindī » par exemple. En revanche, certains de ces noms ne sont pas soumis à ce système de translittération par respect pour leurs épellations personnelles et par souci de clarté dans la recherche webographique, notamment lorsqu'il s'agit d'un artiste célèbre. Exemple : « Nasīr Šamma » s'écrira selon lui « Naseer Shamma ».
- Il est assez fréquent de trouver, dans la langue arabe, des lettres accentuées, le signe suivant (˘) est utilisé pour désigner l'accentuation. Telle qu'elle se prononce, elle sera représenté par un dédoublement de la lettre en question. Par exemple : Le mot « بَمَّ » s'écrit « bamm » (dénomination ancienne de la corde grave du 'ūd).
- Pour des questions de rigueur et d'objectivité, nous avons respecté les translittérations adoptées dans différentes sources bibliographiques. Les citations originales des auteurs ont été reproduites telles qu'elles sont. Nous trouvons par exemple le mot 'ūd écrit de plusieurs façons : « °oud », « 'ūd », « °ûd », etc.
- Nous avons respecté également la translittération conventionnelle des diphtongues arabes : « أَوْ » « aw » et « أَيَّ » « ay ».

Les tableaux suivants détaillent le système de translittération que nous avons adopté dans cette thèse :

LES CONSONNES			
Lettre en arabe	Nom	Translittération	Prononciation
ب	<i>bā'</i> (باء)	B / b	Comme dans le mot <i>banque</i> .
ت	<i>tā'</i> (تاء)	T / t	Comme dans le mot <i>tartine</i> .
ث	<i>thā'</i> (ثاء)	Th / th	Comme dans le mot anglais « <i>think</i> ».
ج	<i>jīm</i> (جيم)	J / j	Un « j » un peu lourd, comme s'il est précédé d'un « d ». Ex : le mot <i>jazz</i>
ح	<i>hā'</i> (حاء)	H / h	Un « h » fortement expiré du fond de la gorge, sans faire résonner les cordes vocales.
خ	<i>Khā'</i> (خاء)	Kh / kh	Comme dans le mot allemand « <i>nacht</i> ».
د	<i>dāl</i> (دال)	D / d	Comme dans le mot <i>degré</i> .
ذ	<i>ḏāl</i> (ذال)	Ḍ / ḏ	Comme dans le mot anglais « <i>the</i> »
ر	<i>rā'</i> (راء)	R / r	Comme dans le mot anglais « <i>right</i> ».
ز	<i>zāy</i> (زاي)	Z / z	Comme dans le mot <i>zinzolin</i> .
س	<i>sīn</i> (سين)	S / s	Comme dans le mot <i>sol</i>
ش	<i>šīn</i> (شين)	Š / š	Comme dans le mot <i>échelle</i> .
ص	<i>ṣād</i> (صاد)	Ṣ / ṣ	Un « s » moyennement lourd.
ض	<i>ḍād</i> (ضاد)	Ḍ / ḏ	Pas de correspondance, on appelle d'ailleurs la langue arabe celle de la lettre « <i>ḍād</i> ».
ط	<i>ṭā'</i> (طاء)	Ṭ / ṭ	Un « t » moyennement lourd.
ظ	<i>ẓā'</i> (ظاء)	Ẓ / ẓ	Cette lettre se prononce pratiquement comme la lettre « <i>ḍād</i> ».
ع	<i>ayn</i> (عين)	‘	Une petite apostrophe inversée précédant le signe diacritique. C'est une lettre qui sort avec un léger étouffement du larynx.
غ	<i>ḡayn</i> (غين)	Ġ / ġ	Une lettre proche du « r » parisien.
ف	<i>fā'</i> (فاء)	F / f	Comme dans le mot <i>fête</i> .
ق	<i>qāf</i> (قاف)	Q / q	Un « k » prononcé du fond de la gorge.
ك	<i>kāf</i> (كاف)	K / k	Comme dans le mot <i>octave</i> ou <i>kilo</i> .

LES CONSONNES			
Lettre en arabe	Nom	Translittération	Prononciation
ل	<i>lām</i> (لام)	L / l	Comme dans le mot lourd .
م	<i>mīm</i> (ميم)	M / m	Comme dans le mot musique .
ن	<i>nūn</i> (نون)	N / n	Comme dans le mot nomade .
ه	<i>hā'</i> (هاء)	H / h	Comme dans le anglais « <i>high</i> ».
و	<i>wāw</i> (واو)	W / w	Comme dans le mot anglais « <i>well</i> ».
ي	<i>yā'</i> (ياء)	Y / y	Comme dans le mot anglais « <i>yet</i> ».

LES SIGNES DIACRITIQUES POUR LES VOYELLES			
Lettre en arabe	Nom	Translittération	Prononciation
Les voyelles courtes			
َ / ا	<i>fatha</i> فتحة	A / a	Comme dans le mot casser .
ُ / و	<i>damma</i> ضمة	U / u	Comme dans le mot cor .
ِ / ا	<i>kasra</i> كسرة	I / i	Comme dans le mot kit .
◌ / ا	<i>sukūn</i> سكون	,	Un coup brusque du larynx, Généralement à la fin du signe diacritique, qui émet un son avec la coupure de l'air tout en le faisant sortir des poumons. On le trouve généralement à la fin des mots.
Les voyelles longues			
آ	<i>fatha ṭawīla</i> فتحة طويلة	Ā / ā	C'est un « a » allongé.
أو	<i>damma ṭawīla</i> ضمة طويلة	Ū / ū	On le rencontre généralement sous la forme de « ou ».
إي	<i>kasra ṭawīla</i> كسرة طويلة	Ī / ī	C'est un « i » allongé.

Introduction générale

« La musique n'est pas une substance minérale qui s'explique avec une formule. C'est une langue fluctuante qui s'exprime, en des temps et en des lieux différents, par des idiomes différents. Les principes en sont constants, mais il est illusoire de tenter de les découvrir en négligeant l'évolution dans le temps et dans l'espace. »¹

Par ces phrases, écrites dans le chapitre conclusif de son ouvrage *Éléments de philologie musicale*, Jacques Chailley porte un regard évolutif sur la musique en la classant dans la sphère du *langage*. Le rapport préconisé entre la constance des principes avec leurs progression spatio-temporelle rejoint manifestement la pensée évolutive dans les recherches sur la musique, définies comme « la "science" qui permet d'aller plus loin que les prédécesseurs dans la "connaissance" de la musique et de son histoire »². Ce constat, aussi évident et général qu'il soit, explicite la démarche sur laquelle repose la présente thèse. La question de fluctuation langagière de la musique ouvre en effet les voies à des recherches substantielles sur les cultures musicales du monde afin d'étudier leurs différents principes.

Celles qui portent sur les musiques arabe et orientale³ ont décuplé à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle et ne cessent de s'accroître en touchant divers domaines. Même si on signale assez souvent l'abondance des études à caractère descriptif, ces recherches atteignent de nos jours, surtout ces dix dernières années, un niveau évolué dans l'établissement d'analyses rigoureuses et détaillées. Cependant, l'étude des *maqāms* et des musiques dites « modales » demeure le sujet de recherche favori

1. Jacques CHAILLEY. *Éléments de philologie musicale*. Paris : Alphonse Leduc, 1985, p. 173.

2. Jacques CHAILLEY. *Précis de musicologie*. Nouvelle édition en 1984. Paris : PUF (Presses Universitaires de France), 1958, p. 19.

3. Plusieurs recherches et écrits récents préconisent l'utilisation de l'expression « musique arabe » dans sa forme plurielle pour de multiples raisons (stylistiques, systémiques, contextuelles, classificatoires, etc.). Sans rentrer dans des épilogues d'ordre rhétorique, nous n'accordons pas beaucoup d'importance à ce sujet. Dans le cadre de cette étude, « musique arabe ou arabo-orientale », autant en singulier qu'en pluriel, désigne toutes les tendances musicales de l'aire géo-culturelle arabe du Maghreb jusqu'au Moyen-Orient.

quel que soit le corpus ciblé⁴ ou le *genre* musical abordé⁵. Dépassant le stade de l'élucidation des formes musicales arabes traditionnelles, les analyses systématiques transcendent dans bien des cas les strictes spéculations théoriques générales et privilégient la référence à des exemples musicaux déterminés. Dans cette perspective, nous nous intéressons à la musique instrumentale qui connaît de nos jours une prolifération conséquente en subissant plusieurs influences musico-culturelles. Nous nous intéressons particulièrement à ces influences à travers le *'ūd* (luth arabo-oriental) qui ne cesse d'évoluer autant dans ses aspects organologiques que dans sa pratique compositionnelle et interprétative.

Plusieurs recherches se sont intéressées au *'ūd* du fait qu'il soit aussi bien l'instrument emblématique de la culture arabo-orientale que la base des réflexions théoriques et pratiques de la musique depuis les écrits des anciens érudits : Al-Kindī, Ibn Al-Munajjim, Al-Fārābī, Ibn Sīnā, Al-Urmawī, etc. Au fur et à mesure de l'investigation des abondantes sources écrites au sujet du *'ūd*, nous avons fait face à un bon nombre de descriptions qui prêtent à confusion (parfois polémique) autour de l'origine de l'instrument et de sa facture. Ce problème persiste toujours, bien que l'on atteigne aujourd'hui un rang élevé dans les connaissances de l'Histoire et dans le développement des moyens techniques et technologiques permettant de mieux comprendre un élément ou un fait donné.

D'un côté, la question de l'origine s'est focalisée sur les découvertes archéologiques et la détermination de l'âge des vestiges. Entre l'irakien Ṣubḥī Anwar Rašīd⁶ et l'égyptien Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī⁷, il existe une querelle — d'essence plutôt « nationaliste » que scientifique — qui manque d'analyses et d'observations critiques sur l'évolution organologique du *'ūd* dans l'histoire⁸. Par ailleurs, les récentes études à ce sujet parviennent en grande partie à combler cette déficience analytique. Entre

4. Soufiane FEKI. "Musicologie, Sémiologie ou Ethnomusicologie. Quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du *maqām*? Eléments de réponse à travers l'analyse de quatre *taqsīms*". Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie du XX^e siècle. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2006.

5. Samiha BEN SAÏD. "Le *Maqām* irakien : Contexte, éléments du langage. Transcription et analyse". Thèse de doctorat en histoire de la musique et musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2003.

6. Voir la liste des ouvrages de Ṣubḥī Anwar Rašīd dans la bibliographie.

7. Maḥmūd Aḥmad AL-ḤIFNĪ. *'ilm al-ālāt al-mūsīqīyya (L'organologie musicale)*. Égypte : Le comité général égyptien pour le livre, 1987.

8. Même si Rašīd et Al-Ḥifnī avaient également pour sources les travaux antérieurs sur l'histoire et l'organologie des instruments de musique (entre autre Curt Sachs, Erich von Hornbostel, André Schaeffner, etc.), leurs descriptions ne mettaient pas en valeur le *'ūd* à l'instar de ces derniers. Schaeffner par exemple explicite l'origine du luth en ciblant l'évolution organologique de l'un des détails clefs de l'instrument : « *Avons-nous là (...) un type de luth qui, plus ventru, au manche appelé à s'élargir, tourna autour de la Méditerranée après être venu d'Asie ? La fusion (apparente) de la table et du manche dans le luth est réalisée dès ici : la peau de la table, tendue en demi-fuseau, cache habilement la jointure entre le manche et la caisse. Nous pouvons dire que l'histoire du luth persano-arabo-européen s'est en partie employé à parfaire ou à défaire cette continuité entre le manche élargi, trapézoïdal, et le vaste corps piriforme* ». André SCHAEFFNER. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Nouvelle édition avec des index établis par Nathalie Cousin et Gilles Léothaud. Paris : EHESS (École des Hautes-Études en Sciences Sociales), 1994, p. 213.

la thèse de Haythem Chakroun⁹ et le récent appendice sur le ‘ūd d’Amine Beyhom¹⁰, nous arrivons à trouver le fil d’une réflexion homogène qui émane d’un dépouillement quasi-exhaustif des différentes sources.

De l’autre côté, d’autant plus que le savoir-faire des luthiers arabes et orientaux est souvent occulté, l’on remarque à l’époque actuelle une lutherie variée qui aboutit à plusieurs types de ‘ūds de différentes formes et mesures. Cependant, quelques recherches sur la facture de l’instrument — comme celles du luthier canadien Richard Hankey¹¹ et du luthier turc Faruk Türünz par exemple — éclairent certains détails en optant pour un modèle de ‘ūd homogène dans le rapport qualité/son. Dans la perspective de l’uniformisation des mesures et de la forme de l’instrument, nous mentionnons la récente étude — lors de la onzième conférence internationale « Acoustiques et Musique : Théorie et Applications (AMTA) », tenue en Roumanie en 2010 — qui met en exergue la *racine carrée* ($\sqrt{\quad}$) comme variable constante dans la détermination des proportions de mesure du ‘ūd¹².

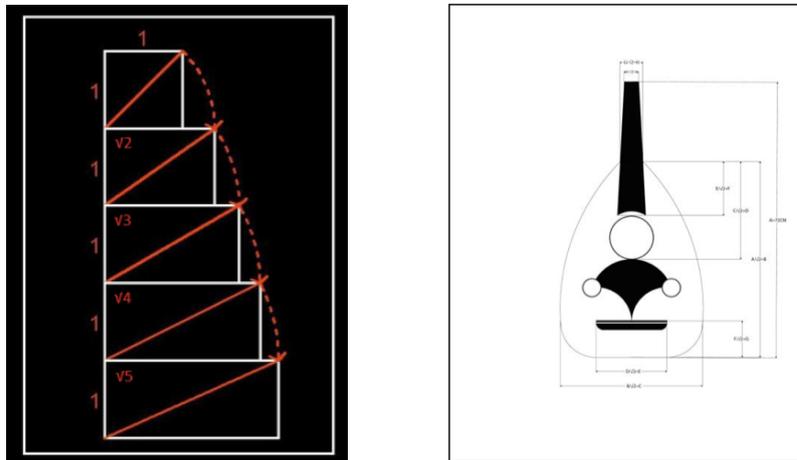


Figure 1. Proportions de mesure du ‘ūd avec la variable *racine carrée* ($\sqrt{\quad}$)

En dépit de ces différents constats dans l’étude de cet instrument, trop peu d’écrits ont abordé son rapport à la pratique des ‘ūdistes (luthistes). Celle-ci, en ascension fulgurante depuis la création de l’école de musique de Bagdad en 1937 par le ‘ūdiste et compositeur turc Şarīf Muḥyiddīn Ḥaydar, pose aujourd’hui les jalons de tout un courant musical stylistique ; celui du « ‘ūd de concert ».

9. Haythem CHAKROUN. “Spatialisation de la musique et musicalisation de l’espace, du réel imaginaire au virtuel réel. Nouvelle conceptualisation pour repenser le ‘oud’”. Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie du XX^e siècle. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2004.

10. Amine BEYHOM. *Théories de l’échelle et pratiques mélodiques chez les Arabes. Une approche systématique et diachronique*. T. 1. Théories gréco-arabes de Kindī (IX^e siècle) à Ṭūsī (XIII^e siècle). 1. L’échelle générale et les genres. Paris : Geuthner, 2010, p. 277-307.

11. Richard HANKEY. *The Oud : construction and repair*. Vancouver : Dr. Oud Press, 2002.

12. Mirta JAHANDIDEH et al. “Using the root proportion to design an Oud”. Dans : *Recent advances in acoustics and music*. Sous la dir. de Viorel MUNTEANU et al. Proceedings of the 11th Wseas International Conference on Acoustics and Music : Theory and Applications (AMTA ’10). Iasi, Roumanie : Wseas Press, 2010, p. 35-39.

La définition de ce courant se rattache à la conceptualisation du « *‘ūd de concert* » stipulant en l’occurrence deux acceptions fondamentales. La première met en valeur une qualité particulière dans l’architecture contemporaine de l’instrument. Un *‘ūd de concert* est en fait un instrument d’une haute finition et d’une qualité sonore exceptionnelle ; un instrument de *concert* proprement dit. La deuxième, quant à elle, propose en effet de concevoir le *‘ūd de concert*¹³ comme un renvoi à la musique composée et interprétée pour l’instrument dans divers contextes depuis l’éclosion des performances en solo pendant les années 70 du XX^e siècle¹⁴. Dès lors, plusieurs questionnements se posent : devant l’embarras du choix entre une multitude de types de *‘ūds* de différentes factures, comment pourrions-nous définir l’instrument *‘ūd de concert* ? Existe-t-il un ensemble de normes communes permettant de déterminer un modèle précis ? Y a-t-il des préférences particulières dans la forme et les mesures ? Ces préférences sont-elles assujetties à des besoins compositionnels ou interprétatifs particuliers ?

L’ensemble de ces questions véhicule en effet la première facette de la problématique centrale de notre étude : quel rapport pourrait entretenir l’évolution organologique du *‘ūd* avec le développement des pratiques instrumentales des *‘ūdistes* ?

Subjugués par une globalisation incessante, les *‘ūdistes* contemporains sont constamment à la recherche de nouvelles « voies » dans la composition et dans l’interprétation. Leurs musiques se trouvent à la croisée de maintes influences, traçant ainsi une tendance instrumentale moderne qui reflète une pensée musicale différente. Nous remarquons en l’occurrence deux aspects d’innovation de cette pensée :

- Un attachement aux formes musicales traditionnelles (principalement le *taqsīm* (l’improvisation), le *samā‘ī* et la *lūnga*) en se concentrant sur la recherche de nouveaux motifs mélodico-rythmiques.
- Une démarque de ces formes traditionnelles en prônant plus de liberté autant dans le choix des éléments compositionnels que dans leur agencement véhiculant de nouvelles formes.

En toute vraisemblance, l’assimilation de ces tendances ne passe plus uniquement par l’étude analytique détaillée. Une dimension intentionnelle conséquente permettrait dès lors l’appréhension de la musique du *‘ūd de concert* dans sa nouvelle manifestation. Pour y parvenir, nous proposons ici d’étudier cette musique en se basant sur une approche « spatiale » prétendant définir un *espace compositionnel* sur lequel se base la pensée musicale des *‘ūdistes* contemporains. Selon Chakroun, « *l’espace compositionnel est lié à des mouvements internes et a priori virtuels* »¹⁵. Cette acception fait allusion à un *espace mental* dans lequel ce construit le projet compositionnel. Il rajoute :

13. Nous l’écrivons souvent de cette façon tout au long de la thèse.

14. CHAKROUN, op. cit., p. 184-185.

15. Ibid., p. 13.

« Une classification structurale / taxonomique, au sens où elle pourrait relier avec un certain raisonnement les "éléments" des plus fins aux plus spacieux, serait également passionnante. Ce sont d'abord des points ou des ponctuations microstructuraux, jusqu'aux axes les plus étendus ou ce que nous pourrions appeler les vecteurs ; ces "éléments" obéissent à une stratégie temporelle considérable. »¹⁶

Tel qu'il est élucidé par Chakroun, l'espace compositionnel se rattache exclusivement à la manière dont le compositeur (dans l'absolu) conçoit sa composition. Quelques questions se posent en l'occurrence : quels sont les critères structurels/formels qui sous-tendent la conception compositionnelle ? Quels en sont les enjeux cognitifs et esthétiques pour ce qui concerne la musique du *'ūd* de concert ? Cet espace compositionnel est-il limité à une simple construction mentale d'une œuvre ? Même si la musique et son mouvement — conçus comme intériorisés dans certains propos philosophiques et esthétiques¹⁷ — rejoignent l'intériorité de l'espace compositionnel, le cas de la musique du *'ūd* de concert ne semble pas totalement concorder avec le cours de cette acception. En effet, nous pensons reconsidérer cette notion comme une interaction fonctionnelle entre trois niveaux conceptuels de la musique : un *espace d'écoute* constituant l'ensemble des éléments musicaux auxquels un *'ūdiste* compositeur ferait référence ; un *espace formel* constituant les éléments musicaux propres à une composition ou une œuvre précise ; et un *espace sémantique* regroupant les données extérieures à la musique, justifiant d'une quelconque intentionnalité.

Tel que nous le concevons, l'espace compositionnel se veut comme une représentation générale de la musique du *'ūd* de concert. Elle n'est autre que la pensée musicale du *'ūdiste*, illustrée à travers ses créations compositionnelles et interprétatives. Sur ce point, nous constatons, dans la plupart des exemples, que le compositeur et l'interprète se réunissent souvent dans la même personne. Dans bien des cas, il en résulte que l'interprétation d'un *'ūdiste* de sa propre composition diffère d'un moment à l'autre. Ce statut musical soulève un niveau problématique quant à la représentation de l'espace compositionnel : comment pourrait-on définir une œuvre à travers plusieurs interprétations différentes ? La question de la représentativité semble inextricablement liée à la question de la « scripturalité » de la musique. Au dépend des problèmes de notation et de codification des musiques arabes, nous ouvrons ici un autre front de recherche qui explicite la deuxième facette de la problématique centrale de cette thèse : quelles solutions scripturaires pour la musique du *'ūd* de concert ? Peut-on concevoir une approche sémiotique qui modélise l'espace compositionnel du *'ūdiste* contemporain ?

La transcription de la musique arabe est un sujet d'étude miné de par la fluctuation de ses hauteurs et de ses intervalles, mais également des différentes variations interprétatives de ses phrases mélodico-rythmiques. Nous proposons d'approcher cette question à travers une *modélisation sémiotique* qui a pour but de concevoir un *espace graphique* représentatif de l'espace compositionnel. C'est une procédure de synchroni-

16. Ibid., p. 13.

17. Maria VILLELA-PETIT. "La phénoménalité spatio-temporelle de la musique". Dans : *L'espace : Musique / Philosophie*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos. Paris : l'Harmattan, 1998, p. 30-32.

sation des méthodes scripturaires de la musique arabe en fonction de l'évolution de la pensée compositionnelle chez les *'ūdīstes*. La double problématique de cette recherche peut s'illustrer dans le diagramme suivant :

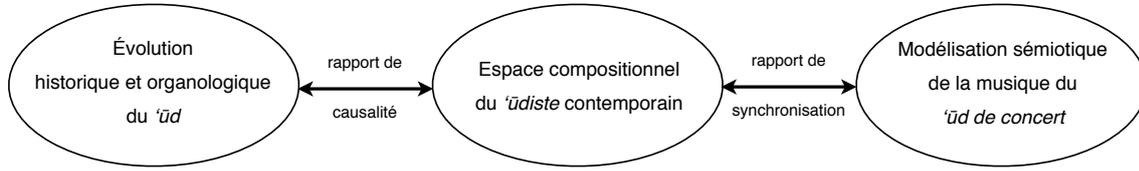


Figure 2. Diagramme explicitant la problématique de la thèse

Comme le préconise ce schéma, nous partageons notre travail en trois parties. La première (en trois chapitres) essaye d'apporter quelques éclairages sur l'évolution de la morphologie du *'ūd* depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle. La deuxième (en quatre chapitres), intitulée *La musique du 'ūd de concert : de l'idée compositionnelle à la réalisation de l'œuvre*, posera les fondements épistémologiques de l'espace compositionnel et sera consacrée à une étude analytique de ses trois piliers à travers quelques exemples. La troisième partie (en deux chapitres), quant à elle, présentera l'esquisse d'une modélisation sémiotique et son expérimentation à travers l'analyse interprétative d'un exemple précis.

Nous consacrons le premier chapitre de la première partie à une discussion autour des découvertes archéologiques de notre instrument en relevant les différentes données et en les organisant selon leur enchaînement historique.

Le deuxième chapitre spécifie les conceptions du *'ūd* chez les théoriciens médiévaux dans la méditation musicale arabo-orientale. Nous proposons dans ce chapitre de nous atteler à l'investigation des sources écrites sur la musique arabe afin de dégager les passages réservés à l'étude des aspects architecturaux du *'ūd*. Ce chapitre suit la même démarche chronologique que le premier. La recherche aborde environ huit siècles de réflexions théoriques depuis Al-Kindī (IX^e siècle) jusqu'à Al-Lādiqī (XVI^e siècle). Nous essaierons ici de spécifier la conception du *'ūd* selon les principaux érudits, — du moins ceux qui ont contribué à l'élaboration théorique de la musique durant cette époque — en relevant les différents détails qui se rapportent directement à l'instrument.

Le troisième chapitre s'inscrit dans la continuité des deux chapitres précédents. Nous tenterons d'étudier les principaux critères dans la facture du *'ūd* contemporain en explicitant les *idées-clefs* organologiques dans le cadre d'une classification géoculturelle des différents types de l'instrument dans le monde arabe et oriental. Cette classification a pour but de déterminer les caractéristiques d'un *'ūd de concert* tout en s'attardant sur le contexte musical et socio-culturel qui a favorisé aussi bien le développement du concept organologique que l'évolution des aspects compositionnels et interprétatifs.

L'élaboration de cette partie s'avère nécessaire à notre démarche méthodologique. Elle offre en effet une assise historique importante à la compréhension du phénomène du *'ūd* de concert, d'abord en tant qu'instrument de musique arrivant à un stade de facture bien élaborée et, ensuite, en tant que tendance musicale stylistique visant le remise en valeur de cet instrument dans le cadre d'une nouvelle pensée compositionnelle et interprétative.

La deuxième partie de la thèse explicite effectivement cette pensée en mettant en lumière la notion d'espace compositionnel. Nous étalons dans le premier chapitre le cadre théorique et épistémologique de cette notion telle que nous la concevons pour la *pratique* du *'ūd* de concert. Nous essaierons d'abord de clarifier l'acception du mot « espace » — tant ancré dans le jargon musical et musicologique occidental — dans notre étude comme une assise phénoménologique nécessaire à la compréhension des éléments compositionnels d'une musique de *'ūd* de concert. Ensuite, nous procéderons à la caractérisation des trois niveaux de l'espace compositionnel en spécifiant leur interaction au sein d'une catégorisation espace réel/espace imaginaire.

Les trois chapitres qui suivent s'occupent de chaque niveau à part. L'espace d'écoute forme le propos du deuxième chapitre dans lequel nous définissons les champs d'investigation de la musique du *'ūd* de concert. Nous proposons de les classer en quatre groupes référentiels de la musique constituant des champs d'emprunt de divers éléments compositionnels : le champ du *maqām*, le champ des musiques du monde (précisément les repères de la modalité), le champ tonal et le champ atonal. Il n'est pas question ici de nous atteler à l'analyse exhaustive de ces champs ; chacun construit un domaine de recherche à part entière. Nous nous contenterons de montrer les principaux critères sur lesquels la musique du *'ūd* de concert pourrait faire référence dans l'entreprise compositionnelle.

Le troisième chapitre aura pour objet l'analyse des tendances et des formes instrumentales en question. Cette question suscite en fait des interrogations sur la méthode à suivre. Nous prônons ici une méthode combinatoire mettant en valeur trois types d'approches analytiques :

- Une analyse auditive sous-tendue par une écoute réitérée des exemples en question. Elle peut constituer un objet de recherche à part en élaborant une méthodologie rigoureuse dans le cadre d'une expérimentation d'écoute ayant pour sujet l'analyste même¹⁸. L'analyse auditive se propose de construire ses propres outils. Se passant de toute forme écrite de la musique de prime-abord, nous la jugeons très efficace dans l'analyse de la musique du *'ūd* de concert.
- Une analyse sémiologique¹⁹ au niveau immanent qui rejoint l'analyse auditive dans le stricte rapport à la musique dans sa forme physique.

18. Dans le cadre d'une analyse auditive, l'analyste pourrait élaborer un protocole expérimental à lui-même en précisant le matériau musical pendant chaque écoute afin de spécifier une structure formelle.

19. Depuis les écrits fondateurs de Jean Molino et de Jean-Jacques Nattiez jusqu'aux recherches les plus récentes de Nicolas Meeùs, François Delalande, Jean-Marc Chouvel, etc., l'analyse sémiologique se confirme de plus en plus comme une méthode (voire un cadre épistémologique) d'analyse des musiques extra-européennes (Voir la liste de ces auteurs cités dans la bibliographie).

- Une analyse selon la théorie des trois liens²⁰. Cette théorie, qui sépare entre trois questions principales — les moments méthodologiques de l’analyse (*quoi ?*, *comment ?* et *pourquoi ?*) —, croise la sémiologie dans ses trois niveaux poétique, immanent et esthétique. Nous tenterons de tracer les différentes relations entre les deux théories dans la détermination du cadre analytique général.

Le projet de l’analyse s’apparente au projet compositionnel car toute analyse a pour but de comprendre la structure et la forme d’une composition ; et par la suite spécifier les choix musicaux du compositeur. Dans le cadre d’un espace formel, nous analyserons quelques exemples de la musique du *‘ūd* de concert, catégorisée comme suit : une musique strictement improvisée, une musique strictement composée et une musique hybride (mêlant composition et improvisation à la fois). Nous aborderons une improvisation de Jamil Bashir (Irak), une composition de Munir Bashir (Irak), une musique du trio Joubran (Palestine) dans le cadre d’une formation orchestrale traditionnelle, une musique de Dhafer Youssef (Tunisie) dans la cadre d’une formation orchestrale multiculturelle et, enfin, une musique de Naseer Shamma (Irak) dans le cadre d’une performance en solo.

Le quatrième et dernier chapitre de la troisième partie porte sur l’espace sémantique. Il s’agit d’étudier les dimensions du sens et de la signification dans la musique du *‘ūd* de concert. Nous proposons d’élaborer un essai analytique, se basant sur une poétique inductive et externe, à travers le concept d’association²¹ et la détermination de l’intentionnalité compositionnelle. Les exemples analysés feront l’objet de la réflexion de ce chapitre.

La troisième partie de la thèse tente d’établir une analyse interprétative afin de nous mener vers l’esquisse d’une modélisation sémiotique de l’espace compositionnel. Cette partie se divise en deux chapitres. Cette modélisation sémiotique n’est en aucun cas une proposition d’écriture définitive de la musique du *‘ūd* de concert, mais plutôt une forme de représentation scripturaire de cette musique susceptible d’être améliorée ou même modifiée. L’assise théorique et pratique de cette modélisation puise ses sources dans l’espace compositionnel élaboré dans la deuxième partie.

Dans le premier chapitre, il est question de discuter les limites de la transcription traditionnelle de la musique de *‘ūd* de concert. Par « transcription traditionnelle », nous désignons les pratiques scripturaires actuels utilisées pour noter cette musique. Nous essaierons de dégager dans ce cadre les différents aspects de cette transcription en nous concentrant sur le problème de détermination des hauteurs et des intervalles mobiles ainsi que les différentes variations interprétatives. Nous proposerons par la suite de nous attarder sur la notation de la musique occidentale contemporaine, atteignant un très haut niveau d’abstraction, qui pourrait nous inspirer quelques idées dans la réalisation de notre modélisation sémiotique.

20. Jean-Marc CHOUVEL. *Analyse musicale : Sémiologie et cognition des formes temporelles*. Paris : l’Harmattan, 2006, p. 41-45.

21. Associer une figure musicale à une autre figure d’un autre ordre. *ibid.*, p. 226.

Celle-ci, formant le propos du deuxième chapitre de la troisième partie, prend pour exemple la composition *l'Amiriyya*, auparavant analysée, du compositeur et interprète irakien Naseer Shamma. Cette composition s'avère particulièrement innovatrice dans son approche compositionnelle et interprétative. Souvent sollicitée par les spectateurs, Naseer Shamma a joué *l'Amiriyya* plusieurs dizaines de fois ; ce qui nous offre en effet un exemple d'étude pertinent. En nous focalisant uniquement sur le deuxième mouvement de sa composition, nous établirons d'abord une analyse interprétative consistant à déterminer les paramètres de technicité et d'expressivité chez Shamma. Ensuite, en nous basant sur cette analyse, nous réaliserons notre modélisation sémiotique par le truchement d'une notation globale du deuxième mouvement, répondant à des aspects sémiotiques et graphiques appropriés. Nous tenterons enfin la mise en œuvre de cette modélisation à travers une expérience conduite avec un *'ūdīste* interprète afin de pouvoir mesurer l'impact musical et culturel de la composition de Shamma et ce qu'elle met en évidence pour la musique du *'ūd* de concert en général.

Première partie

Le '*ūd* : évolution historique,
concepts organologiques et valeurs
esthétiques

Panorama des données archéologiques sur le ‘ūd

Les recherches en archéologie musicale arabo-orientale sont majoritairement centrées sur des identifications de vestiges d’instruments de musique et de documents iconographiques portant sur la vie musicale passée. Les écrits, fruits de ces recherches, dont nous disposons fournissent des descriptions détaillées des éléments archéologiques trouvés ainsi que certaines déterminations et leurs âges relatifs et de leurs éventuelles origines. En ce qui concerne les instruments de musique, la question de l’origine semble occuper une bonne part de l’objet de ces recherches. Elle constitue même, pour ce qui est du ‘ūd, le centre d’une polémique, quelquefois très tendue, entre les différents chercheurs ; notamment entre l’irakien Ṣubḥī Anwar Rašīd et l’égyptien Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifmī¹. Néanmoins, la détermination de l’origine des instruments n’est pas la priorité imminente des recherches en archéologie musicale en général. Considérée comme science à part entière, elle peut être définie par « *une recherche globale (...) visant à reconstituer une pratique sonore, instrumentale, voire musicale, d’une époque donnée, généralement antérieure à l’époque moderne* »². Sa méthodologie générale se fait en deux étapes :

- Le repérage du terrain, la reconnaissance et le recueil du matériau d’une activité sonore en premier lieu ;
- Le travail d’atelier qui vise l’essai de reconstitution ou de restauration de ce matériau par une équipe de chercheurs de différentes disciplines, en deuxième lieu, afin de reproduire l’activité musicale en question.

Cette deuxième étape est manquante dans les travaux archéo-musicologiques sur les sites arabo-orientaux. Cela est vraisemblablement dû à la nature de la matière

1. Nous détaillerons plus loin l’objet, les circonstances et le contexte de cette polémique.

2. Catherine HOMO-LECHNER. *Sons et instruments de musique du Moyen Age : Archéologie musicale dans l’Europe du VIIe au XIVe siècles*. Paris : Errance, 1996, p. 144, p. 6.

recueillie, composée, dans la plupart des cas, de sculptures en pierre, de panneaux en céramique et de peintures murales³.

En ce qui concerne la présente recherche, l’étude des différentes données archéologiques du ‘ūd mises à notre disposition ne constitue pas le centre du propos de ce chapitre. Il s’agit plus précisément d’une critique analytique portant sur la disparité remarquable de ces données dégagées par Ṣubḥī Anwar Rašīd et Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī dans un premier temps et d’une mise en contexte de l’instrument dans le cadre d’une approche historique de son évolution dans un deuxième temps. Nous essayerons de déterminer certains indices qui permettront de réaliser une classification des données relatives à la facture du ‘ūd et à la manière avec laquelle il a été pensé⁴.

I.1.1 Autour des réflexions sur l’origine du ‘ūd

L’histoire chronique du ‘ūd dans la musique arabe est manifestement aussi bien confuse que controversée. Haythem Chakroun insiste en l’occurrence sur la superposition des réflexions sur la question et remet en cause une *information consciencieuse* qui se réfère aux légendes amphibologiques et mystiques⁵. Sur ce point précis, une des anecdotes-légendes mérite d’être mentionnée de par sa réitération dans les écrits historiques arabes, de sa vocation religieuse évoquant la descendance d’Adam et sa valeur symbolique qui renvoie à une certaine forme du ‘ūd antique. La légende est racontée par un certain Ibn Khurradābā⁶ au Khalife Al-Mu‘tamid Bil-lāh en disant que le premier joueur de ‘ūd fut Lāmīk⁷. Ce dernier, éprouvant un grand amour pour son défunt fils, accrocha son corps sur un arbre. La décomposition du cadavre prit effet et il ne resta que la cuisse, la jambe, le pied et les orteils. Lāmīk prit un bois et colla les membres de façon à mettre la cuisse comme la caisse de résonance, la jambe comme le manche, le pied comme le cheviller, les orteils comme les chevilles et les veines comme les cordes. Il joua avec et le ‘ūd résonna⁸. Malgré l’intéressante référence de Al-Mas‘ūdī sur laquelle se base même le *New Grove*⁹, la légende de Lāmīk reste dans un cadre plutôt anecdotique avec tout de même, une charge symbolique et

3. Haythem Chakroun, faisant des recherches exhaustives sur l’archéologie du ‘ūd, propose un inventaire détaillé des différents vestiges de l’instrument trouvés sur des sites archéologiques en Turquie, en Irak, en Egypte et en Iran. CHAKROUN, op. cit., p. 46-51.

4. Muḥammad AL-KAḤLĀWĪ. *Al-Mūsīqā al-‘arabiyya bi al-andalus : aškālūhā, ta’tḥirātuhā fī ‘urubba* (La musique arabe en Andalousie : ses formes, ses influences en Europe). Tunis : Éditions Muḥammad Būdhīna, 1998.

5. CHAKROUN, op. cit., p. 37.

6. Abū Al-Qāsim ‘Ubaydu Al-lāh Ibn Khurradābā, cité par Al-Mufaḍḍal Ibn Abī Salmā An-Naḥwī Al-Luḡawī dans son livre *Kitāb al-malāhī wa asmā’uhā* (Le livre des instruments de musique) copié du livre *Murūj addahab wa ma‘ādin al-jawhar* (Les champs d’or et les métaux des perles) écrit par Abū Al-Ḥasan Al-Mas‘ūdī. Al-Mufaḍḍal Ibn Abī Salmā An-Naḥwī AL-LUḠAWĪ. *Kitāb al-malāhī wa asmā’uhā* (Le livre des instruments de musique). Sous la dir. de Ġaṭṭās ‘Abd Al-Malik KHAŠABA. Égypte : Le comité général égyptien pour le livre, 1984, p.54.

7. Le descendant d’Adam après cinq ou sept générations. *ibid.*, p. 35.

8. *Ibid.*, p. 35-36.

9. Un nombre de six pages dans le troisième volume du *New Grove* avec bibliographie ont été réservées à la définition du ‘ūd. C’est dans la partie *Early History* que la référence de Al-Mas‘ūdī est citée pour évoquer l’histoire de Lāmīk. *The new groove : Dictionary of musical instruments*. Stanley Sadie. T. 3 (p-z). London : Macmillan Press Limited, 1984, p. 688.

mythique qui donne à l'instrument une certaine importance par rapport aux autres instruments de musique.

D'un point de vue scientifique, les sources bibliographiques dont nous disposons, notamment en langue arabe, présentent un nombre considérable d'illustrations, de photographies de vestiges et de documents iconographiques découverts à l'issue de travaux archéologiques de terrain sur différents sites centrés au Moyen-Orient. La délimitation de l'âge de ce matériau et la détermination de l'époque correspondante constituent l'objet d'étude principal dans ces sources. En terme de nombre d'ouvrages qui ont traité de l'origine du 'ūd, nous notons une prédominance des études des vestiges irakiens par rapport aux autres ; notamment ceux de l'Égypte. Ces derniers ont été explorés et traités par Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī dans son livre *'ilm al-ālāt al-mūsīqīyya (L'organologie musicale)*¹⁰ où il consacre huit pages pour décrire et définir le 'ūd. Dans sa citation archéologique, Al-Ḥifnī se limite à un seul paragraphe et se base sur un vestige datant de 1600 Av. J.-C., découvert aux cimetières de Ṭība (Égypte) et exposé au musée égyptien à Berlin¹¹.

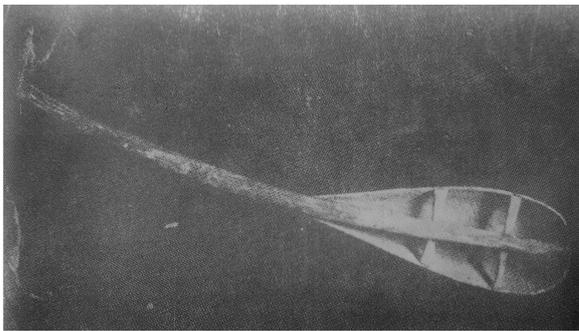


Figure I.1.1. Le 'ūd de Ṭība (Égypte) présenté par Al-Ḥifnī, 1600 Av. J.-C. Musée égyptien à Berlin

Par ailleurs, les vestiges irakiens s'avèrent beaucoup plus nombreux et ont suscité l'attention de beaucoup plus de chercheurs. Les recherches ont évolué dans la description de la vie artistique générale mésopotamienne à l'étude des détails les plus précis. L'histoire archéologique du 'ūd en Irak a eu le privilège d'être approfondie par les recherches de Ṣubḥī Anwar Rašīd. Il réserve dans ses écrits des chapitres entiers pour l'étude exclusive du 'ūd. Dans son deuxième livre *Al-ālāt al-mūsīqīyya fi al-'uṣūr al-islāmīyya, dirāsa muqārana (Les instruments de musique dans les époques islamiques, étude comparative)*¹², qui se base sur son premier livre *Tārīkh al-ālāt al-mūsīqīyya fi al-'irāq al-qadīm (L'histoire des instruments de musique en Irak antique)*¹³, Rašīd consacre huit dizaines de pages avec une documentation iconographique riche et une large bibliographie pour argumenter l'origine de l'instrument. Le troisième livre, intitulé *Tārīkh al-mūsīqā fi al-'Irāq al-qadīm (L'histoire de la musique dans Irak an-*

10. AL-ḤIFNĪ, op. cit., p. 283.

11. Ibid., p. 73.

12. Ṣubḥī Anwar RAŠĪD. *Al-ālāt al-mūsīqīyya fil 'uṣūr al-islāmīyya : dirāsa muqārana (Les instruments de musiques dans les époques islamiques : étude comparative)*. Bagdad : Maison de la liberté pour impression, 1975, p. 415.

13. C'est le premier livre de Rašīd qui traite des instruments de musique et de l'archéologie musicale en Irak. Non trouvé au cours de nos recherches bibliographiques, nous nous sommes basés plutôt sur son deuxième livre qui cite le premier comme référence de base concernant les propos sur l'archéologie et l'origine du 'ūd. Cinq années séparent l'apparition du deuxième livre du premier. ibid., p. 402.

tique)¹⁴, traitait plus de la vie musicale générale mésopotamienne que des instruments de musique. Il a fallu attendre son quatrième livre *Tārīkh al-‘ūd (L’histoire du ‘ūd)*¹⁵ pour avoir un document complet qui renseigne plus en détail sur l’archéologie de cet instrument. Ce dernier ouvrage semble réunir le résultat de ses recherches publiées dans d’autres articles, en langue arabe et allemande, dans lesquelles il présente ses sources archéologiques pour rejeter d’autres hypothèses qui attribuent l’origine du ‘ūd à d’autres civilisations¹⁶. Il présente les résultats de ses déductions dans le tableau suivant¹⁷ :

Tableau I.1.1. Ordre d’apparition du ‘ūd au Moyen-Orient selon Ṣubḥī Anwar Rašīd

SITES	PREMIÈRE APPARITION
Irak	L’époque akkadienne (2350 – 2170 Av. J.-C.)
Turquie	1675 – 1650 Av. J.-C.
Iran	17 ^e et 16 ^e siècle Av. J.-C.
Égypte	1580 – 1090 Av. J.-C.
Syrie	15 ^e siècle Av. J.-C.
Grèce	330 – 320 Av. J.-C.

En plus de ce tableau, Rašīd apporte plus de détails sur le développement de l’instrument pendant différentes époques mésopotamiennes comme le montre ce second tableau¹⁸ :

Tableau I.1.2. Présence confirmée du ‘ūd en Irak selon Ṣubḥī Anwar Rašīd

SITES	ÉPOQUES
Irak	L’époque akkadienne (2350 – 2170 Av. J.-C.)
	L’époque sumérienne (2100 – 1950 Av. J.-C.)
	Pendant le règne du roi Hammourabi (1792 – 1750 Av. J.-C.)
	L’époque kassite (1530 – 1155 Av. J.-C.)
	L’époque assyrienne (1000 – 612 Av. J.-C.)
	L’époque néo-babylonienne (625 – 539 Av. J.-C.)

14. Ṣubḥī Anwar RAŠĪD. *Al mūsīqā fi al-‘irāq al-qadīm (La musique en Irak antique)*. Bagdad : Maison des affaires générales et culturelles, Ministère de la culture et de l’information, 1988, p. 333.

15. Ṣubḥī Anwar RAŠĪD. *Tārīkh al-‘ūd (L’histoire du ‘ūd)*. Damas : Maison Aladin pour impression, diffusion et distribution, 1999, p. 104.

16. La thèse de Rašīd repose sur la comparaison des arguments de certains « avis » — persan, égyptien, sumérien, berbère, hébreu, etc. — qui s’avèrent à la fois contradictoires entre eux-mêmes et par rapport à ses propres arguments. *ibid.*, p. 18-25.

17. *Ibid.*, p. 17.

18. Ce tableau est une synthèse des descriptions de Rašīd. *ibid.*, p. 14-16.

D’après ces différents éléments de réponse, il semble que le plus ancien ‘ūd date de 2350 Av. J.-C. selon un document iconographique (une tablette d’argile) découvert à Nippour ; une ancienne ville mésopotamienne¹⁹. Bien qu’elle soit passée par différentes étapes au niveau de l’historique des recherches archéologiques, la réflexion sur l’origine de cet instrument ne peut se baser que sur les données les plus récentes. L’exhaustivité et la pertinence des recherches menées par Şubhī Anwar Rašīd sont considérables et s’avèrent d’une grande utilité dans la construction d’un corpus permettant d’esquisser une première description organologique autour de l’évolution du ‘ūd. Malgré l’absence d’une quelconque reconstruction sonore de ce corpus, plusieurs éléments relatifs à une forme et à des mesures significatives peuvent être relevés. La problématique qui nous préoccupe au cours de la détermination de ces éléments questionne le processus de l’évolution du ‘ūd antique par rapport à ses mutations organologiques jusqu’à son développement technique et esthétique actuel. À ce stade de l’étude de l’instrument, nous sommes dans l’impossibilité de déterminer des critères purement acoustiques qui permettent d’identifier le matériau archéologique récolté comme étant une véritable représentation du ‘ūd tel qu’on le perçoit aujourd’hui. Ce n’est qu’à partir d’une certaine forme et de certaines mesures de l’instrument que nous pourrions éventuellement établir un certain lien avec la réalité organologique actuelle.

I.1.2 Formes et mesures du ‘ūd à travers la documentation iconographique

Les différentes descriptions du ‘ūd à partir du matériau archéologique recueilli, notamment par Rašīd, ont été explicitées par Chakroun dans quatre précieux tableaux arrangés selon des références aux sites concernés par les découvertes des documents iconographiques²⁰. Ce travail s’avère plutôt complet puisqu’il traite de la quasi-totalité des caractéristiques des vestiges (type et époque) tout en mettant en valeur les parties clefs de l’instrument (caisse de résonance, manche, table d’harmonie et cordes). Néanmoins, la détermination des époques correspondant à ces vestiges ne suit pas l’ordre chronologique de leurs apparitions ; ce qui rend la lecture de ces tableaux un peu disparate. De ce fait, leur réorganisation semble très utile dans la compréhension de l’évolution organologique du ‘ūd. Cela consiste à remettre en valeur les détails descriptifs des parties de l’instrument en fonction de ces époques. La synthèse de toutes ces données donne lieu au tableau suivant²¹ :

19. CHAKROUN, op. cit., p. 44.

20. Ibid., p. 47-51.

21. Quelques descriptions dans ce tableau sont plus détaillées (quelquefois actualisées) à partir de l’observation des illustrations qui suivent les tableaux d’origine, ibid., p. 46-60.

Tableau I.1.3. Réorganisation chronologique des descriptions des vestiges du ‘ūd

SIÈCLE	SITES	CAISSE DE RÉSONANCE	MANCHE	TABLE D’HARMONIE	CORDES	POSTURE
XXV ^e Av. J.-C.	Irak, Iran, Égypte.	Petite. Forme circulaire ou rectangulaire avec des coins arrondis.	Très long. Absence de frettes. Absence de chevilles.	En peau. Sans rosaces. Présence de chevalet remarquée sur le vestige iranien.	Nombre indéfini sur le vestige égyptien et déterminé à trois sur le vestige iranien.	Le musicien est généralement debout. L’instrument est maintenu au niveau de la poitrine d’une manière quasiment horizontale.
XXIV ^e Av. J.-C.	Irak	Petite. Piriforme avec des coins arrondis.	Longueur remarquable relativement à la caisse de résonance.	Sans rosaces.	Cordes manquantes.	Même posture : debout avec une tenue oblique de l’instrument dirigeant le manche un peu vers le haut.
XX ^e Av. J.-C.	Turquie	Taille moyenne. Rectangle curviligne concave sur la longueur et curviligne convexe sur la largeur.	Pas assez long (environ la même longueur que la caisse de résonance).	Sans rosaces.	Cordes manquantes.	Debout. Instrument au niveau de la poitrine avec une tenue quasi-horizontale.
1950 Av. J.-C.	Irak	Petite mais plus grande que ses précédentes. Forme ovoïdale.	Long.	Sans rosaces.	Cordes manquantes.	Musicien assis avec une tenue horizontale de l’instrument au niveau de la poitrine.

1580 – 1320 Av. J.-C.	Égypte	Forme rectangulaire, longue avec des coins arrondis. Forme circulaire ou ovoïdale en carapace de tortue.	Très long (dont certains sont déterminés à 62 cm). Présence de frettes. Absence de cheville.	En peau. Certains sont sans rosaces, d'autres sont avec six petites ouvertures circulaires. Présence d'un chevalet mobile.	Au nombre de deux attachées au bout du manche.	Musicien debout. Instrument au niveau de la poitrine. Le manche légèrement dirigé vers le haut.
1520 – 1584 Av. J.-C.	Égypte	Forme rectangulaire avec des coins arrondis en demi-cercle. Très longue et peu large.	Assez long. Environ deux fois la caisse de résonance.	En peau. Sans rosaces.	Trois cordes attachées à l'extrémité du manche.	Aucune information sur la posture du musicien. Elle peut être, néanmoins, imaginée comme semblable à sa précédente vu le rapprochement des deux époques.
1425 – 1405 Av. J.-C.	Égypte	Petite Forme ovale avec des coins arrondis.	Très long (environ quatre fois la caisse) et très fin avec des frettes.	En peau. Six petites rosaces rondes en symétrie.	La présence ou le nombre des cordes ne peuvent être définis.	Au niveau de la peinture murale, c'est une musicienne qui tient son instrument au niveau de la poitrine tout en dirigeant le manche légèrement vers le haut.

1370 – 1352 Av. J.-C.	Égypte	Forme plus ou moins rectangulaire avec des coins arrondis.	Très long. Absence de chevilles.	Sans rosaces.	Cordes manquantes.	Musicien assis avec la même posture que la précédente.
1191 – 1117 Av. J.-C.	Iran	Petite avec une forme circulaire.	Manche beaucoup plus long que ces précédents. Très fin.	Sans rosaces.	Probablement deux cordes.	Musicien debout. Instrument au niveau de la poitrine et dirigé vers le haut (avec un angle légèrement en dessous de 45°).
X ^e Av. J.-C.	Turquie	Petite. Forme circulaire ou plus ou moins piriforme avec des coins arrondis.	Très long par rapport à la caisse de résonance.	Sans rosaces.	Cordes manquantes.	Musicien debout avec une tenue oblique de l'instrument dirigeant le manche un peu vers le haut. Musicien assis, la caisse de résonance au niveau de la taille et le manche dirigé vers le haut d'un angle de 45° environ.

La synthèse présentée dans le tableau ci-dessus nous permet de relever certains points très intéressants relatifs au développement du 'ūd, durant une quinzaine de siècles environ, par rapport à sa forme, ses rapports de mesures, son utilisation et parfois la matière avec laquelle il est construit.

– **Au niveau de la caisse de résonance :**

L'utilisation des coins arrondis constitue la caractéristique la plus récurrente dans les descriptions de la caisse de résonance. De différentes tailles, le critère de « petite » est très probablement relatif à une conception actuelle du 'ūd. Dans les illustrations fournies dans les ouvrages cités plus haut, la caisse de résonance est quasiment collée à l'aisselle de l'instrumentiste et ne couvre que la moitié verticale de son thorax. De différentes longueurs et largeurs, la forme varie entre circulaire, ovoïdale (ovale ou piriforme) et rectangulaire. Avec les coins arrondis, ce sont les deux premières formes qui dominent.

– **Au niveau du manche et du cheviller :**

En comparaison avec la caisse de résonance, c'est le critère de longueur qui est le plus remarqué. Les dimensions relevées sur les vestiges de l'époque de la 18^e dynastie égyptienne (1580 – 1320 Av. J.-C.) mesurent le triple des manches des 'ūds d'aujourd'hui. Avec différentes largeurs non mentionnées dans la plupart des cas, le manche est pratiquement décrit comme fin et sans frettes. Nous notons également une absence quasi-permanente des chevillers et des chevilles.

– **Au niveau des cordes :**

L'absence des cordes, en plus des chevilles, rend plus difficile la détermination de leur nombre et de leur matière. Néanmoins, la présence de bouts de ficelles sur quelques vestiges pourrait fournir certains indices. On a compté de deux à trois cordes sur quelques instruments avec la possibilité d'en avoir plus. Les données de ces recherches archéologiques sont insuffisantes pour une telle délimitation.

– **Au niveau de la table d'harmonie :**

Les descriptions de la table d'harmonie sont variées. Mis à part la matière avec laquelle elle est construite (une peau d'animal probablement), nous notons à la fois une absence des rosaces sur certains et la présence de quelques-unes sur d'autres. Les rosaces notifiées sont définies au nombre de six petits trous situés parallèlement de part et d'autre de la position du manche. C'est une disposition assez particulière dans le sens où elle ne correspond ni à la taille ni au nombre de rosaces du 'ūd d'aujourd'hui, voire des luths en général. Quant au chevalet, on note rarement sa présence puisque la détermination des cordes est indéfinie.

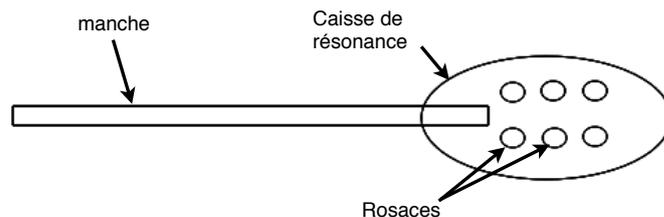


Figure I.1.2. Position des rosaces dans les vestiges d'un ‘ūd de la 18^e dynastie égyptienne

– **Au niveau de l’utilisation de l’instrument :**

D’après les différentes illustrations, l’instrumentiste est rarement assis. Le ‘ūd est généralement mis au niveau de la poitrine, le manche soulevé vers le haut selon plusieurs angles et le bras gauche relativement tendu.

Les données soulevées ci-dessous nous donnent une idée sur la forme générale du ‘ūd antique : un instrument doté d’une petite caisse de résonance circulaire avec des coins arrondis, d’un manche fin qui mesure de deux à trois fois la longueur de la caisse et d’un nombre de cordes qui n’a pas dépassé a priori trois. Cette forme nous laisse réfléchir un peu sur sa correspondance complètement inversée avec le ‘ūd actuel. Dans un cadre plutôt terminologique, la définition du terme « ‘ūd » est vraisemblablement ambiguë au cours des travaux archéologiques. Tenant compte de la rigueur et de l’exhaustivité de sa bibliographie, Haythem Chakroun écrit :

« D’après Jean-Frédéric Ravet (...), deux catégories se distinguent dans la même famille : les luths (et cependant ‘oud en langue arabe) impliquant des instruments à cordes pincées et aux manches courts, et les tonbours (...) instruments à cordes pincées et aux manches longs. Cette distinction nous semble être fondée sur uniquement la caractéristique morphologique de l’instrument, puisque, suivant une logique différente, il s’agit effectivement des mêmes instruments. (...) *En se basant sur les écrits de Hornbostel et Sachs, la plupart des instruments à cordes prennent le nom de oud indépendamment de la manière d’exciter les cordes* (...) Nous n’irons pas jusqu’à dire que le violon et le ‘oud sont de la même famille, mais séparer ‘oud et tombour c’est comme séparer piano à queue et piano droit »²².

La logique de Chakroun se base sur l’hypothèse d’une limitation de la longueur totale de l’instrument obligée par la physiologie de l’être humain. Il divise l’instrument en deux parties fonctionnelles : la caisse et le manche. Il y a donc selon lui une sorte de proportion entre ces deux parties qui laisse déduire deux résultats :

22. La phrase mise en italique au milieu de la citation est elle-même une citation de Şubhī Anwar Rašīd, *al-ālāt al-mūsīqīyya fil ‘uṣūr al-islāmīyya : dirāsa muqārana (Les instruments de musiques dans les époques islamiques : étude comparative)*, p. 36. *ibid.*, p. 40.

- Un long manche est obligatoirement associé à une petite caisse ;
- Un manche court est obligatoirement associé à une grande caisse.

Bien qu'elle met en rapport les deux parties fonctionnelles majeures de la famille des luths, cette hypothèse ne peut être confirmée pour deux simples raisons. La première est qu'on ne dispose pas d'assez d'éléments relatifs aux aspects sonores des vestiges concernés pour dire qu'il s'agit du même instrument avec des mesures différentes. La deuxième confirme le rejet de cette hypothèse par le fait qu'un ‘ūd n'a pas les mêmes caractéristiques acoustiques qu'un *ṭunbūr*. Ce sont deux instruments différents qui appartiennent à la même famille. En outre, par rapport à la question terminologique, on désigne bien chaque instrument par un nom qui lui est propre. Un piano reste toujours un piano qu'il soit droit ou à queue aussi bien au niveau de son appellation qu'au niveau de ses propriétés sonores et acoustiques.

À l'issue de cette interprétation, une nouvelle problématique se pose face aux découvertes archéologiques citées plus haut : s'agit-il du ‘ūd (l'instrument) ? La description chronologique des vestiges sur l'intervalle de quinze siècles av. J.-C. ne montre aucun niveau d'évolution par rapport aux proportions de mesures manche/caisse. sommes-nous, probablement, devant les vestiges d'un instrument à manche long et à petite caisse comme le *ṭunbūr* ou le saz ou le bouzouki ? Si c'est le cas, peut-on parler d'une archéologie du ‘ūd ?

Conceptions du ‘*ūd* chez les théoriciens médiévaux dans la méditation musicale arabo-musulmane

La suite chronologique des recherches musicales dans le Proche et le Moyen-Orient manque d'une certaine continuité dans son processus historique. Depuis les recherches portant sur les époques archéologiques, s'arrêtant vraisemblablement au niveau du X^e siècle av. J.-C., on ne dispose pratiquement d'aucune information sur la musique ou sur la vie musicale de cette aire géographique pendant cinq siècles environ. La seule mention très générale décrivait l'enchantement des assyriens par la musique des arabes à l'époque du roi Assurbanipal (roi d'Assyrie de 668-626 av. J.-C.)¹. Les quelques mentions qui suivent sont postérieures au III^e siècle ap. J.-C. et concernent la prééminence d'une poésie antéislamique mise en œuvre par un nombre considérable de chanteurs et de chanteuses professionnels². A ce stade des recherches, la détermination des événements historiques est fondée sur une division religieuse de l'histoire. On distingue deux époques : la période anté-islamique nommée *al-jāhiliyya* (l'ignorance religieuse) et la période islamique qui a commencé avec l'apparition de l'Islam au milieu du VII^e siècle après J.-C. Le commencement de *al-jāhiliyya* n'est pas déterminé par une date précise. Les indications fournies désignent une période « *signifiée par les premiers Arabes musulmans de la péninsule arabique pour des raisons psychopolitiques qui ne regardent en réalité que des fondements religieux* »³. Indépendamment du déclin religieux selon le point de vue islamique, différents écrits historiques ont qualifié cette époque de riche et prospère notamment sur le plan culturel où la création artistique

1. « *Les écrits d'Assurbanipal (roi d'Assyrie de 668 à 626 av. J.-C.) évoquent des Arabes qui, en travaillant pour leur maîtres assyriens, s'accompagnaient de chants et de musique* : "Les Assyriens étaient tellement enchantés qu'ils en demandaient plus !" » Mahmoud GUETTAT. *La musique arabo-andalouse : l'épreinte du Maghreb*. T. 1. Chants et poésies du Maghreb, collection dirigée par Rachid Aous. Paris : El-Ouns, 2000, p. 22.

2. Ibid., p. 23.

3. CHAKROUN, op. cit., p. 62.

poétique et musicale jouissaient d’une haute considération. La délimitation historique entre *al-jāhiliyya* et l’Islam est tout de même supportée par un changement radical de la dimension religieuse entraînant nombreuses mutations au niveau de la pensée sociale, économique et culturelle de l’époque islamique. L’enchaînement des événements depuis la première mention de la musique par les Arabes peut être illustré dans le tableau suivant :

Tableau I.2.1. Délimitation de la période anté-islamique

PÉRIODE	DESCRIPTION
<i>al-jāhiliyya</i> (période anté-islamique)	Époque du roi Assurbanipal. VII ^e siècle av. J.-C.
	Indication sur la prééminence de la poésie et du chant chez les Arabes pendant <i>al-jāhiliyya</i> . III ^e siècle après J.-C.
Période islamique	Apparition de l’Islam au début du VII ^e siècle après J.-C. (611)

L’étude du ‘ūd dans ce chapitre concernera aussi bien l’époque pré-islamique que celle d’après l’Islam. L’ensemble de ces indications historiques, malgré l’absence de délimitation temporelle précise, énumèrent un bon nombre de descriptions de la vie musicale et des instruments de musique dans chaque période.

I.2.1 Le ‘ūd à l’époque pré-islamique

Dans son livre *La musique arabo-andalouse, l’empreinte du Maghreb*, Mahmoud Guettat nous rapporte des descriptions plus ou moins minutieuses des instruments de musique utilisés pendant *al-jāhiliyya*. Il classe le ‘ūd (désignation de la famille des luths) parmi les cordophones à son modifié par pression des doigts avec une nomenclature variée. Ses sources historiques lui ont permis de relever six instruments dont certains trouvent des correspondances dans d’autres et témoignent d’une certaine évolution organologique. Le tableau suivant établit les différentes distinctions qu’on peut relever selon ses descriptions synthétiques :

Tableau I.2.2. Synthèse des descriptions du 'ūd pendant *al-jāhiliyya*

INSTRUMENTS	MANCHE	CAISSE DE RÉSONANCE	TABLE D'HARMONIE	CORDES	POSTURE
<i>al-muwattar</i>	Indéfini	Bois évidé. Indéfini par rapport à la forme manquante	Monocorde	Vibration de la corde par l'index	Tenue indéterminée
<i>al-kirān</i> (Mentionné avant le V ^e après J.-C.)	Le manche et la caisse forment une seule pièce de bois évidé. Pas d'indications de mesures	Le manche et la caisse forment une seule pièce de bois évidé. Pas d'indications de formes ou de mesures	Couverte d'une peau	De trois à quatre cordes	Tenue contre la poitrine et accompagnant le chant
<i>al-mizhar</i> (vers la même période que le kirān)	Il constitue le $\frac{1}{3}$ de tout l'instrument. Bois évidé en une seule pièce avec la caisse	Plus grande que celle du kirān avec bois traité	Couverte d'une peau	De deux à trois cordes	Mêmes caractéristiques que le kirān
<i>al-barbaṭ</i> (mentionné à partir du III ^e siècle après J.-C.)	Manche et caisse avec une seule pièce en bois	Manche et caisse avec une seule pièce en bois. La caisse rappelle la poitrine du canard	Table d'harmonie en bois	III ^e siècle : avec deux cordes et VII ^e siècle : avec quatre cordes	Indéfinie
<i>al-ṭunbūr</i>	Long par rapport aux instruments précédents	Caisse petite avec plusieurs formes mentionnées : piriforme, ovoïde, hémisphérique ou rectangulaire	Indéfinie	Deux cordes	Indéfinie
<i>al-murabba'</i>	Indéfinie	En forme de carré d'où son nom <i>al-murabba'</i> (le carré)	Indéfinie	Indéfinies	Indéfinie

Les remarques que l'on peut déduire de ce tableau se réfèrent à l'évolution des composantes du 'ūd. Entre le kirān et le *mizhar*, les écrits parlent d'un même instrument de musique ; le deuxième étant plus traité au niveau de sa facture. Quant au *barbat*, nous notons un changement très important au niveau du rapport des mesures et de la matière utilisée pour la construction de la table d'harmonie : un manche court qui fait le $\frac{1}{3}$ de tout l'instrument et une grande caisse de résonance avec une table en bois. Au niveau de la nomenclature, et malgré la diversité des termes utilisés pour l'ensemble de ces instruments, il est fort probable que le terme « 'ūd » soit attribué à l'instrument *barbat* par rapport à sa table d'harmonie en bois⁴. Celle-ci lui donne une sonorité différente⁵ qui se distingue des instruments à petite caisse de résonance, recouverte de peaux tels le kirān et le *mizhar*. Par ailleurs, bien qu'il soit cité dans la famille des 'ūd, le *tumbūr* semble être très différent du *barbat* avec des rapports de mesures inversées (une petite caisse et un long manche) évoquant une « sonorité » beaucoup plus « aiguë ».

Citée dans un bon nombre d'ouvrages, la vie musicale de *al-jāhiliyya* était plutôt concentrée sur la pratique de la poésie et du chant. La musique instrumentale, bien qu'elle soit représentée par une multitude d'instruments de musique et de formations instrumentales⁶, semble servir davantage le développement des formes de chant et d'énonciation poétique. Il était même mentionné la présence d'un rendez-vous annuel qui réunit toutes les parties de la péninsule arabe autour d'un grand souk, nommé "le souk de 'Ukāz", où l'on exposait des nouvelles productions artistiques ; particulièrement des poèmes de haute érudition littéraire et des chants interprétés par des femmes esclaves qu'on nomme *qaynāt* ou *qiyān*⁷. Il n'est pas évident d'identifier le ou les rôles précis des instruments de musique pendant *al-jāhiliyya* ; notamment celui du 'ūd. Cependant, autre que la fonction d'accompagnement au chant, nous pouvons déceler certains indices qui relèvent d'un engouement particulier d'ordre esthétique accordé aux caractéristiques sonores de ces instruments. Guettat écrit :

« Bishr b. 'Umar parle d'une *dādjīna māhira* (chanteuse habile) qui chantait *bit-tadjāwub* (à l'antienne)⁸ avec une autre chanteuse en s'accompagnant du 'ūd aux belles sonorités »⁹

Il est très probable que le terme « 'ūd » utilisé dans cette citation soit attribué à l'instrument *barbat* ; celui-ci étant défini que ce soit en fonction de l'époque de son utilisation ou au niveau de sa description organologique très proche de celle du 'ūd actuel. Néanmoins, on ne dispose pas toujours d'assez d'informations. Il n'y a aucun vestige ou aucune illustration pour évaluer la morphologie de l'instrument et déterminer un

4. En langue arabe, le 'ūd fait référence au bois. GUETTAT, op. cit., p. 42.

5. Ibid.

6. « (...) différents styles et genre de chants et la variété d'instruments utilisés, soit en solo, soit comme ensemble, groupant *quṣṣāb*, *mizmār*, *barbat* et *ṣanj* ». ibid., p. 46-47.

7. Les *qaynāt* ou *qiyān* (pluriel de *qayna*) sont des femmes esclaves réputées à travers leurs belles voix. Henry George FARMER. *A history of arabian music to the XIIIth century*. Bristol : Luzac — Co, Burleigh Press, 1929, p. 3-4.

8. Le mot *antienne* est synonyme du mot *refrain*. Il est utilisé ici pour désigner une forme de chant responsoriale qui indique une réponse permanente et régulière d'un chœur à une voix soliste principale

9. D'après *al-mufaḍḍaliyyāt*. FARMER, op. cit., p. 46.

éventuel développement organologique plus précis par rapport aux dépouillements archéologiques antérieurs. La fin d’*al-jāhiliyya* témoignerait plutôt d’une stagnation artistique et culturelle dues aux conflits politico-religieux engendrés par l’avènement de l’Islam. Ce n’est qu’à partir de la moitié du VIII^e siècle (pendant l’époque des Omeyyades) que les historiens et les chroniqueurs ont pu identifier les traces de reprise d’une vie artistique notamment sur des fresques et des peintures murales.

I.2.2 Le ‘ūd après l’Islam : quelques considérations historiques

La péninsule arabe était tourmentée par le changement radical qu’a apporté l’Islam au début du VII^e siècle. L’appel à l’Islam et à l’islamisation du peuple de la région, dont la forte tribu de *Qurayš* qui détenait la Mecque, par le prophète Muḥammad (Mahomet) et ses compagnons, a engendré un ensemble de conflits qui ont mené à des guerres et des confrontations couronnées par la victoire des musulmans. La vie du prophète pendant l’Islam n’a duré que 21 ans dont l’intérêt n’était centré que sur l’instauration des fondements de cette religion. Nous ne trouvons aucune indication historique sur une quelconque activité artistique au cours de ces années. Une série de *‘aḥādīth nabawiyya* (paroles du prophète) bannissait tout ce qui se rapportait à la musique¹⁰ ; notamment le chant et les instruments¹¹. Cependant, il importe de noter que la récitation du Coran, ainsi que *al-‘adān* (l’appel à la prière), étaient particulièrement appréciée par rapport à la beauté de la voix. Ceci est sans manquer la précision des différences entre un chant de *qayna* (chanteuse) et un *tartīl* (lecture) ou *tajwīd* (forme élaborée de la lecture) du Coran¹². À l’époque des successeurs du prophète Muḥammad (632-661), désignée dans l’historiographie musulmane par l’époque des quatre khalifes orthodoxes, le déroulement historique du développement de l’Islam est divisé en deux parties :

10. La légitimation de la musique à l’époque du prophète Muḥammad a suscité un grand débat entre les théologiens et les spécialistes dans les explications et les exégèses des *‘aḥādīth nabawiyya* (paroles et dires du prophète). La confrontation de ces dires, transmis dans leur majorité par voie orale, oscille entre des *‘aḥādīth ṣaḥīḥa* (paroles justes) et des *‘aḥādīth ḡayr ṣaḥīḥa* (paroles non justes ou non confirmées). L’Imam Abū Ḥāmid Al-Ġazālī (1058 – 1111), un des plus célèbres théologiens dans l’historiographie islamique, a consacré tout un chapitre intitulé *‘Ādāb as-samā’ wal-wajd* (*Les règles de l’écoute et de l’extase*) dans le deuxième volume de son ouvrage monumentale *ihyā’ ‘ulūm ad-dīn* (*La revivification des sciences de la religion*) pour confronter les formes de désaccord entre théologiens par rapport aux récitation des dires du prophète. Les épilogues de Al-Ġazālī sont fortement commentés et considérés comme une référence incontestable et remettent en question l’interdiction de la musique en Islam. Ṣalāḥ Ad dīn Aṣ-Ṣafādī. *Risāla fi ‘ilm al-mūsīqā* (*Épître en sciences de la musique*). Sous la dir. de ‘Abd al MAJĪD DĪAB et Ġaṭṭās ‘Abd Al-Malik KHAṢĀBA. 1^{re} éd. Le comité général égyptien pour le livre, 1991, p. 37-47.

11. FARMER, op. cit., p. 24-26.

12. Le *tartīl* serait défini par la simple lecture du Coran au contraire du *tajwīd* défini par la lecture de ce livre sacré selon un certain ton tout en le différenciant du chant. *ibid.*, p. 32-33.

- Une première partie conflictuelle caractérisée par des guerres déclarées à ceux qui ont abandonné la religion après la mort du prophète ;
- Une deuxième partie qui témoigne d’une « certaine stabilité qui a favorisé la mise en valeur des lettres et des arts, notamment avec ‘Alī, lui même un grand poète »¹³

L’époque Omeyyade (661-750) constituait une nouvelle période d’épanouissement artistique extrêmement marquante. De nombreux artistes sont apparus aussi bien à La Mecque qu’à la Médine¹⁴. À Damas, devenue capitale des Omeyyades, plusieurs recherches au sein des sites et des vestiges monumentaux ont donné suite à des découvertes de fresques et de peintures murales qui témoignent d’un important développement des arts musicaux. Dans le cadre de ses recherches sur les origines des instruments de musique, Ṣubḥī Anwar Rašīd relève la plus ancienne fresque montrant un musicien qui tient un ‘ūd à la main¹⁵.



Figure I.2.1. Un ‘ūd omeyyade (730 ap. J.-C. environ) Musée de Damas - Syrie

La forme de l’instrument de musique dans cette fresque a beaucoup de points communs avec le ‘ūd tel qu’il est présenté aujourd’hui : une caisse large et quasi-circulaire avec des dessins sur la table d’harmonie (probablement les ouvertures des rosaces), un manche court avec des traits verticaux (probablement des ligatures) et un cheviller doté de quatre chevilles. Avec l’inexistence de sources visuelles permettant d’examiner, de près, l’instrumentarium de *al-jāhiliyya* et de l’époque islamique pendant la vie du prophète et des khalifes orthodoxes, il paraît que cette fresque constitue le premier indice concret qui permet de reconnaître un ‘ūd ; contrairement aux découvertes des vestiges archéologiques abordés plus haut. Le développement des arts depuis l’époque des Omeyyades a nettement favorisé le repérage d’une continuité

13. GUETTAT, op. cit., p. 52.

14. Mahmoud Guettat nous divulgue certains noms de chanteurs et chanteuses connus pendant la période des Omeyyades vers la première moitié du huitième siècle. Ces noms sont repris par Haythem Chakroun dans sa thèse pour mettre en valeur deux pôles musicaux (celle de La Mecque et la Médine) qui deviendront deux écoles musicales sur lesquelles se base la tradition musicale arabe classique. Voir Chakroun, op., cit., p. 69. *ibid.*, p. 52.

15. RAŠĪD, *Al-ālāt al-mūsīqīyya fil ‘uṣūr al-islāmīyya : dirāsa muqārana (Les instruments de musiques dans les époques islamiques : étude comparative)*, p. 61.

musico-historique très remarquable à l’époque des Abbassides (750 – 1258). Dans son livre *Al-ālāt al-mūsīqīyya fil ‘uṣūr al-islāmīyya (Les instruments de musique dans les époques islamiques)*, Raṣīd énumère un très grand nombre de vestiges musicaux exposés dans plusieurs musées orientaux et européens¹⁶. Le ‘ūd dans ces vestiges semble garder une forme stable avec des rapports de mesure très proches de celui d’aujourd’hui. Voici deux illustrations de vestiges musicaux du début¹⁷ et de la fin¹⁸ de l’époque Abbasside :



Figure I.2.2. Un ‘ūd Abbasside (9^e siècle après J.-C.). Récipient irakien en céramique coloré. Musée islamique du Caire (Egypte)



Figure I.2.3. Un ‘ūd Abbasside (13^e siècle après J.-C.). Un métal : fabrication du Mossoul (Iraq). Musée britannique

L’époque Abbasside fut l’une des époques les plus florissantes de l’histoire des arabes musulmans. Une progression dans tous les domaines (particulièrement scientifiques, artistiques et intellectuels) a considérablement témoigné de l’âge d’or *des activités du goût et de l’esprit* dans la péninsule arabique. Mahmoud Guettat dit à ce propos :

« Durant le règne des quatre premiers khalifes à Médine, sous les Umayyades à Damas, puis à Bagdad sous le règne abbasside et plus particulièrement pendant le premier cycle (750 – 847), ce fut l’âge d’or de la musique et des activités du goût et de l’esprit. Les savants des VIII^e, IX^e et X^e siècles ont consacré leurs efforts pour la recension, la revivification et la collecte des éléments de littérature préislamique (...). On étudia et on commenta la poésie, les proverbes et les discours des 150 dernières années de la

16. Ibid., p. 76-93.

17. Idem, *Tārīkh al-‘ūd (L’histoire du ‘ūd)*, p. 81.

18. Idem, *Al-ālāt al-mūsīqīyya fil ‘uṣūr al-islāmīyya : dirāsa muqārana (Les instruments de musiques dans les époques islamiques : étude comparative)*, p. 346.

djāhiliyya et l’on s’en servit pour expliquer les usages coraniques et élaborer les règles de la linguistique et de la littérature arabes. »¹⁹

L’intérêt pour la musique a beaucoup évolué pendant cette époque. En parallèle avec le mouvement de la recension documentaire et de la traduction des écrits grecs, on nota un décuplement du nombre des musiciens et une diversification de la pratique musicale notamment auprès des khalifes abbassides. La musique était évaluée en tant que science à part entière. Chakroun écrit :

« Un important mouvement de réflexion sur la musique marque alors la fin du IX^e siècle et se prolonge jusqu’au XIII^e siècle. À cette époque, les auteurs et les théoriciens considèrent la musique comme un ”art scientifique”, à l’instar de l’arithmétique, de la géométrie ou de l’astronomie. »²⁰

On mentionna dans les écrits musicaux, particulièrement dans le livre de *Al-Aġānī* (*Le livre des chansons*) de Abū Al-Faraj Al-Aṣṣfahānī²¹, un bon nombre de musiciens et de poètes abbassides. Maṣṣūr Zalzal (mort en 791)²² fut l’un des plus célèbres musiciens. Très bon ‘ūdiste et interprète, on lui attribua certaines fonctions majeures dans la création musicale arabe²³. Pendant le règne du cinquième khalife abbasside Hārūn Ar-Rašīd (786 – 808), la pratique musicale était hautement considérée. L’activité des musiciens associés à sa cour, particulièrement son frère Ibrāhīm Al-Mahdī (779 - 839) et Ishāq Al-Mawṣilī (765 – 850), était alimentée par une élucidation des concepts

19. GUETTAT, op. cit., p. 56-57.

20. CHAKROUN, op. cit., p. 85.

21. Abū Al-Faraj Al-Aṣṣfahānī (ou Al-Iṣṣfahānī ou encore moins fréquemment Al-Aṣṣbahānī), mort en 976, est un juriste, artiste et écrivain. Son ouvrage monumental *kitāb al-aġānī* (*Le livre des chansons*) en 21 ou 23 volumes (selon les éditions) est une sorte de grand recueil réunissant plus que deux cents biographies entre récits et anecdotes de poètes et de musiciens, depuis l’époque d’*al-jāhiliyya* jusqu’à l’époque des Abbassides. Yūsif ‘Awn AL-KHŪRĪ et ‘Abdallah AL-‘ALĀYLĪ. *Aġānī al-aġānī : mukhtaṣar aġānī al-Aṣṣfahānī* (*Les chansons des chansons : abrégé du livre des chansons de Al-Aṣṣfahānī*). T. 1. Damas : Talasdar, p. 15-35.

22. Maṣṣūr Ibn Ja‘far (nommé Zalzal) est une personnalité importante de l’âge d’or des Arabes. Elle est pourtant très peu mentionnée dans les écrits et semble être dépassée par la notoriété de son frère (et son maître aussi) Ibrāhīm Al-Mawṣilī (742 – 802) et de son neveu Ishāq Al-Mawṣilī (765 – 850). Son emprisonnement pendant de longues années par le cinquième khalife abbasside Hārūn Ar-Rašīd (786 – 808) a accentué son éclipse en faveur de plusieurs autres musiciens de l’époque. ‘Ādil AL-BAKRĪ. *Ṣafīyy Ad-Dīn Al-Urmawī : mujaddid al-mūsīqā al-‘abbāsīyya* (*Ṣafīyy Ad-Dīn Al-Urmawī : l’innovateur de la musique abbasside*). Iraq : Ministère de la Culture et des Arts, 1987, p. 96.

23. Les réflexions musicales des auteurs médiévaux, notamment Al-Fārābī, Ibn Sīnā (Avicenne) et Ikhwān Aṣ-Ṣafa’ (Frères de la pureté ou Amis fidèles), mentionnaient les apports de Maṣṣūr Zalzal à la musique sur deux niveaux majeurs. Le premier concerne l’invention de *al-‘ūd aṣ-ṣabbūṭ* par référence au poisson *Ṣabbūṭ* (probablement chevenne selon Haythem Chakroun) dont la structure osseuse « ressemble morphologiquement aux descriptions données à partir de l’instrument de Zalzal ». Le deuxième concerne l’invention de *al-‘ūd al-kāmil* (le luth parfait). Cette dénomination ne désignerait pas les détails organologiques de l’instrument, nous semble-t-il. Cela concernerait plutôt l’ajout d’un degré fondamental, dans le système scalaire arabe, nommé *wuṣṭā zalal* (le médus zalzalien) situé sur le manche du ‘ūd à mi-chemin entre l’index et l’annulaire, pour constituer un intervalle musical traité par de multiples rapports numériques d’après les différents auteurs évoqués plus haut. CHAKROUN, op. cit., p. 86-87. Voir également l’importante discussion sur la *wuṣṭā zalal* dans, Anas GHRAB. “Commentaire anonyme du *kitāb al-adwār*. Édition critique, traduction et présentation des lectures arabes de l’œuvre de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī”. Thèse de Doctorat en Musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2009, p. 48-50.

musicaux et une prise de points de vue divergents entre traditionalisme et modernisme. Iṣḥāq Al-Mawṣilī, plutôt avant-gardiste, occupait un rang très élevé chez les khalifes de part de son érudition dans l'art musical, juridique, poétique et philosophique. D'après Guettat, il codifia le système musical traditionnel en clarifiant « *la question de l'échelle musicale par la mise en œuvre d'une nomenclature serrée des genres déterminés par la tablature du 'ūd à quatre cordes et la théorie des 'aṣābi' et des madārij (futurs maqāms (modes))* »²⁴. Iṣḥāq Al-Mawṣilī a eu également beaucoup de disciples dont l'illustre Abū Al-Ḥasan 'Alī Ibn Nāfa' surnommé Ziryāb (789 – 852) ; un chanteur et 'ūdiste réputé.

Il est important de s'arrêter sur l'apport de Ziryāb dans l'élaboration de la tradition musicale arabe et andalouse en particulier. Mentionné d'une manière très détaillée dans le livre *Nafḥ at-tīb min goṣn al-Andalus ar-raṭīb (Brises de parfums de la tendre arborescente Andalousie)* de Al-Maqqarī At-Tlīmānī²⁵, Ziryāb semble être un personnage clef dans la détermination de l'histoire de la musique arabe et celle de l'évolution du 'ūd. En confrontant les divers écrits parlant de Ziryāb, Chakroun²⁶ souligne l'ambiguïté de quelques faits historiques concernant les circonstances de son voyage de Bagdad (sous le règne des Abbassides) à Cordoue (sous le règne des Omeyyades Andalous) en passant par Kairouan²⁷ (sous le règne des Aghlabides) et concernant le problème de rajout d'une cinquième corde au 'ūd²⁸. Le parcours artistique de ce personnage est attesté dans l'histoire musicale arabe. Il aurait bien quitté Bagdad pour s'installer à Kairouan, pendant dix ans, sous le règne du Khalife aghlabide Ziyādat Allāh I (816 – 837), puis à Cordoue (Andalousie), sous le règne du Khalife Omeyyade 'Abd ar-Raḥmān II (822 – 852), où il fonda son école de musique arabo-andalouse en enseignant les règles du chant et le jeu du 'ūd²⁹. Indépendamment de la question du rajout d'une cinquième corde au 'ūd, nous notons d'autres indications, d'ordres organologique et acoustique, apportés sur le 'ūd de Ziryāb. En présence du khalife Hārūn Ar-Rašīd, Ziryāb marquait la différence entre son instrument et celui de son maître en le décrivant ainsi :

« Mon 'ūd, même s'il a la même taille que celui de mon maître et a été construit avec le même bois, ne pèse que le $\frac{1}{3}$ de ce dernier. Ses cordes sont filées avec de la soie loin de l'eau chaude susceptible de les rendre trop molles. Son bamm et son mathlath (quatrième et troisième corde) sont faites du boyau du lionceau ; ce qui rend leur vibration plus pure, plus claire et plus intense. Ainsi les cordes sont plus résistantes aux plectres que celles des autres instruments »³⁰

24. GUETTAT, op. cit., p. 59-60.

25. Aḥmad Ibn Muḥammad Al-Maqqarī AT-TLĪMĀNĪ. *Nafḥ at-tīb min goṣn al-Andalus ar-raṭīb (Brises de parfums de la tendre arborescente Andalousie)*. 8 volumes. Beyrouth : Dār Ṣādir (Maison de Ṣādir), 1968.

26. CHAKROUN, op. cit., p. 121-123.

27. Ibid., La majorité des écrits historiques décrivent un niveau musical très élevé de Ziryāb qui a largement dépassé celui de son maître Iṣḥāq Al-Mawṣilī. Ce dernier, par peur et jalousie, aurait demandé à son disciple de quitter Bagdad sans retard avant de décider de l'achever. Selon Chakroun, il y a une probabilité que Ziryāb aurait quitté la capitale des Abbassides avec son plein gré.

28. Nous traiterons de détail le système des cordes et l'accordage du 'ūd dans une étape ultérieure à travers les écrits théoriques de l'Islam médiéval.

29. GUETTAT, op. cit., p. 119-120, Christian POCHÉ. *La musique arabo-andalouse*. Paris : Arles, Cité de la musique / Actes Sud, 1995, p. 35

30. Description de Ziryāb de son 'ūd selon le livre de Al-Maqqarī, Vol. 3, p. 123. AL-KAḤLĀWĪ,

La question du poids du ‘ūd de Ziryāb suppose une autre méthode de construction ou de traitement du bois du ‘ūd. Il semble que la marge constructive peut être imaginée selon deux manières :

- Un amincissement de la paroi interne de la caisse de résonance au cas où elle est sculptée dans une même pièce de bois ;
- Un assemblage de quelques morceaux de bois fins de façon à obtenir la forme piriforme de la caisse.

La deuxième manière est très discutable mais aussi très probable si nous pensons à l’assemblage des côtes de la caisse de résonance du ‘ūd actuel. D’un autre côté, son discours sur les cordes relevait d’une grande subtilité au niveau du choix du matériau par rapport à la qualité sonore qui peut en résulter. Les critères de pureté, de clarté et d’intensité, soulignés dans sa description suggéraient une recherche approfondie des détails acoustiques les plus fins de l’instrument. L’évocation de Ziryāb entraîne un deuxième discours sur la civilisation musulmane occidentale ; notamment pendant le règne des Omeyyades en Andalousie (désignation des Arabes de la péninsule Ibérique, le sud de l’Espagne actuelle) commencé à partir de la conquête de Ṭāriq Ibn Zīād ; chef berbère de l’armée nord-africaine de Mūsā Ibn Nuṣayr (gouverneur Omeyyade de l’Afrique du Nord)³¹. La prise du pouvoir des Abbassides en 750 obligea les Omeyyades de l’Orient à fuir vers l’occident et à refonder leur Empire en Andalousie qui s’est étendue jusqu’à 1492, date de la chute de Grenade et de la reconquête par les Chrétiens. Parallèlement à l’âge d’Or des Abbassides à Bagdad, les Omeyyades ont eu un âge d’Or à Cordoue beaucoup moins affirmé malgré un niveau très élevé du développement des sciences et des arts³².

I.2.3 Le ‘ūd après l’Islam : considérations des principaux écrits théoriques

Loin d’être anodines, les considérations historiques évoquées plus haut servent à situer l’objet de cette étude dans son contexte chronologique. Elles permettent de déceler quelques indications importantes quant à l’intérêt pour la musique et sa science en rapport avec l’évolution du ‘ūd dans la société arabo-musulmane. La prospérité artistique et intellectuelle en est une condition majeure. Par ailleurs, l’abondance des ouvrages ayant traité des manuscrits et des écrits des savants des péninsules arabiques, s’étendent du IX^e jusqu’à la fin du XV^e siècle, a permis une élucidation minutieuse des théories musicales. Il nous semble très important, dans ce contexte, d’étudier les différentes considérations théoriques de ces savants, notamment par rapport à leurs conceptions du ‘ūd, afin de compléter la réflexion sur les aspects historiques de la composition musicale arabo-orientale.

op. cit., p. 35-36.

31. CHAKROUN, op. cit., p. 117.

32. L’Andalousie des Omeyyades connut une longue période de prospérité et d’épanouissements intellectuel et artistique. Plusieurs savants ont marqué son histoire, comme le philosophe Ibn Rušd (Averroès), Ibn Bāja (connu sous le nom d’Avempace, médecin et musicien successeur de Ziryāb, mort en 1138), Ibn Jūdī, Ibn Al-Ḥimāra, Ibn Ḥāsib (d’autres musiciens), etc.

I.2.3.1 L'œuvre théorique d'Al-Kindī (796 – 874)

La découverte et la mention des écrits musicaux théoriques de Abū Yūsif Ya'qūb Ibn Ishāq Al-Kindī³³ s'avèrent relativement tardives par rapport à celles de ses homologues qui l'ont précédé. Érudit emblématique de l'histoire islamo-philosophique arabe, on lui attribue un nombre de 238 épîtres classées en 17 catégories scientifiques³⁴. Selon Mohamed Zinelabidine, en se basant sur un ensemble d'ouvrages traitant majoritairement de la biographie et de l'héritage littéraire de ce philosophe, Al-Kindī serait « *l'héritier d'une tradition philosophique grecque s'intéressant à l'art musical par rapport à la globalité de ses afférences cosmiques, éthiques et symboliques* »³⁵. Certes, les ouvrages de cet érudit ne sont pas les premiers à paraître de son époque. Ils furent précédés par un grand nombre d'écrits ; notamment ceux de Ishāq Al-Mawṣilī et Ibrāhīm Al-Mawṣilī pour ce qui est de la codification du système musical arabe et du recueil des anciens chants depuis *al-jāhiliyya*. Ces écrits, énumérés également par Zinelabidine, sont perdus dans leur quasi-totalité. La majorité d'entre eux relève de l'ordre du récit voire de l'anecdote ; ce qui fait de ceux d'Al-Kindī un repère scientifique incontestable³⁶. La découverte des épîtres d'Al-Kindī a déclenché une double polémique : ni l'attribution, ni le nombre de ces écrits ne sont vérifiés de par la contribution de cet érudit à la traduction de la pensée philosophique grecque. Les dernières recherches réalisées lui attribuent cinq épîtres en sciences musicales³⁷ :

– *Risāla fī khubr ṣinā'at at-ta'rif* (Épître sur l'art de la composition)

Cette épître s'avère la plus connue chez les musiciens et les musicologues par rapport à son contenu se rapportant directement aux notions musicales. Elle traite, d'une manière descriptive et détaillée, du calcul des intervalles musicaux, de l'accordage du 'ūd, du nombre et des positions des notes sur deux octaves, de la structure modale, des développements et des mutations mélodiques, et du rapport entre la musique et la poésie³⁸.

– *Kitāb al-muṣawwitāt al-watariyya min dāt al-watar al-wāḥid ilā dāt al-'aṣr awtār* (Le livre des instruments à cordes allant d'une seule à dix cordes)

C'est une épître qui reflète la pensée philosophique et spirituelle d'Al-Kindī. Elle traite les raisons philosophiques du nombre des cordes dans les instruments de musique, l'influence de la musique dans la mélodie et le rythme avec l'esprit et les tempéraments humains et l'interprétation cosmologique des sons des cordes du 'ūd³⁹.

33. Zakariyyā YŪSIF. *Mu'allafāt Al-Kindī al-mūsīqīyya (Les écrits musicaux de Al-Kindī)*. 5 épîtres. Bagdad : Édition par l'auteur, 1962, p. 5.

34. D'après Al-Fahrast (sommaire) de Ibn An-Nadīm. *ibid.*, p. 5.

35. Mohamed ZINELABIDINE. "Contribution à l'étude des théories et conceptions esthétiques musicales arabo-musulmanes au Moyen Âge (Du VII^e.s. au XIII^e.s.)" Thèse de doctorat en histoire de la musique et musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1995, p. 350.

36. *Ibid.*, p. 351-353.

37. YŪSIF, *op. cit.*, Zakariyyā YŪSIF. *Risālat Al-Kindī fī al-luḥūn wa an-naḡam (Épître de Al-Kindī sur la musique)*. Bagdad : Édition par l'auteur, 1965, p. 31, Yūsif ŠAWQĪ. *Risālat al-Kindī fī khubr ṣinā'at at-ta'rif (Épître sur l'art de la composition de Al-Kindī)*. Le Caire : *Dār al-kutub al-Maṣriyya* (Maison des livres égyptiens), 1996, p. 239

38. *Ibid.*, p. 38-41.

39. YŪSIF, *Mu'allafāt Al-Kindī al-mūsīqīyya (Les écrits musicaux de Al-Kindī)*, p. 20.

- *Risāla fi ajzā’ khabariyya fī al-mūsīqā* (Epître sur des sections informatives en musique)

Le contenu de cette épître peut être complémentaire à la précédente dans l’expression philosophique d’Al-Kindī. Répertoire en six chapitres, deux d’entre eux traitent l’aspect rythmique par rapport à la poésie et au choix des rythmes et de leurs différentes transitions⁴⁰.

- *Mukhtaṣar al-māsīqā fī ta’līf an-naḡam wa ṣan‘at al-‘ūd* (Abrégé musical en composition et en art du luth)

Cette épître serait, d’après Yūsif, quelques feuilles perdues d’une traduction d’un livre d’Euclide⁴¹. Son contenu n’est pas tout à fait conforme à son titre⁴² ce qui laisse un grand point d’interrogation sur son authenticité.

- *Ar-risāla al-kubrā fī at-ta’līf* (La grande épître sur la composition) ou bien *Al-kitāb al-a‘zam fī at-ta’līf* (Le grand traité de la composition) ou bien *Risāla fī al-luḡūn wa an-naḡam* (Epître sur la musique)

D’après Zakariyya Yūsif, la confusion au niveau du titre de cette épître est due à la découverte d’une copie intacte et complète en Turquie portant le troisième titre *Risāla fī al-luḡūn wa an-naḡam* (Epître sur la musique) et attribuée à Al-Kindī. Les deux premiers titres seraient une supposition de certains gloseurs qui ont pris, pour repère, une autre copie de la même épître, archivée dans une bibliothèque allemande⁴³. D’après ces suppositions, « Le grand traité de la composition » ou « La grande épître sur la composition » serait dans ce cas perdu. Trois éléments essentiels structurent cette épître sur la musique : la construction du ‘ūd, le réglage de ses cordes et une description d’un exercice musical⁴⁴.

L’œuvre d’Al-Kindī s’avère d’une grande importance. À travers ces cinq écrits découverts et glosés au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, on a pu traiter les détails de ce qui est considéré comme la plus ancienne théorie de la musique arabe désigné par « l’école ancienne arabe » (*The old Arabian School*) selon Farmer⁴⁵. Le ‘ūd occupe une place centrale au sein de cette école. Al-Kindī fonde ses réflexions sur cet instrument en partant de son architecture générale et arrivant à l’interprétation théorique de l’échelle musicale et des mesures des rapports intervalliques tout en les reliant avec des spéculations d’ordre cosmique et philosophique.

40. Ibid., p. 22.

41. Idem, *Risālat Al-Kindī fī al-luḡūn wa an-naḡam (Epître de Al-Kindī sur la musique)*, p. 4-5.

42. Yūsif signale un contenu qui se rapporte aux définitions du son, de la mélodie, de la composition, du ton, le mouvement, la prononciation des lettres, etc. En aucun cas le ‘ūd n’est évoqué. idem, *Mu’allafāt Al-Kindī al-mūsīqīyya (Les écrits musicaux de Al-Kindī)*, p. 28.

43. La découverte de Zakariyya Yūsif permet de trancher au niveau du titre de cette épître. *Al-kitāb al-a‘zam fī at-ta’līf* (Le grand traité de la composition) ou *Risāla fī tartīb an-naḡam ad-dālla ‘alā ṭabā’i’ al-aṣkhāṣ* (Epître sur la disposition des mélodies qui renvoient aux tempéraments humains) seraient perdues selon Henry George Farmer. *ibid.*, p. 31.

44. Idem, *Risālat Al-Kindī fī al-luḡūn wa an-naḡam (Epître de Al-Kindī sur la musique)*, p. 7-8.

45. Henry George Farmer, *The sources of arabian music, an annotated bibliography of arabic manuscripts which deal with the theory, practice and history of arabian music from the eighth to the seventeenth century*, XXVI + 71 pp., Leiden (Brill), 1965

I.2.3.1.1 La construction du 'ūd : notions de rapports et de mesures

La réflexion d'Al-Kindī sur la construction du 'ūd semble être guidée par un ensemble de mesures qui met en valeur les rapports fondamentaux pour la facture de l'instrument « Longueur (L) / largeur (l) / profondeur (p) ». Utilisant la largeur du doigt de la main comme unité de mesure, il mettait 36 doigts, posés les uns après les autres, pour la longueur totale (L^t) du 'ūd, 30 doigts pour la longueur de la corde vibrante (L)⁴⁶, 15 doigts pour la largeur (l) et 7,5 doigts pour la profondeur (p). Par ailleurs, dans ses écrits, il n'y a aucune indication sur la forme du 'ūd à l'exception d'un seul critère qui concerne la rondeur de la caisse de résonance. Al-Kindī insiste à ce propos sur le perfectionnement de son rabotage jusqu'à son intersection avec le manche. Il signale également que la vue de profil doit être parfaitement identique à la coupe longitudinale de la vue de face⁴⁷. En concrétisant cette description tout en considérant la caisse de résonance du 'ūd est piriforme, nous obtiendront la figure suivante :

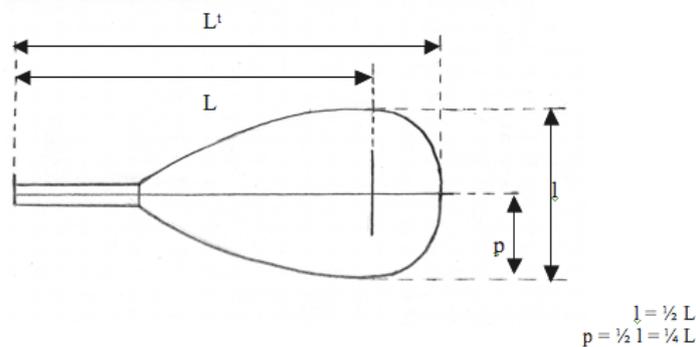


Figure I.2.4. Les mesures du 'ūd d'après Al-Kindī

En commentant ces rapports de mesure, Al-Kindī insiste sur la nécessité de la parfaite équivalence de la profondeur (p) avec l'intervalle de la quarte juste pour une meilleure résonance de l'instrument. D'après Al-Kindī, la profondeur du 'ūd et la distance de la quarte sur le manche sont dépendantes l'une de l'autre. Il indique deux anomalies dans le cas d'inégalité des deux distances : d'une part, si $p < \frac{1}{4}L$, les notes deviennent étouffées et peu résonnantes ; d'autre part, si $p > \frac{1}{4}L$, on notera une résonance abondante de la caisse ce qui influe sur la clarté des notes jouées⁴⁸. Cette conception du 'ūd d'Al-Kindī est complétée par une réflexion sur les cordes, leurs matières, leurs mesures et l'emplacement des *dasātīn*⁴⁹ (ligatures) sur le manche. Selon lui, les cordes sont au nombre de quatre et répondent à des critères que nous présenterons dans le tableau suivant⁵⁰ :

46. C'est la longueur résonante selon la terminologie d'Al-Kindī.

47. YŪSIF, op. cit., p. 11.

48. Ibid., p. 12.

49. Pluriel de *dastān*. Le terme est couramment — mais aussi faussement — traduit par "frettes". Dans la littérature arabe ancienne, le *dastān* désigne en général un fil noué autour du manche de l'instrument. Il peut également faire référence à de simples marques sur la touche de l'instrument selon d'autres écrits.

50. Tableau déduit de la description d'Al-Kindī. YŪSIF, op. cit., p. 15.

Tableau I.2.3. Disposition des cordes (du grave à l’aigu) selon Al-Kindī

NOMS	MATIÈRE	ÉPAISSEUR	RAPPORT D’ÉPAISSEUR AVEC LA CORDE PRÉ- CÉDENTE
<i>bamm</i>	Boyau fin	Quatre couches	-
<i>mathlath</i>	Boyau fin	Trois couches	$\frac{3}{4}$
<i>mathnā</i>	<i>ibrīsam</i> (soie brute)	L’équivalent de deux couches de boyau	$\frac{2}{3}$
<i>zīr</i>	<i>ibrīsam</i> (soie brute)	L’équivalent d’une couche de boyau	$\frac{1}{2}$

Le choix du *ibrīsam* (soie brute) pour le *mathnā* et le *zīr* est commenté chez Al-Kindī. Pour lui, le boyau ne résiste pas aux tensions respectives des deux cordes. Les notes jouées y seront aussi moins claires. Les rapports d’épaisseur entre les cordes sont également commentés et sont en relation directe avec l’accordage du ‘ūd. L’accordage lui-même est relié avec la fixation des ligatures – et par suite la détermination des notes jouées – sur le manche. Selon Al-Kindī, quatre ligatures sont marquées sur le manche. La première ligature correspondrait à la première note jouée par l’index. Celle-ci se situe au bout de trois doigts sur le manche à partir du sillet et fait donc le $\frac{1}{10}$ de la longueur de la corde vibrante ($L = 30$ doigts). La deuxième ligature est située à deux doigts de la première (au niveau du $\frac{1}{6}$ de la corde). La troisième est à un seul doigt de la deuxième (au niveau du $\frac{1}{5}$ de la corde). Ces deux ligatures sont jouées respectivement par le majeur et l’annulaire. Quant à la quatrième, elle est au bout d’un doigt et demi de la troisième (au niveau du quart de la corde) et jouée par l’auriculaire⁵¹.

Pour accorder son ‘ūd, Al-Kindī accorde son *bamm* à la hauteur de la note la plus grave que peut atteindre la voix. Il y pose ensuite son auriculaire (quatrième doigt) et accorde le *mathlath* à la hauteur de cette note. Celle-ci une fois accordée, il reprend la même procédure pour accorder le *mathnā* et le *zīr* en posant toujours son auriculaire respectivement sur le *mathlath* et le *mathnā*⁵². Le résultat obtenu serait un système d’accordage à la quarte juste avec trois quarts ascendantes successives comme le montre la figure suivante :

51. La logique d’Al-Kindī est sous-tendue par les raisons pratiques de l’instrument. Les emplacements de ces ligatures coïncident avec les rapports de distance dont les résultats sont des nombres entiers. La 1^{re} ligature est au bout de 3 doigts ($30/3 = 10$) ; la 2^e ligature est au bout de 5 doigts ($30/5 = 6$) ; la 3^e ligature est au bout de 6 doigts ($30/6 = 5$) ; la 4^e ligature est au bout de 7,5 doigts ($30/7,5 = 4$). *ibid.*, p. 114.

52. Al-Kindī utilise l’expression de *at-taswiya al-‘uzmā* (l’ultime accordage) pour caractériser son accordage. *ibid.*, p. 16-17.

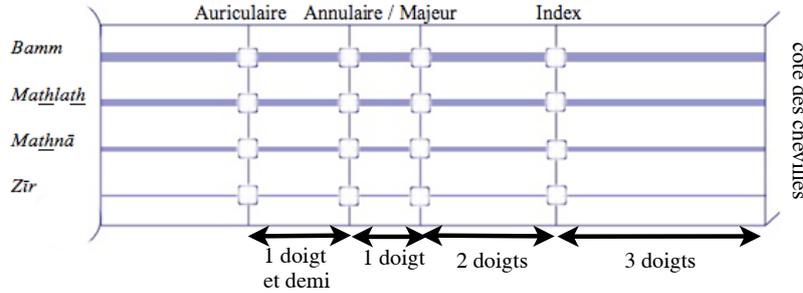


Figure I.2.5. Le manche du ‘ūd d’après Al-Kindī

Plus loin, dans son épître *Risāla fī al-luḥūn wa an-naḡam* (Epître sur la musique), Al-Kindī signale le principe de l’octave à travers le dédoublement des notes jouées sur les quatre cordes. La clarté de son système d’accordage entraîne une problématique au niveau de l’intervalle au bout de la première ligature. Pour que l’index du *mathnā* soit l’octave de la hauteur du *bamm*, il faut que cette ligature soit fixée au niveau du $\frac{1}{9}$ de la longueur (L) de la corde vibrante⁵³. Notons qu’Al-Kindī fixe deux bouts d’un *bamm* à ce niveau ce qui pourrait éventuellement faire allusion à un petit élargissement de ce premier intervalle.

I.2.3.1.2 Dimensions cosmique et philosophique

Comme nous l’avons déjà évoqué, le contenu des épîtres d’Al-Kindī révèle une pensée musicale philosophique et symbolique inspirée des éléments naturels et cosmiques de l’univers. Certains exemples se rapportant à sa manière de penser le ‘ūd sont très frappants. Dans un cadre philosophique naturaliste⁵⁴, il lie le choix de quatre couches de boyau pour le *bamm* et son caractère de « la corde la plus grave » avec l’aspect morphologique de la glotte et avec le fait que le son humain le plus grave émane du fond de cet organe⁵⁵. Dans le même contexte, il lie les quatre cordes du ‘ūd aux quatre éléments de l’écosystème : la terre, le feu, l’air et l’eau⁵⁶. Sur le plan symbolique, le même nombre de cordes est lié à ce qu’il prévoit comme les quatre vertus humaines : la sagesse, l’honnêteté, le secours et la justice⁵⁷.

53. Selon ce système d’accordage, la première ligature est la division de la quinte par la quarte ; ce qui donne $(\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{3}{2} \times \frac{3}{4} = \frac{9}{8})$. Plus loin dans son épître (ibid., p.21.), Al-Kindī pose le principe de l’octave selon les positions des ligatures et le doigté. Pour lui, l’index du *mathnā* est l’octave ascendante du *bamm* à titre d’exemple. Ce principe est incorrect avec un premier intervalle de $\frac{10}{9}$ de ton et avec un accordage à la quarte juste. Dans la version critique de l’Epître sur l’art de la composition d’Al-Kindī, Yūsif Šawqī déduit plutôt le rapport de $\frac{9}{8}$ de ton ; ce qui redonne le sens à ce système d’accordage ŠAWQĪ, op. cit., p. 114.

54. Dans le sens où le naturalisme philosophique puise ses sources de spéculation dans la nature, nous trouvons plusieurs exemples donnés par Al-Kindī, notamment dans *Kitāb al-muṣawwītāt al-watarīyya min dāt al-watar al-wāḥid ilā dāt al-‘ašr awtār* (Le livre des instruments à cordes allant d’une seule à dix cordes), qui attribuent aux nombre de cordes sur divers instruments de musique un nombre équivalent d’éléments naturels. YŪSIF, *Mu’allafāt Al-Kindī al-mūsīqīyya* (Les écrits musicaux de Al-Kindī), p. 74.

55. Idem, *Risālat Al-Kindī fī al-luḥūn wa an-naḡam* (Epître de Al-Kindī sur la musique), p. 15.

56. Idem, *Mu’allafāt Al-Kindī al-mūsīqīyya* (Les écrits musicaux de Al-Kindī), p. 75.

57. Ibid., p. 76.

Par ailleurs, une dimension esthétique régit certains éléments de la pensée philosophique d’Al-Kindī. L’interprétation des notes jouées sur la deuxième et la troisième ligature de son ‘ūd est mise en relation avec les deux genres de l’espèce humaine. Les notes de la deuxième ligature seraient, d’après lui, féminines⁵⁸ et celles de la troisième ligature sont, au contraire, masculines⁵⁹. Inspiré de la pratique du ‘ūd à son époque, l’usage des notes de la deuxième ligature serait associé à des expressions musicales de tristesse, de faiblesse ou d’infériorité à l’encontre des notes de la troisième ligature plutôt liée à des expressions de joie, de force ou de courage.

Malgré l’importance de cette dimension de la réflexion musicale d’Al-Kindī, il semble très difficile d’établir une construction théorique solide sur la perception du ‘ūd à son époque. Hormis les rapports de mesures établis, la symbolique et l’éthique émanent d’un discours allégorique dans la plupart des cas. Ses différentes suppositions, tenues vraisemblablement sous formes de quasi-affirmations, changent au fur et à mesure et s’adaptent à de multiples contextes. Son épître *Kitāb al-muṣawwītāt al-watariyya min dāt al-watar al-wāhid ilā dāt al-‘ašr awtār* (Le livre des instruments à cordes allant d’une seule à dix cordes) en est le témoin : en supposant le rajout d’une cinquième corde au ‘ūd, l’attribution des quatre éléments de l’écosystème au nombre des cordes de son ‘ūd devient impossible. D’autres conclusions plus significatives peuvent être établies dans le cadre d’une recherche philologique plus approfondie.

I.2.3.2 Les considérations d’Ibn Al-Munajjim (mort en 920)

Contrairement à la confusion et l’ambiguïté autour du nombre des épîtres d’Al-Kindī, les recherches sur les manuscrits anciens n’ont abouti qu’à la découverte d’une seule épître attribuée à Yaḥyā Ibn ‘Alī Ibn Yaḥyā Ibn Al-Munajjim, connu sous le nom de Ibn An-Nadīm⁶⁰. Son épître sur la musique constitue une illustration de la pratique musicale du IX^e siècle, notamment celle de Ishāq Al-Mawṣilī, ce qui permet d’avoir une intéressante alternative à ses travaux perdus sur les systèmes musicaux arabes. La quantité des informations dans cette œuvre est époustouflante. Ibn Al-Munajjim, ayant vécu quarante-six ans environ après Al-Kindī⁶¹, semble avoir un grand savoir de la musique de son époque et celle des philosophes anciens grecs. Il se base sur une approche méthodologique comparative qui met en évidence les spéculations mu-

58. La deuxième ligature a un rapport de $\frac{6}{5}$ de ton ; ce qui donne un intervalle de tierce mineure selon le système pythagoricien. D’autres descriptions de cet intervalle (ou de ces notes à ce niveau des ligatures) sont évoquées par Al-Kindī telles que douce et molle. idem, *Risālat Al-Kindī fi al-luḥūn wa an-naḡam* (Epître de Al-Kindī sur la musique), p. 18.

59. Notes *yābisa* (dures) ou *kašīna* (rudes) selon la terminologie d’Al-Kindī *ibid.*, p. 18.

60. L’épître d’Ibn Al-Munajjim, fixée sous le titre de *Risāla fī al-mūsīqā* (Epître en musique), est unique dans le sens où elle est la plus riche et complète des épîtres en matière d’informations. Elle a été commentée et critiquée trois fois en se basant sur deux versions découvertes en Inde et à Londres. Voir l’introduction des gloses dans Ibn AL-MUNAJJIM. *Risālat Ibn Al-Munajjim fī al-Mūsīqā wa kašf rumūz kitāb al-aḡānī* (Epître en musique de Ibn Al-Munajjim et déchiffrement des énigmes du livre des chants). Sous la dir. d’Yūsif ŠAWQĪ. Le Caire : Maṭba‘at dār al-kutub (Imprimerie de la maison des livres), 1976, p. 77-95.

61. Calcul fait à partir des deux dates de décès de ces deux érudits. Dans son livre Epître sur l’art de la composition d’Al-Kindī, Šawqī mentionne une quarantaine d’année. ŠAWQĪ, *op. cit.*, p. 135.

sicales arabes en rapport avec la théorie grecque tout au long de son épître⁶². Sur l’ensemble de cette matière, et à la différence d’Al-Kindī, Ibn Al-Munajjim ne traite pas, d’une façon explicite, la conception organologique du ‘ūd. Il s’intéresse uniquement à l’étude des notes, à leurs positions sur le manche et au nombre des modes et leurs natures. Cette étude a permis d’approcher la musique selon les positions des doigts sur le manche du ‘ūd. Sans donner autant de précisions qu’Al-Kindī, Ibn Al-Munajjim semble avoir la même conception des *dasātīn* (ligatures). En revanche, il insiste sur la différence entre les notes émanant du deuxième et troisième doigts sur les cordes à travers la notion de *majrā* (chemin ou cheminement). Cette notion concerne une procédure mélodique spécifique qui différencie vraisemblablement la pratique d’un mode par rapport à un autre⁶³. Par ailleurs, Ibn Al-Munajjim considère les deux cordes graves du ‘ūd, le *bamm* et le *mathlath*, comme deux reflets des deux cordes aiguës, le *mathnā* et le *zīr*, dans le sens où les notes jouées sur les premières sont les mêmes sur les deux dernières selon chaque *majrā*. En considérant la troisième corde, *mathnā*, comme une base d’accordage et de départ des notes⁶⁴, le manche du ‘ūd selon Ibn Al-Munajjim serait ce qui est représenté par la figure suivante :

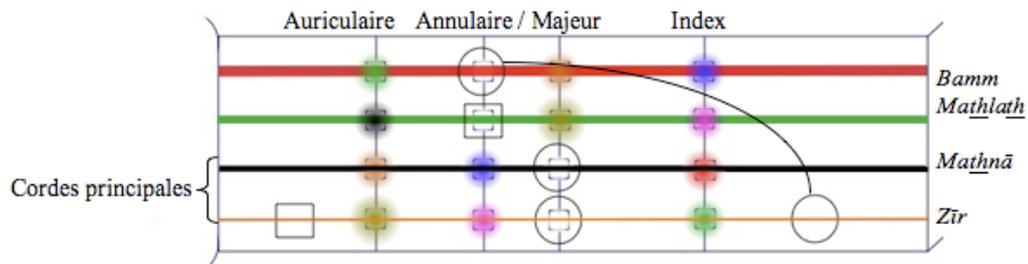


Figure I.2.6. Le manche du ‘ūd d’après Ibn Al-Munajjim

La logique d’Ibn Al-Munajjim part du fait que chaque note jouée sur les cordes principales est unique. De ce fait, il définit, selon la théorie de Ishāq Al-Mawṣilī, dix notes de bases : en partant de la corde *mathnā*, il ajoute un index sur *mathnā*, un majeur sur *mathnā*, un annulaire sur *mathnā*, un auriculaire sur *mathnā*, un index sur *zīr*, un majeur sur *zīr*, un annulaire sur *zīr*, un auriculaire sur *zīr* et l’équivalent d’un annulaire sur *mathlath*⁶⁵. D’après cette disposition, toutes les notes, au niveau des ligatures mentionnées, sont effectivement jouées. Une seule exception concernerait l’annulaire sur le *bamm* qui ne trouve pas son équivalent sur les cordes principales. Comme Al-Kindī, Ibn Al-Munajjim ne signale aucune ligature derrière l’index⁶⁶.

62. Voir le contenu de l’épître organisée sous formes de neuf chapitres. AL-MUNAJJIM, op. cit., p. 183-186.

63. Ibid., p. 266.

64. La corde *mathnā* est appelé *‘imād* (base ou socle) selon la terminologie d’Ibn Al-Munajjim. La hauteur de cette note serait la base d’accordage du reste des instruments de musique. ibid., p. 192.

65. Ibid., p. 192-197.

66. Ibid., p. 266.

I.2.3.3 La conception du ‘ūd d’après Al-Fārābī (872-950)

Abū Naṣr Muḥammad Ibn Muḥammad Ibn Ṭarkhān Al-Fārābī, connu sous le nom d’Alpharabius en latin, fut l’un des plus grands philosophes du IX^e siècle. Célèbre commentateur des écrits d’Aristote et de la philosophie grecque⁶⁷, il fut appelé « le second maître » au moyen de sa grande érudition en philosophie, en mathématiques et en sciences diverses. Étant un excellent musicien⁶⁸, Al-Fārābī écrivit plusieurs ouvrages en musique⁶⁹ dont *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* (*Grand traité de la musique*) qui est considéré comme l’une des références les plus approfondies et les plus complètes sur la musique arabe ancienne. À la lecture de ce livre, nous remarquons une qualité rédactionnelle caractérisée par une haute clarté. Différemment des épîtres d’Al-Kindī ou d’Ibn Al-Munajjim, le grand traité de la musique est assez long et consistant. Avec des descriptions minutieusement détaillées, Al-Fārābī esquissa une théorie musicale arabe générale qu’il divisa, selon le traité original en langue arabe, en deux grandes parties : la première est une partie théorique introductive qui met en valeur l’ensemble des concepts et des définitions à la base de sa réflexion. La deuxième partie est plus volumineuse. Elle est découpée en trois grands chapitres qui concerneraient respectivement l’étude des intervalles et de leurs mesures en rapport avec les longueurs des cordes, l’énumération et la description des instruments de musique de son époque⁷⁰ et, enfin, l’art de la composition musicale⁷¹. Par ailleurs, lors de sa traduction de ce traité, le baron d’Erlanger établit une autre répartition en quatre *livres*, composés chacun de deux discours⁷². Cette répartition ne coïncide pas avec celle du traité d’origine. Néanmoins, sa clarté paraît pertinente par rapport à son contenu : un livre d’introduction, un livre d’éléments, un livre d’instruments de musique et un dernier livre de composition.

Dans le livre des instruments de musique, Al-Fārābī consacre une partie à l’étude du ‘ūd. Nous constatons une forte intention théorique dans la description de cet instrument en se focalisant exclusivement sur l’étude de la touche, des emplacements des ligatures, de l’accordage et surtout de l’étude de l’échelle musicale arabe et des mesures de ses intervalles. L’absence d’une étude organologique au niveau de la facture du ‘ūd, qui traite des rapports de mesures et de la construction de ses différentes parties, est remarquable⁷³. Nous pourrions imaginer que l’élaboration minutieuse de l’échelle musicale, à travers les doigtés-ligatures, peut nous faire penser à une forme de standardisation d’une facture organologique usuelle, probablement futile dans le cadre du respect des rapports de mesures des intervalles. Un des indices les plus importants

67. Rodolphe D’ERLANGER. *La musique arabe*. 2^e éd. T. 1 : Al-Fārābī : *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* (*Grand traité de la musique*). Paris : Paul Geuthner, 1930, Avertissements XV-XVI.

68. La lecture des ouvrages d’Al-Fārābī ne laisse pas le lecteur indifférent quant à la constatation d’une haute sensibilité à la musique qui ne peut être que celle d’un vrai pratiquant. Abū Naṣr Ibn Ṭarkhān AL-FĀRĀBĪ. *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* (*Grand traité de la musique*). Sous la dir. de Maḥmūd Aḥmad AL-ḤIFNĪ et Ġaṭṭās ‘Abd Al-Malik KHAŠABA. Maison de l’écrivain arabe pour impression et édition, 1967, p. 8.

69. voir la biographie d’Al-Fārābī. *ibid.*, p. 3-8.

70. Particulièrement le ‘ūd et le *tunbūr*.

71. AL-FĀRĀBĪ, *op. cit.*, p. 10-14.

72. Voir les tables de matières. Rodolphe d’Erlanger, *La musique arabe* (T.1, T.2), Paris : Paul Geuthner, 1930-1935.

73. Voir la partie consacrée à l’étude de l’instrument. D’ERLANGER, *op. cit.*, p. 164-215.

concerne la primauté que donne Al-Fārābī au chant à l’encontre de la musique instrumentale. Il dit :

« La musique instrumentale fournit des réponses au chant dans la mesure où elle peut imiter la voix. Elle sert à l’accompagner, à l’enrichir, ou à jouer le rôle de prélude et d’intermèdes. Les intermèdes permettent au chanteur de se reposer ; ils complètent aussi la musique en exprimant ce que la voix ne peut rendre. Il est une autre espèce de musique instrumentale ; celle-ci est conçue de telle façon qu’il devient difficile de lui faire imiter la musique parfaite (vocale) ; elle ne peut apporter à cette dernière aucune aide. Nous pourrions comparer cette espèce de musique à une décoration dont le dessin ne rappelle aucune chose réelle, mais qui est simplement un plaisir des yeux. »⁷⁴

Cette citation est à double tranchant : d’une part, la musique instrumentale n’est qu’un complément au chant considéré comme « musique parfaite » ; d’autre part, elle est capable d’exprimer la musique la plus subtile que la voix ne peut interpréter. Al-Fārābī dévoile une idée-clef très intéressante par rapport à la création musicale sans qu’elle soit mise au service d’une description des spécificités organologiques du ‘ūd capable d’interpréter ces interludes ou intermèdes. L’intérêt d’Al-Fārābī semble focalisé beaucoup plus sur la constitution de la substance musicale. Cet intérêt s’affirme d’ailleurs dans le troisième chapitre de son ouvrage, dédié à la composition musicale, là où il différencie clairement — dans sa définition de la mélodie — entre deux *espèces* de mélodies : celles qui sont arrangées d’une façon déterminée et celles qui le sont aussi mais avec des associations à des phonèmes constituant les mots et les phrases chantées⁷⁵. Ceci laisse entrevoir une séparation entre la musique instrumentale (*1^{ère} espèce*) et la musique vocale (*2^{ème} espèce*)⁷⁶. Dans ce qui suit, nous essayerons d’explicitier les détails qui reflètent la conception du ‘ūd chez Al-Fārābī notamment dans son chapitre sur les instruments de musique.

I.2.3.3.1 Sur sa description générale du ‘ūd

Comme nous l’avons déjà évoqué, Al-Fārābī mène une description du ‘ūd assez sommaire. Ayant, comme référence, la traduction de Rodolphe d’Erlanger, un paragraphe a attiré notre attention et en particulier la représentation schématique qui le suit :

« Sur le manche de cet instrument, des ligatures passent sous les cordes et délimitent sur chacune d’elle les diverses sections qui fournissent les notes. Ces ligatures jouent le rôle de chevalets ; on les place parallèlement à la base de l’instrument dite le cordier. Attachées au cordier, chacune en un point différent, les cordes sont tendues le long de la face de l’instrument et vont se rejoindre en un même point, formant ainsi les

74. Ibid., p. 17.

75. Pour Al-Fārābī, la première *espèce* des mélodies forme le matériau nécessaire à la deuxième. Rodolphe D’ERLANGER. *La musique arabe*. 2^e éd. T. 2 : Al-Fārābī (suite : livre III). Avicenne, Mathématiques, Kitābu’ š-šifā’. Paris : Paul Geuthner, 1935, p. 3.

76. Ce qui donne de l’importance à la musique vocale en dépit de la musique instrumentale. *ibid.*, p. 49.

côtés de plusieurs triangles ayant une base et un sommet communs. »⁷⁷

Le schéma, établi par d’Erlanger, qui représente cette description prend en considération la vue de face des cordes. Il en résulte un grand triangle ayant pour base le cordier ; pour sommet le point (A) de contact de toutes les cordes et pour côtés la corde la plus grave et la corde la plus aiguë comme le montre la figure ci-dessous⁷⁸.

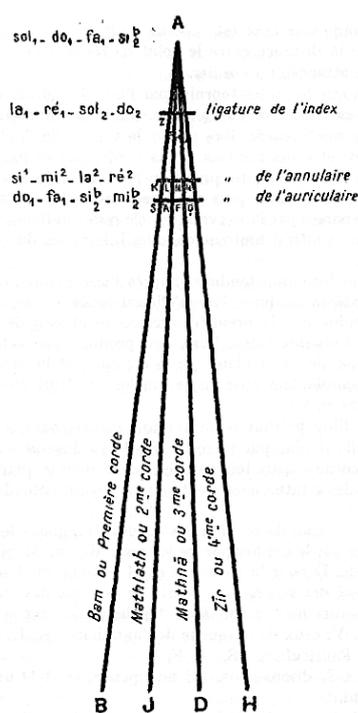


Schéma p. 168

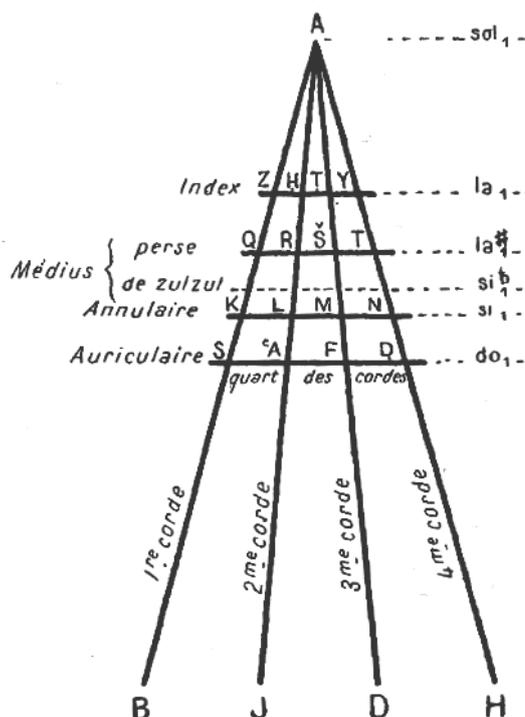


Schéma p. 170

Figure I.2.7. Schémas du manche du ‘ūd extraits du Tome 1 de *La musique arabe* de R. d’Erlanger

Nous pensons qu’il y a une interprétation erronée des descriptions ou bien une mauvaise schématisation concernant ce point de contact qui réunit toutes les cordes au niveau du cheviller de l’instrument. La deuxième hypothèse est la plus probable puisque nous trouvons d’autres schémas du manche du ‘ūd montrant clairement un sillet à la place de ce point⁷⁹.

I.2.3.3.2 Quatre *dasātīn* (ligatures) principales, une cinquième corde et de nouveaux intervalles

Al-Fārābī évoque les mêmes ligatures signalées par ses prédécesseurs Al-Kindī et Ibn Al-Munajjim, placées aux mêmes endroits sur le manche et énumérées au nombre

77. Idem, *La musique arabe*, p. 166.

78. Deux figures extraites du 1^{er} Tome de *La musique arabe* aux pages 168 et 170 *ibid.*, p. 168-170.

79. *Ibid.*, voir, à titre d’exemple, les pages 46, 175, 177 et 178.

des quatre doigts fonctionnels : l'index, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire. En revanche, la note jouée par le majeur au niveau de la deuxième ligature, appelée « médus » dans sa propre terminologie, n'est pas fixe. Dans sa détermination des ligatures, il reporte ses commentaires sur la mobilité de cette note pour les insérer au centre de sa réflexion sur les intervalles⁸⁰. L'accordage de l'instrument se base sur l'importance de compléter l'octave. D'Erlanger écrit :

« Accordons le luth comme on le fait habituellement. La première corde libre nous donne le degré le plus grave ; l'octave de cette note sera sur la touche de l'index de la troisième corde. D'où l'on voit que le luth rend non seulement les degrés d'un seul groupe (une seule échelle d'octave) mais alors leurs répliques à l'octave aiguë. Si, cependant, nous voulons faire entendre l'octave aiguë de la note de l'index de la troisième corde, nous ne trouvons pas sa place sur la ligature du luth. (...) Pour le compléter, il nous faut doter l'instrument d'une cinquième corde et nous trouvons la dernière note de cette seconde octave à la touche de l'annuaire de cette dernière corde. »⁸¹

La cinquième corde du 'ūd a toujours fait l'objet de plusieurs polémiques. De l'origine de son rajout à son rôle fonctionnel dans le jeu instrumental ou dans la détermination des échelles musicales, les opinions divergent. Ce que l'on peut constater chez Al-Fārābī, c'est que cette corde est aussi bien théorique que réelle. Son montage est une alternative effective de la double octave, selon lui, à l'encontre de la fixation difficile de deux autres ligatures au delà de l'auriculaire et au changement de l'accord des cordes pour l'obtenir⁸². Par ailleurs, entre la ligature de l'index et celle de l'annulaire, Al-Fārābī parle de l'emplacement de deux ligatures supplémentaires utilisées à son époque. Nommées *wuṣṭā* (médus), la classification de ces ligatures peut être établie dans le tableau suivant⁸³ :

Tableau I.2.4. Classification des médus d'Al-Fārābī

NUMÉRO DE WUṢṬĀ	SON NOM	RAPPORT DE TON
1w	<i>wuṣṭā</i> qadīma (Ancien médus)	$\frac{32}{27}$
2w	<i>wuṣṭā al-furs</i> (Médus des Perses)	$\frac{81}{68}$
3w	<i>wuṣṭā zalzal</i> (Médus de Zalzal)	$\frac{27}{22}$

L'ancien médus est celui qui a été toujours mentionné par les théoriciens qui ont précédé Al-Fārābī. Selon ce dernier, ce médus ne serait pas un *médus* dans

80. « La troisième note est celle du médus ; nous ne parlerons pas ici de la touche qui limite la section de corde qui la produit. Nous y reviendrons quand nous traiterons de cette note. » AL-FĀRĀBĪ, op. cit., p. 499.

81. D'ERLANGER, op. cit., p. 45.

82. Ibid., p. 204-205.

83. AL-FĀRĀBĪ, op. cit., p. 509-511.

la pratique. Al-Fārābī dévoile d’autres ligatures, appelées *mujannabāt* (qui seraient des notes principalement au voisinage de la ligature de l’index), et considère que cet ancien médius est le *mujannab* de l’intervalle joué par le majeur⁸⁴. Pour ce qui est des ligatures des *mujannabāt*, Al-Fārābī en cite quatre⁸⁵ au voisinage de l’index du côté du sillet du ‘ūd comme le montre le tableau suivant :

Tableau I.2.5. Classification des *mujannabāt* selon Al-Fārābī

NUMÉRO DU <i>MUJANNAB</i>	POSITION DU <i>MUJANNAB</i>	RAPPORT DE TON
1m	En comptant deux tons diatoniques depuis l’auriculaire	$\frac{243}{266}$
2m	Sur le juste milieu entre le sillet et l’index	$\frac{17}{18}$
3m	Sur le juste milieu entre le sillet et le médius des Perses	$\frac{149}{162}$
4m	Sur le juste milieu entre le sillet et le médius de Zalzal	$\frac{49}{54}$

Selon ces différentes classifications, le manche du ‘ūd d’Al-Fārābī pourrait être représenté comme suit :

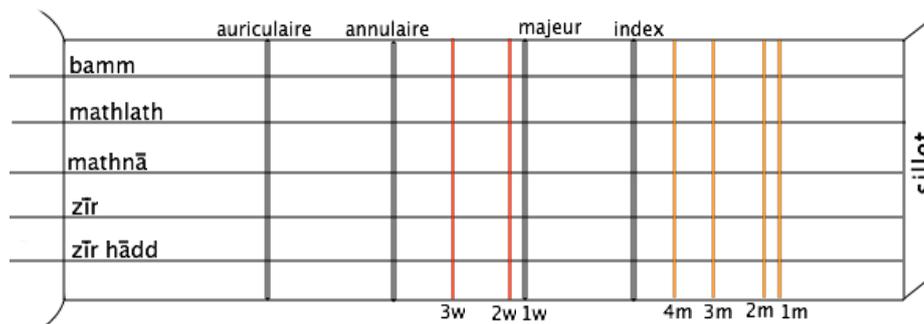


Figure I.2.8. Le manche du ‘ūd d’après Al-Fārābī

Tout comme Ibn Al-Munajjim, Al-Fārābī semble se soucier davantage de la théorie de la musique à travers l’étude du manche du ‘ūd et des emplacements précis des ligatures et des doigts. La quasi-inexistence d’une description de la facture organologique de l’instrument fait suite à plusieurs hypothèses :

- L’organologie n’était pas vraiment la première préoccupation des musiciens de l’époque ; ce qui peut expliquer le peu d’intérêt que lui accorde Al-Fārābī quant à son ouvrage considéré comme le plus complet de tous les écrits anciens ;
- Le ‘ūd à l’époque d’Al-Fārābī était si parfait qu’il était inutile d’aborder la facture. Notons que, dans sa courte description de l’instrument, il commence

84. Ibid., p. 511.

85. Ibid., p. 512-513.

par affirmer que « le 'ūd est le plus parfait de tous les instruments »⁸⁶ ;

- Le 'ūd à l'époque d'Al-Fārābī avait des problèmes organologiques multiples qu'il a fallu délaissier la question dans cet ouvrage et la traiter dans un autre. Cette hypothèse est très peu probable vu d'abord l'inexistence d'un tel ouvrage et ensuite la grande minutie dans la description de l'accordage et du manche qui connote une grande avancée organologique.

I.2.3.4 Description du 'ūd chez Ikhwān Aṣ-Ṣafā' et Ibn Sīnā

I.2.3.4.1 Ikhwān Aṣ-Ṣafā' (deuxième moitié du X^e siècle)

Ikhwān Aṣ-Ṣafā' (les frères de pureté)⁸⁷ sont souvent décrits en tant que groupe de philosophes-théologiens ismaélites⁸⁸ qui avaient pour but, selon plusieurs chercheurs et commentateurs de leurs lettres, la conciliation entre la philosophie et la théologie⁸⁹. Le dévoilement des identités des membres de ce groupe constitue jusqu'à nos jours un sujet polémique et ambigu⁹⁰ que nous n'allons pas détailler ici. On leur attribue une cinquantaine d'épîtres traitant de plusieurs domaines philosophiques et scientifiques ; notamment les mathématiques là où se trouve toute une section sur la musique⁹¹. Dans cette section, Ikhwān Aṣ-Ṣafā' consacrent tout un paragraphe sur la manière de construction et de réparation des instruments de musique dont une partie est consacrée au 'ūd⁹².

Les mesures de l'instrument chez Ikhwān Aṣ-Ṣafā' correspondent à celles données par Al-Kindī⁹³. Ils insistent également sur la légèreté du bois utilisé et sur la finesse de la table d'harmonie qu'on devrait utiliser pour la construction ou la réparation⁹⁴. Les cordes, au nombre de quatre et nommées, respectivement du grave à l'aigu, *bamm*, *mathlath*, *mathnā* et *zīr* sont dégressives quant à leur diamètre. Ils indiquent un rapport de mesure de $1 + \frac{1}{3}$ allant de la corde la plus aiguë à la corde la plus grave et donnent des valeurs exactes du nombre des couches de *ibrīsam* (soie brute) à utiliser pour chaque corde⁹⁵. Ikhwān Aṣ-Ṣafā' décrivent les positions des ligatures utilisées sur le 'ūd en divisant les cordes comme suit⁹⁶ :

86. D'ERLANGER, op. cit., p. 44.

87. Connus également sous le nom de *Brethern of Sincerety*.

88. Doctrine religieuse séparée et opposée aux principes religieux des Chiïtes.

89. Sayyid Ḥisīn NAṢR. *Rasā'il Ikhwān Aṣ-Ṣafā' : hawīyyatuhā wa muḥṭawāhā (Les lettres de Ikhwān Aṣ-Ṣafā' : identité et contenu)*. Article. URL : http://science-islam.net/article.php?id_article=751&lang=ar (visité le 10/12/2009).

90. Ibid.

91. IKHWĀN-AṢ-ṢAFĀ'. "[Section sur la musique]". Dans *Rasā'il Ikhwān Aṣ-Ṣafā' wa khillān al-wafā'* (*Les épîtres de Ikhwān Aṣ-Ṣafā'*). T. 1. Chapitre : *Al-qism ar-riyādī* (section mathématiques). Dār Ṣādir, 1378 H.

92. Selon Ikhwān Aṣ-Ṣafā', le 'ūd est l'instrument inventé le plus parfait ou complet. *ibid.*, p. 202-206.

93. Voir la figure I.2.4 à la page 37.

94. Ikhwān Aṣ-Ṣafā' semblent être les premiers théoriciens arabes à évoquer l'utilisation de plusieurs bois séparément pour la construction du 'ūd. Ils évoquent particulièrement une propriété acoustique (sans détails) de la table d'harmonie (*al-wajh*) ; celle-ci doit "sonner" quand on la percute. IKHWĀN-AṢ-ṢAFĀ', op. cit., p. 203.

95. Le *bamm* contient 64 couches de soie brute, le *mathlath* contient 48 couches, le *mathnā* contient 36 couches et *zīr* en contient 27. *ibid.*, p. 203.

96. *Ibid.*, p. 203-204.

- Une première division de la corde par 4 et un emplacement de la ligature du *khinṣar* (auriculaire) au niveau des $\frac{3}{4}$ de la longueur de la corde vibrante sur le manche ;
- Une deuxième division de la corde par 9 et un emplacement de la ligature de *sabbāba* (index) au niveau des $\frac{1}{9}$ du manche du côté du sillet ;
- Une troisième division consiste à diviser en 9 la longueur de la corde à partir de la ligature de *sabbāba* (index) jusqu’au chevalet de l’instrument et placer la ligature du *binṣar* (annulaire) au niveau du $\frac{1}{9}$ de cette longueur sur le manche (positionné entre la ligature de *sabbāba* et la ligature du *khinṣar*) ;
- Une quatrième division consiste à diviser en 8 la longueur de la corde à partir de la ligature du *khinṣar* puis à prendre le $\frac{1}{8}$ à partir de cette ligature et l’appliquer sur le manche (vers le sillet) pour placer la ligature de la *wuṣṭā* (majeur) entre la ligature de l’index et celle de l’auriculaire.

Une fois ces ligatures placées, ils accordent les cordes en quarts successives. Ils tendent d’abord le *zīr* (la corde aiguë) le plus possible sans le casser, puis tendent le *mathnā* et pressent la ligature du *khinṣar* pour vérifier son accordage parfait avec le *zīr*, et enfin ils appliquent le même principe respectivement sur les cordes de *mathlath* et de *bamm*⁹⁷. Cette description peut être représentée par la figure suivante :

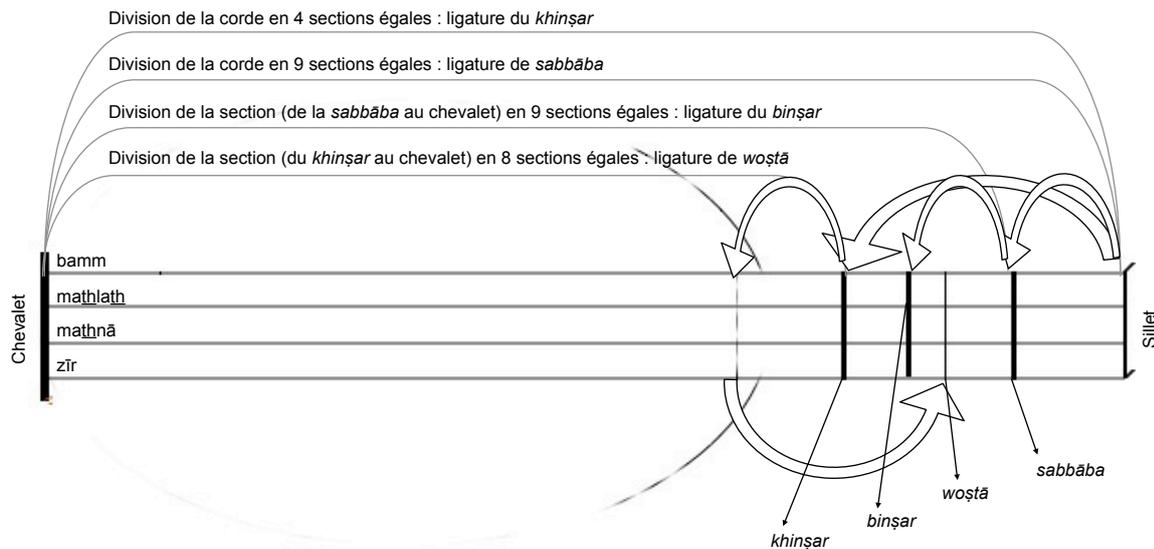


Figure I.2.9. Divisions des cordes et emplacements des *dasātīm* ligatures chez Ikhwān Aṣ-Ṣafā’

Nous constatons, d’après le relevé de ces données sur le ‘ūd, qu’il y a une forte correspondance avec les propos d’Al-Kindī à quelques différences près. Ikhwān Aṣ-Ṣafā’ affirment néanmoins que l’instrument ne peut contenir que quatre cordes (ni plus ni moins)⁹⁸ contrairement à Al-Fārābī qui indiquait la possibilité de rajouter la cin-

97. Ibid., p. 204.

98. « *The musician philosophers limited themselves to four strings for the ‘ūd, no more, no less, (...)* ». Annon SHILOAH. *The epistle on music of Ikhwān Al-Ṣafā’*. Sous la dir. d’Hanoah AVENARY.

quième corde *ḥādd*. Le calcul au niveau de la division des cordes et du rapport de leurs épaisseurs chez Ikhwān Aṣ-Ṣafā' est également différent des théoriciens précédents. Ils sembleraient justifier leurs propos dans une perspective cosmique/philosophique ou symbolique, à la manière d'Al-Kindī, en explicitant notamment le « caractère » des cordes par rapport aux quatre éléments (feu, air, eau et terre) et l'importance des chiffres utilisés pour ce calcul⁹⁹.

I.2.3.4.2 Ibn Sīnā (980 - 1037)

Abū 'Alī Ibn Sīnā, connu en occident sous le nom d'Avicenne, est l'un des érudits les plus connus dans le monde à travers les traductions et les commentaires de ces écrits ainsi que la valorisation de sa contribution à l'avancement du domaine médical en particulier. Ibn Sīnā était un philosophe et un scientifique pluridisciplinaire. Ses œuvres se classent selon trois catégories principales¹⁰⁰ :

- *Al-'ulūm al-'ālīyya* (les sciences de la logique), où se classent notamment ses commentaires d'Aristote¹⁰¹, la littérature et la poésie ;
- *Al-'ulūm an-naẓariyya* (les sciences théoriques), où on classe les sciences divines, les sciences mathématiques et les sciences naturelles ;
- *Al-'ulūm al-'āmalīyya* (les sciences pratiques), où on trouve tout ce qui concerne la vie pratique.

Ces grandes catégories se divisent évidemment en multiples sous-catégories, chacune d'elle traite d'un sujet bien précis. Pour Ibn Sīnā, la musique se classe parmi les sciences théoriques. Il la définit en tant que « *science mathématique dans laquelle on traite des « notes musicales » selon leurs concordances et discordances ainsi que les « temps » qui les séparent pour connaître la/les manière(s) de la composition* »¹⁰². Il lui consacre toute une branche dans laquelle il traite spécifiquement des intervalles et de leurs calculs au sein des genres musicaux. Dans cette branche, il place une section sur les instruments de musique avec une primauté accordée au 'ūd à l'image des théoriciens qui l'on précédé.

Les écrits d'Ibn Sīnā sur le 'ūd ne diffèrent pas beaucoup de ce qui a été étalé dans cette étude jusqu'à maintenant. Il se distingue néanmoins par l'établissement d'une classification organologique remarquable de tous les instruments en plaçant le 'ūd parmi les instruments « *qui comportent des cordes dotées de touches et que l'on percute [à l'aide d'un plectre]* »¹⁰³. La division de ses cordes suit la même méthode

Tel-Aviv : Tel-Aviv University et The council for culture, 1976, p. 43.

99. Plus d'explications sont fournies dans la traduction de Amnon Shiloah de la section musicale de Ikhwān Aṣ-Ṣafā' (partie intitulée *The fourth strings of the Lute and their parallels*). *ibid.*, p. 43-49.

100. *Ibn Sīnā*. Site web. URL : <http://alnoor-world.com/scientists/29.asp> (visité le 15/12/2009).

101. Voir dans la section "Activités" et "Ses idées" *Avicenne (Ibn Sīnā) 980- 1037 : le médecin philosophe*. Ressources, Biographie. URL : <http://classes.bnf.fr/dossism/b-avicen.htm> (visité le 15/12/2009).

102. C'est une traduction personnelle du texte original en arabe. Abū 'Alī Ibn Sīnā. *Jawāmi' 'ilm al-mūsīqā (Compendium sur la science de la musique)*. Sous la dir. de Zakariyyā YŪSIF. Révisé par Aḥmad Fu'ād Al-Ihwānī et Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī. Dans : *Kitāb aṣ-ṣifā'* (Le livre de la guérison). Le Caire : *Al-maṭba'a al-amīriyya* (Imprimerie al-amīriyya), 1956, p. 9.

103. D'ERLANGER, *La musique arabe*, p. 233.

que Ikhwān Aṣ-Ṣafā’¹⁰⁴ bien qu’il soit l’un des plus opposants à leur pensée philosophique et générale. Il rajoute tout de même trois ligatures supplémentaires¹⁰⁵ : le médus de Zalzal à mi-chemin entre le majeur (ancien médus pour lui), l’adjointe du médus de Zalzal à un ton de celle-ci (derrière la ligature de l’index) et une touche de tête derrière l’adjointe corrigée par lui-même et fixée à un comma de cette dernière selon le schéma établi par le baron d’Erlanger¹⁰⁶.

L’accordage du ‘ūd n’est pas aussi différent de ce qui précède. Il commence justement, contrairement à Ikhwān Aṣ-Ṣafā’, par accorder la corde la plus grave avec la hauteur la plus grave qui puisse être émise à travers un pincement du plectre sur une corde de faible tension¹⁰⁷. La position de l’auriculaire sur cette corde aura la même hauteur que celle qui la suit et ainsi de suite. En revanche, Ibn Sīnā précise que les premières cordes doivent être faites de la même matière et avoir la même épaisseur¹⁰⁸ ; ce qui peut prêter à confusion et entrer en contradiction avec ce qui a été dit par les théoriciens précédents (notamment Al-Kindī) sur les rapports d’épaisseur entre les cordes du ‘ūd. Ce détail peut être considéré comme une mention imprécise de la part d’Ibn Sīnā surtout si nous en observons les subtilités chez les théoriciens qui lui ont succédés.

I.2.3.5 Les considérations d’Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān (XI^e siècle)

Abū-l-Ḥusayn Muḥammad ibn al-Ḥasan Ibn al-Mūsīqī Aṭ-Ṭaḥḥān (plus connu sous le nom d’Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān) était l’un des musiciens les plus réputés de la cour fatimide pendant la première moitié du XI^e siècle. Son traité intitulé *Ḥawī al-Funūn wa Salwat al-Maḥzūn*¹⁰⁹, qu’on peut traduire par *Le livre des arts et du divertissement*¹¹⁰, constitue l’une des sources anciennes les plus importantes qui ont abordé la question organologique du ‘ūd d’une manière détaillée et semblable à celle d’Al-Kindī. C’est dans la deuxième partie de ce traité¹¹¹ que nous trouvons même des indications sur la facture de l’instrument qu’Al-Kindī n’a pas détaillé.

I.2.3.5.1 Sur la facture du ‘ūd

Dans cette deuxième partie, Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān commence par détailler les grandes lignes de la facture du ‘ūd comme suit :

104. Notons qu’ils ont vécu dans la même période. (Voir la figure I.2.9 à la page 48).

105. Selon Ibn Sīnā, ce sont les *modernes* qui ont rajouté ces ligatures. D’ERLANGER, op. cit., p. 235.

106. Voir le schéma de la touche de l’instrument. *ibid.*, p. 236.

107. *Ibid.*, p. 238.

108. *Ibid.*

109. AL-ḤASAN IBN AL-MŪSĪQĪ AṬ-ṬAḤḤĀN. *Ḥawī al-Funūn wa Salwat al-Maḥzūn (Le livre des arts et du divertissement)*. Sous la dir. d’Eckhard NEUBAUER. Institut für Geschichte der Arabisch Islamischen Wissenschaften Frankfurt. Le Caire : Dār al-Kutub, 1990.

110. Traduction personnelle.

111. Le traité d’Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān se compose de deux parties. La première est consacrée à des considérations théoriques, historiques et mythiques générales. La deuxième partie, quant à elle, détaille la pratique de la musique et décrit notamment le ‘ūd, ses *dasātīn* (ligatures), sa pratique et de son mode de jeu.

- Le ‘ūd doit être fait du bois de *šaryn*¹¹² qui doit être très sec et le plus homogène possible (avec des fibres fines et dépourvu de nœuds)¹¹³ ;
- La table d’harmonie doit être constituée de deux ou trois plaques de bois. Elle doit être plus épaisse que les côtes de la caisse de résonance¹¹⁴ ;
- La caisse de résonance du ‘ūd chez Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān se constitue de onze côtes (le plus parfait des ‘ūd (s)) ou de treize côtes pour bien arrondir la caisse¹¹⁵ ;
- Des ligatures sont présentes sur le manche du ‘ūd ;
- Le luthier doit bien positionner le cordier (le reculer ou l’avancer) tout en tenant compte du bon positionnement du silet¹¹⁶. Le cordier ne doit pas être orné ou habillé par quoi que ce soit pour des raisons acoustiques¹¹⁷.

I.2.3.5.2 Sur les dimensions du ‘ūd

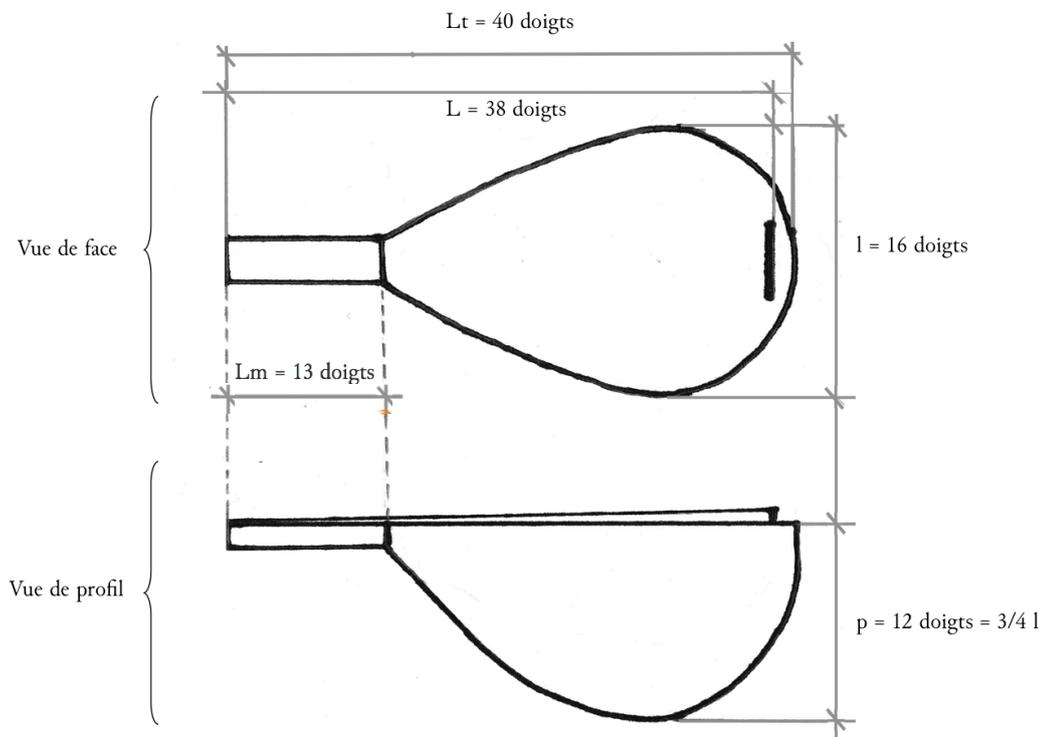


Figure I.2.10. Les mesures du ‘ūd selon Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān

112. Bois de Cypres d’après Amine BEYHOM. “Théories de l’échelle et pratiques mélodiques chez les Arabes. Une approche systématique et diachronique”. Thèse de HDR. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2009, p. 896.

113. AL-MŪSĪQĪ AṬ-ṬAḤḤĀN, op. cit., p. 170.

114. Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān est le premier musicien théoricien ancien qui mentionne les côtes (*suyūr*) avec un terme précis pour la construction de la caisse de résonance. Il semble tout de même ici que la question des côtes est une continuité de ce qui a été évoqué par Ikhwān Aṣ-Ṣafā’ dans leur description du bois du ‘ūd. *ibid.*, p. 170.

115. *Ibid.*, p. 170.

116. Il n’y a pas de détails davantage à ce niveau du texte original du traité *ibid.*, p. 171.

117. Selon Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān, il ne faut mettre ni ivoire ou ébène, ni pierres précieuses comme enjolivement du cordier car cela le rend *sourd* (traduction littérale du terme qu’il utilise) *ibid.*, p. 172.

Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān complète sa description par la mise en valeur des rapports de mesures fondamentaux du ‘ūd ; à savoir la Longueur (L), la largeur (l) et la profondeur (p). Optant pour le même principe de calcul (par largeur de doigts charnus) qu’Al-Kindī, il mentionne une longueur totale de l’instrument (L^t) égale à 40 doigts, une largeur (l) égale à 16 doigts et une profondeur (p) égale à 12 doigts¹¹⁸. La position du chevalet est à 2 doigts et une fraction¹¹⁹ du bord inférieur de l’instrument ; ce qui détermine la longueur de la corde vibrante ($L = 38$ doigts). Quant à la longueur du manche, Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān parle d’un *šibr* (empan) équivalant à 12 doigts environ et d’un ‘*aqd* équivalant à $\frac{1}{10}$ d’empan selon Neubauer¹²⁰. La longueur du manche (L^m) serait donc au alentour de 13 doigts environ¹²¹. La description d’Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān est à la fois subtile et ambiguë. Elle est plus détaillée que celle d’Al-Kindī mais moins exacte particulièrement en ce qui concerne la dimension du *šibr* ou du ‘*aqd*.

I.2.3.5.3 Sur les ligatures du manche

Il est notable que Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān, contrairement aux théoriciens qui le précèdent, n’a pas détaillé la position exacte de ces ligatures sur le manche (à part leur ordre bien évidemment)¹²². Néanmoins, il est autant remarquable qu’étonnant d’avoir mentionné le même nombre de *wuṣṭā* (médius) que Al-Fārābī tout en déplaçant le médius des Perses (*wuṣṭā al-furs*), le mettant à la place de l’ancien médius (*wuṣṭā qadīma*) et renommant ce dernier *wuṣṭā al-‘arab* (médius des Arabes)¹²³. D’un autre côté, il délaisse deux ligatures dont celle de Zalzal qui est notamment très importante chez Al-Fārābī ; ce qui réduit le nombre de ligatures en six¹²⁴. Celles-ci, faites de Boyau¹²⁵, doivent respecter une dégressivité des épaisseurs similaire à celle décrite par Al-Kindī¹²⁶ et qui sera détaillée dans la description des cordes. Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān mentionne en effet huit ligatures dans son traité qui peuvent être explicitées dans le tableau suivant :

118. Ibid., p. 172.

119. Le terme exact utilisé est *kasr* (litt. fraction). On ne mentionne pas une équivalence exacte par rapport au doigt. Elle est considérée comme mesure par rapport à la mesure mentionnée de deux doigts. *ibid.*, p. 172.

120. Voir la note de bas de page n° 1727. BEYHOM, *op. cit.*, p. 900.

121. AL-MŪSIQĪ AṬ-ṬAḤḤĀN, *loc. cit.*

122. Ibid., p. 175.

123. Voir le tableau I.2.4 à la page 45.

124. La question des ligatures sera plus explicitée et détaillée dans la synthèse de ce chapitre.

125. AL-MŪSIQĪ AṬ-ṬAḤḤĀN, *op. cit.*, p. 176.

126. La première ligature doit être plus grosse que la deuxième et celle-ci plus grosse que la troisième et ainsi de suite. *ibid.*, p. 176.

Tableau I.2.6. Les ligatures du manche du 'ūd telles qu'elles sont décrites par Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān

L'ORDRE DE LA LIGATURE	NOM DE LA LIGATURE	DOIGT CORRESPONDANT	REMARQUES
1	<i>mujannab</i>	<i>sabbāba</i> (l'index)	-
2	<i>sabbāba</i>	<i>sabbāba</i> (l'index)	-
3	<i>wuṣṭā al-furs</i> (médius des Perses)	<i>wuṣṭā</i> (le majeur)	-
4	<i>wuṣṭā al-'arab</i> (médius des Arabes)	<i>wuṣṭā</i> (le majeur)	-
5	<i>zalzal</i>	<i>wuṣṭā</i> (le majeur)	délaissé généralement
6	<i>binṣar</i>	<i>binṣar</i> (l'annulaire)	-
7	non nommé	<i>binṣar</i> (l'annulaire)	délaissé généralement
8	<i>khinṣar</i>	<i>khinṣar</i> (l'auriculaire)	-

I.2.3.5.4 Sur les cordes du 'ūd

Selon Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān, les cordes du 'ūd sont, à la base, au nombre de quatre nommés, du grave à l'aigu, *bamm*, *mathlath*, *mathnā* et *zīr*. Il fait aussi mention (mais sans plus) d'une éventuelle cinquième corde, rajoutée par les modernes de son époque, plus aiguë que le *zīr* et nommée *zīr ḥādd*¹²⁷. Par ailleurs, il précise l'utilisation de chœurs de cordes (au nombre de huit)¹²⁸ afin d'éviter des cassures et de favoriser plus de « puissance sonore »¹²⁹. Différemment d'Al-Kindī, les cordes chez Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān sont dégressives au poids : de la corde la plus aiguë à la corde la plus grave. Faites en boyau et en soie brute¹³⁰, il faut rajouter successivement le $\frac{1}{3}$ du poids en passant d'une corde à celle qui la précède ; ce qui donne un rapport de $\frac{4}{3}$ de poids successifs¹³¹.

Il semblerait que Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān se souciait davantage de communiquer plusieurs éléments sur les composantes du 'ūd. Les nouveaux éléments dévoilés, notamment l'utilisation de côtes pour la caisse de résonance et de cordes doublées, se rapprochent énormément de la conception de l'instrument de nos jours.

127. Ibid., p. 177.

128. Cette idée consoliderait l'hypothèse que la cinquième corde *zīr ḥādd* n'était pas couramment utilisée à son époque.

129. Le terme utilisé dans le traité est *tafkhīm* qui veut dire *donner de l'ampleur à quelque chose*. En l'occurrence, Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān est le premier théoricien qui parle de dédoublement de cordes du 'ūd. AL-MŪSĪQĪ AṬ-ṬAḤḤĀN, op. cit., p. 178-179.

130. Ibid., p. 176.

131. Le poids du *mathnā* est égal à celui du *zīr* + $\frac{1}{3}$ de ce poids ; le poids du *mathlath* est égal à celui du *mathnā* + $\frac{1}{3}$ de ce poids ; etc. ibid., p. 179.

I.2.3.6 L’accordage du ‘ūd et les *dasātīn* (ligatures) chez Ṣafīyy-d-dīn Al-Urmawī (mort en 1293)

Ṣafīyy-d-dīn ‘Abd Al-Mu’min Ibn Fākhīr Al-Urmawī Al-Baġdādī est l’un des théoriciens du XIII^e siècle qui ont marqué l’histoire de la musique arabe. Il est considéré comme l’un des « érudits éminents qui ont complété la science musicale théorique arabe »¹³². Son œuvre théorique s’illustre dans deux épîtres fondamentales : *Ar-risāla aš-šarafīyya fī al-nisab at-ta’līfīyya* (*Épître sur les mesures des intervalles*) et *Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā* (*Livre des cycles musicaux*). Cette dernière constitue une des œuvres les plus importantes parmi les différentes classifications théoriques des Arabes de par son riche contenu en matière de connaissances musicales. Le livre des cycles musicaux est également l’un des livres les plus reproduits¹³³ et les plus commentés par les musicologues¹³⁴. Il se compose d’une quinzaine de chapitres traitant de sujets différents ; notamment de la division du monocorde, du calcul des intervalles et la détermination de leur nature, du détail des genres musicaux et de la division de la quarte et de la quinte, de l’accordage du ‘ūd et du partage de ses *dasātīn* (ligatures), du calcul des rythmes et des unités de mesures et également du chant et des effets des notes musicales¹³⁵. Dans la même lignée que Al-Fārābī, Al-Urmawī atteint une apogée attestée par tous les musicologues arabes et orientalistes du XX^e siècle dans le traitement de la théorie des échelles de la musique arabe. Cela renvoie notamment à ses descriptions des ligatures et des positions des doigts. En effet, des détails très importants à ce sujet sont fournis dans le deuxième et le huitième chapitre de *Kitāb al-adwār*.

Chez Al-Urmawī, les ligatures physiques n’existent pas ; ce qui le démarque de tous les théoriciens qui l’ont précédé.

« Les ligatures sont des marques qui, sur le manche des instruments dont les cordes ne sont pas libres, servent à repérer les points qui limitent telles ou telles sections produisant telles notes déterminées. »¹³⁶

Il décrit cinq cordes, pour le ‘ūd, dénommées du grave à l’aigüe de la même manière que les théoriciens précédents. L’accordage de chaque corde correspond selon lui à la note « identique à celle des trois quarts de la corde placée au dessus d’elle (plus grave) »¹³⁷ ; ce qui préconise un accordage en quarts justes. Al-Urmawī parle également de la division de l’octave en 17 intervalles qui constituent également les positions de tous les *dasātīn*¹³⁸. L’accordage en quarts permet de définir les correspondances

132. Voir l’annotation biographique d’Al-Urmawī dans l’introduction de Al-Ḥifnī. Ṣafīyy d-dīn AL-URMAWĪ. *Kitāb al-adwār fī-l-mūsīqā* (*Livre des cycles musicaux*). Sous la dir. de Ġaṭṭās ‘Abd Al-Malik KHAŠABA et Maḥmūd Aḥmad AL-ḤIFNĪ. Comité général égyptien pour le livre, 1986, p. 2-10.

133. Il existe plusieurs copies de son manuscrit dans plusieurs bibliothèques du monde

134. AL-URMAWĪ, op. cit., p. 11.

135. Voir la table des matières de la traduction d’Erlanger. Redolphe D’ERLANGER. *La musique arabe*. 2^e éd. T. 3 : Ṣafīyyu-d-Dīn al-Urmawī. Épître à Šarafu-d-Dīn ”Aš-Šarafīyyah”. Livre des Cycles musicaux ”kitāb al-aswār”. Paris : Paul Geuthner, 1938, p. 615-618.

136. Deuxième chapitre de l’épître. Citation traduite. *ibid.*, p. 220.

137. *Ibid.*, p. 371.

138. En appliquant sa division de l’octave sur le monocorde, Al-Urmawī précise clairement que chaque division correspond à un *dastān*. AL-URMAWĪ, op. cit., p. 102.

des notes sur les cinq cordes du 'ūd ; ce qui réduit les ligatures en nombre de sept ¹³⁹ comme le montre la figure suivante (I.2.11) ¹⁴⁰ :

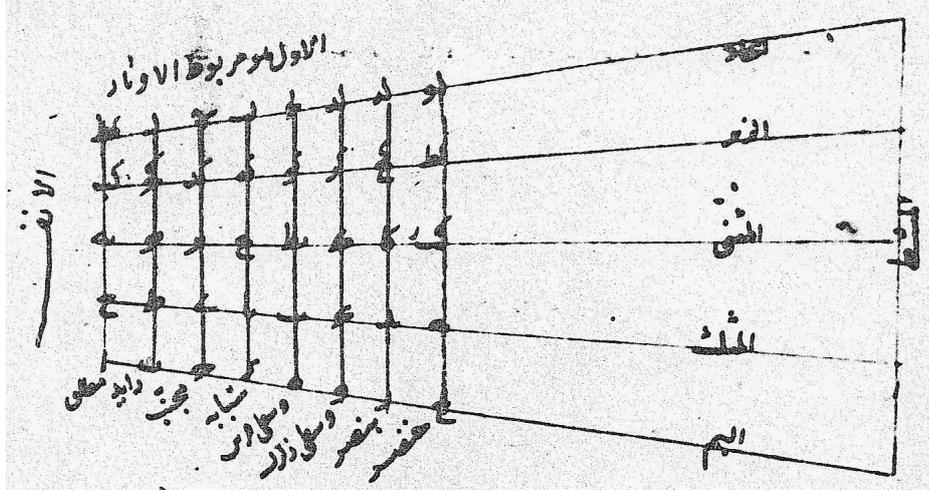


Figure I.2.11. Extrait de *Kitāb al-adwār*, Copie photographié du manuscrit original N°3653 à la bibliothèque Nūr othmāniyya à Istambul

Ce dessin révèle des détails très importants. Il montre, d'abord, un manche semi-conique avec les marques des *dasātīn* dessus, leurs noms et ceux des notes (les points d'intersections entre les ligatures et les cordes). Hormis la description d'Al-Fārābī qui fait allusion au manche semi-conique du 'ūd, mais aussi prête à la confusion de par l'imprécision des termes choisis pour la description, le copiste du manuscrit de *al-adwār* confirme clairement cette forme sans pour autant la décrire en détail. Ce dessin manque toutefois un peu de précision. Bien qu'il soit juste un schéma de principe, les proportions de longueur des cordes par rapport aux ligatures n'est pas conforme aux descriptions. La position de la dernière ligature par exemple ne divise pas la corde en quatre parties égales. Par ailleurs, à moins que ce schéma soit un plan de perspective, l'équidistance des marques des ligatures sur le dessin fait allusion à un partage aliquote de ces dernières, retrouvé dans le schéma pyramidal réalisé par Rodolphe d'Erlanger (figure I.2.12) ¹⁴¹ :

139. Ibid., p. 232.

140. Ṣafiyy d-dīn AL-URMAWĪ. *Kitāb al-adwār (Livre des cycles musicaux)*. [Copie photographié du manuscrit original N° 3653 à la bibliothèque Nūr othmāniyya en Istambul]. Frankfurt : *Ma'had tārikh al-'ulūm al-'arabiyya wa al-islāmiyya* (Institut de l'histoire des sciences arabes et islamiques), 1984, p. 46.

141. D'ERLANGER, op. cit., p. 230.

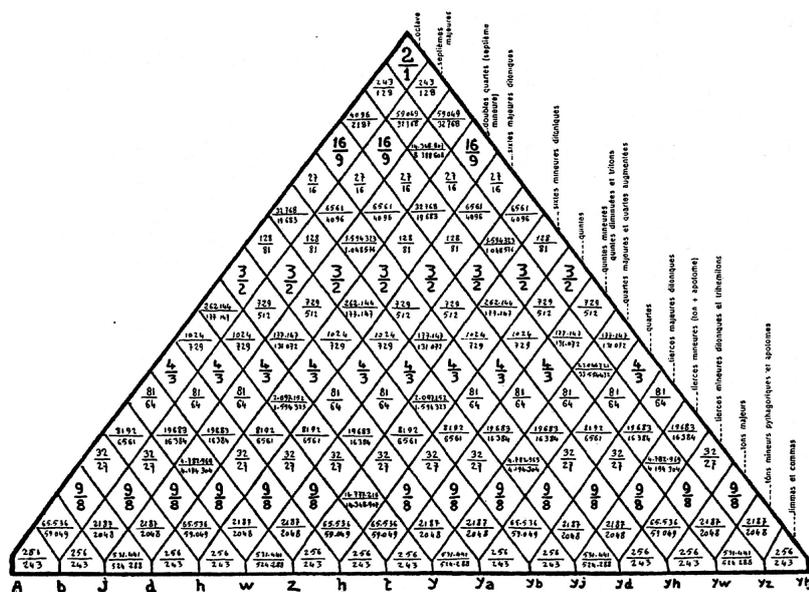


Figure I.2.12. Extrait de *La musique arabe* de Rodolphe d’Erlanger, tome III

Comme le montre bien ce schéma, Al-Urmawī nomme ses ligatures en décrivant un enchaînement des doigts de *sabbāba* (l’index) et de *binṣar* (auriculaire) tout en précisant leurs octaves respectives. C’est à partir de sa division du monocorde que les dénominations sont faites (notamment dans la traduction d’Erlanger et les annotations de Khaṣaba et de Al-Ḥifnī). Nous les détaillons dans le tableau I.2.7¹⁴².

Tableau I.2.7. Les ligatures chez Al-Urmawī

L'ORDRE DE LA LIGATURE	NOM DE LA LIGATURE	INTERVALLE CORRESPONDANT
1	<i>mujannab</i> (en plus)	yḥ - yz
2	<i>mujannab</i>	yz - yw
3	<i>sabbāba</i>	yw - yh
4	<i>wuṣṭā al-furs</i> (médius des Perses)	yh - yd
5	<i>zalzaliienne</i>	yd - yj
6	<i>binṣar</i>	yj - yb
7	<i>khinṣar</i>	yb - ya

En dépit de toutes les précisions apportées par Al-Urmawī, il importe de signaler qu’il ne fait aucune remarque ni sur le matériau des cordes ni sur un quelconque rapport d’épaisseur comme c’est le cas pour Al-Kindī et Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān. La question des ligatures physiques ne se pose pas puisque il les décrit en tant que marques sur la touche de l’instrument. Il est à noter également qu’Al-Urmawī ne donne pas des

142. La colonne de "l’intervalle correspondant" suit les noms données par Al-Urmawī lors de sa division du monocorde. Voir la figure I.2.11 à la page 55.

mesures ou des rapports de dimension du ‘ūd. Cependant, une illustration trouvée sur l’une des copies de son manuscrit¹⁴³ montre le schéma général de l’instrument et donne accès à certains détails.

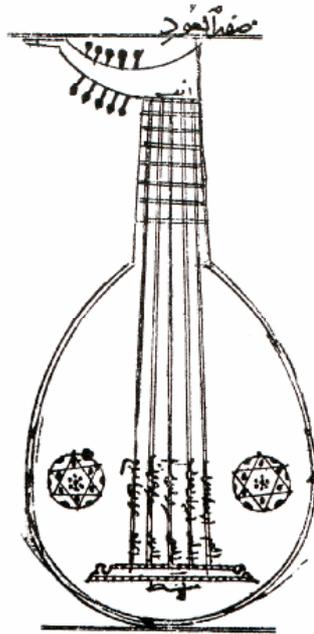


Figure I.2.13. Schéma extrait d’une copie du manuscrit de *Kitāb al-adwār* à Bodleian Library

Nous pouvons remarquer d’emblée sur cette illustration la présence de cordes doubles dans la continuité avec la description d’Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān. Nous distinguons aussi sept marques (traits perpendiculaires aux cordes) tracées sur la touche du ‘ūd ; ce qui correspond aux sept ligatures qu’Al-Urmawī mentionnaient. En revanche, leur disposition n’est pas précise. Elle laisse, tout de même, entrevoir le partage aliquote, cité précédemment, de ces ligatures.¹⁴⁴

I.2.3.7 Description du ‘ūd chez Al-Lādiqī (XV^e - XVI^e siècle)

Muḥammad Ibn ‘abd Al-Ḥamīd Al-Lādiqī (était vivant en 1483) est l’un des derniers musiciens et théoriciens qui semblent faire la continuité des propos précédents au sein d’une réflexion musicale arabo-orientale¹⁴⁵. On lui doit trois écrits : deux en musique et un en sciences logiques. Al-Lādiqī semble être le précurseur de Ṣafiyy-d-dīn Al-Urmawī dans ses discours sur la musique notamment dans les descriptions des échelles de la musique arabe. Son écrit *La risāla al-faṭḥiyya fil-mūsīqā* (épître en musique)¹⁴⁶ est composée d’une introduction comportant trois articles notamment sur les principes naturels et numériques de l’Art et de deux grands chapitres (ou

143. Ṣafiyy d-dīn AL-URMAWĪ. “*Kitāb al-adwār fi-l-mūsīqā* (Livre des cycles musicaux)”. Bodleian Library Oxford, Ms. Marsh 521, f. 127.

144. Voir la figure I.2.11 à la page 55.

145. Voir le préface de Hāšim Muḥammad Rajab dans ‘Abd Al-Ḥamīd AL-LĀDIQĪ. *Ar-risāla al-faṭḥiyya fil-mūsīqā* (Épître en musique). Sous la dir. d’Al-Ḥājj Hāšim Muḥammad RAJAB. 1^{re} éd. Kuweït : Comité national de la Culture, des Arts et des Lettres, 1986, p. 5.

146. Traduite par *épître de la victoire* par le baron d’Erlanger. Redolphe D’ERLANGER. *La musique arabe*. 2^e éd. T. 4 : Traité anonyme dédié au Sultan Osmānī Muḥammad II (XVe s.). Al-Lādhqī, Traité al-Faṭḥiyah (XVIe s.) Paul Geuthner, 1939, p. 257.

sections) comportant respectivement cinq et trois discours¹⁴⁷. Il consacre tout un article (le troisième) dans le quatrième discours du 1^{er} chapitre aux instruments de musique et au ‘ūd bien évidemment¹⁴⁸. Al-Lādiqī évoque uniquement les différents types d’accordage du ‘ūd et les emplacements des ligatures sur son manche dans cet article. Par ailleurs, il commence par détailler une classification organologique des instruments de son temps qui se limite à des instruments à cordes et des instruments à vent¹⁴⁹. Il est à noter ici qu’Ibn Sīnā fait la même classification en fournissant plus de détails sur les noms des instruments de musique et plus d’arguments quant au choix des sous-catégories de cette classification¹⁵⁰.

Les instruments à cordes pour Al-Lādiqī sont à deux, trois, quatre ou cinq cordes. Le ‘ūd peut être doté de quatre ou de cinq cordes. Il distingue également entre un accordage « conventionnel » ou « normal » de ces instruments et d’autres accordages « non conventionnels »¹⁵¹. Le ‘ūd à quatre cordes (ou ‘ūd ancien pour Al-Lādiqī) s’accorde à la quarte juste (lors d’un accordage « conventionnel ») de la manière décrite auparavant dans notre texte. Il procède de la corde la plus aiguë (*zīr*) à la corde la plus grave (*bamm*) avec le rapport suivant :

« Lorsque ce même accord, l’accord conventionnel, est établi entre les cordes d’un instrument qui en comporte quatre, en acte ou en puissance, chacune des cordes supérieures libres sera de $1+\frac{1}{3}$ de sa voisine inférieure. »¹⁵²

Le rapport de $\frac{1}{3}$ est un rapport de longueur de corde vibrante qui donnera la quinte de la note émanant de cette corde. Cette quinte est prise en compte pour ajuster la corde voisine (plus grave) à la hauteur de son octave inférieure. Pareillement, l’accordage du ‘ūd à cinq cordes suit cette même méthode¹⁵³. Ce ‘ūd est nommé le ‘ūd *parfait* ou *complet* par Al-Lādiqī. Il permet de compléter son ambitus et d’atteindre la double octave par le biais de ces cinq cordes¹⁵⁴.

Concernant les ligatures appliquées sur le manche du ‘ūd, Al-Lādiqī se réfère franchement à Šafiyy-d-dīn Al-Urmawī. Il mentionne que les *dasātīn* sont des marques posées sur les manches des instruments. La division des cordes se fait en 17 *naǧma* (son(s)) tout en citant *Kitāb al-adwār* d’Al-Urmawī¹⁵⁵. Il précise que les marques se limitent au quart du manche et qu’elles sont au nombre de sept, nommées de la même manière qu’Al-Urmawī¹⁵⁶.

147. AL-LĀDIQĪ, op. cit., p. 31-32.

148. D’ERLANGER, op. cit., p. 414-425.

149. « *Les instruments de musique sont en tout de deux genres : à cordes et à vents.* ». *ibid.*, p. 414.

150. *Idem*, *La musique arabe*, p. 233-234.

151. Les accordages « non conventionnels » ne sont pas argumentés dans le texte d’Al-Lādiqī et ne sont énumérés que dans un seul paragraphe à la fin de son article. *idem*, *La musique arabe*, p. 425.

152. *Ibid.*, p. 420.

153. *Ibid.*, p. 422.

154. *Ibid.*, p. 422.

155. AL-LĀDIQĪ, op. cit., p. 59-60.

156. Voir également le tableau I.2.7 à la page 56. D’ERLANGER, op. cit., p. 424.

I.2.4 Constatations générales

De l'époque préislamique et jusqu'au XVI^e siècle, nous pouvons constater que le 'ūd a été le centre d'intérêt de quasiment tous les écrits musicaux de cette période. Il a été également l'outil primordial des réflexions théoriques autour des déterminations des notes et des échelles musicales. Plusieurs autres auteurs et érudits – comme Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī Al-Kātib¹⁵⁷ et l'auteur anonyme du livre de *Aš-šajara dāt al-akmām*¹⁵⁸ au XI^e siècle ou Ṣalāḥ-d-Dīn Aṣ-Ṣafadī¹⁵⁹ au XIII^e siècle, pour ne citer qu'eux – ont traité de ces questions sans pour autant consacrer des parties ou des sections sur les instruments de musique ou sur le 'ūd. Les détails relevés à présent tout au long de ce chapitre, et émanant des principaux théoriciens arabo-musulmans, tracent une évolution qualitative de l'instrument. En passant des vagues indications citées de l'époque préislamique et arrivant jusqu'aux descriptions d'Al-Urmawī¹⁶⁰, nous avons pu dégager certaines « idées clefs » qui permettent de structurer cette évolution.

Concernant les aspects généraux de la description du 'ūd, les mesures d'Al-Kindī et d'Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān, malgré leur différences, permettent d'esquisser la forme générale de l'instrument. Cette différence aussi concrète que significative témoigne des nuances des mesures du 'ūd qu'on trouve chez les luthiers de nos jours¹⁶¹. À ces considérations, s'ajoute le détail révélateur sur la forme et la constitution de la caisse de résonance. Ikhwān Aṣ-Ṣafā', entre Al-Kindī et Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān, sont vraisemblablement les premiers à évoquer l'utilisation des côtes de bois pour sa construction. Ce détail est déterminant en quelque sorte par rapport à la forme de la caisse de résonance sculptée en une seule pièce de bois auparavant. Par ailleurs, la « légèreté » du 'ūd de Ziryāb — l'avons-nous déjà dit — pourrait signifier l'invention de cette méthode qui, toujours selon Ziryāb, a des vertus acoustiques décrites par la clarté, la pureté et l'intensité. Ce même critère de légèreté pourrait également faire référence à l'élaboration poussée de la table d'harmonie. Mis à part le *barbaṭ*¹⁶², la question de la table d'harmonie n'a quasiment pas été traitée dans la somme des écrits évoqués dans ce chapitre ; ce qui constitue une lacune non négligeable dans le cadre d'une esquisse générale de la forme du 'ūd et de ses composantes.

La description du manche, en dépit de ses mesures, a été le sujet favori de tous ces écrits. Concernant sa forme, nous n'avons trouvé aucune indication claire et concrète sur sa fameuse allure semi-conique jusqu'à Al-Urmawī. Il est à rappeler que Al-Fārābī fait une allusion, pas très claire, à cette forme, à travers la description du montage

157. Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī AL-KĀTIB. *Kamāl 'adab al-ġinā'* (*Le complet dans l'art du chant*). Sous la dir. de Ġaṭṭās 'Abd Al-Malik KHAŠĀBA. Révisé par Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī. Le Caire : Comité général égyptien pour le livre, 1975, Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī AL-KĀTIB. *La perfection des connaissances musicales*. Traduit et commenté par Amnon Shiloah. Paris : Paul Geuthner, 1972

158. ANONYME. *Aš-šajara dāt al-akmām al-ḥwiya li 'uṣūl al-anġām* (*L'arbre aux calices, contenant les fondements de notes*). Sous la dir. de Ġaṭṭās 'Abd Al-Malik KHAŠĀBA et Izīs FATHĀLLAH. Égypte : Comité général égyptien pour le livre, 1983.

159. AṢ-ṢAFADĪ, op. cit.

160. Les propos d'Al-Lādiqī en l'occurrence peuvent être considérés comme une parfaite continuité de ceux d'Al-Urmawī.

161. Nous essayerons de détailler ces problèmes dans le chapitre qui suit.

162. La table d'harmonie du *barbaṭ* est en bois. Voir le tableau I.2.2 à la page 27.

des cordes, un peu faussement traduite et représentée par d’Erlanger¹⁶³. C’est pour les détails figurant sur le manche qu’on a apporté le plus d’attention au service d’une théorisation des échelles, à savoir les ligatures et les doigtés. Sur ce sujet, nous remarquons une évolution considérable et constante autant pour le nombre des ligatures¹⁶⁴ que pour la subtilité de leurs positionnements¹⁶⁵. Elles sont unanimement faites en boyau sauf pour Al-Urmawī qui les décrit en tant que marques faites sur le manche et servant à déterminer les positions des notes et des doigts. La question des ligatures physiques et la réalité de leurs existences constitue un sujet périlleux d’autant plus que le ‘ūd actuel n’est pas du tout ligaturé. Lors d’une récente étude que nous avons menée sur le frettage du ‘ūd dans la théorie musicale arabe, il a été démontré que les ligatures physiques ont été très probablement utilisées pour des fins théoriques ou pédagogiques visant à théoriser la musique arabe ou à faire apprendre les positions des doigts et des notes aux débutants¹⁶⁶. Par ailleurs, la question des cordes du ‘ūd a également formé un sujet constant tout au long de ces écrits. Constitué de quatre ou de cinq cordes en boyau et en soie brute, l’accordage de l’instrument en quartes justes successives semble être l’unique point d’accord entre tous les théoriciens. Toutes ces constatations sont réunies dans le tableau récapitulatif suivant :

163. Voir la figure I.2.7 à la page 44.

164. Les ligatures sont au nombre de quatre chez Al-Kindī et vont jusqu’à sept ligatures chez Al-Urmawī et Al-Lādiqī.

165. Cette question est remarquablement développée chez Al-Fārābī avec quatre *mujannabāt* (voisines de l’index) et deux *wuṣṭāyāt* (médius) en plus des quatre ligatures principales mentionnées notamment par Al-Kindī et Ibn Al-Munajjim. Voir les tableaux I.2.4 et I.2.5 aux pages respectives 45 et 46.

166. Voir notamment la conclusion de l’article. Amine BEYHOM et Hamdi MAKHLOUF. “Frettage du ‘ūd (luth arabe) dans la théorie musicale arabe et influence sur la pratique”. Dans : *La musique et ses instruments*. CIM09 (Congrès Interdisciplinaire de Musique). Paris, oct. 2009. URL : <http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-fr/Actes.html>, p. 58-60.

Tableau I.2.8. Tableau récapitulatif de la conception du *‘ūd* chez les principaux théoriciens arabo-musulmans

Le <i>‘ūd</i>	Al-Kindī	Ibn Al-Munajjim	Al-Fārābī	Ikhwān Aṣ-Ṣafā’	Ibn Sīnā	Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān	Al-Urmawī	Al-Lādiqī
Rapports de mesures	Calcul par le biais de doigts charnus. Longueur totale, longueur de la corde vibrante, largeur et profondeur.	Inexistants.	Inexistants.	Mêmes rapports de mesures qu’Al-Kindī. Longueur non détaillée de la corde vibrante.	Inexistants	Calcul par le biais de doigts charnus. Longueur totale, longueur de la corde vibrante, largeur et profondeur. Position du chevalet.	Inexistants.	Inexistants.
Caisse de résonance	Non détaillée.	Non détaillée.	Non détaillée.	Indice sur la légèreté du bois.	Non détaillée.	Qualité du bois détaillée. Utilisation de onze à treize côtes de bois fin. Forme bien arrondie.	Non détaillée.	non détaillée.
Table d’harmonie	Non détaillée.	Non détaillée.	Non détaillée.	En bois fin qui ”sonne” en le percutant.	Non détaillée.	Faite de trois plaques de bois plus épais que celui des côtes.	Présence de deux petites rosaces de part et d’autres des cordes selon la figure I.2.13.	Non détaillée.

Le 'ūd	Al-Kindī	Ibn Al-Munajjim	Al-Fārābī	Ikhwān Aṣ-Ṣafa'	Ibn Sīnā	Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān	Al-Urmawī	Al-Lādiqī
Manche	Dix doigts charnus de longueur. Forme non renseignée.	Non détaillé.	Non détaillé.	Non détaillé	Non détaillé.	Treize doigts charnus de longueur. Forme non renseignée.	Forme semi-conique observée dans deux dessins de deux copistes de son manuscrit.	Non détaillé.
Ligatures	Quatre ligatures faites de boyau et dégressives en diamètre selon les cordes.	Même ligatures qu'Al-Kindī. Pas de détails sur leur matériau.	Dix ligatures dont six en plus de ceux d'Al-Kindī. Pas de précisions sur le matériau.	Quatre ligatures sans détail sur leur matériau.	Sept ligatures dont trois en plus de ceux de Ikhwān Aṣ-Ṣafa'.	Huit ligatures dont deux sont très peu utilisées. Faites en boyau et dégressives en poids selon les cordes.	Ligatures physiques inexistantes. Sept marques sur le manche.	Ligatures physiques inexistantes.

Le 'ūd	Al-Kindī	Ibn Al-Munajjim	Al-Fārābī	Ikhwān Aṣ-Ṣafā'	Ibn Sīnā	Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān	Al-Urmawī	Al-Lādiqī
Cordes	Au nombre de quatre. Faites en boyau et en <i>ibrīsam</i> (soie brute). dégressive en diamètre. (Voir le tableau I.2.3). Accordage en quartes justes successives.	Les mêmes cordes cités par Al-Kindī. Accordage en quartes justes successives. Pas autant de détails que lui.	Quatre cordes avec la possibilité de rajouter une cinquième plus aiguë. Accordage en quartes justes successives. Pas autant de détails.	Quatre cordes. Équivalences en <i>ibrīsam</i> (soie brute). Dégressives au poids avec un rapport de $\frac{4}{3}$ commençant de la corde la plus aiguë. Accordage en quartes justes successives.	Même épaisseur pour toutes les cordes. Accordage en quartes successives en commençant par le <i>bamm</i> et en déterminant la quarte par la position de l'auriculaire.	Au nombre de quatre avec l'éventualité d'une cinquième plus aiguë. Utilisation de chœurs de cordes (cordes doubles). En Boyau et en soie brute. Dégressives au poids avec un rapport de $\frac{4}{3}$ vraisemblablement à la manière de Ikhwān Aṣ-Ṣafā'. Accordage en quartes justes successives.	Au nombre de cinq cordes doublées (confirmation sur les dessins des manuscrits). Accordage en quartes justes successives.	Mêmes indications qu'Al-Urmawī avec une séparation entre les 'ūds à quatre cordes et les 'ūds à cinq cordes. Accordage en quartes justes successives avec la mention d'autres accordages triviaux dits "non conventionnels".

À ce stade de la recherche, et malgré l'importance des informations recueillies à travers les propos de ces théoriciens, il n'est pas réellement possible de tracer une esquisse d'un 'ūd « modèle » qui aurait servi à la théorisation de la musique arabo-musulmane de l'époque médiévale. La discordance des mesures par exemple ainsi que l'absence d'autres informations aussi nécessaires que complémentaires sont une preuve de la multiplicité des modèles des 'ūds construits pendant cette époque. En revanche, cette même multiplicité, jumelée à l'augmentation du nombre des ligatures et des cordes, tracent quelque part une évolution historique et fonctionnelle de l'instrument et connotent tacitement une évolution de la pratique musicale ; notamment le nombre de *maqāms* (modes) et leurs combinaisons possibles à travers les rajouts de *mujan-nabāt* (voisines de l'index) et de *wuṣṭayāt* (les médus).

D'un autre côté, et dans une perspective analogue à ces investigations, il importe de s'arrêter sur les *Œuvres théoriques* d'Henri Arnault de Zwolle (XV^e siècle) et dans lesquelles on trouve plusieurs représentations d'instruments de musique y compris même le luth occidental¹⁶⁷.

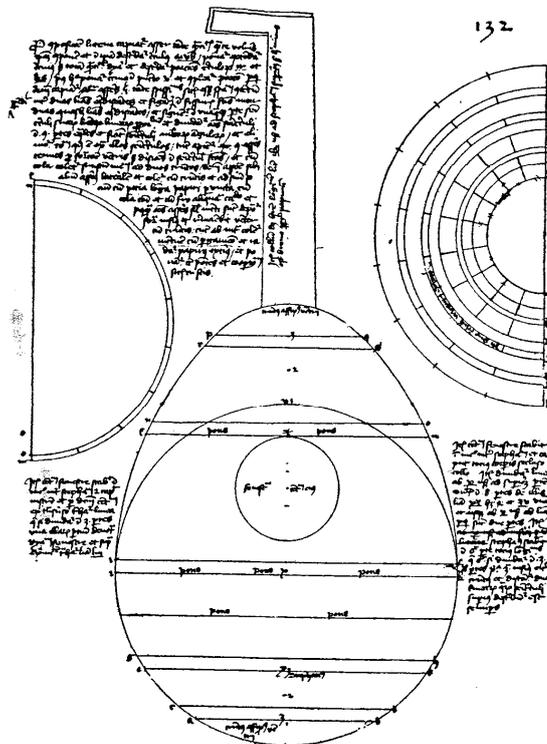


Figure I.2.14. Diagramme d'Henri Arnault de Zwolle pour la construction du luth (F-Pn lat. 7295, f.132r). Schéma extrait du *New Grove*.

Ce diagramme du luth tracé par Zwolle¹⁶⁸ révèle deux détails importants qui n'ont jamais été mentionné par les théoriciens précédents. Le premier montre le dessin d'un petit cercle au milieu de la caisse de résonance et désignant la grande rosace de la

167. CHAKROUN, op. cit., p. 171.

168. *The new groove : Dictionary of musical instruments*. Stanley Sadie. T. 2 (G-O). London : Macmillan Press Limited, 1984, p. 555.

table d'harmonie de nos jours. Le deuxième montre, à travers la transparence de la vue de face de cette table, la présence de onze traits parallèles qui désigneraient des barrettes d'harmonie. En revanche, on ne remarque aucun détail dessiné sur le manche de l'instrument et dont la forme n'est pas vraiment semi-conique. La négligence des détails de ce dernier est étonnante. D'une part, la conception des ligatures-doigtés sur le manche étaient très développées chez les théoriciens arabes pendant le XV^e siècle. D'autre part, d'après les recherches de Christian Rault sur la géométrie des instruments de musique médiévaux, la forme de la caisse de résonance du 'ūd d'Al-Urmawī coïncide avec celle tracée par Henri Arnault de Zwolle¹⁶⁹. Rault tente ainsi de mesurer les proportions du 'ūd d'Al-Urmawī et de le comparer avec celui de Zwolle en réalisant le schéma suivant¹⁷⁰ :

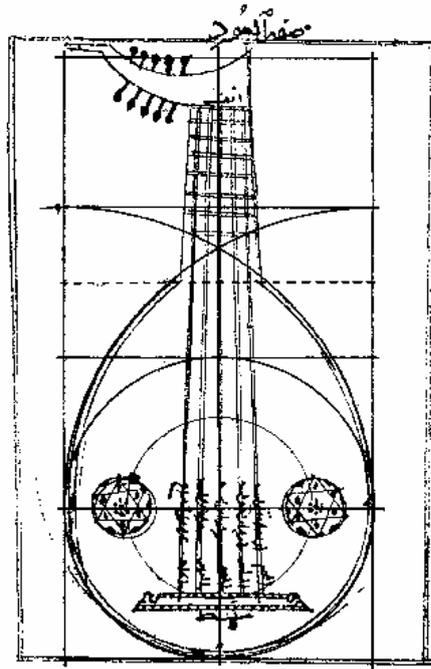


Figure I.2.15. Mesure des proportions du 'ūd d'Al-Urmawī Selon Rault (p. 55.)

À l'issue de ces données complémentaires, il existerait une interconnexion entre le monde arabo-musulman et le monde médiéval européen. L'ensemble de ces éléments affirme un état d'évolution de l'instrument relativement constant et qui pourrait s'inscrire dans la continuité historique de la conception du 'ūd d'aujourd'hui.

169. Voir le schéma de superposition des deux dessins. CHAKROUN, op. cit., p. 173.

170. Christian RAULT. "Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmoniques". Dans : *Instruments à cordes du Moyen-Âge* (1999). Actes du colloque de la Fondation Royaumont tenu en 1994 sous la direction de Christian Rault, p. 49–75.

Le ‘ūd contemporain

Dans la même continuité historique et chronologique prônée dans le chapitre précédent, il est important de soulever la carence de sources et de références écrites quant à l'évolution du ‘ūd arabe entre le XVI^e et la fin du XVIII^e siècle. Beaucoup de conflits et de guerres dans le monde arabo-oriental empêchait vraisemblablement la floraison de l'Art en général. On va même dans le sens d'étendre cette période jusqu'au XX^e siècle pour mentionner notamment une « *régression de la pratique élitaires du ‘ūd* »¹. Par ailleurs, et en contrepartie de ce fait pendant cette période, la lutherie occidentale connaît une évolution concrète notamment au niveau des précisions organologiques relative au ‘ūd. Plusieurs dessins et miniatures — notamment ceux de la collection de chansons chrétiennes les *Cantigas di Santa Maria* illustrant les œuvres de Alfonso X (dit le sage)² – datant du XII^e et XIII^e siècle, ont été retrouvés en Espagne. Ces miniatures montrent d'autres formes de ‘ūd avec des manches considérablement longs et un nombre de cordes plus important.



Figure I.3.1. Miniature peinte dans les *Cantigas di Santa Maria* aux alentours de 1250, montrant un joueur de luth et un joueur de *rabāb* (vièle)

1. Voir l'article *Iraq*. Marc VIGNAL, éd. *Dictionnaire de la musique*. Paris : Librairie Larousse, 1987, p. 396.

2. Pour plus de détails, voir CHAKROUN, op. cit., p. 131-137.

La démonstration des détails dans cette miniature est très apparente. Nous pouvons aisément distinguer neuf cordes et neuf chevilles sur le ‘ūd tenu par la personne à droite. La disposition des cordes au niveau du chevalet ne permet pas pratiquement de parler de cordes doubles ou de chœur de cordes tel que c’est montré chez Al-Urmawī³. Nous pouvons également remarquer la grande différence de largeur entre le chevalet et le sillet de l’instrument ce qui pourrait, d’abord, sous-entendre une organologie différente de celle du monde arabo-oriental et, ensuite, probablement adaptée à la musique de l’Andalousie et du monde ibérique. Par ailleurs, la présence du ‘ūd dans ces miniatures des *Cantigas di Santa Maria* reflètent les rapports et les échanges interculturels entre ces deux mondes.



Figure I.3.2. Miniature peinte dans les *Cantigas di Santa Maria* au alentour du XIII^e siècle, montrant un chrétien (à droite) et un musulman (à gauche) jouant du luth

La miniature ci-dessus⁴, provenant de la même source, montre clairement deux ‘ūds similaires de forme différente de celui de la miniature précédente. Ceci ne peut que consolider l’idée d’une diversité organologique de cette époque. Le regard du chrétien (à droite) dirigé vers le musulman (ou vers ses doigts) pourrait également supposer que ce dernier était en train d’apprendre au premier à jouer du luth. Les deux manières de tenir les instruments, la disposition des deux mains gauches et la position de leurs doigts ainsi que celles des deux mains droites, peuvent prétendre la confirmation de cette hypothèse.

Dans la première miniature, nous remarquons la présence d’un plectre à la main droite contrairement à la deuxième miniature où le jeu sur les cordes est assuré par les doigts. Cela pourrait représenter l’évolution du jeu instrumental et le passage à l’utilisation des doigts spécifiques aux tablatures des luths occidentaux dont l’évolution et la prolifération s’est fait entre le XVI^e et le début du XX^e siècle⁵ (la même période du déclin du monde arabo-musulman).

3. Voir la figure I.2.13 à la page 57

4. *Christian and Muslim playing ouds (photo)*. Ressources, Photos. URL : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christian_and_Muslim_playing_ouds_Catinas_de_Santa_Maria_by_king_Alfonso_X.jpg (visité le 08/12/2009).

5. Joël DUGOT. *Le luth*. Site de la S.F.L. (Société Française du Luth). URL : http://www.sf-luth.org/?Histoire_du_Luth/Le_luth (visité le 07/01/2010).

Les premières descriptions du ‘ūd à l’époque d’après le Moyen-âge seraient parvenues de l’expédition de l’Égypte de Napoléon Bonaparte. Le musicographe français Guillaume-André Villoteau (1759-1839), faisant partie de la « Commission des Sciences et des Arts » de l’expédition⁶, établit une description complète de la musique et ses instruments en Égypte⁷.

I.3.1 La description du ‘ūd chez Villoteau (1759-1839)

Avec un bon chapitre dans la partie musicale de la « Description de l’Égypte », Villoteau se livre à une description minutieuse du ‘ūd et l’organise en cinq articles : l’origine de l’instrument, son nom, sa forme générale et celles de ses parties, ses dimensions et ses accessoires et enfin, son accord et son système musical⁸. Le tableau suivant présente un récapitulatif de cette description⁹.

Tableau I.3.1. Tableau récapitulatif de la description du ‘ūd chez Villoteau

PARTIE	DESCRIPTION
Forme générale	Comparée à la moitié d’une poire ou d’un melon un peu aplatie par le bas.
[A] La table d’harmonie	Plate. Faite d’un seul morceau de sapin, assez fin, lisse et non vernissé. Sa plus grande longueur est de 433 mm et sa plus grande largeur est de 350 mm.
[B] La caisse de résonance	Forme convexe de l’intersection avec le manche jusqu’à environ la moitié de la caisse de résonance puis se renferme avec une forme creuse et recourbée. La caisse de résonance est composée de 21 côtes en bois d’érable ^(a) . Sa plus grande profondeur est de 162 mm.

6. Expédition militaire menée par Napoléon Bonaparte entre 1798 et 1801 *Description de l’Égypte*. Ressources bibliographiques. URL : <http://2terres.hautesavoie.net/degypte/texte/description.html> (visité le 07/01/2010).

7. La partie musicale de l’ouvrage monumental « Description de l’Égypte » écrite par Villoteau est considérée comme un véritable traité historique de la musique égyptienne. Robert SOLÉ. *Les savants de Bonaparte*. Paris : Seuil, 1998, p. 142.

8. Chapitre consacré au ‘ūd. André-Guillaume VILLOTEAU. *Description des instruments de musique des Orientaux*. 2^e éd. T. XIII (État moderne). in Description de l’Égypte - Historique, technique et littéraire. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1823-1824, p. 221-246.

9. Voir : **note a** dans le tableau I.3.1 : Plusieurs détails sur la manière de jonction entre les côtes d’une part et entre la caisse et le manche, d’autre part. *ibid.*, p. 233-234, **note b** dans le tableau I.3.1 : Très détaillé au niveau de la description de ce qui orne la face du manche. *ibid.*, p. 231, **note c** dans le tableau I.3.1 : Description détaillée des éléments (en bois ou en ivoire) qui ornent cette partie. *ibid.*, p. 230

[C] Le manche	Plat du devant (coté de la table et son même niveau) ^(b) et convexe du derrière (coté de la caisse). Encastré dans la caisse par le biais d'une <i>croupe</i> en bois qui sert de support des côtes au niveau de l'intersection avec le manche. Sa longueur est de 224 mm. Sa largeur : au niveau du sillet est de 49 mm ; celle au niveau de la caisse est de 65 mm.
[s] Le sillet	En ivoire. Entaillé de sept couples de petites hoches pour les 14 cordes. Sa largeur est de 47 mm.
[D] Le cheviller	En bois de noyer et renversé en arrière. Il forme avec le manche un angle de 50°. La largeur du chevillet au niveau du sillet est de 46 mm. Celle de son extrémité est de 28 mm.
[E] La partie creuse du cheviller	Dans laquelle entrent les chevilles. L'épaisseur de ses parties latérales est de 6 mm. La paroi interne de ces parties est en bois d'érable-plane plaqué de largeur de 1 mm. Largeur de chaque partie latérale est de : 16 mm au niveau du sillet et de 11 mm au sommet du cheviller ^(c) .
[e] Les chevilles	14 chevilles en bois d'Azerolier, troués dans la queue endroit de passage et de nouage des cordes.
[t] Les trous des chevilles	Percées dans le cheviller à distances égales (de 14 mm) et à travers les quelles passent les chevilles.
[F] Les cordes	Faites en boyau et de « grosseur » différentes.
[G] Chevalet	En bois de noyer et percé de sept couples de trous à travers lesquels passent les cordes.
[H] La <i>raqma</i>	Morceau de peau (écailles du bas du ventre d'un poisson) teint en vert et collé sur la table d'harmonie, sous les cordes dans l'espace entre la grande rosace et le chevalet. Sa hauteur est de 158 mm et sa longueur est de 104 mm à partir du chevalet.
[O] La grande rosace	Ronde. Son diamètre est de 108 mm.
[o o] Les deux petites rosaces	Deux petits trous sur la table d'harmonie de part et d'autre de la <i>raqma</i> (au niveau de ses angles supérieurs). Leurs diamètre est de 32 mm.
[i] Les barrettes d'harmonie	Aucune description.
[P] Le plectre	En écaille ou en plume d'aigle. Sa longueur est de 81 mm.

Les détails fournis par Villoteau sont impressionnants. À une différence de deux siècles et demi environ depuis les descriptions de Al-Lādiqī, Villoteau nous donne un aperçu minutieux et quasi-complet au millimètre près du ‘ūd en Égypte. Bien que la disparité entre les descriptions de l’instrument pendant l’époque médiévale et celles de Villoteau est grande, il existe des éléments de correspondance entre les deux ; notamment dans la forme générale de l’instrument et dans la disposition des cordes, des petites rosaces et de la forme semi-conique du manche particulièrement chez Al-Urmawī¹⁰. Dans l’ensemble, la description de Villoteau se rapproche beaucoup de la forme actuelle du ‘ūd en Égypte. Dans l’impossibilité d’avoir accès aux planches qu’il avait réalisées, nous avons eu recours à l’appendice sur le ‘ūd réalisé par Amine Beyhom¹¹.

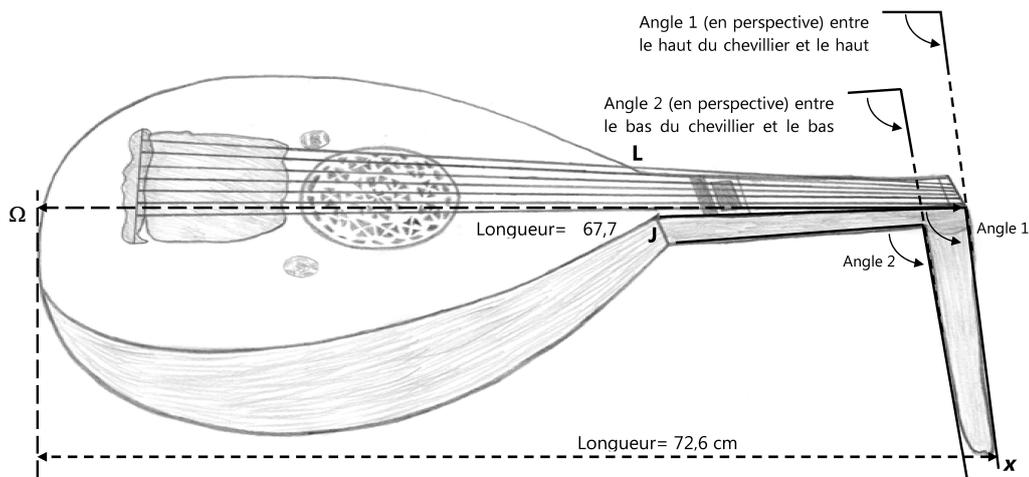


Figure I.3.3. Calque reproduisant le dessin du ‘ūd d’après Villoteau

Le seul détail qui pourrait susciter des interrogations concerne le nombre de cordes de l’instrument ; celui-ci n’ayant jamais excédé les cinq cordes dans l’ensemble des manuscrits et épîtres arabes¹². Les observations de Villoteau quant à ce détail, à l’accord et au montage des cordes sont particulières :

- Les quarts successives habituelles sont absentes. Villoteau dit que les « *sous sont accordés par quarte, par quinte et par octave, soit en montant soit en descendant.* »¹³ ;
- La corde la plus grave est placée sous la corde la plus aiguë¹⁴ ;
- Villoteau exprime une curiosité et donne une importance à l’accordage du ‘ūd dans le sens où cet accordage « *comprend tous les sous qui résultent de la division*

10. Voir la figure I.2.13 à la page 57.

11. BEYHOM, op. cit., p. 514.

12. Notons tout de même que seul Al-Lādiqī, dans une courte note de son traité, mentionne un ‘ūd à six cordes utilisé par les modernes (de son époque) et qu’ils nomment le ‘ūd ‘akmal (plus parfait ou complet). Ceci pourrait refléter des inter-échanges entre le monde occidental (Andalousie / Ibérie) et le monde oriental faisant que le nombre des cordes de l’instrument n’a jamais été fixé. AL-LĀDIQĪ, op. cit., p. 179.

13. VILLOTEAU, op. cit., p. 238.

14. « À la place de la chanterelle des les diverses espèces de violes » selon l’expression de Villoteau. ibid., p. 238.

en ses principales et primitives parties aliquotes (...). »¹⁵ tout en établissant un dessin du cheviller du 'ūd décrit¹⁶.

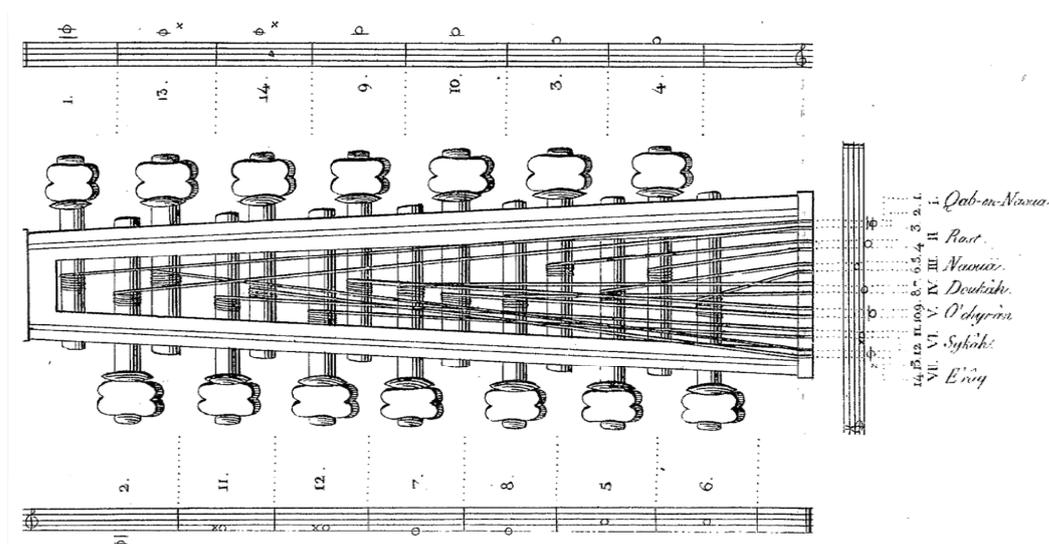


Figure I.3.4. Reprise du dessin — tourné de 90° dans le sens contraire au sens horaire — du cheviller décrit par Villoteau.

Remarquons également dans cette figure que les noms attribués aux paires de cordes diffèrent de ceux utilisés par les théoriciens arbo-musulmans déjà cités. Certains d'entre ces noms¹⁷, notamment (tels que cités dans la figure) *Rast*, *Doukâh*, *Sykâh*, *Nawâ* et *O'chyrân*, sont utilisés de nos jours pour nommer les notes musicales utilisées dans la musique arabe.

Plusieurs interprétations peuvent être dégagées à partir de ces éléments de description, sensiblement différents de ce qui a été cité jusqu'à maintenant. Malgré sa minutie et son attachement apparent à traiter la question d'une manière objective, Villoteau n'a pas donné une explication concrète de cet accordage tout en manquant de références qui auraient pu donner un aperçu historique et analytique de l'évolution de l'instrument et de son aboutissement à la forme décrite ci-dessus. Il n'est pas également anodin de signaler la vingtaine d'années séparant la fin de l'expédition de Bonaparte et la rédaction de l'ouvrage « Description de l'Égypte ». Il est, de ce fait, possible qu'il y ait eu des erreurs causées par l'oubli ou par des cas particuliers; notamment la description d'un 'ūd dont l'accordage est atypique ou marginal.

15. Villoteau fait allusion plus loin au système de Gui d'Arrezzo. *ibid.*, p. 238-239.

16. *Ibid.*

17. Selon plusieurs sources historiques, ces noms sont d'origine persane. Ils ont été cités pour la première fois (jusqu'à présent) dans un manuscrit intitulé *Dorrat at-tâj (La perle de la couronne)* de Quṭb Ad-Dīn Aš-Širāzī (1236-1310), ayant vécu ainsi à l'époque de l'invasion des Mongols en Irak et la chute des Abbassides en 1258 His'n AL-A'ZAMĪ. *Fil-mūsīqā wal-ġinā' (Sur la musique et le chant)*. Article. URL : <http://www.iraqiart.com/inp/view.asp?ID=964> (visité le 07/01/2010), Paragraphe : *juhūd Šobhī Anwar Rašīd (Les efforts de Šobhī Anwar Rašīd)*.

I.3.2 Le 'ūd égyptien de Kāmil Al-Khula'ī (1876-1938)

L'œuvre de Kāmil Al-Khula'ī¹⁸ est représentée par son ouvrage *Kitāb al-mūsīqī aš-šarqī* (Le livre du musicien oriental) dans lequel on trouve un aperçu détaillé sur la musique égyptienne de son temps. Il y consacre un petit chapitre de sept pages sur le 'ūd¹⁹, dans lequel il fournit des détails sur les mesures de l'instrument et sur l'organisation des notes sur le manche. Dans sa description, Al-Khula'ī ne s'attarde pas assez sur ces détails et se réfère directement, en note de bas de page, à ses prédécesseurs, particulièrement à Al-Fārābī, Al-Urmawī, Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān et Villoteau. Les mesures²⁰ qu'il donne ont été faites sur un 'ūd qu'il a choisi²¹ pour établir sa description. Le tableau ci-dessous est une récapitulation des mesures données par Al-Khula'ī²² :

Tableau I.3.2. Tableau récapitulatif des mesures du 'ūd chez Kāmil Al-Khula'ī

PARTIE DU 'ŪD	MESURES
Manche	Longueur = 19,5 cm*
	Largeur du côté du sillet = 4,5 cm*
	Largeur du côté de la caisse de résonance = 5,5 cm*
Caisse de résonance	Longueur = 52 cm
	Largeur = 35 cm
	Profondeur non détaillée.
Chevalet	Largeur = 4 cm
	Longueur non détaillée.
	Emplacement : à 7,5 cm du bord inférieur de la caisse de résonance.
Grande Rosace	Diamètre = 13,5 cm
Corde vibrante	Longueur = 64 cm*
Longueur totale du 'ūd	71,5 environ

18. Poète, écrivain et compositeur égyptien, Kāmil Al-Khula'ī est le dernier théoricien arabe ayant traité de la musique arabe et de ses instruments en Égypte avant le congrès de musique au Caire en 1932. Voir sa biographie en langue arabe sur le site suivant *Kitāb al-mūsīqī aš-šarqī lilmūsīqār Moḥamed Kāmil Al-Khula'ī (Le livre du musicien oriental de Al-Khula'ī)*. Ressources, Biographie. URL : <http://www.sama3y.net/forum/archive/index.php/t-72787.html> (visité le 07/01/2010), Biographie de Al-Khula'ī.

19. Moḥamed Kāmil AL-KHULA'Ī. *Kitāb al-mūsīqī aš-šarqī (Le livre du musicien oriental)*. Le Caire : *Maṭba'at at-taqaddum* (Imprimerie du progrès), 1904, p. 48-54.

20. Ibid., p. 49-50.

21. Al-Khula'ī n'a pas donné des précisions sur les motifs de son choix ; ce qui laisse entendre la non importance de ce choix et induisant la compréhension d'une probable standardisation des mesures et de la forme du 'ūd.

22. Dans ce tableau, seules les mesures succédées par un astérisque sont citées par Al-Khula'ī. Les autres mesures ont été prises à partir du dessin de Amine Beyhom. Voir la figure I.3.5 à la page 74. AL-KHULA'Ī, loc. cit.

Nous reproduisons ci-dessous le dessin, réalisé par Amine Beyhom²³ et qui nous a servi à compléter les mesures de l'instrument :

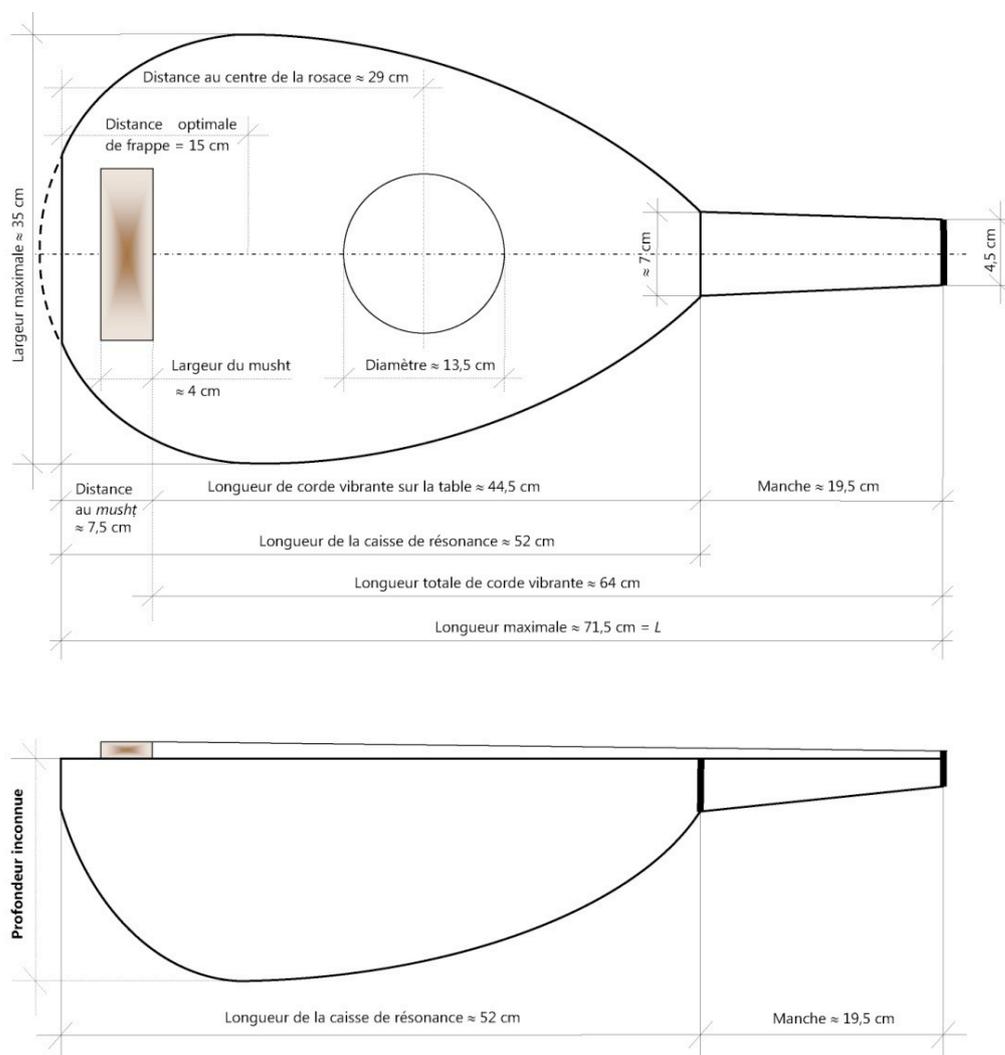


Figure I.3.5. Reproduction des mesures de Al-Khula'ī sur dessin

La différence entre les mesures de Al-Khula'ī et de Villoteau est à quelques centimètres près. Contrairement à ce qu'elle peut susciter comme curiosité ou étonnement²⁴, cette marge de différence s'avère un peu habituelle pour deux raisons :

- Al-Khula'ī indique clairement le manche du 'ūd peut être rallongé ou écourté et que cela implique des changements dans les différentes mesures de l'instrument²⁵ ;

23. BEYHOM, op. cit., p. 518.

24. Nous considérons que les différences de mesures des pièces d'un même instrument doivent être plutôt au millimètre près.

25. AL-KHULA'Ī, op. cit., p. 50.

- Les ‘*ūds* d’aujourd’hui n’ont pas les mêmes mesures et présentent des différences calculées au centimètre près²⁶.

Outre les mesures de notre instrument, Al-Khula‘ī signale l’utilisation de cinq chœurs de cordes différentes en épaisseur et en finesse avec la faible possibilité de rajouter une sixième corde basse montée au dessous de la corde la plus aiguë ; concordant ainsi avec la description de Villoteau. Les cordes chez Al-Khula‘ī, de haut en bas dans la position de tenu de l’instrument, sont :

1. *yakāh* : *Sol 1*, cette corde pourrait correspondre à celle rajoutée par Al-Lādiqī pour son ‘*ūd* ‘*akmal*²⁷ ;
2. ‘*uṣayrān* : *La1*, cette corde correspondrait à la première corde *bamm* la plus grave décrite dans les différentes épîtres et manuscrits (dans le chapitre précédent) ;
3. *dūkāh* : *Ré 2*, elle correspondrait à la deuxième corde *mathlath* ;
4. *nawā* : *Sol 2*, elle correspondrait à la troisième corde *mathnā* ;
5. *kirdān* : *Do 3*, elle correspondrait à la quatrième corde *zīr* ;
6. *qarār jahārkāh* ou *qarār dūkāh* : *Fa 2* ou *Ré 2*. Cette corde semble remplacer la cinquième corde *zīr ḥādd* auparavant et clairement mentionnée notamment par Al-Urmawī. Étant la note la plus grave, la position de cette corde coïncide avec celle de Villoteau.

L’accordage du ‘*ūd* chez Al-Khula‘ī suit en majeure partie le système de quarts successives relativement à ce qui a été mentionné par les anciens théoriciens. Il décrit même la manière de l’accorder²⁸, coïncidant ainsi avec la logique prônée par Ibn Al-Munajjim²⁹. Dans un schéma représentatif du manche du ‘*ūd*³⁰ et dans un tableau³¹ décrivant au millimètre près les longueurs des cordes, les noms et les positions des notes sur le manche, Al-Khula‘ī fait une première théorisation contemporaine de la musique pratiquée à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle en Égypte. Cette schématisation semble prendre la forme d’une recension de toutes les notes possibles à jouer sur le ‘*ūd* sans décrire ou analyser des formes de combinaison particulières entre ces notes. Nous reproduisons ci-dessous le manche dessiné d’Al-Khula‘ī³².

26. Dans sa thèse de Doctorat, Mohamed Abid a mesuré les dimensions de onze ‘*ūds* différents (La longueur et largeur de la caisse de résonance, la longueur du manche et la longueur de la corde vibrante), construits par onze luthiers de quatre nationalités (tunisienne, irakienne, égyptienne et turque). Les mesures que Abid a établit montrent, d’une part, que plus le manche est long, plus la corde vibrante est longue. Cependant, il n’y a aucun rapport constant qui détermine une logique véhiculant la longueur du manche par rapport à la longueur de la corde vibrante. Voir le tableau de mesures dans, Mohamed ABID. “Le ° *oud* oriental. Pratique et méthodes d’enseignement en Tunisie”. Thèse d’histoire de la musique et de musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1997, p. 72.

27. Voir la note de bas de page N° 10 de ce chapitre.

28. En commençant par accorder le *nawā*, puis, respectivement, en mettant dessus l’index pour accorder le ‘*uṣayrān*, ensuite en mettant l’auriculaire sur ce dernier pour accorder le *kirdān* et, enfin, en mettant l’index sur ce dernier pour accorder le *dūkāh*. AL-KHULA‘Ī, op. cit., p. 49.

29. Voir la sous-section 2.3.2 du chapitre précédent.

30. AL-KHULA‘Ī, op. cit., p. 50.

31. Ibid., p. 51.

32. Ibid., p. 50.

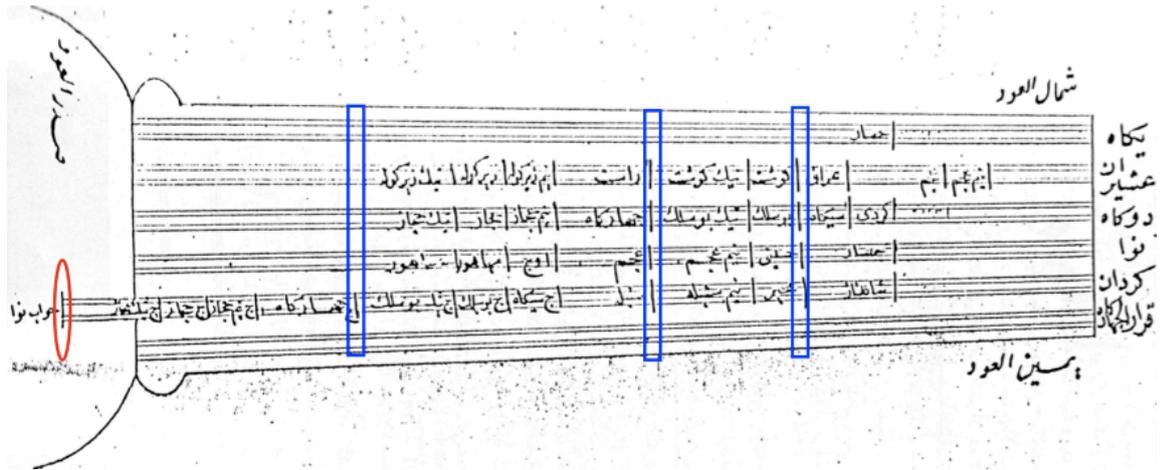


Figure I.3.6. Position des notes selon la méthode égyptienne chez Al-Khulaī (schéma retourné de 90° dans le sens horaire)

Dans ce dessin, nous remarquons que les positions des notes déterminées par Al-Khulaī ne sont pas très précises³³. Bien que la division du manche soit en homogénéité approximative avec les descriptions des théoriciens arabes dans le chapitre précédent³⁴, il semblerait que le 'ūd sur lequel Al-Khulaī a établi sa théorie ne correspondait pas à la « norme » disant que le manche est égale à $\frac{1}{3}$ de la longueur de la corde vibrante ; d'où le débordement de la quinte juste sur chaque corde³⁵.

En guise de conclusion transitoire, et par les faits historiques, l'invasion des Mongols au XIII^e siècle et l'expédition de Bonaparte en Égypte sont certes deux événements considérablement influents et acculturants notamment en ce qui concerne le changement des noms des cordes, la multiplication des notes jouées sur le manche et la prise de conscience des changements importants et des notables avancées de la pensée occidentale en général. Pour ce qui est du 'ūd, nous pouvons constater que l'intérêt porté sur la détermination de ses mesures et de ses dimensions s'est développé et détaillé depuis le début du XIX^e siècle. Si les différences entre ces mesures font problématique à une théorisation définie de l'organologie de l'instrument, elles demeurent néanmoins représentatives de toutes les dissimilitudes des 'ūds d'aujourd'hui. La question que l'on peut poser en l'occurrence est la suivante : si les mesures du 'ūd et de ses notes présentent autant de différences de nos jours, comment pourrions-nous esquisser ou définir sa propre conceptualisation ?

33. Contrairement au tableau complémentaire que Al-Khulaī a établi et dans lequel il place toutes les notes possibles sur le manche au millimètre près. Voir le tableau *ibid.*, p. 51.

34. Les rectangles bleus, que nous avons rajouté, désignent les positions principales des ligatures, respectivement de dorite à gauche, l'index, le majeur et l'annulaire, chez les théoriciens arabes de l'époque médiévale.

35. Voir le cercle rouge sur la position de la note *jawāb nawā*, faisant la quinte juste sur la corde *kirdān*, sur la caisse de résonance.

I.3.3 Les 'ūds actuels : critères principaux et délimitation géo-culturelle

La subsistance du 'ūd jusqu'à nos jours n'est qu'un témoin de son plus grand intérêt et de sa plus haute importance dans la musique arabe. Le XX^e siècle est également considéré comme un tournant majeur de son histoire quant au décuplement des études le concernant et au développement de sa facture à travers la croissance du nombre des luthiers dans le monde arabe. Un des événements majeurs de ce siècle, nourrissant aussi bien des polémiques que de bonnes volontés à faire avancer la théorie de la musique arabe, fut le congrès du Caire de 1932. Réunissant, à cette époque, des compétences attestées du monde entier³⁶, les résultats de ce congrès ont été unanimes sur la division de l'octave ont 24 intervalles égaux³⁷; formulés à travers la division de chaque $\frac{1}{2}$ ton de l'échelle diatonique européenne en deux intervalles égaux. Il importe de noter que cette théorie de partage de l'octave a constitué, pour la première fois, le propos du musicologue Mikhā'il Mušāqa (1800-1888) courant le XIX^e siècle dans son épître *Ar-risāla aš-šihābiyya fi aṣ-ṣinā'a al-mūsīqiyya* (épître en musique dédiée à l'émir Bašīr II Šihāb du mont-Liban)³⁸. Nidaa Abou-Mrad écrit clairement tout en se basant sur ce que Mušāqa désigne par *ad-dā'ira al-'arabiyya*³⁹ :

« La postérité a surtout retenu l'apport de cette épître quant à la redéfinition de « l'échelle générale » arabe. Maššāqa propose, en effet, la première formulation rationnelle du modèle de division de l'octave en vingt-quatre quarts de ton égaux. »⁴⁰.

36. Des théoriciens, des compositeurs, des chanteurs, des groupes musicaux et des facteurs d'instruments de musique sont venus de l'Europe et du Proche-Orient en quête de faire évoluer la musique arabe en fixant ses lois sur des bases scientifiques et en s'inspirant des concepts européens. Sheherazade Qassim HASSAN. "Présentation". Dans : *Musique arabe, le congrès du Caire de 1932*. Ouvrage collectif édité sous la responsabilité de Philippe Vigreux. Le Caire : Cedej, 1992, p. 23–32.

37. Ibid., p. 24.

38. Dans l'impossibilité de trouver ou d'accéder à cette épître, nous nous sommes référés à l'article-dossier de Nidaa Abou-Mrad rédigé au sujet de la théorie musicale de Mušāqa. Nidaa ABOU-MRAD. "Clés musicologique pour l'approche du legs de Miḥā'il Maššāqa (1800-1888)". Dans : *RTMMAM : Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéen*, N°1, Musicologie générale des traditions. Beyrouth : Dar An-Nahar (Maison du jour), 2007, p. 115–180.

39. Traduite par Abou-Mrad par *Ronde de transposition du système arabe à vingt-quatre quarts de ton*. Voir la figure I.3.7 à la page 78. *ibid.*, p. 127.

40. Ibid., p. 118.

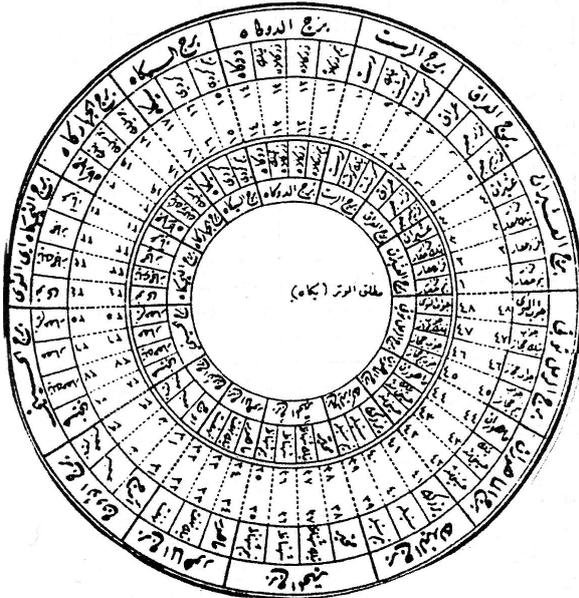


Figure I.3.7. *ad-dā'ira al-'arabiyya* de Mušāqa (Ronde de transposition du système arabe à vingt-quatre quarts de ton)

Il semble que cette théorie était une base fondamentale de discussion durant le congrès. Selon Abou-Mrad, l'épître de Mušāqa est « *un des premiers textes arabes à présenter un profil musicologique avéré* » et qui peut être considéré « *en écho aux premiers pas européens de la nouvelle science musicologique* »⁴¹ ; ce qui a probablement facilité l'adoption de cette théorie par la suite. Néanmoins, et sans entrer dans les détails des résultats et de l'ensemble des délibérations de ce congrès, il importe de mettre le point sur l'envie générale de rupture dissuasive avec le caractère *oral* de la musique arabe tout en marquant la différence avec le monde occidental. Ceci a pu alimenter une *vision dualiste du monde*, notamment chez les égyptiens, selon l'expression de Ali Jihad Racy, qui séparerait entre « *un monde "oriental" fondamentalement "moins développé" et assujetti à des siècles de "décadences", (...) et un monde "occidental", ou européen, historiquement "avancé", supposé détenir les réponses et pouvant servir de modèle (...)* »⁴². De ce fait, l'impact du congrès du Caire sur la musique arabe d'aujourd'hui semble se concentrer dans la généralisation d'une échelle musicale arabe sous-tendue par la division de l'octave en 24 quarts de ton (24 intervalles égaux). Cette théorie a pris forme et a été adoptée par l'ensemble des pays arabes autant au niveau des écrits scientifiques⁴³ qu'au niveau des institutions pédagogiques et élémentaires sur la musique⁴⁴.

41. Ibid., p. 117.

42. Ali Jihad RACY. "Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au congrès du Caire". Dans : *Musique arabe, le congrès du Caire de 1932*. Ouvrage collectif édité sous la responsabilité de Philippe Vigneux. Le Caire : Cedej, 1992, p. 109–122, p. 110–111.

43. Rodolphe d'Erlanger par exemple est l'un des précurseurs qui ont abordé cette théorie générale de l'échelle musicale arabe. Nous reproduisons ici son schéma de division de l'octave, complémentaire à la ronde de Mušāqa. Voir la figure I.3.8 à la page 79. Rodolphe D'ERLANGER. *La musique arabe*. 2, reproduction (2001). T. 5 : Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne. Échelle générale des sons. Système modal. Paul Geuthner, 1949, p. 20.

44. Le théoricien libanais Salim Al-Ḥilw, dans l'introduction de son livre *Al-mūsīqā an-naḍariyya* (*La théorie de la musique*) datant de 1961, déclare orienter ce livre à des fins pédagogiques pour les étudiants débutants de la musique. Il utilise la même division de l'octave dans sa recension des *maqāms* (modes) musicaux et leurs représentations et analyses selon des échelles définies (des gammes sur des portées musicales et découpées en *ajnās* (genres)). Salim AL-ḤILW. *Al-mūsīqā an-naḍariyya*

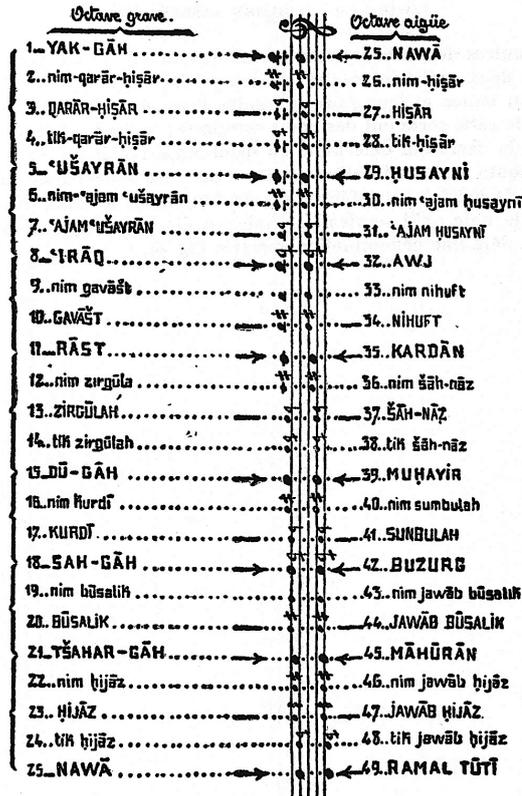


Figure I.3.8. Division de la double octave et noms des notes de l'échelle musicale générale arabe selon d'Erlanger

L'étude des instruments de musique n'a pas été vraisemblablement un des sujets abondamment traités pendant le congrès. Le livre édité en 1933 à l'occasion du congrès⁴⁵ ne présente qu'un rapport général et des planches à la fin, présentant des photos de quelques instruments de musique et de musiciens de l'époque selon une pseudo-classification par pays ou par région. Le rapport de la séance présidée par Curt Sachs sur les instruments de musique a traité principalement des différentes possibilités d'intégrer des instruments de musique occidentaux au sein de l'instrumentarium oriental (principalement égyptien)⁴⁶. Une seule note a été mentionnée pour le 'ūd qui témoigne de l'avis des musiciens de l'époque, suggérant le rallongement du manche du 'ūd et le rajout de la sixième corde, souvent délaissée, pour obtenir plus de sons aigus⁴⁷. On pourrait se demander, suite à cet avis, pourquoi la sixième corde était délaissée alors que chez Al-Khulā'i, à peine trente ans plus tôt, témoignait des six cordes du 'ūd. Serait-ce cette corde, la plus grave de toutes et montée à la place de la chanterelle selon Villoteau, qui a été enlevée et délaissée? D'un autre côté, les 'ūds, autres que l'égyptien, n'ont bénéficié d'aucune étude ou approche qui nous permettent de discerner les différences et similitudes. Dans l'ensemble des illustrations publiées dans le livre du congrès, nous distinguons quatre photos montrant des musiciens — algérien, tunisien, égyptien et irakien — avec leurs 'ūds⁴⁸.

(La théorie de la musique). 2^e éd. Beyrouth : Dār maktabat al-ḥayāt (Librairie de la vie), 1972, p. 68-69.

45. *Kitāb mo'tamar al-mūsīqā al-'arabiyya* (Le livre du congrès de la musique arabe). Rédigé par le comité du congrès et introduit par Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī. Le Caire : Al-maṭba'a al-amīriyya (Imprimerie al-amīriyya), 1933.

46. Ibid., p. 393-397.

47. Avis reformulé d'après les remarques des joueurs de 'ūd présents dans le congrès. ibid., p. 394.

48. Voir les photos dans l'annexe de l'ouvrage. ibid., p. 10-14.



'ūdiste algérien

'ūdiste tunisien

'ūdiste égyptien

'ūdiste iraquien

Figure I.3.9. Photos de 'ūdistes (joueurs de 'ūd) figurant dans le livre du congrès du Caire

I.3.3.1 Les critères communs de la forme du 'ūd

Il est clair aujourd'hui qu'il n'y a pas de norme fixe et unique, au niveau des mesures, qui pourrait être utilisée pour monter le 'ūd. Tous les éléments dégagés à présent, notamment historiques et descriptifs, montrent la diversité des normes de facture de l'instrument. Nous ne pouvons pas donc parler d'un 'ūd arabe ou arabo-oriental d'une manière générale. La pseudo-classification géopolitique à l'issue du congrès du Caire⁴⁹ constitue un premier chemin de classification pertinente qui tient compte de la spécificité des 'ūds de chaque région ou de chaque pays. Plusieurs paramètres aussi bien techniques qu'esthétiques doivent être pris en considération pour établir une telle classification. Outre les mesures du 'ūd, c'est à partir de sa forme générale et de la disposition de ses éléments clés de construction qu'il est distingué dans la famille des luths à cordes pincées ; mais aussi qu'il est différencié des luths présentant plusieurs points de similitude⁵⁰. Nous recensons à présent trois éléments clés autonomes qui font la propriété de la forme du 'ūd :



Figure I.3.10. Photo de face et de profil d'un 'ūd égyptien (collection personnelle)

49. Voir la figure I.3.9.

50. Comme, à titre d'exemple, la Pipa chinoise ou la Mandole.

1. **La caisse de résonance** est piriforme quelles que soient ses dimensions ou les subtilités de facture touchant à son niveau de rondeur. La table d'harmonie est obligatoirement piriforme par assujettissement aux propriétés de la caisse.
2. **Le manche**, se joignant à la caisse de résonance, est obligatoirement moins long qu'elle et a une forme semi-conique, de surface plate, trapézoïdale du côté de la table d'harmonie et arrondie du côté de la caisse.
3. **Le cheviller**, se joignant au manche, doit avoir une inclinaison importante avec ce dernier⁵¹ comme le montre l'illustration précédente (Figure I.3.10).

Au sujet de la taille de l'instrument, les luthiers du monde arabo-oriental parlent de 'ūd grand $\frac{4}{4}$, moyen $\frac{3}{4}$ et petit $\frac{1}{2}$; désignant ainsi trois tailles différentes et sous-entendant une proportionnalité entre elles. Şiyānāt Maḥmūd Ḥamdī fournit la longueur totale et la longueur de la corde vibrante de chaque taille, et que l'on peut résumer dans le tableau suivant⁵² :

Tableau I.3.3. Tableau récapitulatif des dimensions des trois tailles du 'ūd selon Şiyānāt Maḥmūd Ḥamdī

TAILLE DU 'ŪD	DIMENSIONS	REGISTRE
'ūd grand $\frac{4}{4}$	Longueur totale du bas de la caisse jusqu'au sillet = 73 cm	Comparé à la voix basse des hommes
	Longueur de la corde vibrante = 63 cm	
'ūd moyen $\frac{3}{4}$	Longueur totale du bas de la caisse jusqu'au sillet = 66 cm	Comparé à la voix Ténor des hommes et Alto des femmes
	Longueur de la corde vibrante = 58 cm	
'ūd petit $\frac{1}{2}$	Longueur totale du bas de la caisse jusqu'au sillet = 59 cm	Comparé à la voix Soprano des femmes
	Longueur de la corde vibrante = 52 cm	

Il est remarquable qu'aucune de ces dimensions n'est proportionnelle l'une de l'autre. Le « 'ūd petit » petit n'a pas la moitié des longueurs précisées pour le « 'ūd grand » par exemple. Bien que ces dimensions sont en réalité des dénominations d'usage et sans correspondance en terme de proportions, les affirmations de Şiyānāt Maḥmūd Ḥamdī — mentionnant ces mesures comme les meilleures qui puissent exister pour l'instrument — sont infondées et non argumentées. Elle ne fournit ni des sources historiques ou analytiques ni les dimensions du manche et de ses rapports avec la

51. Inclinaison non précise et très dépendante des différents choix des luthiers. Nous rappelons que Villoteau l'avait évalué à 50° environ par rapport à l'axe du manche.

52. Enseignante et chercheuse à la faculté de musique du Caire, Şiyānāt Maḥmūd Ḥamdī a publié un ouvrage sur l'histoire du 'ūd et sa facture. Şiyānāt MAḤMŪD-ḤAMDĪ. *Tārīkh 'ālat al-'ūd wa şinā'atuhu wa dawruhu fil-ḥadārāt aš-šarqīyya wal-ġarbiyya (L'histoire du 'ūd, sa construction et son rôle dans les civilisations orientales et occidentales)*. 1^{re} éd. Le Caire : *Dār al-fikr al-'arabī* (Maison de la pensée arabe), 1978, p. 74-75.

caisse de résonance en tant que deux éléments clés de la facture du 'ūd⁵³. Nous ne pouvons pas donc adopter ce point de vue si ce n'est que la différence des longueurs des 'ūd et de leurs cordes vibrantes soit due à des appréciations personnelles au niveau du volume sonore ou bien à des considérations purement physiques qui concerneraient les 'ūdistes.

Par ailleurs, au niveau de la réflexion sur une forme commune du 'ūd, il nous semble que le dessin du luthier Wadie Nossier est très représentatif de la lutherie de l'instrument de notre époque⁵⁴.

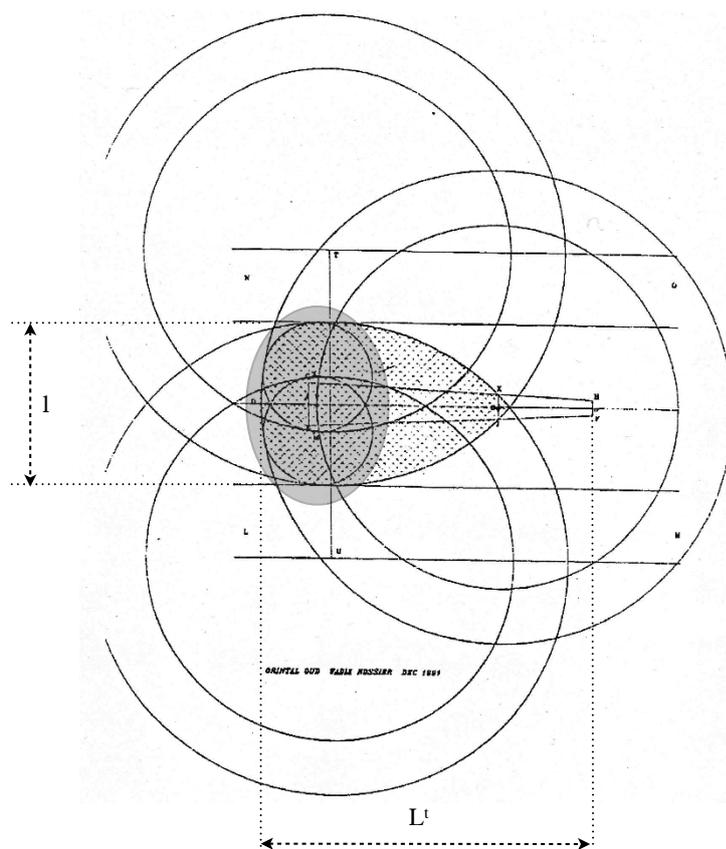


Figure I.3.11. Dessin technique du 'ūd arabe selon Wadie Nossier

53. Nous avons retrouvé d'autres mesures différentes, de ces trois tailles, dans le livret de 'Āmāl Ibrāhīm Muḥammad sur la construction de l'instrument en Irak. Les valeurs fournis sont différentes et ne permettent pas d'établir un rapport de proportions entre ces tailles avec une absence complète de ces valeurs pour le 'ūd grand $\frac{4}{4}$. 'Āmāl Ibrāhīm MUḤAMMAD. *Šina'at 'ālat al-'ūd fī Baġdād mundu inbithāq al-ḥukm al-waṭani fī al-'Irāq* (La construction du 'ūd à Bagdad depuis l'émergence de l'autorité nationale en Iraq). Centre international des études musicales traditionnelles. Bagdad : Ministère de la culture et de l'information, 1986, p. 16-17.

54. Wadie Nossier a présenté son dessin pendant un congrès musical au Caire en 1992 dans une communication faite au sujet de la facture du 'ūd. Nous avons trouvé ce dessin dans la thèse de Doctorat de Mohamed Mejri qui fait référence à un article de Nossier, intitulé « making the ud » et publié à la même année du congrès à Nerton College en Angleterre. Mohamed MEJRI. « La musique classique arabe du Mashreq au XX^{ème} siècle et ses rapports avec l'Occident ». Thèse d'histoire de la musique et de musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1998, p. 123.

Ce dessin montre en particulier la forme de la table de l'harmonie avec une détermination précise de sa rondeur et de sa largeur maximale à travers l'intersection des cercles et des lignes parallèles. Il semble que la concentration des points d'intersection de tous les cercles (partie ombrée sur le schéma) constitue ce que l'on peut appeler par *l'endroit névralgique* du 'ūd̄ puisque ces points sont placés là où les rondeurs et les inclinaisons de l'instrument se définissent. Les proportions entre la longueur totale de l'instrument (L^t), sa largeur maximale ($l = \frac{L^t}{2}$) et sa profondeur ($\frac{l}{2}$) — déductibles sur le dessin — coïncident vraisemblablement avec la manière dont Al-Kindī définit les rapports de mesure du 'ūd̄⁵⁵.

I.3.3.2 Les différences majeures dans la facture du 'ūd̄

Le luthier tunisien Riadh Khlif nous dit⁵⁶ :

« De nos jours, chaque luthier a un moule propre à lui pour construire le 'ūd̄. Il est donc évident que nous ne suivons pas le même croquis. Nous nous accordons sur certains points (notamment sur la forme générale de l'instrument) mais chacun a des préférences particulières sur beaucoup de détails tels que la position des barrettes d'harmonie, leurs épaisseurs, la forme du cheviller et son inclinaison par rapport au manche, etc ... »

Cette affirmation se constate très rapidement dès l'observation de la multitude des mesures et des formes de notre instrument. En lui posant la question sur la ou les raisons pour lesquelles les luthiers d'aujourd'hui ont de telles préférences, il nous a simplement répondu que c'était le secret de travail de chacun et que personne ne le révélerait. Les différences entre les luthiers seraient probablement les résultats de longues recherches et d'expériences individuelles à la quête d'un meilleur rendu aussi bien au niveau de la finition du 'ūd̄ qu'au niveau de ses qualités sonores et acoustiques. Nous essayerons de les détailler dans ce qui suit sans prétendre donner des mesures exactes ou vouloir esquisser un modèle de construction fini.

I.3.3.2.1 Le manche

Les différences de construction du manche se concentrent sur trois critères : sa longueur, ses largeurs au niveau du sillet et à l'intersection avec la caisse de résonance, et enfin la rondeur de sa face inférieure. La longueur du manche, variante entre 19 cm et 25 cm⁵⁷, ne semble pas être un sujet favori de discussion. Il est par contre à noter que peu importe cette longueur, elle équivaut dans la majorité des cas au tiers de la longueur de la corde vibrante (du sillet au chevalet). Une seule exception concernerait le 'ūd̄ 'arbī en Tunisie et la *kwītra* en Algérie. Pour ces instruments la longueur du manche excède cette valeur.

Les largeurs du manche dépendent de deux paramètres fondamentaux : le nombre de cordes montées et les distances séparant ces cordes autant sur le sillet que dans le

55. Voir la figure I.2.4 à la page 37.

56. Communication verbale du luthier tunisien Riadh Khlif.

57. Valeurs extrêmes retrouvées dans la majorité des références bibliographiques consultés en plus de quelques mesures que nous avons effectué sur des 'ūd̄ de différents pays.

chevalet. Pour ce dernier paramètre, sachant que les deux cordes extrêmes tracent la continuité des longues arrêtes de la surface trapézoïdale du manche, il semble que c'est la distance entre les chœurs de cordes qui est mise en jeu⁵⁸. Notons que pour le 'ūd 'arbī⁵⁹ et la *kwītra*, les manches sont relativement larges par rapport à la moyenne sachant que les deux luths ne contiennent que quatre chœurs de cordes.

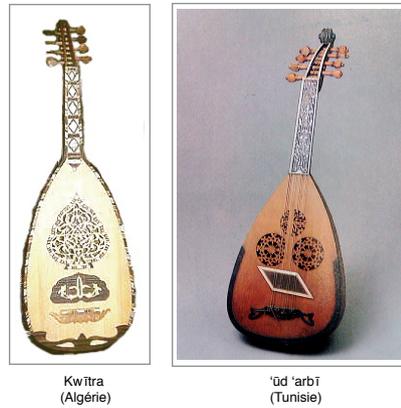


Figure I.3.12. Photos d'une *kwītra* algérienne et d'un 'ūd 'arbī tunisien

La rondeur de la face inférieure du manche est très variable. Elle peut passer de la forme d'un demi cercle — observée fréquemment sur les 'ūd d'Egypte ou de Syrie — avec des diamètres respectifs correspondant aux largeurs du manche⁶⁰ à une forme hybride quasi-aplatie au milieu et arrondie sur les bords au niveau des longues arrêtes. Aucune source ne donne des précisions sur ce paramètre. Le choix est vraisemblablement laissé au luthier mais aussi au 'ūdiste qui exprimerait ses préférences de la manière de tenir le manche autant physique ou physiologique qu'esthétique⁶¹.

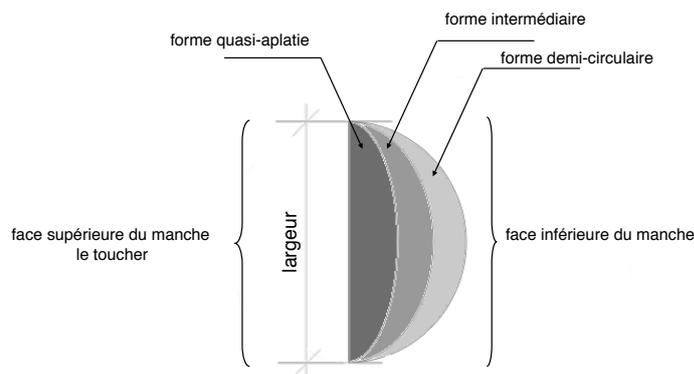


Figure I.3.13. Plan de coupe longitudinale montrant trois niveaux de rondeurs possibles pour un manche de 'ūd

58. Dédution à partir de plusieurs observations personnelles.

59. Pour les photos du 'ūd 'arbī, voir COLLECTIF. *Les instruments de musique en Tunisie*. Tunis : Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, 1992, p. 32.

60. Ce qui donne la forme semi-conique du manche.

61. Le 'ūdiste pourrait également exprimer ses préférences par rapport à son jeu. Nous essayerons de développer ce point dans la dernière section de ce chapitre.

I.3.3.2.2 Les inclinaisons de la caisse de résonance au niveau du manche

L'un des critères les plus remarquables dans la conception de la caisse de résonance concerne son angle d'inclinaison par rapport au manche. Nous en distinguons plusieurs niveaux de pentes au point de contact extérieur entre le manche et la caisse qui respectent plus ou moins un bon niveau de rondeur.

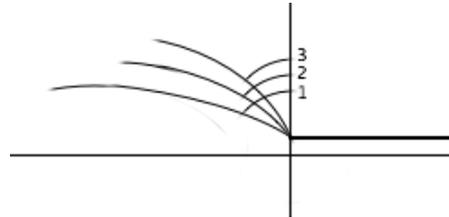


Figure I.3.14. Vue de profil de trois angles d'inclinaison de la caisse de résonance

Cette différence est une conséquence directe de la diversité des formes des moules utilisés pour le montage des côtes de la caisse de résonance ; et plus particulièrement à la hauteur du tasseau. Le luthier canadien Richard Hankey⁶² signale que les variations des tailles et des mesures différentes d'une culture à une autre — ou plutôt d'un luthier à un autre — ne sont pas très importantes. Selon lui, chaque taille et chaque forme aurait facilité la courbure et favorisé à une rondeur « douce » et « naturelle »⁶³. Pour appuyer son idée, Hankey établit un moule avec des mesures précises qui respecteraient une équidistance choisie mettant en rapport la longueur effective de la caisse de résonance avec différents points de sa profondeur (Figure I.3.15)⁶⁴.

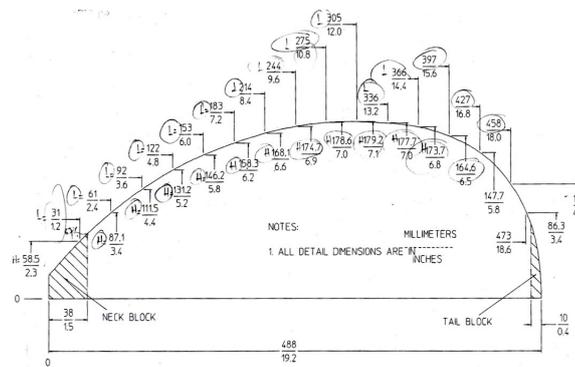


Figure I.3.15. Vue de profil (tournée 90° dans le sens horaire) et rapports de mesures du moule de Richard Hankey

62. Luthier canadien, résidant à Vancouver, connu sous le pseudonyme de *Dr Oud* et portant d'un projet de lutherie pour le 'úd. Richard HANKEY. *Construction book*. Site web. URL : <http://www.droud.com/book.htm>.

63. « *There are many variations in size and tour from the different cultures and, indeed, from individual makers. (...) but i think it has just evolved through natural selection to a(n) easing curve. (...) The exact shape is not important ; it just needs to be smooth (...).* » idem, *The Oud : construction and repair*, p. 9.

64. Ibid., p. 10.

L'avis de Richard Hankey, ainsi que ses mesures, semblent être basés sur le fait qu'il n'y a pas de règle précise qui nous permette de déterminer un modèle commun de moule servant à construire la caisse de résonance. En l'occurrence, il importe de noter que plusieurs luthiers de nos jours se servent d'une autre technique de montage de caisse, dite à *main levée*, qui consiste à plier et monter les côtes à la main sans se servir du moule. Il est très probable que cette technique soit la conséquence directe de la non conformité des mesures et de certaines imperfections dans l'architecture de l'instrument. Nous pouvons également supposer que la différence des sonorités des 'ūds — et éventuellement le probable déséquilibre de la puissance sonore entre les fréquences basses et les fréquences aiguës de l'instrument — émaneraient du grand aléa de cette technique.

I.3.3.2.3 Les rondeurs inférieures de la caisse de résonance

Outre le paramètre d'inclinaison de la caisse de résonance au niveau du manche, celui de sa rondeur et de sa terminaison inférieures présentent également certaines différences. Pour un même point de profondeur maximale de la caisse de résonance, nous trouvons plusieurs formes de rondeur inférieure se connectant à la table d'harmonie dans plusieurs points différents⁶⁵ comme le montre la figure ci-dessous.

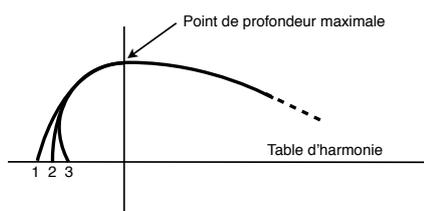


Figure I.3.16. Vue de profil de trois points de connexion de la caisse de résonance avec la table d'harmonie montrant trois niveaux de rondeur différents

Les trois points (1,2 et 3) mentionnées dans cette figure sont représentatifs d'une construction générale de l'instrument. Ces niveaux de rondeur affectent directement la forme de la terminaison de la table d'harmonie :

- La terminaison n°1, assez reculée, donne une longueur à l'aspect piriforme de la table comme le montre l'illustration suivante (Figure I.3.17)
- La terminaison n°2 permet de tracer une tangente perpendiculaire à la table d'harmonie et forme ce que l'on peut désigner par une "rondeur parfaite" à l'image du dessin technique du luthier Wadie Nossier⁶⁶. Cette rondeur permet en quelque sorte d'avoir une base parallèle à la tangente. Nous la trouvons dans la plupart des 'ūds (Figure I.3.17).
- La terminaison n°3 présente un point de connexion assez avancé avec la table d'harmonie. Elle donne un aspect plus arrondi sur les cotés et une base plus prononcée au bas de l'instrument ; ce qui pourrait favoriser le montage d'un cordier comme le montre la figure I.3.19

65. Chaque point de contact constitue en l'occurrence la limite maximale du bas de la table d'harmonie et permettant de déterminer la longueur totale de l'instrument.

66. Voir la figure I.3.11 à la page 82.



Figure I.3.17. 'ūd du luthier syrien Maurice Shehata (collection personnelle)



Figure I.3.18. 'ūd du luthier syrien Fārūq Shehata (collection personnelle)



Figure I.3.19. 'ūd du luthier irakien Fouad Jihad (collection personnelle)

I.3.3.2.4 Chevalet fixe et chevalet mobile

« Dans la pratique, le montage du chevalet fixe est la dernière opération à effectuer sur le corps résonant du *'oud*, il lui faudrait une attention particulière qui s'avère aventureuse et quelquefois irréversible pour le cas des prototypes n'ayant pas été étudiés théoriquement au préalable. Beaucoup dépend de ses dimensions et de son emplacement, c'est le principal élément organologique de transmission des vibrations des cordes à la caisse de résonance, non seulement un élément de transmission, mais également un filtre sonore ; sa masse et ses proportions sont aussi déterminantes. »⁶⁷

Contrairement à plusieurs critères et paramètres de la facture du *'ūd*, le chevalet n'a pas bénéficié d'un intérêt considérable au cours de l'histoire bien qu'il ait un rôle déterminant dans la fonction de l'instrument comme le fait bien remarquer Haythem Chakroun. Ce dernier a mené une étude subtile reposant sur un univers de lutherie virtuelle et mettant en valeur plusieurs paramètres de modifications de la hauteur et de la position du chevalet respectivement sur le plan vertical et horizontal⁶⁸. De nos jours, nous distinguons deux types de chevalets : le chevalet fixe et le chevalet mobile.

Le chevalet fixe semble être le plus utilisé dans le monde arabo-oriental. Il joue en même temps le rôle de cordier sur lequel on attache les cordes pour les relier aux chevilles. Le chevalet fixe ne peut être effectivement varié qu'au niveau de sa hauteur. Une fois fixé sur la table d'harmonie, la longueur de la corde vibrante reste stable et inchangée. Cependant, nous trouvons plusieurs variations de longueur et de largeur du chevalet fixe sans explications pertinentes. Le luthier Richard Hankey exprime sa préférence pour une grande surface de collage sur la table d'harmonie — entre autre une largeur plus grande — afin de mieux supporter la tension des cordes⁶⁹.

Le chevalet mobile, moins répandu que le chevalet fixe, a connu une expansion principalement en Irak. Nous n'avons pas une source historique fiable qui permet de déterminer la date et les circonstances de l'invention du chevalet mobile, mais Haythem Chakroun le fait revenir au XV^e siècle avant J.-C. sans pour autant citer des références⁷⁰. Le montage d'un chevalet mobile exige le rajout d'un cordier au bas de l'instrument sur lequel on attache les cordes. Sa mobilité, servant à ajuster finement l'accordage de l'instrument, affecte la longueur de la corde vibrante qui devient variable selon la position du chevalet. Selon les propos de Chakroun, cités en bas de la page, le chevalet mobile offre une marge de manoeuvre plus grande au

67. CHAKROUN, op. cit., p. 273.

68. L'objectif de Haythem Chakroun dans ce paragraphe de sa thèse est d'analyser l'impact de ces modifications de paramètres sur le son émanant du *'ūd* ; notamment leurs influences sur le timbre et l'intensité. *ibid.*, p. 271-277.

69. « *I prefer the more modern style, with a large tie block at the front and more surface area for the glue joint. This design is stronger and allows for more adjustment of the string height by adjusting the loop at the front of the bridge.* » HANKEY, op. cit., p. 91.

70. « *La technique du chevalet mobile est empirique, elle servait à accorder l'instrument par rapport à une référence sans le besoin de tourner les chevilles. Découverte depuis au moins quinze siècles avant J.-C. en Égypte antique, elle est encore utilisée actuellement chez les Irakiens, notamment avec les 'oud de concert. Cette technique d'accordage qui reflète une telle difficulté relative au système de chevilles, permet par ailleurs de réduire les tensions des cordes sur le chevalet.* » CHAKROUN, op. cit., p. 274.

niveau de sa position et de ses proportions (longueur, largeur et hauteur) qui pourrait être utile pour des besoins spécifiques.

I.3.3.2.5 Dispositions des Barres d'harmonie

Le sujet des barres d'harmonie des instruments de musique a toujours été ambigu autant pour le 'ūd que pour d'autres instruments de musique⁷¹. Il semblerait que cette question est également soumise à un choix de lutherie relatif à une longue expérimentation et un savoir faire particulier. En effet, les barres d'harmonie sont de grande importance dans la détermination de la qualité acoustique de l'instrument et de sa résonance⁷². Dans son guide-atelier sur la construction des instruments à cordes, Georges Buchanan, décrivant les barres d'harmonie de la guitare, parle d'un rôle de consolidation fondamentale de la table d'harmonie, contribuant ainsi au rehaussement du ton, de la réactivité de l'instrument et de l'amélioration de sa tonalité⁷³.

Disposant d'un système de barrage, la table d'harmonie du 'ūd est également traitée de plusieurs manières différentes. L'un des dessins les plus anciens qui montrent ce système est celui d'Henri Arnault de Zwolle datant du XV^e siècle⁷⁴. Son diagramme montre onze traits parallèles non équidistants tracés sur la table d'harmonie, perpendiculairement à l'axe du manche et joints à des points de contact avec les bords de la caisse de résonance. Les traits sont disposés en cinq paires à part le septième trait (de haut en bas dans le schéma).

D'autres diagrammes établis plus tard — notamment au XX^e siècle — ne concordent pas avec celui de Zwolle censé reproduire celui d'un luth européen. Henri Bouasse⁷⁵, reprenant la description du luth de Mersenne, trace un schéma de barrage du luth (que nous reproduisons ci-dessous) montrant six barres d'harmonie équidistants en donnant des mesures exactes à leurs sujets⁷⁶ :

71. À titre d'exemple, les barres d'harmonies de la guitare, sous ses différentes formes et usages, diffèrent en nombre et en disposition. Thomas D. Rossing en détaille pas moins de quatre dispositions différentes pour quatre luthiers différents : disposition traditionnelle (Torres), disposition de Bouchet (France), disposition de Ramirez (Espagne) et une disposition croisée. Neville H. FLETCHER et Thomas D. ROSSING. *The physics of Musical instruments*. New York : Springer-Verlag, 1991, p. 28.

72. Plusieurs autres paramètres interviennent certainement tels que la qualité des cordes utilisés et la puissance de pincement des cordes à titre d'exemple.

73. Buchanan rajoute que l'épaisseur des barres n'est pas fixe. Elle est jugée en fonction de celle de la caisse de résonance et de sa résistance : « *The additional stiffness they impart helps enhance the tone and responsiveness of the instrument. (...) Other struts improve the tone of the instrument. Their thickness is judged according to the thickness and the resilience of the belly* ». George BUCHANAN. *The making of stringed instruments. A workshop guide*. London : B. T. Batsford Ltd, 1989, p. 183.

74. Voir la figure I.2.14 à la page 64.

75. Henri Bouasse a été professeur à la faculté des sciences de Toulouse et a publié son ouvrage sur les cordes et les membranes en 1926.

76. « *La table, bien planée, est barrée de six planchettes sensiblement équidistantes. (...) Les planchettes transversales sont épaissies de 3 à 4 mm., larges de 27 mm. Collées à la table par un bord mince, elles jouent le rôle de T.* » H. BOUASSE. *Cordes et Membranes. Instruments de musique à cordes et à membranes*. Ouvrage publié avec le concours du centre national des lettres. Nouveau tirage en 1987. Paris : Librairie Delagrave, 1926, p. 353.

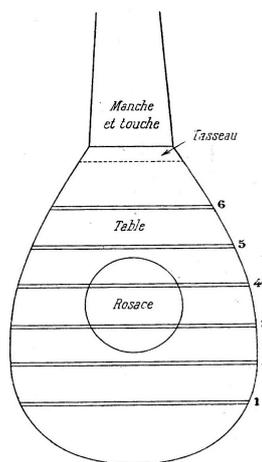


Figure I.3.20. Les barres d'harmonie chez Henri Bouasse selon les descriptions de Mersenne

D'autre part, le schéma de barrage du luth réalisé par Firth en 1977 et repris par Thomas D. Rossing⁷⁷, montre neuf traits parallèles et non équidistants sur la table d'harmonie⁷⁸.

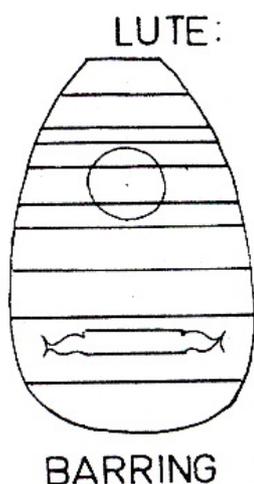


Figure I.3.21. Les barres d'harmonies chez Firth (Partie du schéma repris par Rossing)

Cette disparité au niveau de la disposition des barres, de leurs nombre et de leurs dimensions est également remarquable dans le 'ūd arabo-oriental. Dans son livre censé traiter du 'ūd d'une manière assez complète, Şiyānāt Maḥmūd Ḥamdī ne consacre qu'une demi page anecdotique pour signaler l'existence de ces barres au nombre de six ou de sept selon la taille de l'instrument⁷⁹. 'Āmāl Ibrāhīm Muḥammad, quant à elle, donne plus d'importance à ces barres en se basant sur ses observations mais sans donner des références précises. D'après ses propres mesures, les distances entre les barres sont variables. Le nombre des barres varie également de sept à plus que sept selon la taille du 'ūd comme le montre la figure suivante⁸⁰.

77. Rossing reprend ce schéma de l'article de Firth I. « Some measurements on the lute » publié dans le 27^e numéro de la *Newsletter, Catgut Acoustic Society* en 1977. Voir les références de Rossing. FLETCHER et ROSSING, op. cit., p. 232.

78. Ibid., p. 230.

79. MAḤMŪD-ḤAMDĪ, op. cit., p. 79.

80. MUḤAMMAD, op. cit., p. 28-29.

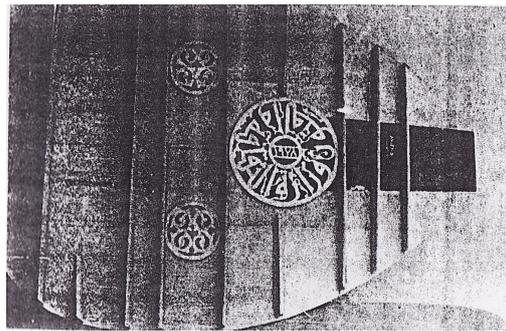
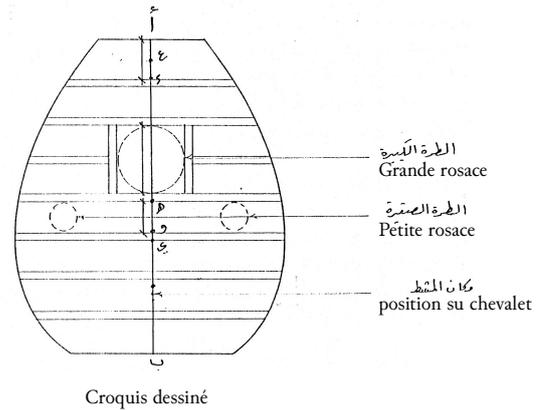


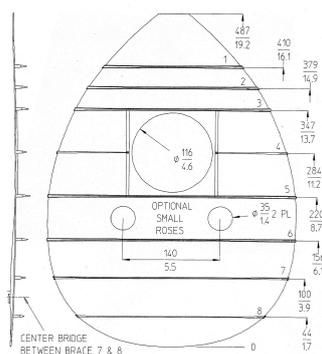
Photo présentée



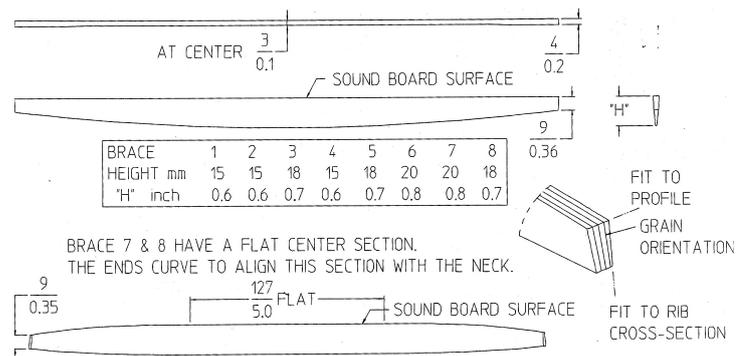
Croquis dessiné

Figure I.3.22. Croquis et photo montrant la disposition des barres d'harmonie selon 'Āmāl Ibrāhīm Muḥammad

Le dessin de cette figure montre des barres équidistantes contrairement à ce qui a été décrit et à la photo qui confirme la variabilité des distances entre les barres d'harmonie. 'Āmāl Ibrāhīm Muḥammad n'explicite pas la manière de réglage de ce détail. Elle se contente d'une description sommaire insuffisante pour comprendre ce détail de facture. En revanche, le luthier Richard Hankey fournit plus d'éléments de réponse à ce sujet. Pour lui, le style de 'ūd arabe comporte huit barres d'harmonie. Quelques 'ūd plus petits n'en contiennent que sept. Hormis la qualité sonore de l'instrument, à laquelle Hankey fait allusion sans pour autant donner des explications claires, l'utilité des barres se concrétise dans le maintien de la table d'harmonie et se son équilibre face à la tension des cordes qui leurs sont perpendiculaires⁸¹. Ci-dessous le dessin technique qu'il a établi avec des détails de mesures de chaque barre (figure I.3.23)⁸².



shéma (a)



shéma (b)

Figure I.3.23. Les barres d'harmonie selon Richard Hankey

En comparant le schéma (a) de cette figure avec la photo illustrée dans la figure I.3.22, nous constatons une grande ressemblance dans la disposition des barres

81. HANKEY, op. cit., p. 77.

82. Ibid., p. 66-80.

d'harmonie à quelques différences près. Il y a deux niveaux d'équidistance entre les trois premières barres (numérotées 1, 2 et 3 dans le schéma de Richard Hankey) et le reste à partir de la grande rosace centrée jusqu'au bas de la table d'harmonie. Ceci nous laisse penser qu'il s'agit d'un modèle de montage testé et approuvé par le biais de maintes expériences de plusieurs luthiers. Cependant, la question des mesures reste toujours ambiguë et mérite une étude approfondie dans le cadre d'une recherche sur l'acoustique de l'instrument.

I.3.3.2.6 Nombre de cordes et systèmes d'accordage

Le sujet des cordes du 'ūd est certainement le plus traité par les théoriciens selon les faits historiques de par l'étude des doigtés et des notes sur le manche. Hormis leurs nombres différents allant de quatre à sept chœurs de cordes, l'accordage en quarts successives est manifestement gardé jusqu'à aujourd'hui principalement celles indiquées dans le système de Al-Kindī. Toutefois, l'accordage du 'ūd diffère selon les cultures, le nombre des cordes et le choix des 'ūdistes. De nos jours, nous distinguons en somme trois systèmes majeurs d'accordage du 'ūd que nous pouvons représenter dans la figure suivante :

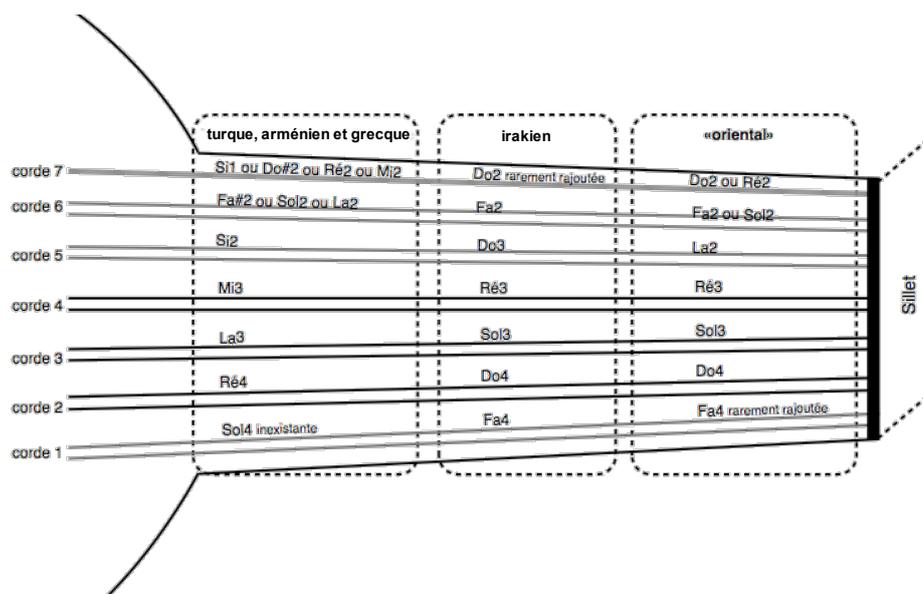


Figure I.3.24. Possibilités d'accordage du 'ūd dans le monde arabo-oriental

Comme nous pouvons le constater, le 'ūd d'aujourd'hui contient généralement six paires de cordes⁸³. Il existe plusieurs combinaisons dans chaque système d'accordage sauf pour le système irakien qui n'en propose qu'un seul. Le tableau suivant détaille ces différentes combinaisons pour les deux autres systèmes⁸⁴ :

83. La sixième corde (ou la septième) — selon l'accordage — est unique. C'est une corde grave et le fait qu'elle soit grosse ne permet pas de la doubler.

84. Les systèmes d'accordages présentés dans ce tableau sont utilisés par les 'ūdistes selon différents critères. Nous insistons sur le fait qu'elle généralisable sans pour autant être exhaustive. Certaines combinaisons, ont été recueilli depuis le site suivant Mavrothi T. KONTANIS. *Stringing and Tunings*. Site web. URL : http://www.oudcafe.com/stringing_and_tuning.htm (visité le 14/02/2010).

Tableau I.3.4. Différentes combinaisons possibles pour le système d'accordage turque, grecque et arménien et le système général

SYSTÈME D'ACCORDAGE	COMBINAISONS (DE L'AIGU AU GRAVE)
turque, grecque et arménien	1 → Ré3 - La2 - Mi2 - Si1 - Fa \sharp 1 - Si-1
	2 → Ré3 - La2 - Mi2 - Si1 - Fa \sharp 1 - Do \sharp 1
	3 → Ré3 - La2 - Mi2 - Si1 - Sol1 - Ré1
	4 → Ré3 - La2 - Mi2 - Si1 - La1 - Ré1
	5 → Ré3 - La2 - Mi2 - Si1 - La1 - Mi1
général	1 → Do3 - Sol2 - Ré2- La1 - Fa1 - Do1
	2 → Do3 - Sol2 - Ré2- La1 - Fa1 - Ré1
	3 → Do3 - Sol2 - Ré2- La1 - Sol1 - Do1
	4 → Do3 - Sol2 - Ré2- La1 - Sol1 - Ré1
	5 → Fa3 - Do3 - Sol2 - Ré2- La1 - Fa1 - Do1
	6 → Fa3 - Do3 - Sol2 - Ré2- La1 - Fa1 - Ré1
	7 → Fa3 - Do3 - Sol2 - Ré2 - La1 - Sol1 - Do1
	8 → Fa3 - Do3 - Sol2 - Ré2 - La1 - Sol1 - Ré1

Le système d'accordage que nous avons désigné par « général » (contenant les combinaisons orientale et irakienne) est le système le plus répandu et utilisé dans le monde arabo-oriental. Remarquons que les combinaisons, aussi différentes qu'elles soient, respectent tout de même la logique des quarts successives à travers deux manières différentes :

1. En ôtant la septième corde et remettant la corde aiguë *Fa3* dans l'accordage irakien, nous obtiendrons un système d'accordage analogue, haussé d'une quarte juste et correspondant à la troisième combinaison du système d'accordage général ;
2. En haussant chaque corde d'un ton dans toutes les quatre premières combinaisons du système d'accordage général, nous obtiendrons celui de l'accordage turque, grecque et arménien correspondant aux troisième, quatrième et cinquième combinaison⁸⁵.

Par ailleurs, les systèmes d'accordage du 'ūd tunisien, de la *kwitra* algérienne et du 'ūd marocain (dit *ramal* ou *inqilāb*) diffèrent de ceux qui viennent d'être détaillés. N'utilisant que quatre paires de cordes, ces trois luths s'accordent de la manière suivante⁸⁶ :

85. Tout en sachant que les 'ūdistes turques ont parfois tendance à s'aligner sur le système d'accordage "oriental".

86. Accordages les plus connus donnés par Mahmoud Guettat. Mahmoud GUETTAT. *La musique classique du Maghreb*. Paris : Sindbad, 1980, p. 236-239.

Tableau I.3.5. Systèmes d'accordage du 'ūd tunisien et de la *kwītra* algérienne

SYSTÈME D'ACCORDAGE	COMBINAISONS (DU HAUT EN BAS)
'ūd tunisien ou 'ūd 'arbī	Ré2 - Ré3 - Sol2 - Do3
<i>kwītra</i> algérienne	1 → Do2 - La2 - Ré2 - Sol2
	2 → Sol1 - Mi2 - La1 - Ré2
'ūd marocain (dit <i>ramal</i> ou <i>inqilāb</i>)	Sol2 - Mi3 - La2 - Ré3

Ces accordages, ne mettant pas forcément en valeur une succession de quartes justes successives, ont certainement une relation étroite avec les systèmes musicaux maghrébins. Mahmoud Guettat dit à ce sujet :

« L'échelle du 'ūd 'arbī sans démanchement dépasse à peine une octave. Comme nous le verrons pour la *kwītra*, on n'utilise que l'index et l'annulaire de la main gauche, le médium n'intervient que si l'intervalle existant entre la note de la corde à vide et la note pincée est une tierce mineure. L'auriculaire n'intervient jamais. Cela est valable surtout pour l'Algérie et le Maroc où l'échelle générale est restée fondamentalement diatonique. »⁸⁷

La technique de jeu en rapport avec une « échelle diatonique » semble être une caractéristique musicale qui démarque le 'ūd au Maghreb des autres 'ūds. Guettat rajoute que l'accordage de ce 'ūd facilitait l'interprétation de certaines ornementsations spécifiques de la musique de la région⁸⁸.

I.3.3.2.7 Sur les cordes du 'ūd actuel

Bien que les cordes en boyau, traitées ou rectifiées à la main, soient encore utilisées dans beaucoup d'instruments anciens, elles ne sont plus vraisemblablement en usage pour le 'ūd. L'évolution des techniques de construction, la précision dans le traitement des cordes et la diversification du matériau utilisé ont guidé une adaptation adéquate aux besoins de la lutherie et un choix fin correspondant à plusieurs paramètres physiques et esthétiques⁸⁹.

1. **Le matériau** des cordes du 'ūd s'est limité au nylon et à la soie filée avec de l'acier. L'élasticité du nylon, sa durée de vie et la brillance de son timbre sont les facteurs essentiels qui ont favorisé son usage courant pour les deux ou trois cordes aiguës de l'instrument (selon l'accordage). Le filage des cordes, comme technique récente, a éliminé les problématiques des cordes graves trop épaisses et a favorisé une homogénéité dans le sens d'un équilibre entre la tension des

87. Ibid., p. 237.

88. Ibid.

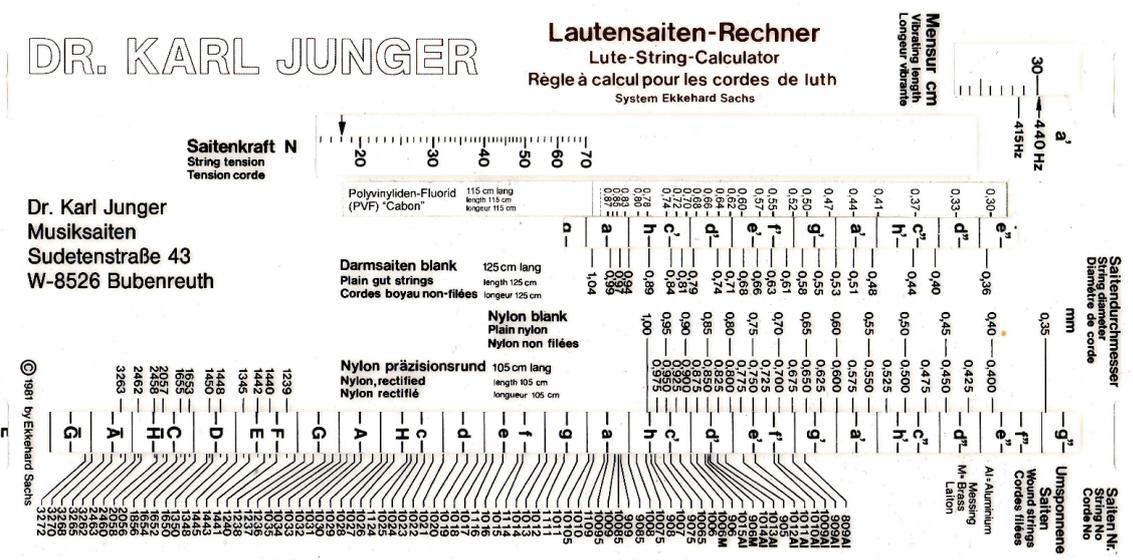
89. Les cordes des instruments de musique ne cessent de connaître des avancées considérables. Nous distinguons principalement les cordes en nylon, en métal (généralement l'acier et quelquefois des alliages spécifiques combinant plusieurs métaux tels le cuivre et le zinc) et en soie généralement filée avec de l'acier.

cordes et de leurs diamètres⁹⁰.

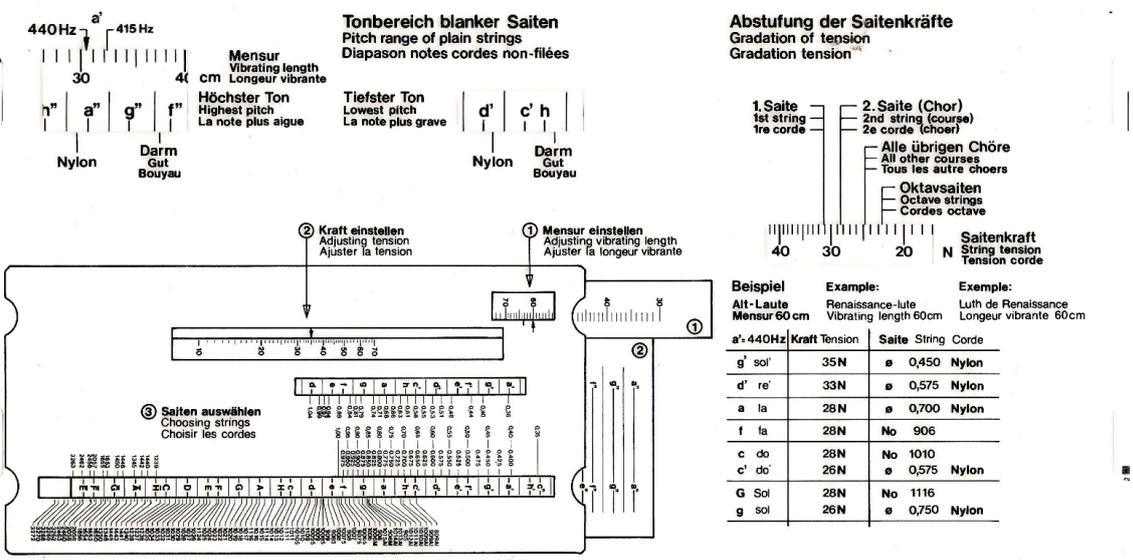
2. **Les lois physiques** concernant ce matériau, notamment la masse volumique et la rigidité, permettent d'affiner l'attribution de tel matériau à telle corde. La forte densité du métal enfilé sur la soie s'est avérée très utile pour déjouer la contrainte du grand diamètre nécessaire pour les cordes graves et pour garantir une tension homogène à celle des cordes aiguës. En matière de rigidité, selon Nicolas Meeùs, le filage des cordes a peu d'incidence sur l'inharmonicité des cordes déjà forte avec l'utilisation du boyau et du nylon⁹¹.
3. **D'un point de vue esthétique**, la question des choix des cordes reste toujours farfelue. Elle est directement liée à une question de personnalisation et de goût chez l'instrumentiste au niveau de la sensation des cordes sous les doigts, de la variation de leurs tensions et de la nature timbrique de chaque corde. À titre d'exemple, la deuxième corde, souvent accordée *Sol 2* dans un système d'accordage général peut être aussi bien en boyau qu'en soie filée. À ce sujet, le constructeur *Pyramides*, arrivant à fabriquer une grande variété de cordes, multiplie les choix des références des cordes grâce à une réglette conçue à ce besoin même. Elle permet de déterminer avec précision la référence « tirant » (gauge) exacte en fonction de la longueur de la corde vibrante de l'instrument et de la tension voulu de la corde.

90. Discussion avec le Professeur Nicolas Meeùs sur la liste musicologique MusiSorbonne le 18/02/2008. Les archives des messages sont librement consultables sur le serveur de la liste [*CINES*] *Service de listes de diffusion. Archives de MusiSorbonne*. Ressources, discussions musicologiques. URL : <http://listes.cines.fr/arc/musisorbonne> (visité le 14/02/2010).

91. Discussion avec Nicolas Meeùs le 20/02/2008 dans le même cadre du débat sur les cordes ibid.



Mesures, valeurs et références des cordes



Mode de fonctionnement de la règlette

Figure I.3.25. Règlette pour calculer les références des cordes (construction de Pyramides)

I.3.3.3 Classification géo-culturelle

Le 'ūd̄, tel que nous le connaissons aujourd'hui, sous ses différentes formes et mesures semble être l'aboutissement de plusieurs expérimentations personnelles et différentes d'un luthier à un autre. « *C'est une question de choix et de compromis à laquelle le luthier se confronte. Entre les bois utilisés et leurs critères, la taille de l'instrument et la finition en général, c'est la bonne qualité sonore du 'ūd̄ que nous cherchons et que nous visons pour satisfaire les 'ūd̄istes* », explique le luthier Riadh Khlif⁹². D'après les différents éléments cités plus haut, nous constatons qu'il n'y a pas de forme de standardisation du 'ūd̄ qui nous permette de définir un modèle unique ou parfait. Le tableau suivant montre une classification de l'instrument selon les descriptions des 'ūd̄istes et des luthiers, proposant finalement une délimitation géo-culturelle.

92. Communication verbale du luthier tunisien Riadh Khlif.

Tableau I.3.6. Classification géo-culturelle du *'ūd* dans le monde arabo-oriental

Dénomination du <i>'ūd</i>	Aire géo-culturelle	Manche	Caisse de résonance	Accordage	Chevalet
<i>'ūd šarqī</i> (oriental).	Principalement au proche orient : Égypte, Syrie, Liban, Palestine, etc.	Relativement long (de 20 à 21,5 cm).	Grande caisse avec un grand angle d'inclinaison et des terminaisons parfois reculées, parfois parfaites.	Système général avec une préférence des quatre premières combinaisons (Voir tableau I.3.4 à la page 93).	Généralement fixe.
<i>'ūds</i> turque, grecque et arménien.	Turquie, Grèce et Arménie.	court (entre 19 et 20 cm)	Caisse de résonance moyenne, bien arrondie, avec un moyen angle d'inclinaison et une terminaison parfaite dans la majorité des cas.	Système turque, grecque et arménien.	Généralement fixe.
<i>'ūd</i> maghrébin (ou andalou).	Principalement en Tunisie et en Algérie.	Très long manche (de 24 à 25 cm).	Caisse de résonance longue avec un petit angle d'inclinaison et une terminaison variable (parfois reculée, parfois parfaite).	Systèmes de la <i>kwītra</i> algérienne et du <i>'ūd 'arbī</i> (Voir tableau I.3.5 à la page 94).	Chevalet fixe.
<i>'ūd</i> irakien.	Irak.	Court (principalement 19 cm).	Caisse de résonance moyenne (parfois petite) avec un petit angle d'inclinaison et une terminaison variable (parfois parfaite, parfois avancée formant ainsi une base perpendiculaire au chevalet).	Système général haussé d'une quarte juste (en rajoutant un <i>Fa 3</i>).	Chevalet mobile exigeant le rajout d'un cordier à la base <i>'ūd</i> .

À la suite de ce tableau, une note importante concernant le ‘ūd iranien mérite d’être mentionnée. Souvent dénommé *barbat*, il semble ne pas avoir été étudié aussi abondamment que le ‘ūd arabe. Il nous a été très difficile de le référencer dans cette classificatio géoculturelle. La majorité des références traitent de cet instrument d’un point de vue historique. D’après Jean During, le *barbat* serait l’évolution de l’ancien ‘ūd dont la table d’harmonie est en peau d’animal⁹³ émanant du remplacement de cette peau par du bois. Il semblerait également qu’il a été délaissé en Iran après son déploiement sous le nom de ‘ūd dans le monde islamique⁹⁴ ; ce qui pourrait partiellement justifier la quasi-absence d’études actuelles à son sujet.

Certes, la classification générale que ce tableau propose n’est certainement pas exhaustive. La construction du ‘ūd *šarqī* (oriental) par exemple s’est généralisée pratiquement dans tout le monde arabo-oriental alors que le ‘ūd *‘arbī* est quasiment délaissé, aussi bien par les ‘ūdistes que par les luthiers, et devient de plus en plus rare à trouver⁹⁵. Nous ne sommes pas en mesure de comprendre les raisons musicales ou socio-culturelles de cette expansion du ‘ūd *šarqī* ou bien de l’abandon du ‘ūd maghrébin. Par contre, il appartient aux propos de cette recherche d’analyser le niveau de l’évolution de la facture de l’instrument et d’étudier les critères choisis pour aboutir à un certain *idéal* dans la conception du ‘ūd autant pour le luthier que pour le l’instrumentiste.

I.3.4 Le concept de ‘ūd de concert

La majorité des sources historiques et contemporaines sur la musique arabe et orientale donnent une primauté à l’art du chant. La musique instrumentale arabo-orientale n’a pas ce privilège et peu d’études l’ont concerné bien que toute la théorie repose sur les instruments et leurs pratiques⁹⁶. En revanche, le ‘ūd a toujours été perçu comme un instrument d’une grande importance de part son histoire et sa fonction technique et symbolique au sein du *takht* (orchestre) traditionnel⁹⁷. Cette importance émane de sa réputation en tant qu’accompagnateur du chant. Il maintient à ce niveau le registre sonore de la chanson et assure un fond musical, constituant ainsi une base pour la prestation vocale du chanteur. La pratique de l’instrument se limite dans ce contexte à quelques interludes conçus par le compositeur ou improvisés par le ‘ūdiste lui-même. Cependant, ces quelques passages d’expression musicale permettent

93. Jean DURING. *Encyclopædia Iranica : Barbat*. Article. URL : <http://www.iranica.com/newsite/index.isc?Article=http://www.iranica.com/newsite/articles/v3f7/v3f7a069.html> (visité le 05/03/2010).

94. Nelly CARON et Dariouche SAFVATE. *Musique d’Iran*. Collection Les traditions Musicales de l’Institut International d’Études Comparatives de la Musique. Paris : Buchet/Chastel, 1997, p. 170.

95. GUETTAT, op. cit., p. 234.

96. Notamment le ‘ūd et le *ṭunbūr*. voir aussi Jean-Claude CHABRIER. “Évolution du luth (‘ūd) et périodisation des structures musicales arabo-islamiques”. Dans : *Actes du 9^e congrès de l’Union Européenne des arabisants et islamisants* (1981). Publications of the netherlands institute of archeology and arabic studies in Cairo, p. 31–47, p. 31.

97. Le ‘ūd garde jusqu’à nos jour une « *Figure symbolique de la musique traditionnelle dans le monde arabe et s’est même nommé le roi des instruments de musique* » ; une figure qui puise son symbolisme de la philosophie cosmique arabe comme l’avaient montré les anciens philosophes arabes. CHAKROUN, op. cit., p. 181.

de montrer une capacité interprétative considérable qui reflète une grande érudition et un sens artistique subtil. C’est une forme d’expression musicale qui met en valeur les capacités de l’instrumentiste d’agencer les phrases musicales d’un *maqām* (ou même de plusieurs *maqāms*) d’une manière fluide et cohérente censée mettre le chanteur dans un état émotionnel défini relativement à la dimension sémantique de l’œuvre interprétée⁹⁸.

Vers les années cinquante et soixante du XX^e siècle, la prolifération des instruments de musiques, notamment les instruments à archet et les instruments électroniques, dans le *takht* a fortement contribué à la régression de l’importance du ‘ūd. Il ne reste de sa dimension symbolique qu’une simple présence scénique faisant l’éloge d’une époque prestigieuse révolue. Avec ce développement de l’instrumentarium du *takht*, il était évident qu’on assistait à une évolution parallèle de la musique instrumentale. Plusieurs formes de cette évolution se reflétaient particulièrement dans le rallongement de la durée de l’introduction musicale des œuvres chantées et des interludes entre le refrain et les couplets. Les avancées technologiques et acoustiques des instruments de musique ont également constitué un contexte propice à l’innovation et au développement de la musique instrumentale. Il semblerait que le ‘ūd ait trouvé, selon ces nouvelles données, un refuge lui permettant de se réinventer et d’adopter ce que l’on peut appeler une nouvelle posture instrumentale sous l’égide de l’expression musicale moderne. Haythem Chakroun mentionne à ce sujet que « *l’émergence des concerts en solo à partir des années 1970, a permis la renaissance de cet instrument-symbole, doté d’une architecture et d’une acoustique nouvelles*⁹⁹. Il rajoute également que « *Le goût pour la musique intimiste, pour l’instrument seul, fait place à celui de la musique d’ensemble, c’est-à-dire à une conception nouvelle de l’expression qui se diversifie dans le mélange des timbres et prend une ampleur dans l’augmentation de la masse sonore (...)* »¹⁰⁰.

I.3.4.1 L’impact de l’école de Bagdad

L’école de musique de Bagdad, fondée en 1937¹⁰¹, constitue un grand tournant aussi bien dans l’enseignement du ‘ūd que dans sa pratique. Le professeur Jean-Claude Charbonnier (dit Chabrier) a mené un travail consistant, dans le cadre d’une thèse de doctorat, sur ce tournant en le qualifiant de « mouvement de réhabilitation de la

98. Hamdi MAKHLOUF. *Composition, interprétation et figuralisme dans la musique du ‘ūd (luth arabo-oriental) de concert. Analyse auditive de l’abri d’al-Amīriyya de Naseer Shamma*. Article, Musimédiane, N°3 : Musiques non écrites, mai 2008. URL : http://www.musimediane.com/article.php?id_article=70 (visité le 10/01/2010), Introduction.

99. CHAKROUN, op. cit., p. 184.

100. Ibid., p. 185.

101. Ḥannā BOṬRIS. “*Tajribat ma’had al-mūsīqā bi baġdād (1937-1948) (L’expérience de l’école de musique de Bagdad (1937-1948))*”. Dans : *Al-ḥayāt al-mūsīqīyya (La vie musicale)* N°21 (1999), p. 61–70, Selon Boṭris, le contexte politique irakien au début du XX^e siècle était en faveur à l’acquisition de la connaissance et de la culture. Le ministère des connaissances à cette époque avait créé une école de musique sous les recommandations de Ḥannā Boṭris (ou Baṭras ou Biṭris), chercheur irakien, enseignant et adepte de la musique, et avait nommé le ‘ūdiste et compositeur turc Şarīf Muḥyiddīn Ḥaydar — Şerif Muhiddin (ou Muhittin) Targan en Turquie — comme directeur administratif et pédagogique de l’école.

musique arabe et du luth oriental »¹⁰². Il parcourt dans cette recherche l'ensemble des biographies des musiciens, ‘ūdistes, interprètes et compositeurs qui ont marqué l'époque de la fondation et du développement de cette école en passant par les données musicales (organologiques et systématiques) et sociales (faits historiques et impacts sur la société musicale et culturelle) de l'époque. Le cadre institutionnel de cette école, comme le décrit Chabrier, constituait une expérience révolutionnaire sans égal dans le monde arabe. Il écrit :

« En ce qui concerne l'enseignement de la pratique du ‘ūd, il s'agit bien d'une révolution dont nous ne connaissons pas d'autre exemple dans le monde arabe. Par contre, elle correspond tout à fait à la pédagogie occidentale classique qui envisage de procéder par niveaux successifs et par ordre croissant de difficulté, chaque stade étant complété par des exercices composés sur partitions par un spécialiste de la pédagogie de l'instrument. »¹⁰³

D'après cette citation, le succès attesté de cette école émane essentiellement d'une évolution de la pédagogie de l'instrument basée sur l'apport de la lecture de partition et de la graduation des niveaux de difficulté technique. Cela paraît comme une conséquence logique d'un contexte musical théorique en pleine ébullition au terme de cinq années après le congrès du Caire en 1932. Le témoignage de ce succès se présente dans la qualification de plusieurs ‘ūdistes-compositeurs célèbres et talentueux comme les frères Jamil Bashir et Munir Bashir, Salmān Šukr et Ġānim Ḥaddād¹⁰⁴. L'école de Bagdad a été vraisemblablement un point de départ propice à une nouvelle ampleur à ce que nous désignons par la *musique de ‘ūd de concert* : une musique qui semble détenir d'autres éléments compositionnels dits « modernes » ou « contemporains » par plusieurs solistes actuels, opérant pour une complexité technique et expressive nouvelle.

I.3.4.2 Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar (1892-1965)

Les éloges de Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar sont innombrables et persistent jusqu'à nos jours en Irak et quasiment dans tout le monde arabe. Descendant d'une famille royale turque dite *šarīfa* (noble)¹⁰⁵, Muḥyiddīn Ḥaydar est née à Istanbul en 1892. Il a commencé ses études de ‘ūd à l'âge de sept ans et a composé son premier *samā‘ī* à l'âge de treize ans. Il a également entrepris des cours réguliers de violoncelle à l'âge de Quatorze ans et a excellé dans l'interprétation et la composition de plusieurs œuvres¹⁰⁶. En 1918, à la fin de la première guerre mondiale, la position de sa famille fut affaiblie

102. Jean-Claude CHABRIER. “Un mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental. L'école de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir. Etude sociologique et musicologique. Evolution de 1971 à 1975”. Thèse de Doctorat de 3ème cycle (2 volumes). Paris : EHESS, 1976.

103. Ibid., p. 16.

104. BOṬRIS, op. cit., p. 68.

105. Plusieurs sources s'accordent que Muḥyiddīn Ḥaydar est le fils de l'Émir de la Mecque de l'époque ‘Alī Ḥaydar Pacha. Ḥabīb Ḍāhir AL-ABBĀS. *Aš-Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar wa talamīdatuhu (Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar et ses disciples)*. Bagdad : *Ma‘had ad-Dirāsāt al-Mūsīqīyya* (Institut des Études Musicales), 1994, p. 9, Voir également BOṬRIS, op. cit., p. 63

106. AL-ABBĀS, loc. cit.

de par le soutien de son père de l’Empire ottoman, un des grands perdants de cette guerre¹⁰⁷. La vie du Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar a changé lorsqu’il s’est installé aux États Unis en 1924. Chabrier écrit à ce sujet :

« En 1924, Cherif Muhieddin, quasiment apatride, se retrouve en Amérique où il fréquente les musiciens Godovsky, Kreisler, Heifetz, Auer et Elman, et donne ses premiers concerts publics. De lui, un journaliste du New York Herald Tribune aurait écrit ”qu’il a fait sur le ‘ūd la révolution que Paganini avait faite sur le violon” »¹⁰⁸

Le succès de Muḥyiddīn Ḥaydar était éminent. Plusieurs articles ont été écrits sur son génie et son art dans plusieurs revues américaines. Les éloges ont été centrés particulièrement sur l’adaptation des techniques de jeu du violoncelle sur le ‘ūd et sur la justesse et la rapidité de ses doigts sur le manche. Courant les années 30 du XX^e siècle, il a acquis une grande notoriété qui lui a valu le privilège de diriger l’école de musique de Bagdad.

« A ce stade-ci de sa carrière, Cherif Muhieddin, artiste par excellence qui pratique également la peinture et la poésie, armé d’un ‘ūd doté de six cordes, est évidemment, musicalement parlant, un adepte de l’expression hybride et de l’hétérophonie musicale. Après quelques réflexions, il se rend en Roumanie et s’assure la collaboration du violoniste Sando Albo. Le pianiste Julien Hertz dirigera les classes de piano et Hanna Putros, irakien, s’occupera du secrétariat et de l’enseignement des cuivres. Ainsi en 1937, l’Institut de Musique de Bagdad, entrera en fonctionnement, supervisant le travail de deux sections musicales, l’occidentale et l’orientale. »¹⁰⁹

La carrière de Muḥyiddīn Ḥaydar et sa formation, à la fois occidentale et orientale¹¹⁰, a eu certainement un impact direct sur sa méthodologie d’enseignement du ‘ūd et du violoncelle. Ḥabīb Ḍāhir Al-Abbās dévoile une lettre à ce sujet, écrite par Ḥaydar lui-même et adressée au ministère de l’instruction irakien de l’époque, qui exprime clairement les intentions de ce maître de ‘ūd d’introduire une méthodologie globale basée sur l’étude des rythmes, des mélodies et de l’harmonie à laquelle il accorde beaucoup d’importance¹¹¹.

Il est très probable que la fascination pour la musique harmonique, ainsi que pour le très haut niveau technique du jeu instrumental en Europe ou en Amérique, a fortement favorisé le développement de la technique de jeu de Muḥyiddīn Ḥaydar et de sa transmission à ses disciples. Ses compositions d’ailleurs oscillent entre les formes traditionnelles arabo-orientales — tels que ses *samā’ī*(s) connus dans les modes de *nahawand*, *‘irāq*, *musta‘ār*, *dūkāh*, *‘uṣāq*, *farahfazah* et *huzām* — et les formes classiques européennes comme les caprices. D’autres compositions, qui ne respectent pas

107. Ibid., p. 10.

108. Selon Al-Abbās, l’article de Herald Tribune est paru au mois d’août de la même année. CHABRIER, op. cit., p. 15.

109. Ibid., p. 16.

110. Les appellations de musique occidentale et orientale ne sont vraisemblablement pas de l’ordre du jour. Nous préférons désormais et respectivement les termes « harmonique » et « modale ».

111. AL-ABBĀS, op. cit., p. 11-13.

les formes citées, ont également marqué son expérience compositionnelle¹¹². Nous citons à titre d'exemple sa composition *Koşan çocuk* (l'enfant courant) qui, présentant un mouvement perpétuel et rapide des notes, donne une forte allusion à une musique impressionniste dans le sens où elle ne suit pas une forme linéaire mais plutôt une « atmosphère » musicale à forte signification¹¹³. L'hypothèse de compositions musicales impressionnistes peut avoir un certain poids dans le sens où Muhyiddin Haydar, pendant sa jeunesse, a été en contact avec le monde européen et américain à l'apogée de l'impressionnisme musical.

Le fait de composer des caprices sous-entend aussi un début de détachement des formes arabo-orientales classiques et d'adoption d'une forme plus libre mêlant des critères variables¹¹⁴. Ce même fait montre également que Haydar a été influencé par la musique baroque et par certains aspects du figuralisme. En effet, se définissant comme « *l'art d'évoquer musicalement une idée, une action, un sentiment, ou encore de dépeindre une situation* »¹¹⁵, le figuralisme suggère une référence à une idée, une image, un mouvement ou un sentiment dans la musique¹¹⁶. Ci-dessous les six premières mesures de sa composition *Koşan çocuk*¹¹⁷ :

KOŞAN ÇOCUK

Allegro

Ş.M.TARGAN

Figure I.3.26. Les six premières mesures de *Koşan çocuk* du Şarîf Muhyiddin Haydar.

112. Dans son livre, Ḥabīb Ḍāhir Al-Abbās a transcrit une bonne partie des compositions de Muhyiddin Haydar. Ces transcriptions servent actuellement comme support pour les étudiants des institutions musicales dans le monde arabe. *ibid.*, p. 17-41.

113. Michel FLEURY. *L'impressionnisme et la musique*. Paris : Fayard, 1996, p. 34-35.

114. Voir les définitions du caprice dans E. Ferrari BARASSI. "Capriccio". Dans : *Science de la Musique (Techniques, Formes, Instruments)*. Sous la dir. de Marc HONEGGER. Dictionnaire de la musique. T. 1. (A-K). Paris : Bordas, 1976, p. 153.

115. Antoine GARRIGUES. *Encyclopædia Universalis : Figuralisme*. Section d'article. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/figuralisme> (visité le 10/03/2010).

116. Voir les différents type de figuralisme dans Marc HONEGGER. "Figuralisme". Dans : *Science de la Musique (Techniques, Formes, Instruments)*. Sous la dir. de Marc HONEGGER. Dictionnaire de la musique. T. 1. (A-K). Paris : Bordas, 1976, p. 374-376.

117. Voir la partition intégrale dans les Annexes de la thèse. Şerif Muhiddin TARGAN. *Ud Metodu (Méthode de 'ūd)*. Istanbul : Gökhan Matbaasi (Imprimerie Gökhan), 1995.

Au niveau de la structure rythmique, la succession rapide (Allegro) des triples croches¹¹⁸ font allusion à une sorte de mouvement chaotique qui peut très bien concorder avec l’image d’un enfant courant ou son agitation¹¹⁹.

D’un point de vue pédagogique, l’expérience de Muḥyiddīn Ḥaydar se concrétise à travers une méthode de ‘ūd¹²⁰, écrite en langue turque, illustrant plusieurs exercices techniques pour les différents niveaux sous forme de partitions ainsi que ses propres compositions.

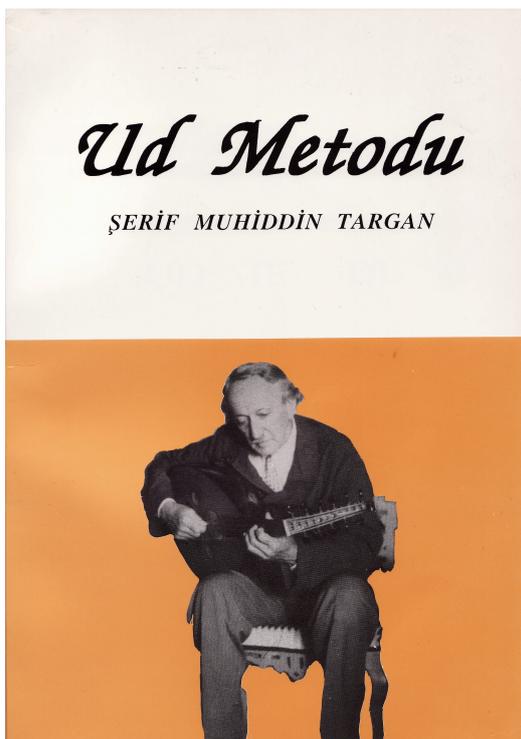


Figure I.3.27. La page de garde de la méthode de ‘ūd du Şarīf Muḥyiddīn Ḥaydar

L’apport de cette méthode apparaît dans les créations musicales pour le ‘ūd qui l’ont succédé ; notamment chez les disciples de Ḥaydar. À part les méthodes qui sont parues comme, en 1962, celle de Jamil Bashir¹²¹ à l’exemple de son maître, nous constatons aujourd’hui une évolution technique et expressive du jeu instrumental chez les ‘ūdistes. Dans son article sur l’école de Bagdad et ses étudiants, Nabīl Al-Lū écrit :

« Le style de jeu de Jamil Bashir reflète la pédagogie du maître Şarīf Muḥyiddīn Ḥaydar dans l’enseignement de la théorie et de la pratique de la musique orientale. L’objectif de Ḥaydar était de former des ‘ūdistes de haut niveau technique et culturel. L’acculturation entre la musique ottomane de l’époque et la musique irakienne à travers

118. À notre connaissance, la deuxième ligne en clé de Fa n’est pas composée par Muḥyiddīn Ḥaydar. Elle a été probablement rajouté en vue d’un arrangement harmonique de la pièce.

119. L’hypothèse de figuralisme et d’impressionnisme sera développée dans les deuxième et troisième parties de la thèse.

120. TARGAN, op. cit.

121. Nabīl AL-LŪ. “*Tajribat madrasat baġdād : Jamīl Bašīr* (L’expérience de l’école de Bagdad : Jamīl Bašīr)”. Dans : *Al-ḥayāt al-mūsīqīyya (La vie musicale)*. N° 18 (1998), p. 74–90, p. 87.

des étudiants irakiens a permis de créer une nouvelle stylistique, ”étrange”¹²² dans la composition musicale et l’interprétation mais de très haut niveau artistique. »¹²³

L’émancipation du ‘ūd et de sa musique est certainement due à cette revalorisation de l’instrument dans l’exploration d’autres champs expressifs interprétatifs et compositionnels ; une exploration qui a aboutit à plusieurs réinterprétations modernes du patrimoine musical instrumental arabe et, aussi, à de nouvelles compositions pour le ‘ūd de concert. Cependant, Il semble important à ce stade de s’interroger sur cette notion fondamentale de « ‘ūd de concert ». Avec la diversité des critères organologiques de l’instrument que nous avons détaillé jusqu’à présent, nous pensons qu’une telle évolution esthétique et technique de la musique cohabiterait avec une évolution de la facture du ‘ūd ou une centralisation des choix des ‘ūdistes. Les questions que l’ont peut poser ici sont les suivantes :

1. Peut-on définir le cahier de charge d’un ‘ūd de concert répondant aux besoins « universels » dans la composition et l’interprétation musicale ?
2. Comment peut-on considérer la diversité des factures du ‘ūd (et par suite la multitude des timbres) ; une lacune organologique ou une richesse sonore ?

I.3.4.3 Préférences des modèles turque et irakien

Si nous discutons aujourd’hui d’un modèle de ‘ūd de concert, c’est que la facture de l’instrument a considérablement progressé¹²⁴. En effet, au cours des trente dernières années environ, les expériences des luthiers se sont multipliées ainsi que les recherches sur l’amélioration et le raffinement du son du ‘ūd. Les critères fondamentaux de cette facture se sont vraisemblablement resserrés sur la nature et la qualité du bois choisi, la précision des dimensions et des proportions de l’instrument, et enfin la bonne finition de l’ensemble de ses parties (assemblage, choix des cordes, positions et mesures des barres d’harmonie, finition du manche, du cheviller et des chevilles, etc ...). Notons qu’en dépit de tout cela, il y a très peu de manuels précis servant de référence à la construction du ‘ūd. Ceux qui existent, et qui présentent un ensemble d’expériences personnelles, ne sont pas suffisantes pour aboutir à des conclusions définitives¹²⁵.

Concernant la qualité du bois qui doit être utilisé, tous les facteurs sont quasiment d’accord. Dans son livre *L’art du luthier*, Auguste Tolbecque dit que « *le bois idéal est celui qui provient d’individus âgés, à croissance lente et uniforme, sous un climat tempéré. Il doit être à fibres très droites, exempt de nœuds et de taches bleues ou rousses* »¹²⁶. Les luthiers s’accordent aussi sur le fait que la caisse de résonance doit

122. En arabe : ‘*uslūban hajīnan*, qui veut dire étrange, inconnu, bizarre, etc.

123. Traduction personnelle du texte original (en langue arabe). Voir AL-LŪ, op. cit., p. 80.

124. L’outillage et les technologies actuelles permettent d’avoir un très bon niveau de finition des ‘*ūds*

125. Bien qu’il relève également d’une expérience personnelle, le manuel de Richard Hankey peut en revanche être considéré comme une illustration complète de la construction munie de beaucoup de précisions remarquables.

126. Auguste TOLBECQUE. *L’art du luthier*. Réimpression de l’édition de Paris. Paris : Laffite Reprints Marseille, 1903, p. 50.

être faite par un bois dur capable de stabiliser l'instrument et de résister à la tension et à la pression des cordes. Le meilleur bois attesté est le palissandre, déjà très utilisé pour plusieurs instruments de musique et que l'on peut relativement trouver (notamment le palissandre indien) en Irak et au Moyen-Orient. D'un autre côté, Auguste Tolbecque rajoute que le bois de l'épicéa¹²⁷ est un des meilleurs bois résonnants que l'on peut utiliser pour la table d'harmonie¹²⁸.

I.3.4.3.1 Le modèle turque

Sur le plan de la variété des bois, les luthiers en Irak et en Turquie ont une grande marge de choix. Pour le célèbre luthier turc Faruk TÜRÜNZ, très connu par l'excellente facture et sonorité de ses 'ūds¹²⁹, le bois transcende la simple matière et devient quasiment le reflet de son art et de son savoir faire¹³⁰. Il y a une très grande variété de bois à la disposition de ce luthier. Nous citons juste à titre d'exemple l'ébène du Gabon qui présente le bois idéal pour la touche de l'instrument et les chevilles¹³¹. TÜRÜNZ a fait des recherches personnelles sur l'acoustique du 'ūd qui ont aboutit à une méthode de placement des barres d'harmonie intitulée *The Brace Tuning System*¹³². D'après ce qu'il décrit dans un court résumé¹³³, cette méthode se base sur un calcul de la fréquence de résonance de chaque barre (f1) avec sa conjointe (f2) en rapport avec les longueurs (l1 et l2) et les hauteurs (d1 et d2) respectives selon la formule mathématique suivante¹³⁴ :

$$\frac{f1}{f2} = \frac{d1.l2^2}{d2.l1^2}$$

Dans la conception générale du 'ūd, Faruk TÜRÜNZ se réfère au luthier grec Manolis Venios (ou Manol) (1845-1915). Ayant vécu en Turquie, ce luthier est probablement le plus connu d'Istanbul au début du XX^e siècle¹³⁵.

127. Bois de sapin. Pour Tolbecque, la meilleure espèce de sapin est le sapin *moiré* ou à *chenilles* dans le cas du violon. *ibid.*, p. 51.

128. Le 'ūdiste irakien Naseer Shamma, lors d'un entretien avec lui, nous a exprimé sa préférence pour le bois de cèdre au lieu de l'épicéa. Naseer SHAMMA. *Entretien avec le 'ūdiste-compositeur irakien Naseer Shamma (Paris)*. Avr. 2008, Voir l'Annexe A.

129. Plusieurs 'ūdistes célèbres comme Yurdal Tockan (Turquie) ou Joseph Tawadros (Grèce) ne jouent qu'avec des 'ūds fabriqués et conçus chez TÜRÜNZ.

130. Faruk TÜRÜNZ. *Faruk TÜRÜNZ Oud Shop (L'atelier du luthier Faruk TÜRÜNZ)*. Site web. URL : <http://www.oudmaster.com> (visité le 10/03/2010).

131. *Ibid.*, Liste des bois disponible sur le site de l'atelier de TÜRÜNZ.

132. Nous n'avons pas pu malheureusement nous procurer cette méthode. Faruk TÜRÜNZ. *Who is oudmaster ? Ressources, Biographie*. URL : <http://www.oudmaster.com/php/modules.php?name=News&file=article&sid=3/> (visité le 10/03/2010).

133. Faruk TÜRÜNZ. *A Short Summary of My Acoustical Researches*. Article. URL : <http://www.oudmaster.com/php/modules.php?name=News&file=article&sid=8/> (visité le 10/03/2010).

134. Dans ce résumé publié sur le site web de son atelier, TÜRÜNZ ne détaille pas comment calculer les fréquences des barres d'harmonie; ce qui est probablement le cas contraire dans sa méthode intégrale.

135. *Manol (Manolis Venios)*. Ressources, Biographie. URL : <http://www.varjouds.com/manol.htm> (visité le 17/03/2010).



‘ūd de Manolis Venios (1905)

‘ūd récent de Faruk Tütünz

Figure I.3.28. Photos de ‘ūds de Manolis Venios et de Faruk Tütünz

À part quelques détails d’ornementation et de personnalisation des deux ‘ūds dans la photo, nous remarquons une grande ressemblance dans la forme. La présence d’un toucher dans le ‘ūd de Tütünz — ce qui est le cas pour la majorité des ‘ūds de nos jours — est le seul détail important qui fait la différence avec le ‘ūd de Manol. La rajout de toucher dur le manche de l’instrument semble être une technique assez récente. Allant jusqu’au niveau de la grande rosace, il augmente les possibilités de jeu instrumental et permet d’explorer autant de registres que de timbres. Nous retrouvons aussi le toucher sur les ‘ūds irakiens que nous détaillerons les principes fondamentaux de son modèle dans ce qui suit.

I.3.4.3.2 Le modèle irakien

Le ‘ūd irakien a eu beaucoup de succès dans le monde arabo-oriental particulièrement au début de la deuxième moitié du XX^e siècle. La majorité des musiciens et protagonistes de l’instrument s’accordent sur l’apport du célèbre luthier irakien Muḥammad Fāḍil (1910 - 2002) dans l’atteinte d’un très haut niveau de facture du ‘ūd. Dans un entretien avec son fils, fait en 2005 dans le 67^e numéro du magazine irakien *Arts*¹³⁶, Fa’iq Muḥammad Fāḍil, lui aussi luthier, mentionne la création de l’école de musique de Bagdad comme contexte fondamental de l’évolution de la construction du ‘ūd en Irak. Il insiste également sur la maîtrise exceptionnelle de son père dans le domaine de la lutherie de façon à ce que tous les ‘ūds des maîtres et disciples de l’école de Bagdad étaient commandés chez lui. Fa’iq Muḥammad Fāḍil rajoute aussi que son père, tentant de trouver des solutions pour les déformations du manche et des tables d’harmonie par les effets climatiques humides, était le premier à construire un ‘ūd avec un chevalet mobile jumelé à un cordier au bas de l’instrument¹³⁷. Ci-dessous

136. Sāmī AL-‘UBAYDĪ. Liqā’ ma’a najl al-fannān ar-rāḥil Muḥammad Fāḍil al-‘awwād (*Entrevue avec le fils de l’artiste défunt, le luthier Muḥammad Fāḍil*). Article. URL : <http://www.sotakhr.com/index.php?id=2385> (visité le 20/03/2010).

137. Ibid.

la photo du premier 'ūd réalisé avec cette technique et destiné pour le 'ūdiste irakien Munir Bashir¹³⁸ :

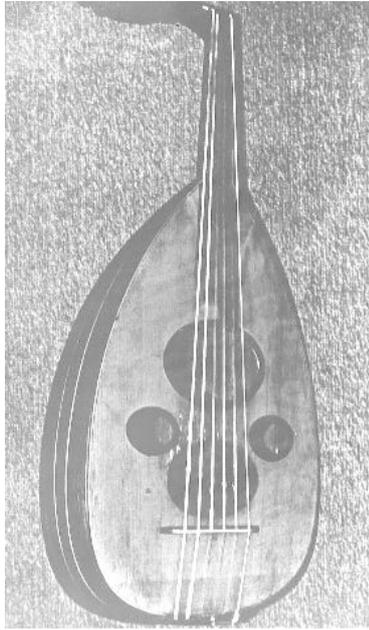


Figure I.3.29. Premier 'ūd conçu en 1956 avec un chevalet mobile et un cordier par Muḥammad Fāḍil

Ce modèle s'est généralisé aujourd'hui dans la majorité des pays arabes. Mis à part l'accordage haussé d'une quarte juste par rapport au 'ūd *šarqī*¹³⁹, le chevalet mobile résout quelque part un problème de hauteur dans le cadre d'un ajustement avec un autre instrument de musique. En déplaçant légèrement le chevalet, le 'ūdiste peut affiner son accordage sans avoir recours aux chevilles. Avec un chevalet mobile, le 'ūd semble avoir également un certain équilibre au niveau des différentes pressions et forces générés par la tension des cordes.

En effet, dans le cas d'un chevalet fixe, les cordes exercent une tension $T1$ qui exigent une résistance $R1$ de la part du chevalet. Dans ce cas de figure, il se crée aussi un moment de force M qui est le produit de la force $T1$ et de sa distance à l'axe a . Étant donné l'angle faible (α) des cordes, on a $M \simeq T1 \times l1$. Le schéma suivant montre les différentes forces générées autour du chevalet fixe :

138. *Oud Gallery*. Site web. URL : <http://www.oud.eclipse.co.uk/gallery.html> (visité le 20/03/2010).

139. L'accordage du 'ūd irakien, plus aigu que les autres accordages de l'instrument, donne un timbre plus brillant et plus clair dans les registres aigus. Voir également la classification géo-culturelle dans le tableau I.3.6 à la page 98.

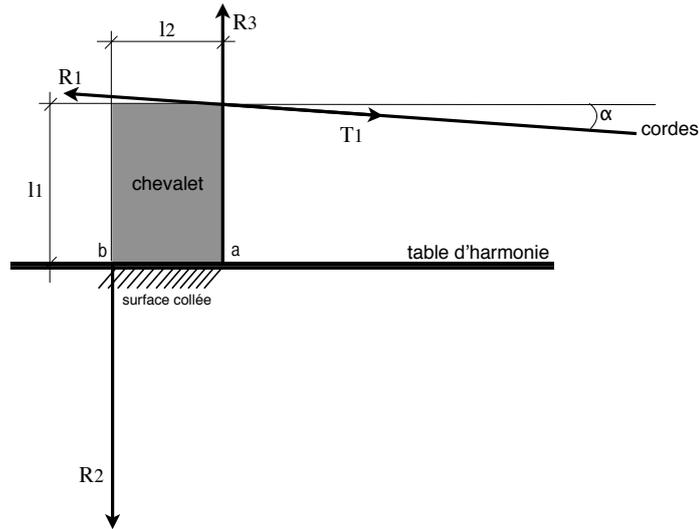


Figure I.3.30. Forces générées autour d'un chevalet fixe

La statique permet d'écrire les égalités suivante :

1. $R1 + T1 = 0$; $R3 + R2 = 0$
2. $T1 \times l1 \simeq R2 \times l2$ (au niveau de l'axe virtuel a)
3. $T1 \times l1 \simeq R3 \times l2$ (au niveau de l'axe virtuel b)

La table d'harmonie est donc soumise à des forces contradictoires importantes qui peuvent amener à terme à des déformations nuisibles ; comme son enfoncement, la courbure du manche voire même le décollement du chevalet.

Par ailleurs, dans le cas d'un chevalet mobile — avec l'obligation d'avoir un cordier en bas de la caisse de résonance —, la corde impose une tension $\vec{T}2$ égale en norme à $\vec{T}1$ dans le sens opposé. Il en résulte une force \vec{T} égale à $\vec{T}1 + \vec{T}2$ (dans la direction de la caisse de résonance) à laquelle s'oppose une résistance \vec{R} . Le chevalet n'est stable que si cette force s'exerce selon un angle inférieur à celui du chevalet mobile, c'est à dire si la force reste dans la surface de sustentation du chevalet.

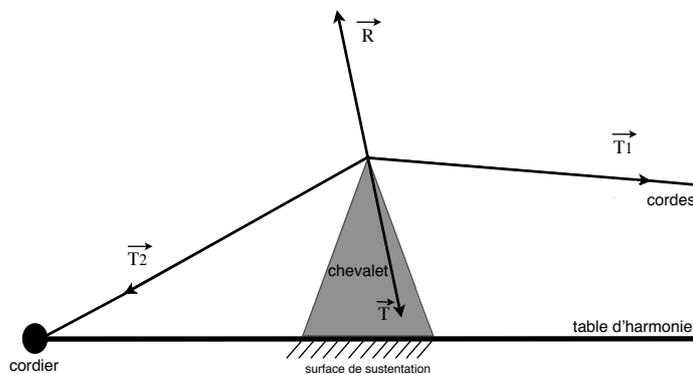


Figure I.3.31. Forces générées autour d'un chevalet mobile

Ce système (Figure I.3.31) est relativement plus stable que le premier (Figure I.3.30) et amène moins de déformations de la table du fait de la compensation des moments de forces.

I.3.4.4 Le « ‘ūd de concert » : quelle exigence esthétique, technique et compositionnelle ?

La pratique du ‘ūd aujourd’hui suscite beaucoup d’intérêt à ce stade de son évolution organologique. Malgré l’oscillation permanente des avis et des études le concernant au cours de son histoire, l’instrument témoigne d’une évolution quasi-constante marquée par une adaptation surprenante à des contextes historiques, sociologiques et culturels en métamorphose continue. Contrairement à plusieurs instruments de musique disparus ou en voie de disparition, le ‘ūd maintient étonnement sa notoriété et sa place dans la musique arabe en allant même dans le sens de s’exporter à travers le monde. Ce statut est certainement du au fort aspect, autant symbolique que mythique, mentionné et développé depuis Al-Kindī et repris par plusieurs anciens philosophes arabes. Soutenu également par les démonstrations d’une archéologie riche et présente dans plusieurs sites du monde arabo-oriental, la présence du ‘ūd et sa primauté dans l’élaboration de la théorie et de la pratique de la musique, est un fait incontestable qui marque l’utilité de cet instrument et sa forte contribution musico-historique. La présence actuelle du ‘ūd et son enseignement généralisé dans toutes les institutions musicale et musicologique des pays arabes ont sans doute contribué à une revalorisation permanente aussi bien organologique que pratique. Jusqu’à quel niveau nous pouvons discuter d’un tel enjeu ? Comme le déclare le ‘ūdiste tunisien Anouar Brahém¹⁴⁰, les jeunes luthistes d’aujourd’hui *re-trouvent* une grande capacité expressive que le ‘ūd peut rendre. Anouar Brahém rend hommage, à travers sa déclaration, aux frères Bashir — tous les deux disciples de Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar — qui ont transmis à vrai dire une nouvelle perception esthétique, technique et compositionnelle de notre instrument.

L’éclosion des ‘ūds turque et irakien au niveau de leurs factures peut être considérée comme le résultat logique d’une fusion concrétisée en Irak depuis la création de l’école de musique de Bagdad. Par le biais d’une expérience statistique et qualitative¹⁴¹, nous avons essayé d’évaluer les différentes influences musicales en soumettant un questionnaire à une vingtaine de ‘ūdistes compositeurs de différentes nationalités et de différents profils. Ce questionnaire sollicitait le nombre, le type et la qualité subjective des ‘ūds qu’ils possèdent ainsi que leurs préférences dans la composition et l’interprétation. En retour, nous n’avons malheureusement eu que dix réponses, certes insuffisantes pour établir une statistique définitive mais permettant d’évaluer une tendance sur le nombre de ‘ūds possédés et celui le plus utilisé par chaque ‘ūdiste. Nous avons pu relever des résultats que l’on peut représenter dans les deux graphes suivants :

140. Voir à ce sujet sa déclaration mentionnée dans la récente thèse de M.-A. Kammoun. Mohamed-Ali KAMMOUN. “Les nouvelles tendances instrumentales improvisées en Tunisie. Enjeux esthétiques, culturels et didactiques du jazz, de la modalité et du métissage”. Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie du XX^e siècle. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), nov. 2009, p. 59.

141. *c.f.* Annexe B.

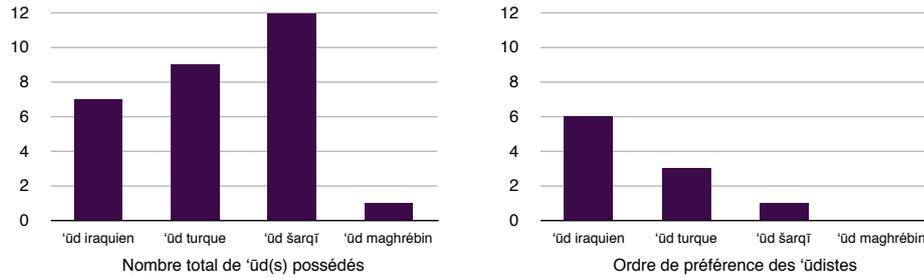


Figure I.3.32. Nombre de ‘ūds et préférences chez dix ‘ūdistes compositeurs

Bien que le ‘ūd *šarqī* soit plus présent en matière de disponibilité¹⁴², les préférences, telles que nous l’avons préconisé, sont plus centrées sur les modèles irakien et turque. Les arguments des ‘ūdistes interrogés¹⁴³ par rapport à ces préférences évoquent dans leur majorité les questions de sonorité et de finition de facture de l’instrument.

Par ailleurs, même si l’on pense que le ‘ūd a atteint un bon stade dans sa facture et dans les recherches sur son organologie, plusieurs différences de conception et de fabrication subtiles restent à élucider. Les problèmes de la dimension de la caisse de résonance et des dispositions/dimensions des barres d’harmonies sont toujours des questions épineuses en rapport direct et sensible avec l’acoustique de l’instrument. Cependant, les paramètres esthétiques et fonctionnels des ces ‘ūds tendent en même temps vers la fine lutherie et la précision des mesures. Par ailleurs, nous pouvons constater dans l’évolution linéaire de la facture, indépendamment de ses différentes variations, que l’adoption d’un chevalet mobile et le rajout d’une touche sur le manche du ‘ūd constituent les « inventions » organologiques majeures qui ont guidé la préférence des modèles turques et irakien. En effet, ces deux éléments contribuent simultanément à résoudre des problèmes d’équilibre et de stabilité de l’instrument et à augmenter considérablement les possibilités de jeu.

Si nous suivons le principe *ancien* dans les écrits théoriques arabes qui vise à atteindre la double octave en rajoutant la cinquième corde (*zār ḥādd*), le ‘ūd contemporain, doté de six ou de sept cordes¹⁴⁴, permettra d’aller au delà des deux octaves¹⁴⁵ à travers la technique du démanché. La corrélation entre cette avancée de facture et le jeu instrumental nous paraît évidente. Les ‘ūdistes démanchent de plus en plus facilement et ne cessent de pratiquer des mouvements et des doigtés nouveaux en créant d’autres espaces de jeu et en améliorant leurs techniques très liées à l’interprétation et à la composition.

142. Notons que ce modèle de ‘ūd est le plus fabriqué dans le monde arabo-oriental par le fait d’un bon nombre de répercussions historico-culturelles (promotion de la culture orientale sur toute l’aire géoculturelle arabo-musulmane) et économiques (la généralisation de la construction de ce ‘ūd et le contrôle des prix et des coûts que l’on peut exercer sur les matériaux de constructions). Nous n’entrerons pas dans ces détails dont l’étude exige une recherche exhaustive.

143. Voir les tableaux de l’Annexe B.

144. Nous considérerons et compterons désormais le chœur de corde, accordé à la même hauteur, comme une seule corde.

145. Selon plusieurs compositions contemporaines pour le ‘ūd.

Deuxième partie

La musique du *'ūd* de concert : de
l'idée compositionnelle à la
réalisation de l'œuvre

Cadre théorique et épistémologique de la notion d'*espace* *compositionnel*

« L'espace (musical, mais aussi l'espace tout court) est tout, il est bien plus qu'un simple cadre ; mais il est aussi rien, synonyme du vide (et du silence) : entre ces deux définitions limites, se situent des acceptions multiples. »¹

L'espace musical, selon cette définition générale, se situe entre les deux extrêmes du « concret global » et du « néant absolu ». Cette large acception nécessite sa situation dans un contexte précis afin de cerner ses limites dans le cadre de cette thèse. Si la notion d'*espace* — par « opposition/complémentarité » à la notion de *temps* et indépendamment de toute forme d'abstraction — désigne une étendue « physique » palpable, la musique en tant que substance sonore absolue ne peut y être liée. Beaucoup de corrélations spécifiques, matérielles ou réelles (notamment topologiques) mais aussi fictives ou imaginaires (également perceptives), seraient inhérentes à la construction d'une relation « musique/espace ». Le sujet de l'espace, autant traité par les philosophes que les scientifiques, « *s'est peu à peu imposé au cours de ce siècle*² comme une propriété à part entière du phénomène sonore »³ dans la musique occidentale contemporaine en passant par les réflexions sur les multiples rapports entre la musique et l'architecture⁴ et allant jusqu'à l'étude du mouvement des sons avec ses multiples critères⁵. L'établissement de tels rapports n'est guère dépourvu de contraintes principalement conditionnées par une rigueur scientifique face à une insaisissabilité du son. Dans la musique arabe, la notion d'espace, tant observée, utilisée et débattue dans la musique contemporaine, ne semble pas avoir le même ancrage.

1. Jean-Marc CHOUVEL et Makis SOLOMOS. "Introduction". Dans : *L'espace : Musique / Philosophie*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos. Paris : l'Harmattan, 1998.

2. XX^e siècle.

3. Jean-Yves BOSSEUR. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. 2^e éd. Collection Musique ouverte. Minerve : Minerve, 1996, p. 51.

4. En se référant principalement aux travaux de Iannis Xenakis.

5. BOSSEUR, op. cit., p. 51-55.

Contrairement à l'étude des espaces acoustiques des salles de concerts et l'architecture de quelques instruments de musique, le domaine de l'espace fictif, tel qu'il peut être considéré comme pensée philosophique (mais aussi comme cadre compositionnel), n'a pas bénéficié du même intérêt. Nous essayerons dans ce chapitre d'exposer certaines idées relatives à cette équation difficile et qui véhiculeront les fondements du concept d'*espace compositionnel* du 'ūdīste arabe contemporain.

II.1.1 Le symbolisme dans la musique arabe

L'idée du *symbolisme* dans la musique arabe est très ancienne. Al-Kindī est l'un des premiers érudits qui ont consacré une grande partie de leurs écrits à cette idée en lui accordant un aspect philosophique et cosmologique apparent. Nous l'avons déjà cité à maintes reprises dans la partie précédente notamment au sujet de la dimension symbolique qu'il prête au 'ūd. Pour lui, chacune des quatre cordes de l'instrument a une désignation particulière relevant du cosmos (le zodiaque, le quartier lunaire, le quartier journalier, etc ...), des caractères humains (l'humeur, l'âge, la faculté intellectuelle) et de la nature (notamment la philosophie naturelle regroupant les quatre éléments de feu, de terre, de l'air et de l'eau)⁶. Si on fait bien la différence entre le symbolisme et le naturalisme — le premier étant une réaction littéraire et artistique au deuxième vers la fin du XIX^e siècle — dans la littérature européenne, il n'est pas vraisemblablement envisageable de faire une séparation entre les deux aspects dans la musique arabe. Les éléments cosmiques (mais aussi naturels) par exemple, chez Al-Kindī, se considèrent plutôt comme éléments symboliques dans le sens où la *nature* fusionne dans le *symbole* et en devient une partie intégrante.

Il est étonnant que cette question soit mentionnée depuis bien longtemps. Les recherches en musicologie arabe ne font que citer cette dimension philosophique sans pour autant rentrer dans ses fondements ou essayer de la traiter en profondeur. L'évolution actuelle de la musique instrumentale arabe et son ouverture sur les créations multiculturelles nous ramenant à repenser la dimension symbolique sous différents angles. Dans son *Traité de musicologie comparée*, Alain Daniélou écrit :

« C'est par une sorte d'intuition ou de vision intérieure, que le langage seul permet de transmettre et la musique peut être d'expliquer, que l'homme peut appréhender certains aspects des lois qui régissent l'harmonie des choses. La notion du "verbe", expression du principe éternel qui pense l'Univers, provient de là. »⁷

Comme nous l'avons déjà dit, la musique chantée occupe l'espace le plus important dans l'ensemble des créations musicales arabes ; ce qui peut nous faire penser que la compréhension et l'appréhension de la musique passe tout d'abord par son association au texte de la chanson⁸. En revanche, si nous considérons que la musique

6. Voir à ce sujet le tableau classificatoire réalisé par Chakroun. CHAKROUN, op. cit., p. 182.

7. Alain DANIELOU. *Traité de musicologie comparée*. Nouveau tirage. Paris : Hermann, 1993, p. 16.

8. C'est une question fondamentale qui discute du statut de la parole dans la musique. Pour Nicolas Ruwet, l'un des chercheurs pionniers dans ce domaine, la fonction de la parole dans la musique vocale « a souvent préoccupé les esthéticiens : elle conduit en effet tout de suite à celle,

arabe instrumentale, démunie de toute sorte de texte, est un langage visant à être compris et assimilé dans un contexte où le verbe règne, le recours au symbolisme et à l'allégorie semble indispensable voire inéluctable à la création musicale. Dans ce cas, le symbolisme œuvre dans une directive de représentations mentales qui sont, comme le dit Betsy Jolas, « *comme les riches alluvions de la mémoire musicale collective, dont l'accumulation au cours des siècles a abouti à la fixation de véritables universaux de l'expression* »⁹

II.1.2 L'idée musicale

La notion d'*idée musicale* est sans doute l'une des questions les plus complexes de la musique. Ne parlant que de la notion d'*idée*, André Richard, la décrivant en tant que « *point de départ, générateur d'énergie et une sorte d'impulsion pour la démarche créatrice qui s'en suit* », s'interroge sur sa musicalité et sur ce qu'elle pourrait produire comme résultat¹⁰. Sans recourir à des fondements philosophiques, voire « idéologiques » dans le sens scientifique et non péjoratif du concept¹¹, l'idée musicale est une *idée-clef* relative à l'établissement d'un langage musical et d'un principe de communication. Elle se pose en l'occurrence comme une alternative plus ou moins tangible à la puissance symbolique et sémantique du verbe tout en soulignant « *le caractère sensible, émotif du musical dissocié de la raison codifiée des mots* »¹².

Dans cette perspective, il serait envisageable d'associer toute forme de symbolisme dans son acception générale comme un support majeur de l'idée musicale et des aspects sonores et musicaux qu'elle peut générer. Cette hypothèse suivrait, selon Betsy Jolas, un processus de métaphores ou d'allégories sonores¹³. Elle écrit :

« Le processus me paraît le plus souvent pouvoir se décomposer en deux étapes : 1. Métamorphose en son, littéralement "mise en musique" de l'image ou du concept de départ, fonctionnant par association, analogie ou correspondance (...); 2. Mise en relation des images ainsi créées au moyen d'une syntaxe, de manière à obtenir un discours musical signifiant en soi. »¹⁴

plus fondamentale, de sens même de la musique » Nicolas RUWET. *Langage, musique, poésie*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 41.

9. Betsy JOLAS. "Images sonores et sens musical". Dans : *L'idée musicale*. Sous la direction de Christine Buci-Glucksmann and Michaël Levinas. Saint-Denis : PUV (Presses Universitaires de Vincennes), 1993, p. 32.

10. André RICHARD. "L'idée musicale ?" Dans : *L'idée musicale*. Sous la direction de Christine Buci-Glucksmann and Michaël Levinas. Saint-Denis : PUV (Presses Universitaires de Vincennes), 1993, p. 48.

11. Plus précisément dans le sens où l'idéologie est inséparable d'un effort intellectuel suivant une logique basée sur l'exercice de la pensée. Voir à ce sujet la version électronique de l'article de Pierre Macherey. Pierre MACHEREY. *Idéologie : le mot, l'idée, la chose*. Article, Methodos : Savoirs et textes. URL : <http://methodos.revues.org/1843> (visité le 01/04/2010).

12. Gilles BOUDINET. *De l'universel en musique : Fugues et variations d'un savoir*. Paris : Publisud, 1995, p. 52.

13. JOLAS, loc. cit.

14. Ibid., p. 32-33.

Cette conception de la manifestation de l'idée musicale met en valeur une relation d'*intérieurité/extérieurité* inextricablement liée à ce que l'on peut appeler par *espace imaginaire* ou *fictif* préliminaire à l'acte musical qu'il soit compositionnel ou interprétatif¹⁵. Il désigne en l'occurrence un environnement de plusieurs éléments de perception qui se lient volontairement (mais parfois aussi d'une manière tout à fait involontaire) dans l'ensemble de « l'imaginaire » du créateur.

II.1.3 L'espace imaginaire : un *espace d'écoute* et un *espace sémantique*

Dans sa dimension temporelle, l'espace imaginaire, tel que nous l'avons défini plus haut, intègre tout le passé et « le présent continu »¹⁶. Il est par ce fait en constante actualisation : emmagasinement des éléments perçus, leur classification et mise en relation dans la mémoire. Selon les multiples recherches sur la cognition musicale, l'activité mnésique humaine est souvent traitée comme une représentation mentale au stade de l'écoute musicale évidemment en rapport avec une musique déjà définie en tant que forme et structure¹⁷. Cette représentation mentale peut être aussi bien liée aux éléments relevant du strict musical — notamment lors de la perception des mouvements, de la segmentation amenant à la perception de la « tension/détente » par exemple dans le cas de la *théorie générative* de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff¹⁸ — qu'à d'autres éléments relevant du para-musical. Nous pouvons penser à cet effet que l'espace imaginaire contient un *espace sémantique* résultant d'une interaction cognitive de la musique et amenant à une « *sémantisation des productions musicales* »¹⁹. Dans la perspective de cette recherche, l'espace sémantique se limite aux représentations à l'écoute, allant des éléments les plus tangibles à ceux les plus abstraits, hors de la musique elle-même.

Pour ce qui relève des représentations mentales strictement relatives à la musique, la question de l'espace dépasse les assimilations abstraites (métaphoriques, allégoriques, ...) de la musique concernant dès lors le discours musical sous ses différents aspects. Le champ de l'espace en l'occurrence est très vaste et peut être étudié sous divers angles de vue. En somme, sa catégorisation pour le compositeur peut se faire en deux catégories majeures : une première catégorie qui concernerait les réflexions mentales autour du son en créant ce que nous désignerons ici par *espace d'écoute* ; et

15. Il importe de préciser ici qu'il ne s'agit pas de l'espace dit *interne* ou parfois *fictif*, comme le décrit Eero Tarasti, en tant que mise en espace d'un texte musical selon un mouvement particulier partant d'un point (centre) et allant à différents points (périphéries). Eero TARASTI. "L'espace dans le discours musical". Dans : *Espaces*. Les cahiers de l'Ircam. Recherche et musique, N°5. Paris : Ircam, 1994, p. 42.

16. L'expression n'existe pas en français. C'est une traduction qui nous a paru plausible de l'expression temporelle *the present continue*.

17. Marion PINEAU et Barbara TILLMANN. *Percevoir la musique : une activité cognitive*. Paris : l'Harmattan, 2001, p. 27-28.

18. Fred LERDAHL et Ray JACKENDOFF. *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Massachusetts : The Mit Press, 1983.

19. Jean-Marc Chouvel propose dans ce contexte un *essai sémantique des formes de temps* qui met en valeur le sens en musique par le biais de l'association et de la situation. Nous traiterons ce sujet dans le dernier chapitre de cette partie. CHOUVEL, op. cit., p. 225-226.

une deuxième catégorie qui s'occuperait de toutes les représentations concrètes par le biais des schémas et des outils techniques et technologiques disponibles (notamment les sonagrammes, les partitions, les graphiques, etc ..) ²⁰. La complexité du problème de l'écoute musicale nous incite à cerner notre acception du concept d'*espace d'écoute*. Partant du principe que le compositeur est aussi bien concepteur qu'auditeur de son œuvre, il est, selon la typologie proposée par Adorno, un auditeur expert « *pleinement conscient, auquel en principe rien n'échappe, et qui, en même temps et à chaque instant, se rend à lui-même raison de ce qui est entendu* » ²¹. L'espace d'écoute en l'occurrence, se développant dans l'espace imaginaire, repose sur les manières de penser l'œuvre avant sa création même. Cela rassemble tout le matériau musical nécessaire au compositeur à l'achèvement de sa création musicale proprement dite.

II.1.4 L'analyse musicale comme *espace formel*

Revenons un peu sur la deuxième catégorie évoquée plus haut ; celle qui concerne les représentations concrètes de la musique. Dans une dimension de scripturalité, il convient de reconnaître que la partition représente une représentation traditionnelle « envisageable » de la substance sonore. Nous entendons ici par « traditionnelle » le fait de considérer la partition comme référence fondamentale écrite, détaillée, qui reflète « parfaitement » la musique à laquelle elle est destinée ²². Dans un rapport avec l'*espace*, comme le dit Makis Solomos, « *l'équivalence, écrit-sonore était directe* » dans le sens où la partition servait à entendre la musique et à imaginer son écoute sans même avoir recours à son interprétation ²³. Cette équivalence engendre un rapport saillant entre la partition en tant qu'*espace graphique* et la musique en tant qu'*espace imaginaire*. Par ailleurs, dans une dimension temporelle, la partition — et par la suite toute représentation graphique de la musique — peut être vue en tant que rapport « espace/temps » dans le sens où elle présente une « *évolution des paramètres musicaux "en fonction du temps"* » et rend compte du mouvement (trajectoire ou cheminement) de la substance sonore ²⁴. Ce cadre de la réflexion donne à la représentation graphique une dimension spatio-temporelle de la musique et un support fonctionnel pour le compositeur.

20. Nous détaillerons cette catégorie dans la section suivante de ce chapitre.

21. Theodor W. ADORNO. *Introduction à la sociologie de la musique*. Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi. Genève : Éditions Contrechamps, 1994, p. 10.

22. Cette notion est prise par opposition à une lecture de la partition véhiculée par des spéculations visuelles de ce qui est écrit dessus ; constituant ainsi l'essentiel de la musique contemporaine selon Makis Solomos. MAKIS SOLOMOS. « L'espace-son ». Dans : *L'espace : Musique / Philosophie*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos. Paris : l'Harmattan, 1998, p. 216.

23. Ibid.

24. En se basant sur l'énoncé physique qui décrit « *l'évolution de la position* (d'un élément musical en l'occurrence) *en fonction du temps* ; définissant ainsi la *trace* de son mouvement » Jean-Marc CHOUVEL. « Problèmes de topologie musicale : entre structure et cognition ». Dans : *L'espace : Musique / Philosophie*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos. Paris : l'Harmattan, 1998, p. 118-119.

II.1.4.1 Le compositeur : un analyste en permanence ?

Outre cette dimension, toute représentation graphique constitue également un outil nécessaire pour analyser la musique et comprendre l'organisation de ses éléments et la logique qui la sous-tend. La jonction entre l'aspect fonctionnel et l'aspect utilitaire que nous venons d'évoquer forme un cadre crucial pour le compositeur que l'on peut désigner par *espace formel* à travers lequel se construit la « conception » physique de l'œuvre musicale. Il importe de dire ici que le compositeur est également « analyste » de ce qu'il compose. En effet, le terme « conception » entraîne forcément une réflexion même si la musique transcende quelque part la réflexivité et rentre dans une dimension de l'ordre de l'inspiration. Beaucoup de précautions méritent d'être prises quant à l'introduction d'un aspect analytique dans l'acte de composition. Dans la conclusion de son ouvrage intitulé *de la sémiologie à la musique*, Jean-Jacques Nattiez dresse un constat sur la « nature » de la relation entre le musicologue et le compositeur et met en valeur une nuance entre leurs deux tâches respectives. Il écrit :

« La recherche musicologique (...) s'exprime et se transmet à travers un métalangage : les théories et les propos du musicologue n'ont de sens que par rapport à un objet d'étude (...) dont le discours musicologique est censé rendre compte. (...) La recherche du compositeur, elle, ne trouve pas sa légitimité dans la relation à un fait extérieur. L'œuvre musicale n'a de compte à rendre qu'au goût, à l'histoire ou à la postérité. (...) Mais le discours musicologique et son objet ne sont pas indépendants l'un de l'autre. (...) Comme l'écrit Marie-Elisabeth Duchez, "les structures musicales sont imposées dès que construites" (1980 : 181). C'est que les théories musicales, pour reprendre sa terminologie, sont à la fois *cognitives* et *opératoires*, ou encore *réflexives* et *prospectives*. Telle est l'ambiguïté fondamentale de la recherche musicologique. En tant que discours scientifique, elle est tournée vers le passé. Le compositeur, au contraire, souhaiterait qu'elle lui parle de l'avenir. Je voudrais insister, ici, sur le fait que le rapport entre la recherche musicologique et la recherche du compositeur est essentiellement *oblique*. »²⁵

Si Nattiez allègue du caractère oblique de l'analyse entreprise de part et d'autre par le musicologue et le compositeur, c'est que le sujet même de l'analyse peut prendre diverses formes et fonctions tantôt séparées tantôt rejoints. Selon lui, les frontières des champs d'action et d'interaction de l'analyse en tant que fonction musicologique et la composition en tant que fonction musicale ne sont pas limitées mais, par contre, peuvent être repérées comme un « *avatar de la dialectique entre le passé et le présent* »²⁶. L'analyse musicale, comme la définit Ian Bent et William Drabkin²⁷, souligne la valeur d'une organisation d'éléments musicaux au sein d'une structure. C'est un matériau indispensable au compositeur, exigeant une connaissance « minimale » de la théorie musicale. Nattiez rajoute à ce sujet que « *le compositeur se situe vis-à-vis des modèles, exemples et informations scientifiques dans le même rapport que lorsqu'il s'inspire de la nature, d'une œuvre littéraire ou d'une autre œuvre musicale* »²⁸. Ce

25. Jean-Jacques NATTIEZ. *De la sémiologie à la musique*. Montréal : Service des publications de l'Université du Québec à Montréal, 1988, p. 237-238.

26. Ibid., p. 246.

27. « *L'analyse musicale est la résolution d'une structure musicale en éléments constitutifs relativement plus simples, et la recherche des fonctions de ces éléments à l'intérieur d'une structure.* » Ian BENT et William DRABKIN. *L'analyse musicale : histoire et méthodes*. Traduit de l'anglais par Annie Cœurdevey et Jean Tabouret. Paris : Éditions Main d'œuvre, 1998, p. 9.

28. NATTIEZ, op. cit., p. 247.

même rapport se pose dans une perspective moins directe dans le sens où la théorie peut prétendre véhiculer une quelconque manière ou forme de composition. Dans son article intitulé *Composition et théorie*, Antoine Bonnet relativise ce rapport en disant :

« Lors de la composition, il ne s'agira pourtant pas d'obéir coûte que coûte aux préceptes de la théorie, voire même au projet compositionnel qu'on en aura déduit, projet approprié, adapté cette fois, à l'ensemble des contraintes musicales de l'œuvre à faire. »²⁹.

Ce qui est certain en l'occurrence, c'est que la musique n'est pas strictement assujettie à la totalité des préceptes que l'on peut construire et déterminer. La relativisation de la théorie, et plus précisément sa mise en contexte, serait vraisemblablement le bon chemin qui nous amène à mieux comprendre la musique et à mieux cerner ses enjeux à travers une analyse cohérente. La référence aux sciences cognitives³⁰ n'est pas anodine. Elle acquiert même de l'importance dans la mesure où ses résultats palpables ne font que relativiser la question davantage.

II.1.4.2 Pour une analyse auditive

Qu'est ce qu'une *analyse musicale auditive* et comment peut-on la réaliser ? L'explicitation de cette idée mérite une attention particulière. De prime abord, elle sous-entend directement une analyse de la musique ayant *l'écoute* comme support unique. Sans revenir sur ses problématiques diverses et complexes, l'écoute s'avère le moyen le plus proche de la réalité sonore de la musique pour une entreprise analytique. François Delalande mentionne à ce sujet que « *l'approche d'une musique par le seul enregistrement, par l'écoute "acousmatique" selon l'expression de Schaeffer, n'est pas une simple contrainte mais bien une méthode susceptible de généralisation* »³¹. Le premier questionnement à soulever en l'occurrence touche au problème de généralisation de cette méthode et par suite à sa validité scientifique. Jean-Marc Chouvel se penche sur cette question à travers une analyse auditive de *Round* de Berio. Il dit :

« Comment faire une analyse auditive qui ne soit pas subjective ? Cette question sous-entend que la subjectivité n'est pas scientifique. Et il faut questionner le "fait d'art" sous cette lumière trouble. »³².

29. Cette manière de concevoir la dialectique entre la théorie et la composition est rejetée par Antoine Bonnet. Il dénonce dans ce contexte une pensée axiomatique qui donnerait une suprématie à la théorie au dépend de la composition. Il se réfère, à titre d'exemple, à Fred Lerdhal (dans son article, publié dans le 10^e numéro de la revue *Contrechamps*, intitulée « Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels ») parlant de la théorie musicale en tant que branche de la psychologie et de la nécessité d'attendre des avancées dans le domaine de la cognition musicale pour reprendre l'activité compositionnelle. Antoine BONNET. "Composition et théorie". Dans : *Musique, Recherche, Théorie*. Inharmoniques. Paris : Ircam, 1991, p. 255-257.

30. Ibid.

31. François DELALANDE. "Pertinence et analyse perceptive". Dans : *Le traité des objets musicaux 10 ans après*. Cahiers Recherche/Musiques. Paris : INA/GRM, 1976, p. 73.

32. Jean-Marc CHOUVEL. "Una Analisi Uditiva. Round de Luciano Berio (Une analyse auditive)". Dans : *Rivista di Analisi e Teoria Musicale (Revue de l'analyse et de la théorie musicale)*. Lucca : LIM Editrice srl, 2006, p. 129-141.

La remarque de Chouvel est frappante de par sa mise en valeur d'une question suivie d'une constatation et d'une problématique. L'analyse musicale auditive met en toute évidence une relation directe entre un analyste et un matériau analysé. L'analyste, émanant d'une certaine culture, est soumis, par défaut, à un champ auditif permanent qui lui permet de construire une représentation musicale du matériau sonore. L'analyste est, dans cette circonstance, un auditeur expérimenté dont l'analyse se transforme en un *processus d'évaluation schématique mentale*³³ de ce matériau. La subjectivité est donc inéluctable; ce qui repose la question : existe-t-il vraiment une analyse purement objective, et par la suite scientifique ?

Le deuxième questionnement que l'on peut soulever concerne les divers supports d'une analyse musicale auditive. La partition de la musique en prend une grande part. En tant que telle, elle ne peut parfaitement représenter la réalité physique de la musique si on la conçoit comme objet fondamental de l'analyse. Le problème se pose ici justement dans le sens où la musique instrumentale arabe transcende plusieurs niveaux de subtilité dans la notation musicale. Se baser strictement sur la partition ou les transcriptions des musiques non écrites entraînerait une sorte de perversion de l'objet réel de l'analyse; entre autre l'œuvre musicale elle-même, et tout ce qu'elle peut évoquer par rapport à la réalité sonore. La partition, aussi représentative que possible, ne doit servir qu'en tant qu'outil permettant de concrétiser certains aspects d'une analyse auditive. Le contexte d'une écoute musicale est fortement susceptible de se transformer en un support de l'analyse auditive. Ceci porte une triple direction :

- Une écoute non différée en temps réel : cas d'une musique jamais entendue et écoutée pour la première fois en une seule fois (C'est souvent le cas d'une musique *live*) ;
- Une écoute différée en temps réel : cas d'une musique jamais entendu et écoutée pour la première fois à travers un support audio ou audio-visuel ;
- Une écoute différée réitérée : cas d'une musique connue³⁴ réécoutée n fois.

L'analyse auditive dépend fortement de ces paramètres. D'une part, un document audio-visuel rapporte plus d'informations sur la musique qu'un document sonore. D'autre part, un écoute différée réitérée peut être considérée comme la plus susceptible de rendre compte d'un maximum d'éléments musicaux et de leurs organisations dans une musique³⁵. Cependant, quelque soit le paramètre adopté, l'analyse auditive retient la primauté d'une forme d'interrelation qui, comme le signale Jean-Marc Chouvel, mettrait en valeur « *une expérience toute particulière qui tient à la rencontre de deux singularités : celle d'un auditeur et celle d'une œuvre* »³⁶.

33. Terminologie empruntée à Mondher AYARI et Stephen MCADAMS. "Le schéma cognitif culturel de l'improvisation modale arabe : forme musicale et analyse perceptive". Dans : *Observation, Analyse, Modèle : Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* Sous la dir. de Jean-Marc CHOUVEL et Fabien LÉVY. Les cahiers de L'IRCAM. Paris : l'Harmattan, 2002, p. 396.

34. À partir d'une première reprise de l'écoute d'une musique jamais entendue, nous considérons que cette musique n'est plus inconnue.

35. Hamdi MAKHLOUF. "L'expérience émotionnelle chez le 'ūdiste arabe contemporain". Dans : *Musique, signification et émotion*. Sous la direction de Mondher Ayari et Hamdi Makhlof. Sampzon : Delatour France, 2010, p. 349.

36. CHOUVEL, op. cit.

II.1.5 L'espace compositionnel du 'ūdīste contemporain

Selon les éléments relevés jusqu'à présent, l'espace compositionnel est assimilé en l'occurrence à une interaction complexe entre deux espaces interne et externe qui peuvent être désignés par imaginaire (ou fictif) et réel. Il implique notamment la *conduite*³⁷ générale de l'acte compositionnel située entre deux points spatio-temporels : l'idée de composition dans son état embryonnaire et la composition elle-même achevée et pouvant être qualifiée comme œuvre.

L'espace imaginaire — réunissant l'*espace d'écoute* comme ensemble des données compositionnelles relatives au matériau sonore et l'*espace sémantique* comme ensemble de données compositionnelles extérieures au matériau sonore de l'espace d'écoute — engendre la relation référent/référé dans la conduite compositionnelle : l'espace d'écoute étant le référent et l'espace sémantique étant le référé. La place du concept de « référence » selon cette acception est bien pertinente dans le sens où l'espace compositionnel désigne l'activité mentale du compositeur. Nous en déduisons également l'analogie de la relation référent/référé avec la relation signifiant/signifié — établie par Ferdinand de Saussure — dans l'analyse même des éléments constitutifs de la musique composée. Quant à l'espace réel, il englobe l'*espace formel* comme l'ensemble des données relatives à la concrétisation théorique et analytique de la composition musicale. Il entre en interaction directe avec l'espace d'écoute qui lui fournit les données nécessaires. Le diagramme suivant est une représentation de l'espace compositionnel chez le 'ūdīste arabe contemporain.

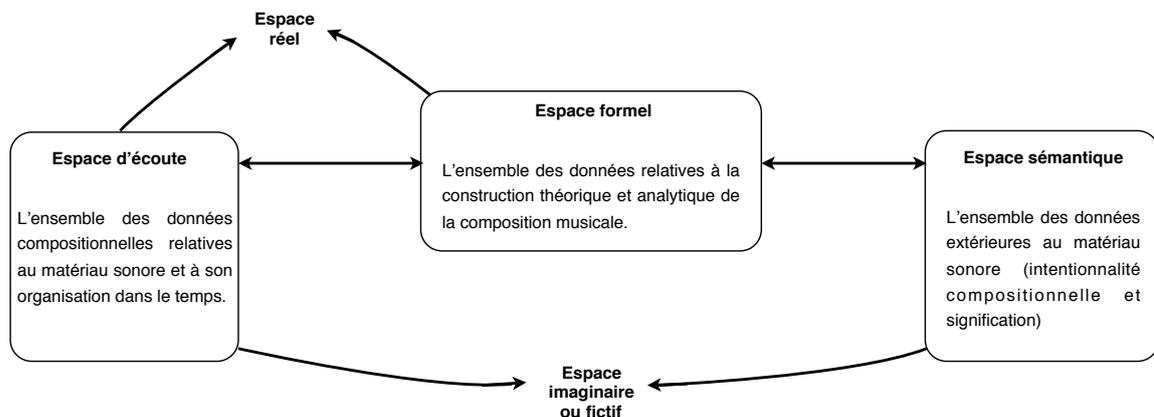


Figure II.1.1. Diagramme de l'espace compositionnel du 'ūdīste arabe contemporain

37. Le mot *conduite* est aussi bien général que pertinent. François Delalande exprime sa préférence pour ce terme — moyennant des niveaux cognitifs, affectifs, émotifs et moteurs — en dépit de *processus* ou *stratégie*. La préférence de Delalande n'est pas la motivation qui détermine notre usage de ce terme. *Processus* et *stratégie* connotent un mouvement temporel précis et régulier que nous pouvons, en revanche, discerner au sein de la conduite. François DELALANDE. "L'articulation interne/externe et la détermination des pertinences en analyse". Dans : *Observation, Analyse, Modèle : Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* Les cahiers de L'IRCAM. Textes réunis par Jean-Marc Chouvel et Fabien Lévy. Paris : l'Harmattan, 2002, p. 177-178.

Cette acception de l'espace compositionnel peut être rapidement perçue comme la dissolution objective du niveau poïétique de la théorie tripartite de Molino³⁸. Cela est effectivement vrai dans la mesure où la conduite compositionnelle ne passe pas au stade de l'interprétation musicale ; ce qui n'est pas le cas pour les *'ūdīstes* compositeurs. Ces derniers sont également interprètes de leurs compositions. Le *'ūdīste* et compositeur irakien Naseer Shamma déclare être globalement insatisfait des différentes interprétations de ses compositions par les autres *'ūdīstes*. Pour lui, son interprétation est celle qui représente le mieux la musique qu'il a composée³⁹. L'écoute chez le *'ūdīste* compositeur est une activité motrice dans sa conduite compositionnelle. L'acception de l'espace compositionnel transcende par la suite le niveau poïétique pour concerner le niveau esthétique à travers l'usage d'une stratégie perceptive dans la composition⁴⁰.

Dans les chapitres suivants, il est question de s'arrêter sur les éléments constitutifs de chaque composante de l'espace compositionnel et d'analyser la musique composée pour le *'ūd* de concert dans ses différentes représentations.

38. Rappelons que Jean Molino est le premier à esquisser la théorie sémiologique qui repose sur les trois niveaux : poïétique (analyse des stratégies compositionnelles), neutre (analyse factuelle de l'objet musical) et esthétique (analyse des stratégies perceptives). Voir Jean MOLINO. "Fait musical et sémiologie de la musique". Dans : *Musique en jeu*. N° 17. Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 37-62.

39. Entretien avec Naseer Shamma. SHAMMA, op. cit.

40. Au niveau de l'analyse musicale dans ce contexte précis, il est important de tenir compte de l'écoute du compositeur qui, en tant que fait moteur de la création, aide à mieux comprendre la musique en question et à affiner les éléments de l'espace sémantique. Il est très difficile de cerner convenablement ce fait car la stratégie perceptive du compositeur parvient pendant le moment même de l'acte de composition. Il serait par ailleurs envisageable de faire une analyse poïétique inductive : déduire les stratégies et les intentions du compositeur puis les valider (ou non) par le biais des discours du compositeur.

Espace d'écoute : champs d'investigation de la musique du '*ūd* de concert

Comme nous l'avons précisé, l'espace d'écoute est une partie intégrante de l'espace compositionnel englobant tout ce qui peut se référer au sonore comme objet acoustique qu'il soit réel ou fictif. D'une autre manière, l'espace d'écoute se veut comme la référence sonore auditive du compositeur. La question s'avère très complexe puisqu'elle touche à la musique en général et à toute sa diversité et créativité sonores. La multiplicité des classifications de la musique en genres ou styles rend encore la tâche ardue. Cependant, d'une façon significativement simple, le '*ūd*diste est « naturellement » assujetti à l'influence des musiques linéaires, horizontales ou modales arabes en premier lieu et extra-arabes en deuxième lieu¹. Ceci n'exclut pas évidemment la sensibilité aux musiques verticales ou harmoniques qu'elles soient européennes ou extra-européenne. La multiplicité des possibilités nous incite à opter pour une classification simplifiée qui procède par champs d'écoute :

1. un champ *maqāmique* (modal) qui fait référence aux musiques du *Maqām* arabe.
2. un champ des musiques du monde qui fait référence aux musiques modales extra-arabes.
3. un champ tonal dans lequel nous essayerons de décortiquer deux types d'influence d'écoute : la dimension mélodique de la musique tonale et la problématique de l'harmonisation.
4. un champ atonal dans lequel nous décrirons quelques emprunts dans la création musicale des '*ūd*distes compositeurs.

1. Par le mot *naturellement*, nous faisons allusion aux enjeux sociaux et culturels qui sont des facteurs principaux d'un tel assujettissement. La question nécessite évidemment une très large étude de terrain. Nous nous référons ici à l'étude de Mohamed-Ali Kammoun qui repose sur des statistiques bien définies. Mohamed-Ali KAMMOUN. "Le Jazz en Tunisie : enjeux esthétiques du métissage et de la globalisation". Dans : *Filigrane*. N° 5. Sampzon : Delatour France, 2007, p. 128-129.

II.2.1 Le champ *maqāmique* (modal)

Le champ musical relatif au *Maqām*, qui relève de ce que l'on désigne en arabe par le terme *maqāmiyya*², a été abondamment étudié durant au moins les quatre dernières décennies pendant lesquelles « *les théoriciens classiques et modernes de la musique arabe se sont continûment penchés sur l'étude des structures musicales de la modalité* »³. Nous n'allons pas s'attarder en l'occurrence sur la définition de la modalité ou ses origines⁴. Cependant, il importe de relever les enjeux qui sillonnent le terme *maqāmiyya* notamment s'il reflète convenablement le concept de cette modalité. Dans sa thèse portant sur l'analyse des musiques du *Maqām*, Soufiane Feki décrit l'usage des ethnomusicologues de l'expression *musiques modales* « *pour désigner un ensemble de pratiques musicales assez hétéroclites* »⁵. Il écrit :

« Cette dénomination couvre l'ensemble des musiques qui fonctionnent suivant une logique linéaire et monodique basée sur un système d'échelles mélodiques régissant toute composition ou improvisation. Les *rāga* indiens, les *maqāms* turcs et arabes (avec toutes les variantes que l'on peu relever d'un pays arabe à l'autre), les *dastgāh* perses, tous ces systèmes musicaux seront classés sous l'étiquette de "musiques modales". »⁶

Cependant, Soufiane Feki se soucie plus loin de l'usage du terme « mode » et prône une rigueur terminologique en ne l'utilisant que dans le cadre de ses acceptions étymologiques habituelles⁷. Nous sommes assez d'accord sur ce principe et nous allons encore plus loin. En effet, il est évident de se demander pourquoi, à titre d'exemple, le *rāga* indien et le *Maqām* arabe sont désignés par deux termes différents alors qu'ils appartiennent tous les deux au champ de la modalité. Des similitudes et des différences sont bien évidemment concevables mais la différence basique de la nomenclature sous-entend une différence non négligeable entre les univers musicaux de chacun. L'appropriation du terme *maqāmiyya* et de ses possibles dérivés (*maqāmique* ou *maqāmienne*) utilisables dans un cadre de néologisme ne concernera que les musiques du monde arabe qui prétendent avoir le *Maqām* comme entité systémique sur laquelle reposent ces musiques.

2. Terme relativement récent, que nous empruntons à Mohamed Gouja, qui veut dire « culture modale » ou tout simplement « modalité ». Mohamed GOUJA. "Pourquoi une théorie de la musique, cas de la musique arabe". Dans : *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection : Culture et Cognition musicales, N°1. Sampzon : Delatour France, 2005, p. 119-136.

3. Ibid., p. 130.

4. Ce travail a été déjà élaboré par Soufiane Feki dans sa thèse de doctorat. FEKI, op. cit., p. 376-384.

5. Ibid., p. 379.

6. Ibid., p. 379.

7. Ibid., p. 384.

II.2.1.1 Matériau du *Maqām* et éléments musicaux prépondérants

En dépit de la question terminologique⁸ — et à partir des essais de définitions généralisées⁹ jusqu’aux études les plus détaillées, tenant compte d’un bon nombre de spécificités musico-culturelles¹⁰ — nous retrouvons quasiment toutes les données nécessaires qui permettent d’établir une idée complète du concept de *Maqām*. Cependant, dans l’ensemble des informations que l’on peut retrouver, il est question en l’occurrence de préciser les éléments musicaux du *Maqām* les plus importants pour un *‘ūdiste* de concert. Les travaux récents qui concernent ces musiques puisent leur intérêt dans la subtilité des recherches et l’affinement des centres d’intérêts. Dans son ouvrage *L’écoute des musiques arabes improvisées*, Mondher Ayari met en valeur, dans une première partie, les traits caractéristiques de la musique arabe moderne. Il aborde les modes musicaux arabes en écrivant :

« Le langage musical est construit selon une ligne horizontale qui se fonde sur des séquences mélodiques ayant des racines et des origines modales. La ligne mélodique se compose par une suite d’intervalles, de degrés polaires (teneurs et attracteurs de tensions) et des *genres*, *‘uqūds* ou *ajnās* (cellules de trois à cinq notes) dont l’enchaînement forme la série de reconstruction ou le schéma théorique du *Maqām*. Les structures mélodico-rythmiques sont exprimées par des mélismes, des prototypes et des motifs musicaux répétitifs. Chaque *maqām* comporte une tonique finale et un pivot placé à la jonction des *genres* musicaux, et se présente par le maniement d’autres degrés, *semi-pivots*, privilégiés ou mobiles selon les *genres* mis en jeu, et en fonction de la hiérarchie des unités musicales. »¹¹

Les données que Ayari fournit, se conforment avec une approche systématique et conventionnelle du *Maqām* et précisent son matériau musical élémentaire. La représentation schématique (mais aussi scalaire) de ce matériau est utilisée dans le monde arabo-oriental comme suit :

8. Il est important de noter que cette question terminologique a été soulevé auparavant par plusieurs chercheurs et spécialistes de la musique du monde arabe. Simon Jargy affirme qu’« aucune terminologie occidentale ne peut traduire de manière adéquate et précise le Maqām : le terme de "type mélodique modal" en serait le plus proche à condition de formuler les structures propres à le déterminer ». Simon JARGY. *La musique arabe*. Paris : PUF (Presses Universitaire de France), 1971, p. 56.

9. Par exemple, Habib Hassan Touma définit le *Maqām* comme suit : « Le Maqam est une forme musicale d’improvisation vocale ou instrumentale basée sur diverses série de notes, dont le processus est unique dans l’art musical arabe classique d’aujourd’hui ». Habib Hassan TOUMA. *La musique arabe*. Paris : Buchet/Chastel, 1977, p. 50.

10. Voir par exemple l’article encyclopédique de Nidaa Abou Mrad dans le volume *Musiques et Cultures*. Nidaa ABOU-MRAD. «Échelles mélodiques et identité en orient arabe». Dans : *Musiques et Cultures*. T. 3. Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2005, p. 756-795.

11. Mondher AYARI. *L’écoute des musiques arabes improvisées. Essai de psychologie cognitive de l’audition*. Paris : l’Harmattan, 2003, p. 99.

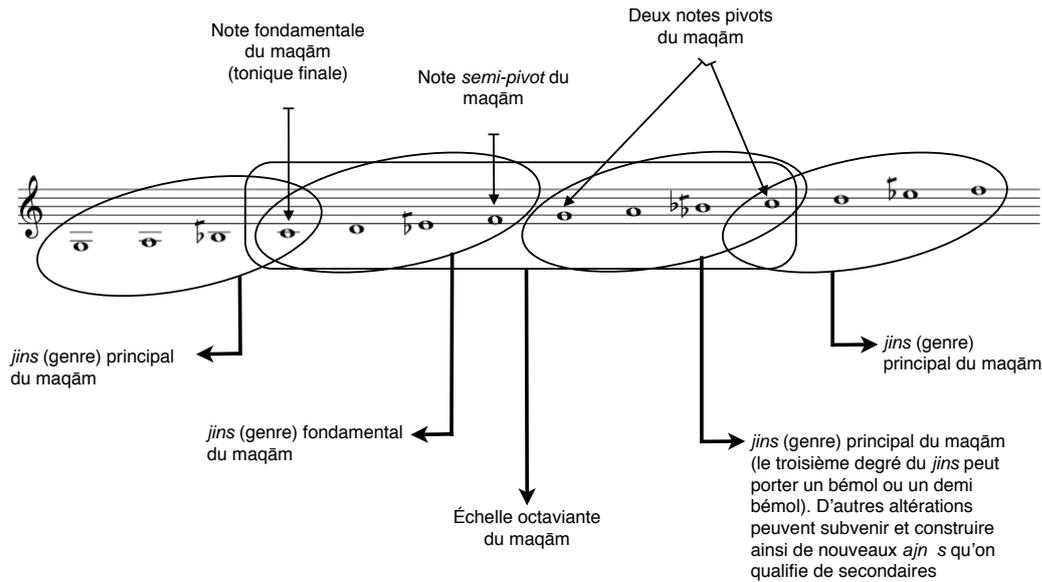


Figure II.2.1. Représentation scalaire du *maqām rāst* dans la musique arabo-orientale

Cette schématisation théorique générale se complète par ce que Ayari désigne par « les prototypes et les motifs musicaux répétitifs ». Ce sont en effet des formules mélodico-rythmiques types, réorganisées par le musicien compositeur ou interprète, qui déterminent les critères scalaires relevés. Le travail d’Ayari est véhiculé par un protocole expérimental basé sur l’écoute et qui consiste à vérifier (approuver) la perception concrète de ces prototypes¹².

D’un autre côté, l’approche du *maqām* dans la musique arabe est souvent soutenue par la question des intervalles musicaux. Sur ce point précis, malgré l’adoption théorique du « quart de ton » comme unité minimale de mesure, nous notons une grande divergence des points de vue sur ce que l’on peut utiliser d’un *maqām* à un autre¹³. Notons que ce fait n’est pas récent d’après ce que nous avons relevé dans la partie précédente de cette thèse. La description des doigtés sur le manche du ‘ūd est très variable dans les écrits des anciens théoriciens. Dans les recherches actuelles, une bonne partie des travaux d’Amine Beyhom soulève cette question selon une approche qualitative qui tente de déterminer entre-autre la mobilité des degrés musicaux constitutifs de l’échelle du *maqām*, et par la suite, d’en quantifier les intervalles. L’exemple le plus frappant est celui du degré *sikāh*, troisième degré de l’échelle octaviante du *maqām rāst*¹⁴, qui ne cesse de susciter une multitude d’interrogation sur sa mobilité et ses utilisations dans l’interprétation musicale. Sur ce plan, Amine Beyhom propose le schéma suivant¹⁵ pour approcher le phénomène.

12. Ibid., p. 165-170.

13. Amine Beyhom pointe de doigt cette question en allant jusqu’à l’utilisation du terme *incohérence* pour décrire cette divergence. Amine BEYHOM. “Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système”. Dans : *De la théorie à l’art de l’improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection : Culture et Cognition musicales, N°1. Sampzon : Delatour France, 2005, p. 66.

14. cf. Figure II.2.1.

15. Amine BEYHOM. “Systématique modale”. 3 vol. Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie.

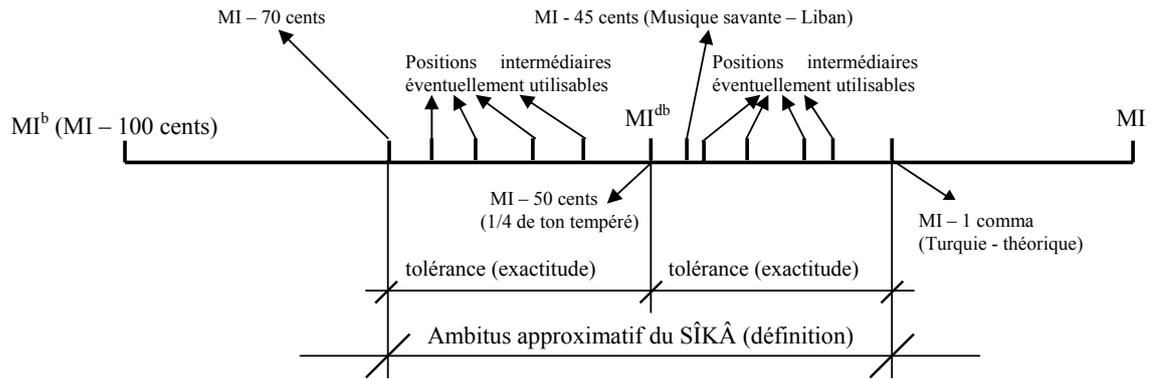


Figure II.2.2. Tolérances du degré *sīkāh* selon Amine Beyhom

Bien que cette représentation du degré *sīkāh* s'avère fort bien proche de la réalité musicale, elle pose néanmoins un problème de perception par rapport au nombre de notes probables que l'on peut jouer dans un intervalle très petit. Dans le même genre de questionnement, Mohamed-Zied Zouari établit une approche intervallique des degrés mobiles dans un *ṭba'* (terme équivalent au *maqām*) tunisien et trace des courbes de tendance de la mobilité du degré *sīkāh* en fonction du temps¹⁶. Ses résultats montrent une mutabilité consistante des intervalles, menée par la forte mobilité du degré¹⁷.

L'association entre les fondements généraux de la *maqāmiyya* avec les intervalles musicaux possibles que l'on peut utiliser constituent l'ensemble du matériau *maqāmique* nécessaire au compositeur pour concevoir sa musique ou à l'interprète pour la jouer. La finalité de cette association définit simplement la structuration interne de la musique. Sa compréhension passe par les manières dont ce matériau est agencé, définissant ainsi les formes de la musique.

II.2.1.2 Impact de l'improvisation *maqāmique* sur la composition instrumentale

L'improvisation *maqāmique*, communément désignée par le terme *taqsīm*¹⁸, occupe une place importante dans les études musicologiques qui ne cessent de tenter de com-

Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2003, p. 116.

16. Mohamed-Zied ZOUARI. "Mutation du langage musical tunisien à travers le *ṭba'* raṣd dhīl : résultats d'une étude empirique". Dans : *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*. Volume XV, N° 4. Paris : Eska, 2008, p. 37-55.

17. Dans une communication verbale, Mohamed-Zied Zouari nous a confié que la note *sīkāh* ne peut être considérée comme telle. Selon lui, c'est quasiment un intervalle strictement ouvert entre ses deux subordonnées respectives,]Mib,Mi[.

18. Le terme *taqsīm* peut être traduit par découpage, séquençage, catégorisation, etc. À ce sujet, Jean During dit que ce terme « évoque l'idée de division, de morcellement et suggère que l'artiste procède par fragmentation d'un modèle en ses éléments constitutifs, afin de les réorganiser à son goût ». Jean DURING. "Le point de vue du musicien : improvisation et communication". Dans : *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Ethnomusicologie N° 4. Paris : Selaf, 1987, p. 33.

prendre ses divers fonctionnements musicaux, sociaux ou même psychologiques. Selon plusieurs définitions¹⁹, le *taqsīm* est décrit comme une manière appropriée d'agencer mentalement et spontanément des phrasés musicaux selon des règles *maqāmiques* bien définies, en vue de démontrer une aptitude psycho-physique particulière et ayant pour finalité l'accomplissement d'une pensée musicale.

La question des règles *maqāmiques* est, de nos jours, assez variable. À ce sujet, Mondher Ayari mentionne avoir assisté ces dernières années à « *l'éclosion de nouveaux styles d'improvisation révélateurs qui répondent, selon lui, à un idéal esthétique de singularité* »²⁰. Cela pourrait témoigner d'un penchant, qui ne cesse de s'accroître, pour plus de liberté et de dissociation de toute forme de règles. Il est évident ici que lehaussement de la technicité chez les '*ūdistes* nécessite l'assouvissement d'autres besoins compositionnels et interprétatifs qui transcendent certains aspects limitatifs de la musique arabe traditionnelle. Prenons à titre d'exemple deux *taqsīms* du '*ūdiste* iraquien Munir Bashir en 1971²¹ et en 1988²² transcrits et analysés par Soufiane Feki :

The figure consists of three staves of musical notation in a single system. The first staff is marked *mp* and contains a melodic line with several eighth notes and some rests. A dotted circle highlights a specific rhythmic and melodic pattern. The second staff is marked *mf* and features a more rhythmic, eighth-note pattern with some rests. The third staff is marked *p* and shows a concluding motif with a brace underneath labeled "Motif conclusif".

Figure II.2.3. Phrase introductive du *taqsīm* de Munir Bashir en 1971

19. Voir à ce sujet l'article "De l'improvisation : le jeu de définitions", où on peut trouver une synthèse de plusieurs éléments propres au concept de l'improvisation et où l'on déduit qu'elle est « *l'effet d'un comportement musical (...) intentionnellement informatif d'un individu sur les destinataires : public, partenaires, individu lui-même* ». Michel De LANNON et Les autres AUTEURS. "De l'improvisation : le jeu des définitions". Dans : *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Ethnomusicologie N° 4. Paris : Selaf, 1987, p. 61-70.

20. Ayari rajoute que « *Les œuvres instrumentales fondatrices de ce mouvement (...) semblent avoir le pouvoir de mettre en évidence et avec saveur les infidélités par rapport au schéma formel préétabli — l'improvisation traditionnelle* ». AYARI, op. cit., p. 151.

21. FEKI, op. cit., p. 191.

22. Ibid., p. 236.

Figure II.2.4. Phrase introductive du *taqsīm* de Munir Bashir en 1988

S'agissant du même *maqām* (transposé sur *Fa* pour celui de 1988), la démarche mélodique de chaque phrase introductive n'est pas la même. Étant plus courte en terme de durée, la première (Figure II.2.3) se contente d'un ambitus quasiment limité aux notes du *jins* (genre) fondamental du *maqām*. Cette démarche est conforme à l'improvisation musicale arabe traditionnelle qui consiste à introduire le *maqām* concerné et à imprégner l'auditeur dans son univers²³. La deuxième phrase introductive (Figure II.2.4) ne respecte pas tout à fait cette règle. L'ambitus déborde les limites du premier *jins* et multiplie les notes dans un enchaînement successif, enrichi par des ornements (trilles, appoggiatures, gruppetsos, etc.) et des sauts de notes assez éloignées (endroits encadrés dans la figure II.2.4). En outre, dans une phrase introductive, l'utilisation de notes *étrangères* ne faisant pas partie de celles qui constituent l'échelle du *maqām* (le *Ré* ♯ en l'occurrence) est inhabituel par rapport au *taqsīm* traditionnel²⁴. Nous pouvons dire également que cette deuxième phrase introductive évolue dans l'esprit de l'aléa et va dans le sens de la recherche au delà d'un quelconque schéma formel préétabli.

D'un autre côté, il existe une forme de complémentarité entre ces deux phrases. La similarité de la démarche rythmique est remarquable surtout au niveau de ce que Feki désigne par « motif introductif » et « motif conclusif ». Pour Feki d'ailleurs, en guise de constatations analytiques des deux *taqsīms*, Munir Bashir « fait appel lors de ses deux improvisations à des formules qui semblent préconçues »²⁵. Cette remarque est à double-tranchant : d'une part, elle peut confirmer l'usage des prototypes men-

23. C'est une base pédagogique fondamentale dans l'apprentissage du *taqsīm* que mon maître Wahid Triki m'avait transmis pendant ma formation de soliste entre 1999 et 2003.

24. Les notes *étrangères* à l'échelle *maqāmique* sont souvent utilisées pour annoncer les modulations éventuelles.

25. FEKI, op. cit., p. 401.

tionnés par Ayari et, d'autre part, elle peut mettre en doute la nature spontanée de l'improvisation ; ce qui rend ambiguë la limite entre le *composé* et l'*improvisé*. Cette question s'inscrit dans le cadre de l'ancienne dialectique du prévu et de l'imprévu²⁶. Dans le sens où l'improvisation a pour objectif de faire surgir l'imprévu, cet imprévu même « *ne naît jamais ex nihilo mais toujours en fonction du prévisible par rapport auquel il constitue son écart.* »²⁷. L'idée est forte dans le contexte de la musique arabe en partant du fait que l'improvisation en est le moteur principal de la création. L'improvisation et la composition se veulent ainsi complémentaires. L'usage de phrases prototypiques ou de motifs mélodico-rythmiques récurrents — du moins dans l'exemple que nous venons d'adopter — connoteraient vraisemblablement le style compositionnel de Munir Bashir renforcé par ses improvisations²⁸.

II.2.2 Le champ des musiques du monde : quelques repères de modalité

L'utilisation de l'expression « musiques du monde » en l'occurrence n'est aucunement une référence à un étiquetage commercial ou à une entité catégorique autonome. Indépendamment de toutes les polémiques qui l'entourent, cette expression demeure significative lorsqu'on l'associe à un contexte précis. Dans le nôtre, nous désignons par « musiques du monde » toutes les musiques extérieures à la *maqāmīyya* (modalité) arabe et qui puisent certains de leurs repères dans la modalité. Les musiques les plus proches sont celles qui font usage d'un système heptatonique « micro-intervallique » ; à savoir la musique indienne et les musiques du Moyen-Orient (notamment turque, iranienne et pakistanaise).

II.2.2.1 Correspondances avec les musiques de l'Asie centrale et du Moyen-Orient

Les influences de la musique du Moyen-Orient et d'Asie centrale sur la musique arabe sont confirmées par des apports géographiques et culturels. Les ressemblances musicales sont fortes puisque elles font partie de l'univers de la modalité. L'utilisation des termes *makam* et *maqôm* respectivement en Turquie et en Asie centrale²⁹ permet, d'emblée, d'installer un fort lien de parenté avec les musiques du *Maqām* arabe.

26. Voir à ce sujet l'article de Jean-Pierre DAMBRICOURT. "L'écriture musicale et l'imprévu". Dans : *L'improvisation musicale en question*. Actes du colloque international tenu à l'Université de Rouen les 16, 17 et 18 mars 1992. Rouen : Centre d'Étude et de Diffusion des Langages Artistiques de l'Université de Rouen, 1974, p. 39-49.

27. Ibid., p. 39.

28. Dambricourt rajoute que le prévisible (le *composé* dans notre contexte) « *sort renforcé de sa confrontation avec l'imprévu et ne prend même sa signification pleine que par rapport à ce dernier* ». *ibid.*, p. 39.

29. La détermination géographique de l'Asie centrale se soumet à des contextes d'études précis. D'après Jean DURING, « *Différentes aires centre-asiatiques peuvent se dessiner selon des critères historiques, politiques, géographiques, ethniques, culturelles, linguistiques ou autres* ». Celui-ci présente une carte de la région suivant le critère de nomades et sédentaires (p. 8). Malgré ces différents critères, il semble que la région centre-asiatique se projette dans un Art musical commun dénommé le *grand art* du *Maqôm*. Jean DURING. *Musiques d'Asie Centrale : L'esprit d'une tradition*. Musiques du Monde. Actes Sud/Cité de la musique, 1998, p. 117.

Dans son article « Contemporary turkish *Makam* practise », Karl Signell pense que l'utilisation du même terme pour ces différentes cultures musicales n'est pas anodine. Il déclare même la ressemblance de la musique turque à la musique européenne médiévale, au *rāga* indien et même la musique javanaise³⁰. D'autres considérations historico-politiques entrent en jeu dans l'établissement de telles ressemblances. Jean During en évoque dans certaines de ses recherches ; notamment les interrelations ethniques dans l'aire géo-culturelle de l'Asie centrale³¹.

La question des émotions occupe une place prépondérante dans les performances musicales du Moyen-Orient et d'Asie centrale d'une manière très apparentée à la musique arabe. Plusieurs thématiques à ce sujet se rapprochent particulièrement dans les musiques religieuses. Le mot arabe *samā'* (audition), étroitement liée au *wajd*³², se retrouve également dans la musique religieuse turque en tant que pratique extatique et rituelle³³. Pareillement, le mot arabe *ḥāl* (état d'âme) existe aussi dans les traditions musicales persanes comme fondement esthétique de l'accomplissement artistique. Jean During écrit à ce sujet :

« La principale fonction des arts islamiques, et en particulier de la musique, est de communiquer une impulsion qui transporte le sujet d'un état d'âme à un autre (...). Ce processus est fondamental dans l'esthétique islamique, du moins dans les cultures considérées, et notamment dans la musique où il est exprimé par les concepts de *tarab* (chez les arabes) et de *hāl* (chez les persans). »³⁴

Les correspondances religieuses laissent en entrevoir d'autres sur le plan musical. D'un point de vue terminologique, les noms des *maqāms* et des degrés sont quasiment les mêmes. Ils s'accordent même dans leurs conceptions générales mais pas forcément dans leurs fondements musicaux. Le *Muqām rāst* d'Azerbaïdjan par exemple, qu'on considère comme « *un des plus anciens et des plus importants maqām de la tradition irano-arabo-turque* »³⁵, n'a pas la même échelle que celle dans la musique arabe³⁶.

30. La ressemblance de la musique turque à la musique javanaise nous semble un peu farfelu. Plusieurs recherches modernes sur les musiques de l'Asie orientale (notamment de Java et Bali) ont montré l'appartenance de ces musiques au système équipentatonique. Karl SIGNELL. "Contemporary turkish Maqam practice". Dans : *The middle East*. Sous la dir. de Virginia DANIELSON, Scott MARCUS et Dwight REYNOLDS. T. 6. The Garland Encyclopedia of World Music. New York et Londres : Routledge, 2002, p. 47.

31. Parlant du cadre historique et culturel de la tradition musicale d'Azerbaïdjan, Jean During dit : « *Ces considérations historiques permettent de situer l'Azerbaïdjan par rapport aux cultures voisines. Les Azeris sont le fruit d'un brassage de Turcs et d'Iraniens (sans parler d'éléments proprement caucasiens et arméniens)* ». Jean DURING. *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des Muqams*. Collection d'études musicologiques N°80. Allemagne : Éditions Valentin Koerner, 1988, p. 16.

32. Le mot *wajd* est traduit par Gilbert Rouget par *Transe*. Il dit au propos de sa relation avec le *samā'* : « *La relation entre le samā', comme cérémonie, et la transe (wajd) est si étroite qu'à la limite le mot samā', pris dans ce sens, signifie, lui aussi, état de transe* ». Gilbert ROUGET. *La musique et la transe*. Paris : Gallimard, 1990, p. 451.

33. Martin STOKES. *The arabesk debate : Music and musicians in modern Turkey*. New York : Clarendon Press Oxford, 1992, p. 205.

34. Jean DURING. *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse : Verdier, 1994, p. 161.

35. Idem, *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des Muqams*, p. 70.

36. Voir la figure II.2.5. *ibid.*, p. 71.

Figure II.2.5. Exemple de *rāst* azerbaïdjanais

Dans ce sens même, l'ensemble des altérations et des notes importantes dans le cheminement mélodico-rythmique de ce *rāst* correspondrait à d'autres *maqāms* dans la musique arabe. Le *dastgāh isfahān* dans la musique iranienne par exemple correspond exactement à l'expression *maqāmiyye* du *nahawand*³⁷ dans la musique arabe³⁸. Par ailleurs, il en va de même pour la question des intervalles qu'on utilise dans ces musiques. Une théorisation semblable à celle des quarts de ton de la musique arabe sous-tend en partie un bon nombre de recherches sur la musique iranienne³⁹. La musique turque possède également différentes variations intervalliques qu'on peut même constater par exemple dans les systèmes de frettage de ses luths à manch long⁴⁰.

Plusieurs autres détails, qui ne peuvent être étalés en l'occurrence, confirment une transculturalité claire entre l'Orient arabe et le Moyen-Orient. En matière de musique, les rapprochements de systèmes, de genres et de styles sont attestés par plusieurs musiciens et musicologues. La globalisation actuelle joue en faveur de ce rapprochement et les emprunts, de part et d'autre, ne cessent de se multiplier dans la mesure de recherches de nouvelles voies créatrices.

II.2.2.2 Éléments de rapprochement entre la musique indienne et la musique arabe

Sans entrer dans des détails qui risquent de déborder au delà de notre sujet principal — et vu l'abondance des travaux qui ont étudié l'Inde et ses diverses spécificités musicales —, la culture musicale indienne tourne essentiellement autour de l'émotion

37. L'échelle de ce *maqām* est octavante. Elle se transcrit généralement sur la note *Do* comme fondamentale et affecte le *Si*, le *Mi* et *La* par un *b*.

38. Communication verbale avec la musicienne et ethnomusicologue iranienne (Doctorante à l'Université de Nanterre (ParisX)), Myriam Gharassou.

39. Voir par exemple le « tableau des intervalles des échelles iraniennes d'après la théorie officielle des quarts de ton ». CARON et SAFVATE, op. cit., p. 35.

40. Le dessin de *ṭunbūr* de Charles Fonton illustre l'instrument, ses frettes et même les noms des notes conformes à ceux utilisés dans la musique arabe. Voir le dessin dans : Jérôme CLER. *Musiques de Turquie*. Musiques du Monde. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2000, p. 75.

humaine. Le témoignage le plus significatif provient des musiciens et des maîtres indiens eux-mêmes⁴¹. La question universelle des rapports de la musique avec l'émotion est particulièrement accentuée dans les musiques de repère modal et en fait un point commun très patent.

Le *rāga* indien, système mélodique souvent défini comme un type de mode apparenté au *Maqām* arabe et au *dastgāh* persan⁴², repose selon la majorité des musicologues spécialistes du domaine sur trois notions fondamentales qui constituent son échelle :

- **Les *svara***, ou notes, au nombre de sept et solfiés selon un langage vernaculaire, font la correspondance de *Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La* et *Si* respectivement avec *Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Da* et *Ni*⁴³. Ces notes correspondent également aux dénominations des notes musicales arabes : *rāst, dūkāh, bousalik, jahārkāh, nawā, ḥusaynī* et *māhūr*.
- **Les *svarasthāna***, au nombre de douze, peuvent être compris comme les altérations possibles que l'on peut affecter au *svara*. Isabelle Clinquart dresse un tableau de correspondance à ce sujet qui dénombre les *svarasthāna* dans la musique carnatique⁴⁴.
- **Les *śruti*** forment pratiquement l'élément le plus important et le plus perceptible dans la musique indienne. Alain Danielou, un des précurseurs dans l'étude des musiques de l'Inde, les décrit comme des intervalles et en dénombre 64 au sein de l'échelle dont 22 sont souvent utilisés⁴⁵. En fait, les *śruti* sont plutôt des micro-intervalles très variables. Pour Isabelle Clinquart, « *un śruti est la plus petite unité de son perceptible : un microton dont la valeur exacte est variable* »⁴⁶.

Les *śruti* s'entendent plus facilement dans les variations et les passages entre deux notes successives par le biais des *glissandi*. Nous pouvons penser ici à un aspect d'ornementation spécifique à la musique indienne qu'on appelle *Gamaka* mais qui est considéré comme une partie intégrante dans le système des *svara*⁴⁷. La question des *śruti*, ainsi que les autres fondements de l'échelle musicale indienne, laissent entrevoir des points communs avec la musique arabe, dans son aspect mélismatique et ornemental, qui prônent quelques subtilités micro-intervalliques semblables à ceux de la musique indienne.

41. Ruckert et Widdes ont cité un témoignage du maître Ali Akbar Khan disant que le *Rāga* est « une combinaison de quelques notes qui charment les esprits et permettent d'accéder à l'amour, la joie, le pathos, l'héroïsme et la paix ». George RUCKERT et Richard WIDDES. "Hindustani Raga". Dans : *South Asia : The Indian Subcontinent*. Sous la dir. d'Alison ARNOLD. T. 5. The Garland Encyclopedia of World Music. New York : Garland Publishing, 2000, p. 65.

42. Isabelle CLINQUART. *Musique d'Inde du Sud : Petit traité de musique carnatique*. Musiques du Monde. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2001, p. 39.

43. Ibid., p. 41.

44. Ibid., p. 43.

45. Alain DANIELOU. *La musique de l'Inde du Nord*. Paris : Buchet/Chastel, 1985, p. 36-38.

46. CLINQUART, loc. cit.

47. « *The ornament in Karnāṭak music is not considered an add-on to the basic note ; gamaka is an integral structural part of svara* ». T. VISWANATHAN et Matthew Harp ALLEN. *Music in South India*. Expressing Music, Expressing Culture. New York et Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 47.

II.2.2.3 Quelques notes sur les musiques d'Afrique subsaharienne et d'Extrême-Orient

Si nous parlons ici de musiques africaines subsahariennes, c'est effectivement pour des raisons géo-culturelles de par l'appartenance des pays du Maghreb, la Lybie, l'Égypte et le Soudan au continent africain. Des faits historiques et même archéologiques ont démontré une relation constante avec l'Afrique septentrionale qui se résumait dans des échanges économiques, des conflits intercontinentaux et des spécificités religieuses⁴⁸. Nous retrouvons ainsi plusieurs communautés, comme les *Gnawa* au Maroc⁴⁹ et le *Ştumbālī* en Tunisie⁵⁰, qui pratiquent des musiques différentes de l'aspect *maqāmīque* arabe et qui revendiquent leurs appartenances à des traditions africaines ancestrales.

Les musiques africaines sont *essentiellement* pentatoniques anhémitoniques (privées de $\frac{1}{2}$ ton)⁵¹ mais aussi tétratoniques, hexatoniques et heptatoniques dans certaines cultures⁵². Il en va de même pour les musiques de l'extrême orient (Chine, Corée, Japon, Viet-nam) d'influences musicales et culturelles interchangeables⁵³; ce qui prouve encore — les deux terrains étant très éloignés — l'universalité du pentatonisme⁵⁴. Il est donc quasiment évident d'en trouver les traces dans les musiques du monde arabe. Au Maroc et en Tunisie à titre d'exemples, nous notons la présence de *tubū'* (*maqāms*) faisant partie de leurs répertoires traditionnels dits « classiques » et qui ont pour base le système pentatonique⁵⁵.



Figure II.2.6. Échelles respectives du *tba' rasd* au Maroc et en Tunisie

48. Hamdi MAKHLOUF. "Aspects musicaux du rituel thérapeutique chez le *Ştumbālī* de Sfax". Mémoire de DEA. Paris : Université de Paris VIII - Vincennes Saint-Denis, 2004, p. 16-22.

49. Ahmed AYDOUN. *Musiques du Maroc*. Casablanca : Éditions Eddif, 1995, p. 133-134.

50. MAKHLOUF, op. cit., p. 24.

51. Simha AROM. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*. T. 2 vol. Paris : Selaf, 1985, p. 68.

52. Kwabena NKETIA. "Les langages musicaux de l'Afrique subsaharienne : étude comparative". Dans : *La musique africaine*. La revue musicale. Réunion de Yanouké (Cameroun) 23-27 février 1970. Paris : Unesco, 1972, p. 12.

53. François PICARD. *La musique chinoise*. Paris : Minerve, 1991, p. 177.

54. La question de l'universalité du pentatonisme est attestée depuis longtemps. Cité par Constantin Brailoiu, Gevaert citait que « *ce ne sont pas seulement les Chinois et les Celtes qui possèdent des échelles de cette espèce; nous les retrouvons sur tous les rivages du globe : en Afrique, en Amérique, en Océanie* ». Constantin BRAILOIU. *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève : Minkoff Reprint, 1973, p. 332.

55. Dans son livre *La musique classique du Maghreb*, Mahmoud Guettat a dressé l'ensemble des échelles des répertoires musicaux du Maghreb. GUETTAT, op. cit., p. 265-273.

II.2.3 Le champ tonal

Le champ tonal comprend toutes les musiques qui ne prennent pas les repères de la modalité comme support fondamental. Cette acception ne nie pas pour autant l'existence d'une hiérarchisation systémique qui, dans sa conception, s'apparente à la modalité. En effet, dans l'ensemble des études et essais qui ont porté sur la musique tonale, nous retenons simplement — dans le cadre d'un rapprochement avec la musique du 'ūd de concert — ses règles fondamentales qui reposent sur les fonctions suivantes⁵⁶ :

- La tonique comme note principale sur laquelle se définit le ton ;
- La dominante comme note principale qui permet la résolution vers la tonique ;
- La sous-dominante comme note élargissante de la tonique qui permet l'accès à la cadence plagale ;
- La médiante comme note qui affiche la couleur tonale (majeure ou mineure) ;
- La sus-tonique et la sus-dominante comme notes qui donnent accès à de possibles modulations ;
- La sensible comme note souvent considérée comme la dominante.

En terme de comparaison de premier niveau entre la Modalité et la Tonalité, nous remarquons que chacune a des fonctions propres à elle. Si le système modal — comme nous l'avons détaillé auparavant — procède essentiellement par imbrication de genres et de motifs mélodico-rythmiques, le système tonal procède par fonctions de degrés où chaque degré a sa propre primauté relationnelle avec les autres degrés. Cette relationnalité est l'une des règles fondamentales de l'harmonie moderne du système tonal⁵⁷. Ces procédés respectifs des deux systèmes sous-entendent bien évidemment deux démarches distinctes qui font leurs différences majeures : la Modalité privilégie un développement mélodique linéaire ; alors que la Tonalité fonctionne avec un développement harmonique. Néanmoins, et si l'on pense que la tonalité puisse être l'héritière de la modalité, il serait tout à fait légitime de relever des éléments de ressemblance, mais aussi certaines ambiguïtés terminologiques et conceptuelles.

II.2.3.1 La dimension mélodique de la musique tonale

Il paraît évident que la musique tonale d'aujourd'hui répond à des critères harmoniques dans l'élaboration des accords et des lignes contrapuntiques selon la théorie des fonctions des degrés. Cependant, il paraît que la tendance d'écoute d'une musique polyphonique chez le 'ūdiste est beaucoup plus focalisé sur le repérage de l'indépendance contrapuntique des voix dans une perspective horizontale. Étant plus importante, l'influence d'écoute des musiques modales permettrait de parler d'une di-

56. Les traités de l'harmonie et de la musique tonale sont nombreux. Nous nous sommes basé sur le livre de Paul Sturman (qui a été professeur d'harmonie et de composition au collège musical de Londres) pour la clarté pédagogique de ses propos. Paul STURMAN. *Harmony, Melody and composition*. London : Longman, 1983.

57. « Il semble bien établi que Jean-Philippe Rameau est le fondateur de la théorie de l'harmonie moderne (...). Tant la théorie des degrés que celle des fonctions sont issues d'éléments de la théorie inventée par Rameau ». Carl DAHLHAUS. *La tonalité harmonique : Étude des origines*. Traduit de l'allemand par Anne-Emmanuelle Ceulemans. Liège : Mardaga, 1993, p. 23.

mension modale dans la musique tonale. Carl Dahlhaus dit qu'il faut « *distinguer une tonalité "harmonique" et une tonalité "mélodique"*. *Les rapports sonores ne doivent pas nécessairement être réductibles à des relations d'accord pour relever du concept de tonalité* »⁵⁸.

On pourrait désigner ici par *tonalité mélodique* la dimension mélodique de la Tonalité qui occupe une place importante que ce soit dans la détermination d'une mélodie principale conductrice où bien dans la mesure d'une entreprise pédagogique. Sur ce point précis, nous notons que, selon un ordre historique des faits⁵⁹, harmoniser une mélodie serait un premier pas fondamental dans la compréhension de l'harmonie⁶⁰. Il s'agit évidemment de Contrepoint lorsqu'on a affaire à une harmonisation parallèle d'une ligne mélodique principale. Le Contrepoint, en tant que technique de composition⁶¹, possède plusieurs procédés de style. Nous en citons en l'occurrence les exemples du bourdon et de l'ostinato largement utilisés dans les musiques arabo-orientales.

Dans le domaine de la perception, le rapport *Modalité/Tonalité* n'est pas tout à fait résolu. Indépendamment de la complexité de ce domaine, il semblerait évident, d'un point de vue culturel, qu'une oreille habituée à l'horizontalité des sons l'est moins concernant leur verticalité. Une des hypothèses fondamentales de la technique de réduction chez Fred Lerdahl et Ray Jackendoff dans leur théorie générative de la musique tonale est la capacité de l'auditeur à organiser les événements musicaux en une seule structure cohérente⁶² et, qui plus est, simplifiée⁶³. Bien qu'elle soit inhérente à toute entreprise analytique fragmentaire, la réduction et la simplification n'est pas pour autant strictement auditive et ne peut être généralisée à notre sens. Le développement des facultés auditives est variable selon les individus et leurs niveaux d'acceptation des sons et de la musique.

58. Ibid., p. 17.

59. Amy Dommel-Diény parlait d'un « *ordre historique sur lequel repose l'évolution du langage musical : la monodie d'abord, puis l'écriture à deux voix et son long cheminement avant avant que n'apparaisse l'accord de trois sons, et lus tard de quatre et cinq sons* » pour justifier sa méthode pédagogique d'écriture musicale. Amy DOMMEL-DIÉNY. *Contrepoint et Harmonie : Essai d'une méthode de culture mélodique*. T. IV. L'harmonie vivante. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1960, p. 19.

60. Voir le paragraphe sur l'initiation monodique. *ibid.*, p. 20.

61. DAHLHAUS, *op. cit.*, p. 19.

62. « **Reduction Hypothesis** *The listener attempts to organize all the pitch-events of a piece into a single coherent structure, such that they are heard in a hierarchy of relative importance* ». LERDAHL et JACKENDOFF, *op. cit.*, p. 106.

63. « *Why the listner able to recognize, beneath the seemingly infinite variety of its musical surface, that the aria and 30 variations are all variations of another? Why do they not sound like 31 separate pieces? it is because the listner relates them, more or less unconsciously in the process of listening, to an abstract, simplified structure common to them all* ». *ibid.*, p. 105-106.

II.2.3.2 Problématique de l’harmonisation

L’Harmonie sous-entend d’emblée la verticalité des sons (accords, triades, 4 sons ou plus en même temps)⁶⁴ à l’opposé de la linéarité modale. Le jeu harmonique du ‘ūd, avec l’accordage en quarts, est plutôt facile à réaliser par le biais de triades successives ou selon des enchaînements harmoniques bien déterminés. Nous pouvons penser, à l’issue de l’augmentation des nombre de cordes, que ce jeu instrumental a tendance de se varier.

D’un point de vue général, plusieurs contextes et circonstances historiques ont favorisé l’utilisation progressive des sons verticaux. Dans sa thèse de Doctorat, Mohamed Saïfallah Ben Abderrazak en fait le panorama détaillé depuis le règne ottoman en Turquie et jusqu’à la moitié du XX^e siècle dans tout l’Orient et le Maghreb. Parmi ces circonstances, à titre d’exemple, l’occidentalisation de la musique turque à travers les divers échanges avec l’Europe⁶⁵ et l’inauguration de l’Opéra du Caire en 1869 avec des grands compositeurs européens comme Rigoletto et Verdi⁶⁶.

Un contexte d’occidentalisation et de référence à un modèle de musique et de société européennes aurait fort probablement multiplié les expériences de l’harmonisation dans la musique arabe courant le XX^e siècle. Sur ce sujet, Mahmoud Guettat les renvoient aux changements socio-politiques du monde arabe depuis les époques coloniales et les débuts de contacts avec le monde européen⁶⁷. Son avis par rapport à ces changements est, en partie, hostile. En effet, sa catégorisation des courants de la création musicale — particulièrement le chant — du XX^e siècle dans le monde arabe se compose de quatre mouvements majeurs⁶⁸ :

1. *Al-muhāfaẓa* (La tradition) : Courant de ceux qui conservent strictement les aspects traditionnels de la musique ;
2. *At-tajdīd al-’ijābī* (Le renouveau positif) : Courant de ceux qui s’attachent à la tradition sans pour autant s’enfermer dedans ;
3. *At-tajdīd al-mukhadram wa salbiyyātuhu* (le renouveau « métissé » et ses inconvénients) : Courant de ceux qui se réfèrent catégoriquement à la musique occidentale ;
4. *At-tajdīd al-wā’ī al-maqṣūd* (le renouveau conscient et intentionnel) ; Courant de ceux qui se réfèrent à la science musicale et à l’expérimentation prudente et dosée.

64. Mais aussi les arpèges et le chromatisme. Olivier ALAIN. *L’harmonie*. Que sais-je? Paris : PUF (Presses Universitaire de France), 1969, p. 9.

65. Mohamed Saïfallah BEN-ABDERRAZAK. “Les orchestres arabes modernes. Influences de l’organologie occidentale et problèmes d’acculturation”. 2 vol. Thèse d’histoire de la musique et de de musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1999, p. 69-79.

66. Ibid., p. 221-223.

67. Mahmoud GUETTAT. *Dirāsāt fil-mūsīqā al-’arabiyya (Études en musique arabe)*. Syrie : *Dār al-ḥiwār li-naṣr wa at-tawzī’* (Maison du dialogue pour la publication et la distribution), 1987, p. 69-70.

68. Ibid., p. 71-90.

Cette catégorisation nous paraît autant scientifique qu'idéologique. Dans sa troisième catégorie, Guettat ne montre que les inconvénients de ce courant qui a marqué quasiment la deuxième moitié du XX^e siècle. L'éclosion de la chanson de variété et l'appauvrissement des mélodies et rythmes sont, pour lui, les conséquences de ce courant. Il s'en prend directement aux protagonistes de ceux qui conçoivent l'avenir de la chanson courte avec des mélodies harmonisées et des formes simples et claires⁶⁹.

Sous un autre angle, une des conditions principales et propices à l'engouement pour l'harmonie est sans doute le congrès du Caire de 1932 et le travail de théorisation qui lui est associé. La collaboration des chercheurs orientalistes a vraisemblablement introduit le souci d'écriture et de transcription qui favorise l'accès aux règles de l'Harmonie et à ses critères⁷⁰. Il est ainsi inévitable, à l'état de question, de voir émerger les partisans et les compositeurs de l'Harmonie. Le 'ūdiste et compositeur libanais Marcel Khalife affirme qu'il cherche, à travers l'écriture orchestrale et harmonique pour le 'ūd, à entrevoir de nouvelles libertés dans les idées musicales et une ouverture vers ce qui n'est pas habituel en partant de l'habituel même⁷¹. Également, et à titre d'exemple, l'un des protagonistes de l'harmonisation de la musique arabe, les plus remarquables, sont les frères 'Āṣī et Maṣṣūr Raḥbānī au Liban depuis 1945⁷². Si nous évoquons leur exemple, c'est à cause de leurs grande influence sur le monde arabe à travers ce qu'ils ont composé pour la célèbre chanteuse Fayrouz⁷³. Maîtrisant les techniques de l'orchestration et de l'harmonisation de la musique « occidentale », ils ont également réhabilité le répertoire « classique » ancien arabe par le biais de nouveaux arrangements adaptés⁷⁴.

69. Selon une citation du compositeur égyptien Muḥammad 'Abd Al-Wahāb. *ibid.*, p. 81.

70. Širīn AL-MA'LŪF. "Al-mūsīqā al-'arabiyya bayna wāqi' at-taḡrīb wa amal at-tajaddud (La musique arabe entre la réalité de l'occidentalisation et l'espoir du renouveau)". Dans : *Al-mūsīqā al-'arabiyya : 'as'ilat al-'asāla wa at-tajdīd (La musique arabe : questions de la tradition et de la modernité)*. Kutub al-mustaqbal al-'arabī (Livres de l'avenir arabe) N°37, Beyrouth : Markaz dirāsāt al-wiḥda al-'arabiyya (Centre des études de l'unité arabe), 2004, p. 179.

71. Interview avec Marcel Khalife en réponse à la question sur les dimensions musicales recherchées dans son écriture pour le 'ūd. 'Abdel-Ilāh BALQZĪZ. "Ḥiwār ma'a Marcel Khalife (Dialogue avec Marcel Khalife)". Dans : *Al-mūsīqā al-'arabiyya : 'as'ilat al-'asāla wa at-tajdīd (La musique arabe : questions de la tradition et de la modernité)*. Kutub al-mustaqbal al-'arabī (Livres de l'avenir arabe) N°37, Beyrouth : Markaz dirāsāt al-wiḥda al-'arabiyya (Centre des études de l'unité arabe), 2004, p. 21.

72. Minnie Zeenni KLINK. "L'école Raḥbani : Une renaissance et un essor intellectuel et artistique". Dans : *La revue pédagogique*. N° spécial : Les frères Raḥbani. Liban : Centre de Recherche et de Développement pédagogiques, 2009, p. 1.

73. *Ibid.*

74. RÉDACTION. "La musique des frères Raḥbani : orchestration occidentale et mélodie orientale". Dans : *La revue pédagogique*. N° spécial : Les frères Raḥbani. Liban : Centre de Recherche et de Développement pédagogiques, 2009, p. 7.

II.2.4 Le champ atonal : quel emprunt ?

Dans son livre *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Jean-Yves Bosseur dit :

« Représentée par Arnold Schœnberg, Alban Berg et Anton Webern, l'école de Vienne est responsable d'une des mutations essentielles de la pensée musicale de notre siècle. C'est à travers ce mouvement que les principes du système tonal, sur lequel reposait l'écriture musicale depuis environ trois siècles, se sont trouvés le plus profondément ébranlés. Il est vrai que les compositeurs romantiques avaient déjà fortement ressenti les limites expressives des fonctions tonales, des hiérarchies et discriminations qu'elles supposent entre consonances et dissonances. Mais si la remise en question de la logique harmonique classique a été largement amorcée par Brahms, Wagner et Mahler notamment, poursuivie selon des styles d'écriture qui leur sont personnels par Debussy ou Scriabine, avec Schœnberg le chromatisme est exploité de plus en plus délibérément, jusqu'à engendrer le système dodécaphonique en 1923. »⁷⁵

Selon ce synopsis, le chromatisme et l'exploitation équitable des douze demi-tons de son échelle est la principale base de l'Atonalité comme nouveau système sur lequel se base, d'abord la musique moderne, puis la musique contemporaine avec tous ses courants actuels. En effet, si les musiques atonales ont eu du mal à être acceptées au début⁷⁶, et ne cessent de susciter tout genre de polémiques et de débats aujourd'hui, il en va de même de l'usage de ce type de matériau dans le cadre de la musique arabo-orientale. Le chromatisme ou l'ultra-chromatisme est quasiment absent de ses pratiques musicales dans un cadre exclusivement *maqāmique*⁷⁷. À moins de ne citer qu'une tendance à tempérer cette musique pour la rendre plus adaptable à un contexte d'harmonisation, il existe quelques essais d'utilisation d'un chromatisme « emphatique ». En voici un exemple :



Figure II.2.7. Ultra-chromatisme dans *Al-'usfūr at-ṭā'ir* (L'oiseau volant) de Munir Bashir

75. BOSSEUR, op. cit., p. 20.

76. Même si la musique contemporaine répond à des propriétés langagières et intentionnelles bien précises et démontrées au cours de l'histoire musicale du XX^e siècle, elle reste néanmoins un peu difficile à gérer de par, selon les mots de Hugues Dufourt, « l'aigreur des dissonances, le désordre des bruits, la brutalité et l'abrupt d'un discours décomposé pour sembler fait d'une succession d'effractions et de grincements ». Hugues DUFOURT. "De Schœnberg à Boulez : Logique et dialectique de la création musicale". Dans : *Musique contemporaine, comment l'entendre ?* Esprit, N°99. Paris : Seuil, 1985, p. 21.

77. La méthode de la systématique modale de Amine Beyhom révèle des règles essentielles qui font que l'essence *maqāmique* de la musique arabe n'accepte pas la succession de trois $\frac{1}{2}$ ton successifs. BEYHOM, "Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système", p. 66-67.

Nous remarquons que l'évolution chromatique dans cette phrase est constante. Pendant les cinq premières mesures, le mouvement reste le même et construit la gamme chromatique avec les premières et dernières notes de chaque mesure (les indications des flèches). Par rapport à toute la composition de *Al-'usfūr at-ṭā'ir*⁷⁸, ce fragment est autant court que remarquable. Il caractérise un emprunt patent de l'Atonalité et connote une volonté claire de se libérer des principes du *Maqām*. Cependant, ce genre d'essai reste limité par la constance de sa démarche et par son occurrence pratiquement accidentelle dans un nombre restreint de compositions.

Un des aspects majeurs de la musique atonale est bien la question du timbre qui semble continuellement hanter les esprits des chercheurs et des artistes. Indépendamment de sa définition purement physique⁷⁹, le timbre en musique est un foisonnement de plusieurs critères qui sont assujettis à une multitude de descriptions comme « couleur » chez Edgar Varèse et « paysages sonores » chez Nguyen-Thien Dao⁸⁰. L'utilisation de ses descriptions ne sont pas sans intérêt car elles sont directement liées aux questions de goûts et de choix esthétiques dans l'orchestration. En effet, il n'est pas évident d'aborder cette question puisqu'elle se trouve, dit Ricardo Mandolini, « à la charnière de l'objectif psychoacoustique et du subjectif réifié »⁸¹. Sur les traces de cette dichotomie, les recherches compositionnelles ne sont pas si développées dans le contexte de la musique arabe. Le « thème », comme figure centrale de la musique, ne s'est pas effondré à l'instar de la musique contemporaine⁸². Les recherches timbriques ne concernent pas, par la suite, les transformations spectrales des sons. Elles touchent par contre le timbre par variation des instruments de musique⁸³ et par variation des techniques instrumentales visant à modifier ou altérer leurs spécificités sonores. Plein de facteurs favorisent l'engouement à ces variations : la progression technologique dans la conception de nouveaux instruments de musique, la prolifération des banques sonores électroniques, la globalisation comme facteur principal des acculturations menant à exploiter divers instruments de différentes cultures, etc.

Dans le cadre d'une écoute kaléidoscopique générée par tous ces facteurs, l'oreille humaine est forcément culturelle et fait le tri pour ne tenir compte que de ce qui lui convient selon l'éternelle équation choix individuels/choix culturels. Les possibles emprunts sont multiples dans l'intention compositionnelle. Elle se situerait vraisemblablement

78. Nous analyserons toute la pièce dans le chapitre suivant. Voir la partition à la page 164.

79. « *Le timbre (...) est le résultat de diverses composantes dont la principale (mais non pas la seule) est la manière dont se superposent au son principal les diverses harmoniques qui l'accompagnent, et qui, souvent inaudibles en tant que tels, sont décelés par l'analyse spectrale. (...)* » Marc VIGNAL, éd. *Dictionnaire de la musique*. Paris : Larousse, 2005, p. 1402.

80. BOSSEUR, op. cit., p. 177.

81. Ricardo MANDOLINI. "L'intelligence de l'ouïe. Contributions pour un modèle d'intelligibilité de la perception timbrique en matière d'instrumentation et d'orchestration". Dans : *Peinture et Musique : penser la vision, penser l'audition*. Sous la dir. de Catherine KINTZLER. Esthétiques et Sciences des Arts. Textes publiés avec le concours du Centre Eric Weil et du Centre d'étude des arts contemporains de l'Université de Lille III. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 122.

82. Ibid., p. 123.

83. Une conception *caractérielle* des timbres instrumentaux est fortement envisageable en l'occurrence car leurs choix peuvent être véhiculés par les idées ou les émotions que l'on veut transmettre dans la composition. Voir par exemple le tableau récapitulatif sur les *sémantiques des timbres selon Rimsky-Korsakov*. *ibid.*, p. 124.

blement entre le choix d'un *matériau musical*⁸⁴ et de *modèles acoustiques*⁸⁵ emmenant principalement aux organisations timbriques et à leurs choix hiérarchiques.

84. « *Un matériau auquel le compositeur fait subir de multiples transformations, travail rythmique, intervallique, (...)* ». Philippe HUREL. "Le phénomène sonore, un modèle pour la composition". Dans : *Le timbre, métaphore pour la composition*. Sous la dir. de Christian BOURGOIS. Collection Musique / Passé / Présent. Ouvrage publié avec le concours du centre national des lettres. Textes réunis par Jean-Baptiste Barrière. Paris : Ircam, 1991, p. 264.

85. Ibid.

Espace formel : analyse des tendances instrumentales dans la musique du ‘ūd de concert

II.3.1 Cadre général de l’analyse

« L’analyse musicale se donne pour tâche, éventuellement à un niveau sublinguistique ou subdiscursif, la description théorique elle-même, puis sa vérification/falsification »¹

La tâche que Nicolas Meeùs attribue ici à l’analyse musicale est certes l’objectif le plus profond qu’il soit, voire le but même de tout travail musicologique analytique. Les méthodes d’analyse musicale et les différents niveaux qui les régissent semblent verser dans cette perspective et s’affiner au fur et à mesure. Cependant, il est question ici de faire appel à des procès analytiques qui peuvent convenir, comme nous l’avons déjà évoqué dans le premier chapitre de cette partie, à l’acte compositionnel ; autrement dit, à ce à quoi le compositeur fait appel comme données relatives à la construction théorique et analytique de sa composition. Sur ce plan, la théorie des trois liens élaborée par Jean-Marc Chouvel est sans doute la plus adéquate pour comprendre une stratégie compositionnelle.

« On peut essayer de résumer (...) le propos de l’analyse musicale en trois questions : *quoi ?*, *comment ?* et *pourquoi ?* Le *quoi* et le *comment* concernent l’« interne » du système. Ces deux questions rejoignent la définition de Ian Bent : *quoi*, ce sont les *éléments constitutifs* et la nature de ces éléments ; *comment*, ce serait, toujours selon les termes de Bent, « la recherche des fonctions de ces éléments », ou si l’on préfère leur agencement, les *modèles* qui président à leur mise en œuvre. Pour la sémiologie, le

1. Nicolas MEEÛS. “Le statut sémiologique de l’analyse musicale”. Dans : *Analyse et création musicales*. Collection Musique et Musicologie. Actes du Troisième Congrès Européen d’Analyse Musicale, Montpellier 1995. Paris : l’Harmattan, 2001, p. 560.

quoi et le *comment* recouvriraient assez bien les notions de paradigme et de syntagme. (...) L'analyste digne de ce nom doit aussi examiner le contexte de l'œuvre et toutes les implications réciproques qui la nourrissent. C'est la question du « *pourquoi ?* » qu'il faut comprendre comme explication causale, à la fois première et finale, la cause première étant celle dont l'œuvre découle (e.g. la fameuse « idée du compositeur »), la cause finale celle que l'œuvre implique (la visée intentionnelle, explicite ou implicite). »²

La théorie des trois liens décrit également une procédure analytique et surtout permet la compréhension de l'œuvre musicale et sa conception; car comme le dit Chouvel dans le même contexte, « *les questions de l'analyste rejoignent sur ce terrain les questions techniques du compositeurs* »³. Les questions du *quoi* et du *comment*, convenant respectivement aux questions de la *reconnaissance* et de l'*articulation temporelle*⁴, seront la base de ce que nous revendiquons comme « espace formel ». En effet, la définition de l'analyse musicale proposée par Ian Bent insiste sur l'importance d'établir des points de jonction entre des moments précis de l'œuvre et de la segmenter en entités élémentaires. Dans le contexte de notre espace formel, nous optons pour le terme *événement* par rapport à l'aspect temporel de cette jonction. Ce terme semble plus adéquat pour l'analyse auditive d'une part et pour la perception des changements musicaux au sein d'une œuvre, d'autre part. Chouvel propose un schéma récapitulatif de cette théorie⁵ que nous simplifions par le schéma suivant⁶ :

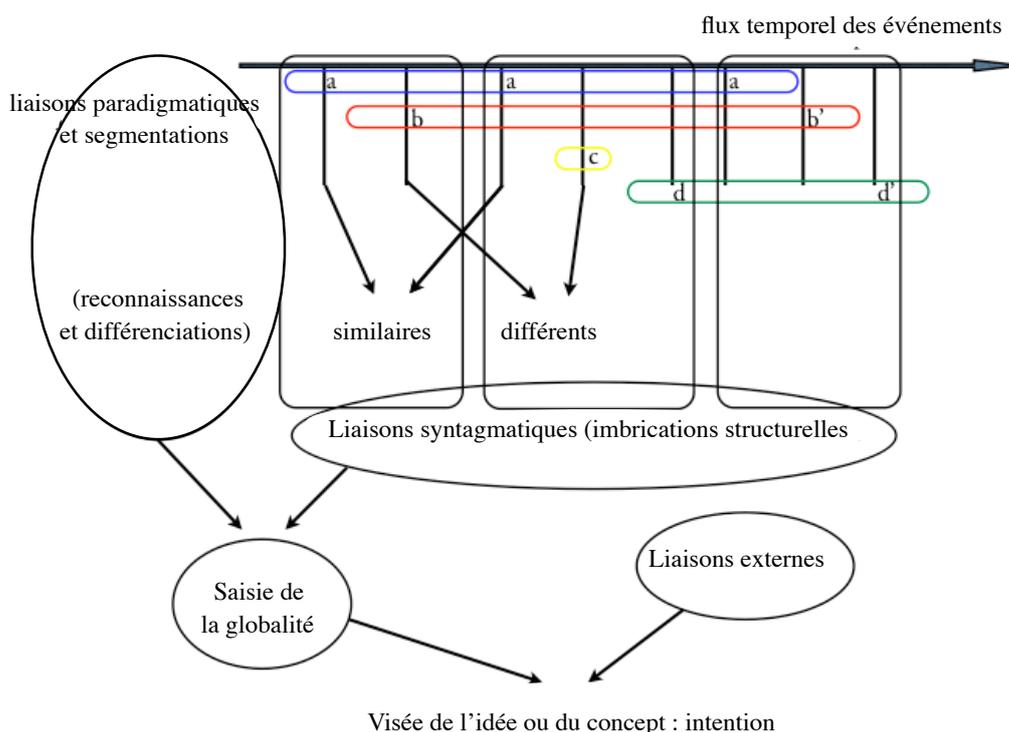


Figure II.3.1. Les principaux liens entre événements selon la *théorie des trois liens*

2. CHOUVEL, *Analyse musicale : Sémiologie et cognition des formes temporelles*, p. 42.
3. Ibid., p. 42.
4. Ibid., p. 43.
5. Ibid., p. 48.
6. MAKHLOUF, "L'expérience émotionnelle chez le 'ūdiste arabe contemporain", p. 338.

Ce schéma prétend déterminer la structure d'un flux temporel donné et mettre sa forme globale en rapport avec sa visée conceptuelle par le truchement des paradigmes et syntagmes qui les lient. La question de l'intention ne concerne pas l'espace formel puisqu'elle s'obtient — ou du moins quelques unes de ses données — par l'association de *liaisons externes* avec la *saisie de la globalité* d'une œuvre musicale. Par ailleurs, cette théorie rejoint en partie l'analyse sémiologique élaborée par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez⁷. Son principe « d'immanence »⁸, que nous retiendrons en dépit de « neutre »⁹, conviendrait aux étapes du *quoi* et du *comment*. Les correspondances des deux théories peuvent être schématisées comme suit :

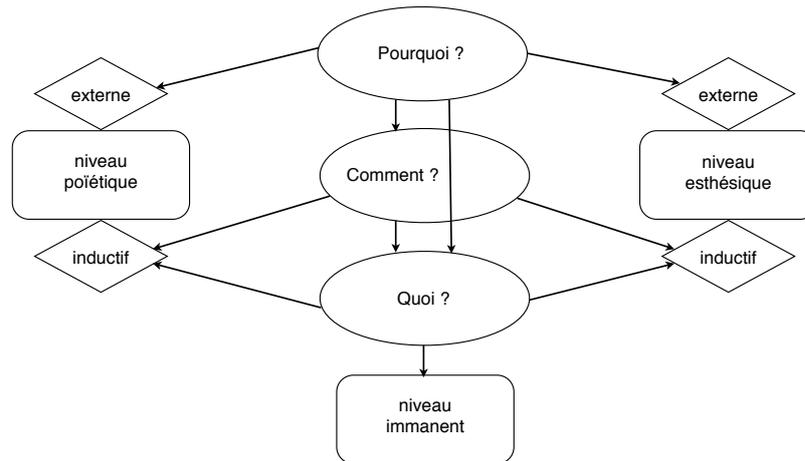


Figure II.3.2. Correspondances de la théorie des trois liens avec la théorie sémiologique d'un point de vue compositionnel ou perceptif

Le moment de la composition n'est pas dénué de toutes sortes d'interférences auditives, formelles et significatives. Ainsi, le *comment ?* rejoint le niveau poétique inductif puisque le choix de la succession des motifs ou des thèmes mélodico-rythmiques est intentionnel. La question du *comment ?* sollicite un niveau de compréhension au delà de la structure formelle d'une composition. Le *quoi ?* pour sa part est en relation avec le niveau esthétique dans sa dimension inductive. Il dépendrait aussi bien du support auditif ou visuel que du contexte de la création auquel le compositeur pourrait être exposé. L'intention, ou le *pourquoi* dans la théorie des trois liens, ferait partie d'une analyse orientée vers les objectifs compositionnels, leurs éventuels sens et signification

7. Les écrits de Nattiez en sémiologie de la musique sont nombreux. Abordée initialement par Jean Molino dans son article « Fait musical et sémiologie de la musique », le domaine ne cesse de prendre diverses dimensions et d'être repris par plusieurs chercheurs et spécialistes en analyse. L'ouvrage fondateur de cette discipline *Fondements d'une sémiologie de la musique*, écrit par Nattiez, trace les principes généraux d'une sémiologie musicale qui sous-tendra la partie analytique de la thèse. Jean-Jacques NATTIEZ. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Esthétique. Paris : Union générale d'éditions, 1975.

8. Ibid., p. 66-68.

9. Pour des raisons terminologiques, même si le « niveau neutre » selon Molino ne rompt pas avec la décortication structurelle d'une musique, nous préférons le terme « immanent » car elle ne réfute pas formellement des traces de poétique et d'esthétique dans la procédure analytique et entame les liaisons préconisés dans la perspective générale de l'espace compositionnel (Voir la figure II.1.1 à la page 123).

et rendre compte des créations et de leur contexte en général ; ce qui formera le propos du chapitre suivant.

II.3.1.1 Principe de segmentation

Le principe analytique qui sera développé en l’occurrence se base sur une écoute réitérée des exemples choisis afin de saisir un maximum d’informations structurelles et formelles. Cependant, cette écoute même est soumise à un ordre précis qu’on peut qualifier de psycho-cognitif émanant d’une reconnaissance mélodico-temporelle. Selon le principe du *Système de Reconnaissance de la Musique (SRM)*, celui-ci « doit tout d’abord extraire de l’entrée auditive les caractéristiques perceptives permettant la sélection d’une représentation en mémoire à long terme »¹⁰. Ces caractéristiques perceptives, mettant en vue une organisation mélodique et temporelle de la musique¹¹, correspondent à la manière dont « l’auditeur dans l’absolu » construit la structure formelle de la musique.

Dans l’application, il est question d’identifier et d’analyser un matériau au préalable. Dans sa thèse de doctorat sur quelques fondements de l’analyse musicale, Olivier Lartillot-Nakamura met au point trois échelles structurelles de l’expression musicale :

« 1. l’échelle élémentaire, l’expression musicale se décompose en notes ; 2. l’échelle locale, ces notes se relient entre-elles suivant des rapports temporels de simultanéité et de succession ; 3. l’échelle globale, ces successions locales tissent entre elles des relations associatives et s’unifient sous des schémas. »¹²

L’interrelation de ces trois échelles est certainement l’un des présupposés fondamentaux de l’identification d’un matériau analysé. Cependant, telle que l’échelle élémentaire est étudiée dans le cadre de la thèse de Lartillot-Nakamura, la note en soi n’a pas autant d’intérêt pour la musique du *maqām* que pour la musique européenne contemporaine. Mondher Ayari et Stephen McAdams avaient démontré auparavant la perception motivique et la juxtaposition des genres musicaux d’une musique à repères modaux¹³. Ceci conviendrait à une analyse paradigmatique de segmentation par motifs (syntagmes) variables selon leur durées et selon leurs matériaux mélodico-rythmiques identifiés par leurs « distinctions/reconnaissances » et divisibles en *sous-motifs* (paradigmes) jusqu’à un minimum *psycho-culturel*.

10. Nathalie GOSSELIN et al. “Comment le cerveau reconnaît-il la musique ? Autonomie et fractionnement du Système de Reconnaissance Musicale”. Dans : *Le cerveau musicien. Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*. Sous la dir. de Bernard LECHEVALIER, Hervé PLATEL et Francis EUSTACHE. Collection Questions de Personnes. Bruxelles : De Boeck, 2006, p. 98.

11. Voir le schéma du modèle fonctionnel du SRM. *ibid.*, p. 97.

12. Olivier LARTILLOT-NAKAMURA. “Fondements d’un système d’analyse musicale computationnelle suivant une modélisation cognitiviste de l’écoute”. Thèse de Doctorat en Informatique. Paris : Université de Paris 6, 2004, p. 16.

13. Mondher AYARI et Stephen MCADAMS. “Quelles catégories et quels filtres culturels sont à l’œuvre de nos écoutes ?” Dans : *De la théorie à l’art de l’improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection Culture et Cognition Musicales, N° 1. Sampzon : Delatour France, 2005, p. 185-234.

Dans notre démarche, l'écoute réitérée permet effectivement de rendre compte des différentes subtilités du niveau de segmentation le plus adéquat et le plus précis¹⁴, tout en partant de l'ensemble de l'œuvre jusqu'aux plus petites unités élémentaires. La question de « distinctions/reconnaissances » se base dans ce sens sur un modèle d'audition qui permet de saisir la forme et la structure d'un processus temporel¹⁵. Dans un contexte de *maqāmiyya*, Soufiane Feki propose une catégorisation de ce flux dans un ensemble de rapports comme suit¹⁶ :

- Rapports d'identité : similitude, transformation et de variation ;
- Rapport d'opposition : exposition, développement, réexposition, motifs introductifs et conclusifs ;
- Rapports de contraste : changement d'ambitus, tempo et durée, niveaux dynamiques, etc.

II.3.1.2 Outils de segmentation

Se rapprocher de l'objectivité analytique sous-entend un rapport direct au matériau musical en question. Les outils informatiques destinés au traitement des signaux sonores se sont multipliés et ont évolué pour atteindre des niveaux de précision et de fiabilité très respectables. La segmentation vise la localisation des syntagmes et des paradigmes. Pour cela, les représentations par formes d'onde, telles que peut fournir un séquenceur audio, seraient suffisantes. Néanmoins, le contexte de la *maqāmiyya* suggère plus de subtilité pour l'étude des hauteurs, l'identification de quelconques spécificités acoustiques ou même l'évaluation des nuances et du dynamisme de la musique. Ceci nous mène à procéder par le biais des spectrogrammes qui seraient dans ce cas plus utiles et plus représentatifs. Dans ce domaine, on connaît le *Sonic Visualiser* développé au sein de l'Université de Londres ou aussi la fameux *Acousmographie* très utilisé de nos jours. Cependant, nous préférons le jeune logiciel *iAnalyse*, développé par le chercheur français Pierre Couprie, pour les raisons suivants :

- D'abord, le logiciel est doté d'un manuel d'utilisation très détaillé qui facilite énormément sa manipulation ;
- Pierre Couprie est musicologue et compositeur. Son expérience dans le domaine informatique est grande ce qui lui permet d'être proche des divers besoins de l'analyse musicale¹⁷ ;
- Les fonctions d'importations et d'exportations de fichiers et de graphiques dans et depuis *iAnalyse* sont extrêmement importantes dans notre cas ; car elle nous permettent d'intégrer facilement toute sorte de figures et d'illustrations dans le

14. Voir le diagramme formel élaboré par Jean-Marc Chouvel dans son livre *Sémiologie et cognition des formes temporelles*. CHOUVEL, op. cit., p. 51-53.

15. Jean-Marc Chouvel propose en l'occurrence un algorithme, représentant la procédure d'une analyse cognitive, qui décrit la perception et la rétention des segments au sein d'un mécanisme mémoriel précis. *ibid.*, p. 63-64.

16. Voir le tableau de la *pertinence des rapports entre les différents segments sur les deux axes paradigmatique et syntagmatique*. FEKI, op. cit., p. 158.

17. Jean-Marc CHOUVEL. *iAnalyse : le couteau suisse de l'analyse Multimédia*. Revue Musimediane (Recensions). URL : http://www.musimediane.com/article.php3?id_article=82 (visité le 02/08/2010).

texte de cette thèse ;

- La qualité et la précision de l’ensemble de ses fonctions, le tout dans une interface graphique agréable et bien réfléchi, incitent davantage à adopter ce logiciel pour toute future entreprise analytique¹⁸.

Par ailleurs, il existe un autre outil qui s’est révélé de plus en plus indispensable pour les musicologues et qui offre beaucoup de fonctionnalités intéressantes, nommé *praat* et développé par Paul Boersma et David Weenink à l’Université de Amsterdam¹⁹. Ce logiciel est destiné, principalement, à l’analyse de la phonétique. En découvrant ses capacités à analyser les fichiers sonores indépendamment des sons de la voix humaine, ce logiciel est devenu un outil incontournable d’analyse des hauteurs et de représentations spectrales et dynamiques. Un tutoriel a été créé et constamment mis à jour par les musicologues néerlandais²⁰. Il est à noter que *praat* a servi comme support analytique pour plusieurs musicologues arabes comme Anas Ghrab²¹, Amine Beyhom²² et Mohamed-Zied Zouari²³ ; tous soucieux par des problématiques de hauteurs et d’intervalles dans la musique arabe.

II.3.2 Manifestations scéniques du ‘ūd de concert : classification, choix des œuvres et analyse

Depuis la création de l’école de Bagdad sous la direction de Muḥyiddīn Ḥaydar, le nombre de ‘ūdistes concertistes ne cesse de croître. L’engouement envers les musiques du monde et les premiers effets d’une globalisation montante ont fait de ces ‘ūdistes, surtout depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, les ambassadeurs du ‘ūd à travers le monde. Munir Bashir est l’un de ces musiciens précurseurs. Si nous évoquons son exemple, c’est également grâce à son statut de maître spirituel pour plusieurs ‘ūdistes aujourd’hui et aussi à sa discographie variée²⁴. Il en va de même pour d’autres noms, que ce soient les disciples de Ḥaydar comme Jamil Bashir, Salmān Šukr, Ġānim Ḥaddād et ‘Ādil-Amīn Khākī²⁵ ou les disciples de ceux-ci comme ‘Alī Imām, Sālīm ‘Abd Al-Karīm ou encore le célèbre Naseer Shamma. Le phénomène n’est pas réservé aux ‘ūdistes et compositeurs irakiens. Les influences sont apparentes chez d’autres ‘ūdistes contemporains comme Saïd Chraïbi et Driss Al-Maloumi au Maroc,

18. Pour plus de détails, voir Pierre COUPRIE. *iAnalyse : un logiciel d’aide à l’analyse musicale*. Communication. Journées d’Informatique Musicale - JIM08, GMEA. 2008. URL : <http://www.logiciels.pierrecooprie.fr> (visité le 02/08/2010).

19. Paul BOERSMA et David WEENINK. *Praat : doing phonetics by computer*. Site officiel. URL : <http://fon.hum.uva.nl/praat> (visité le 02/08/2010).

20. Wim van der MEER. *Praat manual for musicologists*. Site web. URL : http://web.me.com/musicology_uva/Musicology/PRAAT.html (visité le 02/08/2010).

21. Anas GHRAB. *Salonique, communauté judéo-espagnole. Chanson d’amour*. Analyse multimédia. 2004. URL : http://www.saramusik.org/article.php3?id_article=135 (visité le 02/08/2010).

22. Amine BEYHOM. “Mesures d’intervalles, méthodologie et pratique”. Dans : *RTMMAM : Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéen*, N°1, Musicologie générale des traditions. Beyrouth : Dar An-Nahar (Maison du jour), 2007, p. 181-235.

23. ZOUARI, op. cit.

24. *Munir Bashir. Discographie sélective*. Biographie, Discographie. URL : http://munir_bashir.mondomix.com/fr/artiste.htm (visité le 31/07/2010).

25. AL-ABBĀS, op. cit.

Sharbal Rouhana et Marcel Khalife au Liban, Anouar Brahem et Dhafer Youssef en Tunisie, Hazem Shaheen en Égypte, le trio Joubran et Simone Shaheen en Palestine, etc.

Il est certain que la réinvention de la musique du ‘ūd de concert est passée d’abord par son détachement du *takht* (orchestre arabe traditionnel) et son orientation vers les concerts en solo. Cependant, les expériences musicales qui le concernent se sont multipliées pour toucher à diverses formations. Pour comprendre l’état actuel de ses manifestations scéniques, nous différencions en l’occurrence trois cadres compositionnels :

1. Les musiques improvisées : ce cadre concerne « strictement » les improvisations des ‘ūdistes de concert. Par le mot « strictement », nous entendons les improvisations pures et dures qui n’émanent pas d’une composition particulière.
2. Les musiques composées : ce cadre s’intéresse exclusivement aux compositions des ‘ūdistes de concert. Pareillement, nous entendons ici toutes les musiques composées (écrites) qui ne contiennent aucune trace d’improvisation.
3. Les musiques hybrides : ce cadre se focalise sur les musiques des ‘ūdistes de concert qui mêlent composition et improvisation dans une même œuvre.

Ces trois niveaux s’adaptent à plusieurs formations instrumentales. Pour le ‘ūd de concert, et selon les reproductions musicales actuelles, nous en distinguons quatre formations :

1. Formation orchestrale arabe : elle désigne les prestations des ‘ūdistes au sein d’une grande ou petite formation regroupant des instruments de musique arabe.
2. Formation orchestrale classique européenne : elle concerne les prestations des ‘ūdistes au sein d’une grande ou petite formation orchestrale classique occidentale²⁶.
3. Formation multiculturelle : elle englobe les prestations des ‘ūdistes au sein d’une formation instrumentale avec des instruments de musique non-arabes. Nous incluons les formations de Jazz dans cette catégorie pour des raisons que nous préciserons ultérieurement.
4. En solo : il s’agit ici de toutes les prestations des ‘ūdistes en solo.

La question que l’on peut poser en l’occurrence est la suivante : comment peut-on faire une classification *inter-catégorielle* « cadre compositionnel/formation » qui représente au mieux les différentes manifestations scénique du ‘ūd de concert ? D’un point de vue pratique, mais surtout culturel, il est très difficile de trouver deux ou plusieurs ‘ūdistes solistes en train d’improviser au même instant. Nous ne parlerons donc de musiques strictement improvisées que dans le cadre du solo. Les autres catégories peuvent interférer en fonction des choix faits par les ‘ūdistes. Nous expliquerons le choix des œuvres dans les paragraphes suivants.

26. Nous n’aborderons pas cette formation dans la section analytique. D’une part, elle nécessite beaucoup de travail qui dépasse largement le propos de cette thèse. D’autre part, plusieurs travaux en cours — notamment ceux de Wassim Ben Chaouacha à la Sorbonne et de Sami Elloumi à Paris VIII — concernent directement les problématiques de l’orchestration classique dans la musique arabe.

II.3.2.1 Cadre de musique improvisée : analyse auditive au niveau immanent d’un *taqsīm* de Jamil Bashir



Figure II.3.3. Jamil Bashir : photo figurant sur la page de garde de sa méthode d’enseignement du ‘ūd

Le choix d’une improvisation de Jamil Bashir comme exemple d’analyse est motivé par plusieurs considérations. D’un côté, ce ‘ūdiste compositeur est l’un des premiers précurseurs dans la revalorisation du ‘ūd et appartenant à la première génération de solistes de l’école de Bagdad²⁷. Il est également une grande référence dans l’enseignement de l’instrument et de ses techniques puisqu’il a édité une méthode de ‘ūd en deux volumes regroupant son œuvre pédagogique et compositionnelle²⁸. D’un autre côté, l’analyse des œuvres de Jamil Bashir a occupé un espace important dans les travaux musicologiques de plusieurs chercheurs. Nous citons par exemple Mondher Ayari dans l’élaboration de ses protocoles expérimentaux et de ses analyses psycho-cognitives²⁹. Nous trouvons également l’ensemble des recherches de Jean-Claude Chabrier dont l’œuvre musicologique est dédiée au ‘ūd et aux musiques du Proche et Moyen-Orient³⁰. Ce dernier a également dirigé une collection de disques intitulée « *arabesques-récitalalbum, primée par l’Académie du disque français (1975) et l’Académie Charles Cros (1980), éditée avec la participation de l’Institut du Monde Arabe, du ministère de la Culture et sous le patronage du CNRS avec analyses modales, tablatures et schémas* »³¹. Dans cette collection, figure un disque entier pour Jamil Bashir³², dans lequel on trouve des *taqsīms* dans différents *maqāms* irakiens et arabes. De l’ensemble des enregistrements, nous avons choisi son *taqsīm* dans le *ma-*

27. AL-LŪ, op. cit.

28. Jamīl BACHĪR. *Al-‘ūd wa ṭarīqatu tadrīsīhi (Le ‘ūd et sa méthode d’enseignement)*. Sous la dir. d’Ḥabīb Ḍāhir AL-ABBĀS. 2 Vol. Bagdad : Ministère de la culture et de l’information, 1994.

29. AYARI et MCADAMS, “Le schéma cognitif culturel de l’improvisation modale arabe : forme musicale et analyse perceptive”.

30. cf. Bibliographie, Jean-Claude Chabrier.

31. Jean-Claude CHABRIER. “Šerif Muhiddin Haydar Ḥāšimī Targan, luthiste et compositeur. Une confluence culturelle ottomane et un rayonnement artistique mondial”. Dans : *Histoire économique et sociale de l’Empire ottoman et de la Turquie (1326-1960)*. Sous la dir. de Daniel PANZAC. T. VIII. Collection Turcica. Actes du 6e Congrès international tenu à Aix-en-provence du 1er au 4 juillet 1992. Leuven : Peeters, 1995, p. 770.

32. Jamīl BACHĪR. *Evocations. ‘ūd*. Série Arabesques-récitalalbum N°5 : Anthologie phonographique du récital oriental. Produit par Jean-Claude Chabrier. Paris, 1974, cf. page N°1 du disque joint à la thèse.

*qām šūrī*³³, un dérivé de la famille du *maqām bayyātī*, dont l'échelle est généralement présentée comme suit³⁴ :

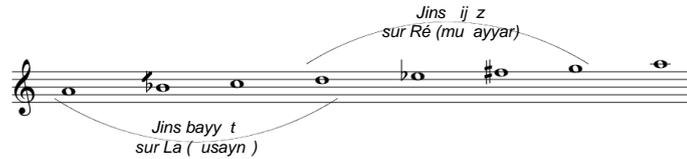


Figure II.3.4. Représentation scalaire du *šūrī* dans la musique arabe

La première écoute de ce *taqsīm* permet de le segmenter en cinq syntagmes qui peuvent être identifiés par les silences marquant le début d'un et le commencement d'un autre. Nous représentons ces syntagmes sur le sonagramme de cette pièce comme suit :

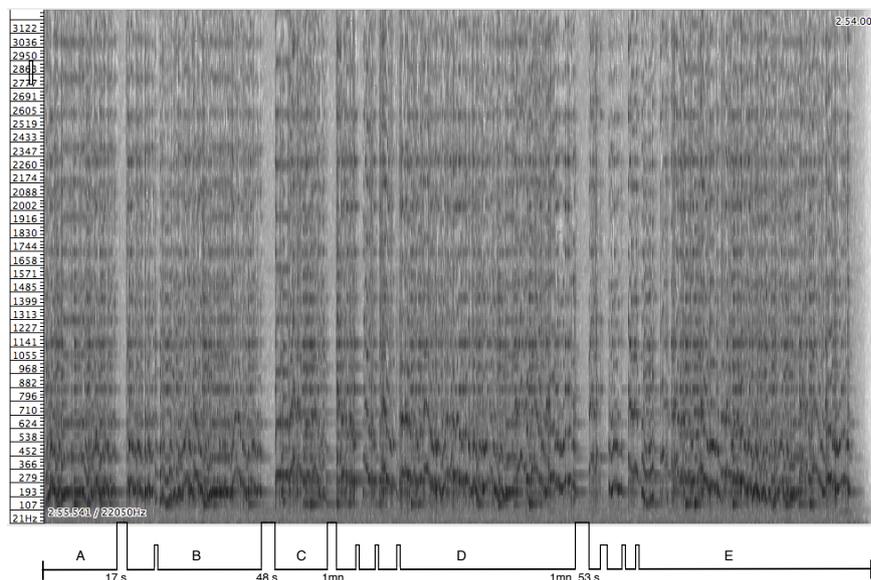


Figure II.3.5. Sonagramme (réduit à 3 kh) du *taqsīm* de Jamil Bashir réalisé sur *Sonic Visualizer*

Sous ce sonagramme, les grandes arrêtes (avec minutage) désignent des silences qui traduisent les séparations d'entités mélodico-rythmiques auto-suffisantes dotées de motifs introductif et conclusif. D'ailleurs, l'aspect *motivique*, qui présuppose l'identification de paradigmes d'introduction et de conclusion, est un des critères du *taqsīm* traditionnel. Les petites arrêtes, quant à elles, sont de courts points d'arrêt dans le *taqsīm* qui pourraient déterminer des sous-entités paradigmatiques.

33. Le choix s'est porté précisément sur cet exemple et sur ce *maqām* pour le fait qu'il soit généralisé dans la musique arabo-orientale.

34. L'échelle du *bayyātī* et du *šūrī* ont, généralement, pour fondamentale la note *Ré*. Nous l'avons transcrite en *La* parce que Jamil Bashir se base dessus dans son *taqsīm*. En effet, son 'ūd est accordé à un ton au dessus de l'accordage général ; ce qui présuppose qu'il a adopté le système d'accordage turque, grecque et arménien (Voir le tableau I.3.4 à la page 93).

Dans les différentes analyses des musiques improvisées que nous avons pu observer de près, la transcription musicale semble être le support privilégié des musicologues³⁵. Nous ne contestons pas l'efficacité de cet outil, notamment lorsqu'il s'agit d'une musique composée (écrite). Nous pensons en revanche que la transcription d'une improvisation *maqāmique* ne peut suffire pour combler ses critères les plus importants ; notamment la richesse de ses intervalles, de ses modulations souvent inattendus, de ses phrases mélodico-rythmiques et de ses variations interprétatives. L'alternative que nous envisageons ici serait l'utilisation du logiciel *praat* qui permet en effet de tracer des graphes relativement précis en fonction du temps et des hauteurs des notes, que l'on peut paramétrer à souhait. La lecture des graphes de *praat* peut sembler un peu laborieuse de prime-abord puisqu'il est quasiment impossible d'éliminer ce que ce logiciel détecte en plus de la ligne mélodique. Cependant, ces graphes ressemblent à ce que propose un sonagramme réduit à de basses fréquences isolées comme le montre la figure suivante :

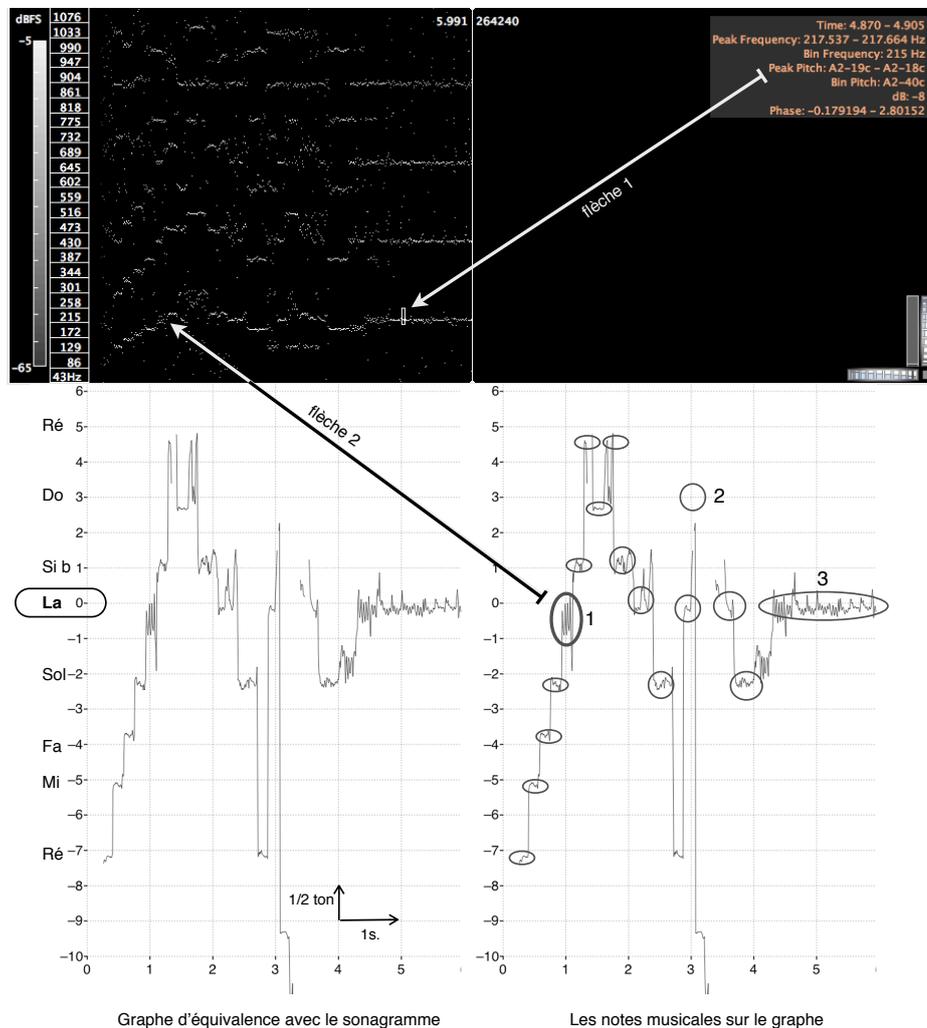


Figure II.3.6. Comparaison entre le sonagramme et le graphe tracé sur *praat* pour les six premières secondes du *taqsīm* de Jamil Bashir

35. Voir par exemple les transcriptions et les analyses dans la thèse de Soufiane Feki. FEKI, op. cit.

Cette figure est composée de trois éléments principaux :

1. Le sonagramme (blanc sur noir, réduit à 1 kh) avec fréquences isolées. Il montre en effet la ligne mélodique fondamentale (à gauche) et le descriptif détaillé d'une fréquence (à droite en haut) délimitée par les arrêtes d'un petit rectangle blanc pointé par la première flèche³⁶.
2. Le graphe généré par *praat* (à gauche) en fonction d'unité temporelle (seconde, axe des abscisses) et de hauteur unitaire de demi-ton (axe des ordonnées). La valeur verticale 0 indique la note fondamentale de l'extrait musical (*La*). Ce graphe est synchronisé avec le sonagramme pour observer les différences et permettre la comparaison.
3. Ce même graphe a été recopié sur la figure (à droite) tout en ajoutant des petites formes circulaires montrant effectivement les notes musicales (hauteurs) sur les différents paliers du graphe.

En comparant le graphe d'équivalence sur *praat* avec le sonagramme, nous ne relevons pas de différences majeures au niveau du tracé. L'utilisation de *praat* dans l'analyse du *taqsīm* est encore meilleure puisque elle montre clairement l'enchaînement des notes musicales jouées en fonction du temps avec un niveau de précision satisfaisant.

Au sujet de l'analyse, outre la localisation des silences, l'aspect *motivique*, qui présuppose l'identification de paradigmes d'introduction et de conclusion, est un des critères du *taqsīm* traditionnel. Dans le syntagme A, nous retrouvons deux paradigmes clairs qui ne sont pas cernés par cet aspect.

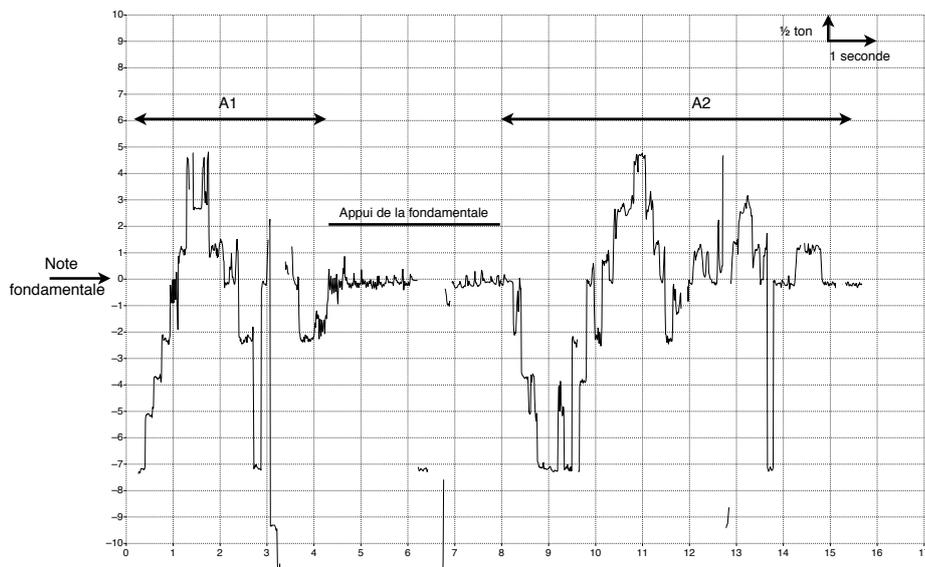


Figure II.3.7. Tracé graphique du syntagme A du *taqsīm*

36. Cette fréquence est celle de la note fondamentale du *taqsīm*. Nous pourrions lire le *Peak Pitch* qui définit un *La 2*.

Dans ce tracé, réalisé par *praat* et généré en $\frac{1}{2}$ ton comme unité de mesure³⁷, nous remarquons aisément deux évolutions mélodiques (A1 et A2) désignant deux paradigmes similaires dans le mouvement et séparés par un appui de la note fondamentale du *maqām*. La différence de la durée de chaque paradigme, joint à la similarité du mouvement des notes jouées, montre que A2 est un développement de A1. Le 'ūdiste parcourt en effet une octave (une quinte sous la fondamentale et une quarte au dessus) qui a pour objectif la stabilisation de la fondamentale et l'exposition du *maqām*. Voyons maintenant de plus près le deuxième syntagme B.

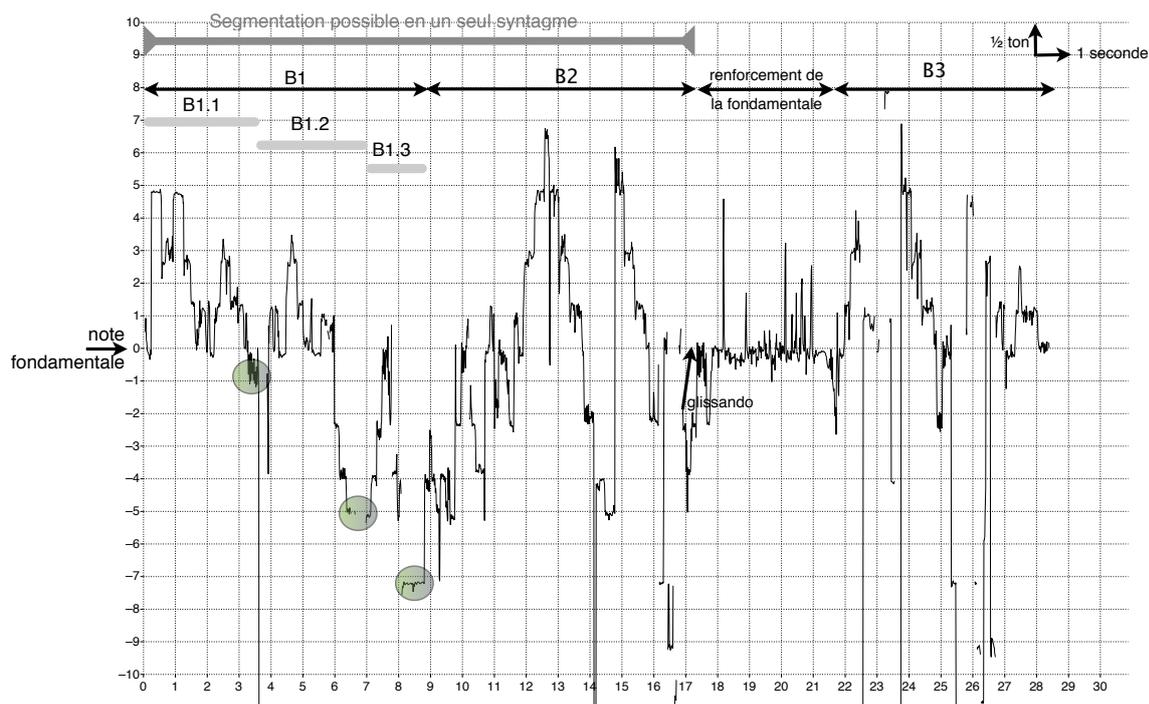


Figure II.3.8. Tracé graphique du syntagme B du *taqsim*

Nous pouvons considérer, selon le principe de la segmentation du syntagme A, que le syntagme B se compose également de deux entités paradigmatiques séparées par un deuxième appui de la note fondamentale. Cependant, notre repère d'écoute, basé sur l'entité motivique qui caractérise les spécificités du *maqām*, permet d'identifier trois paradigmes (B1, B2 et B3) équilibrés en terme de durée et différents au niveau de leurs mouvements mélodiques. B1 illustre une descente progressive avec trois points d'arrêts — respectivement à la seconde majeure³⁸, la quarte et la quinte descendantes — spécifiques au *maqām* et constituant ainsi trois petites entités paradigmatiques (B1.1, B1.2 et B1.3) que nous désignerons par le terme « segment ». Le paradigme B2 enchaîne

37. La génération en $\frac{1}{2}$ ton est réalisée pour faciliter la lecture du graphe et non pas pour analyser les hauteurs. Contrairement à la notation classique, ce tracé montre l'évolution du syntagme avec plusieurs détails qualitatifs dans l'interprétation en fonction du temps.

38. Ce point d'arrêt, entre la troisième et la quatrième seconde, désigne la note *sol*. À l'écoute de ce segment de la pièce, la note n'est pas clairement percutée au plectre. Il semble qu'elle a été jouée à doigt levé (juste en pinçant la note avec le doigt) ; ce qui pourrait expliquer l'inexactitude de sa génération avec *praat*.

une montée à partir du pont d’arrêt de B1 avec un mouvement de notes conjointes et successives, pour arriver au point de la fondamentale et de son renforcement. Entraînée par un glissando³⁹, la note fondamentale est richement ornementée lors de son renforcement. La technique consiste à jouer, simultanément sur les deux cordes, la note fondamentale maintenue sur la première et la deuxième note pincée en battements rapides sur la deuxième corde à une tierce près⁴⁰. Le paradigme B3 illustre une remontée jusqu’à l’octave de la fondamentale, puis une descente rapide jusqu’à une seconde majeure en dessous de la fondamentale et se termine sur celle-ci à la fin du paradigme. La montée et une partie de la descente entre la 22^e et la 24^e seconde de syntagme B ne sont pas claires sur le graphe. C’est l’effet d’une dynamique contrastée qui consiste à monter dans les hauteurs des notes tout en générant un decrescendo comme le montre la figure suivante⁴¹ :

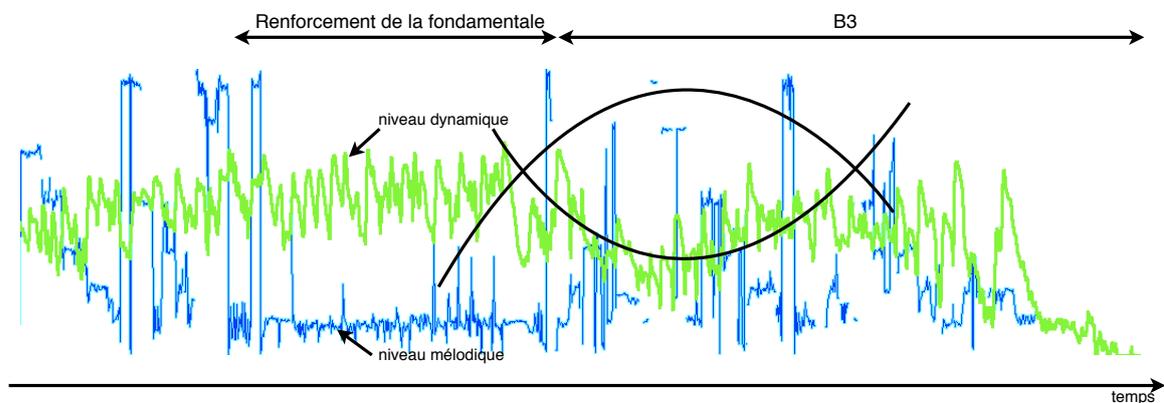


Figure II.3.9. Déploiement de l’énergie dans le paradigme B3

En effet, il s’agit d’une technique d’ornementation, qu’on nomme *taping*, et qui consiste à jouer des notes successives descendantes tout en tapant, au doigt et sans plectre, la note qui succède chacune. Cette technique, très utilisée de nos jours, donne un effet de mordant et tend à devenir une figure de style primordiale dans le jeu des ‘ūdistes contemporains.

Le fait de garder le même *maqām* et environ le même ambitus dans les syntagmes A et B prouve que Jamil Bashir est dans une perspective d’exposition/réexposition du *maqām*. Le syntagme B indique l’intention de montrer les critères de *bayyātī* par le truchement d’arrêts courts sur les notes clefs (les deux *gammāzs* du *maqām*, à savoir la dominante et la sous-dominante de son échelle). Ce n’est qu’à partir du syntagme C que le ‘ūdiste procède à des modulations comme le montre le tracé suivant :

39. Le glissando est joué sur la troisième corde *Ré* (accordé en *Mi* en l’occurrence).

40. La technique, spécifique au ‘ūd et largement adopté de nos jours, donne un effet de trille à la tierce.

41. Graphe réalisé par *praat*.

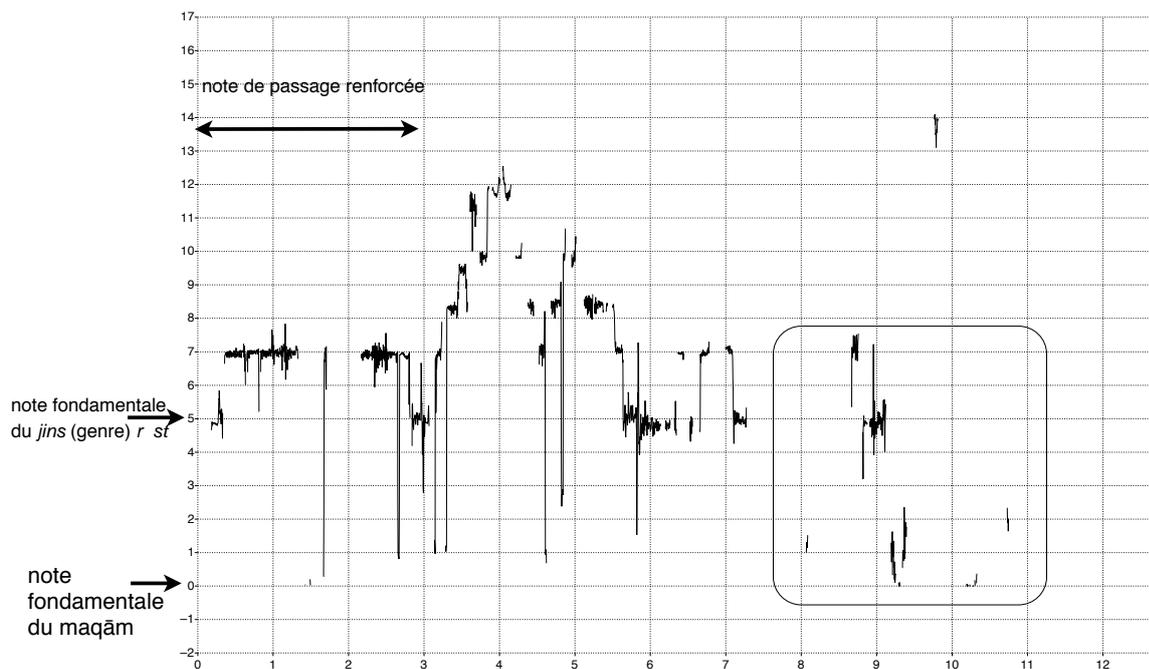


Figure II.3.10. Tracé graphique du syntagme C du *taqsīm*

Nous percevons une modulation claire dans ce syntagme à travers une note de passage (la dominante de l'échelle du *maqām*), renforcée par des notes dans le grave à la quinte et à l'octave, et qui repose en finale sur la sous-dominante du *maqām* en véhiculant un *jins* (genre) *rāst*. La *maqām rāst*, utilisé en l'occurrence en fonction du genre, est en effet une des particularités du *maqām bayyātī*. Ce passage est considéré comme une modulation proche et typique ; ce qui prouve que le ‘ūdiste suit un chemin assez logique dans son improvisation. Par ailleurs, le syntagme C ne peut être segmenté a priori puisqu'il nous donne une entité motivique claire et articulée en une seule phrase. Au niveau de la 8^e seconde dans ce syntagme, le ‘ūdiste réplique une phrase dans l'octave en dessous pour appuyer son repos sur la note fondamentale du *jins*⁴². Ceci génère un effet de contraste entre l'aigu et le grave et affirme clairement l'intention du ‘ūdiste d'interpréter le mode *rāst*. Ce segment peut être considéré comme un paradigme à part dans la segmentation puisqu'il s'auto-suffit en tant qu'entité motivique pertinente au niveau paradigmatique⁴³. Cependant, nous n'opterons pas pour une segmentation de ce syntagme du fait de son homogénéité et parce que le *rāst* n'est pas l'objectif principal de ce *taqsīm*, rappelons-le, en *maqām bayyātī šūrī*. Le syntagme C semble être une passerelle vers la suite qui présente les qualités fondamentales de ce *maqām*.

42. Le graphe ne montre pas comme il faut la descente vers le grave (partie encadrée). Cela est probablement dû au jeu dynamique faible de la ligne mélodique concernée. *praat* l'interprète et l'illustre au même registre que le début du syntagme.

43. FEKI, op. cit., p. 158.

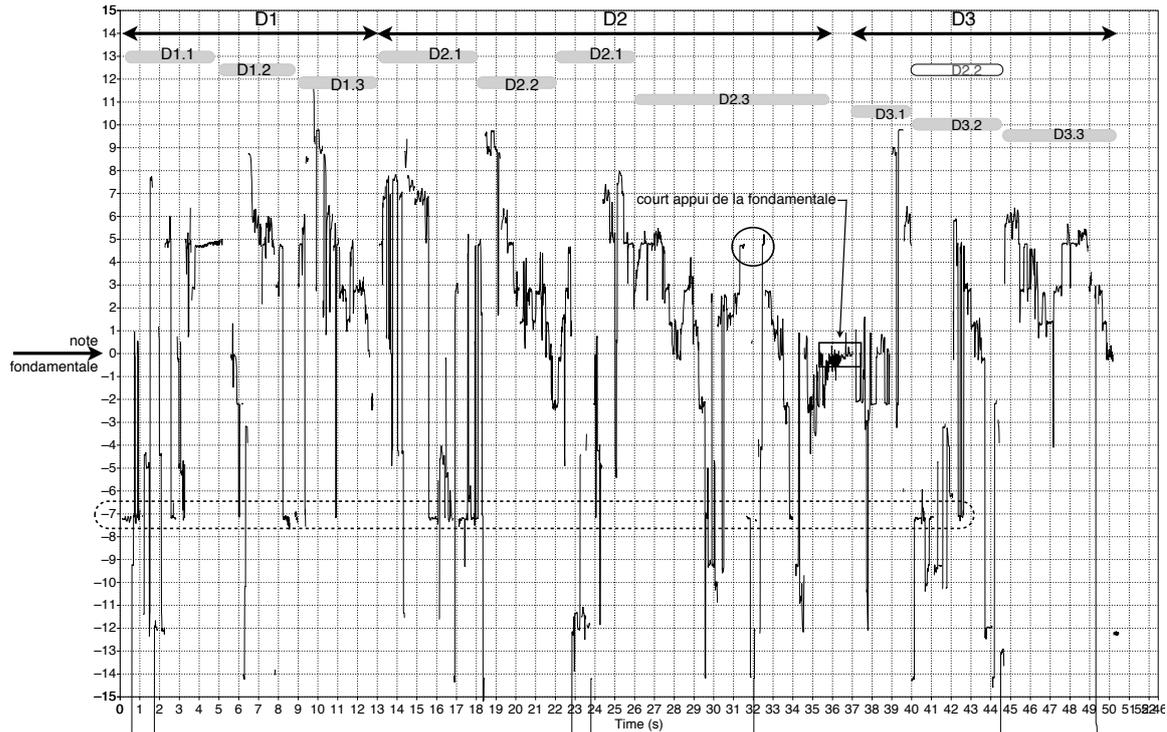


Figure II.3.11. Tracé graphique du syntagme D du *taqsim*

Comme le montre ce tracé, le syntagme D gagne en matière de durée et de variations paradigmatiques. Au total, il est composé de trois paradigmes (D1, D2 et D3) illustrant 3 grandes idées mélodiques. En passant du syntagme C au syntagme D, le ‘ūdiste module du *rāst* au *nahawand*⁴⁴ en se reposant sur la même note⁴⁵ (segment D1.1), puis passe au *ḥijāz* (segment D1.2), le genre caractéristique du *šūrī*, affirmé dans le segment D1.3 qui prépare le retour vers le genre principal *bayyātī*. En effet, chacun de ces segments a une fonction bien précise. D1.1 dissipe la prééminence du *rāst* de C par le *nahawand* qui, plus proche du *ḥijāz*, prépare D1.2. Quant à D1.3, il paraît comme un pseudo-développement de D1.2. En articulant une descente jusqu’à un ton en dessous de la fondamentale du *maqām*, D1.3 prend la fonction de phrase de passage vers la suite.

Les paradigmes D2 et D3 comportent des développements mélodiques consistants. D2 se compose de trois entités paradigmatiques (segments D2.1, D2.2 et D2.3) (figure II.3.11). Dans l’interprétation, les segments D1.1 et D2.1 sont très liés. Ils sont identifiés par la modulation alternée du *nahawand* (D2.1) au *ḥijāz* (D2.2). Cette alternance rappelle les deux segments D1.1 et D1.3 dans leurs mouvements mélodiques. La démarche descendante de D2.3 semble tendre vers la note fondamentale du *maqām* en utilisant la technique du *taping* (endroit encerclé à la 32^e seconde). Ce Paradigme exprime le retour vers le *jins* (genre) principal affirmé par l’appui de la fondamentale.

44. Dont l’échelle usuelle correspond au mode mineur.

45. Procédé d’interprétation consistant à jouer deux *jins* (genres) de suite sur la même note fondamentale.

Le paradigme D3, composé de trois segments (D3.1, D3.2 et D3.3) marque la fin du syntagme D par une formule mélodique prototypique du *maqām*. En renforçant le genre *ḥijāz* dans D3.1, le ‘*ūdiste* enchaîne avec des notes successives descendantes vers la note fondamentale (D3.2) et affirme la fin de tout le paradigme par un motif mélodique (D3.3) semblable à D3.2 et différent quant à la mise en valeur des notes spécifiques du *šūrī* (le deuxième degré du *jins ḥijāz* et le troisième degré de *dejins* principal du *maqām*). Le syntagme D représente en effet un développement consistant de l’improvisation qui va dans le sens de la modulation caractéristique du *šūrī*. Nous remarquons d’ailleurs que Jamil Bashir affirme cette modulation par le pincement quasi-permanent de la note fondamentale du *jins ḥijāz* une octave en dessous (trait en pointillé au niveau [-7] du tracé, figure II.3.11). Ce développement est poursuivi en effet jusqu’au syntagme E et marque la fin du *taqsīm*. Ci-dessous le tracé de ce dernier syntagme :

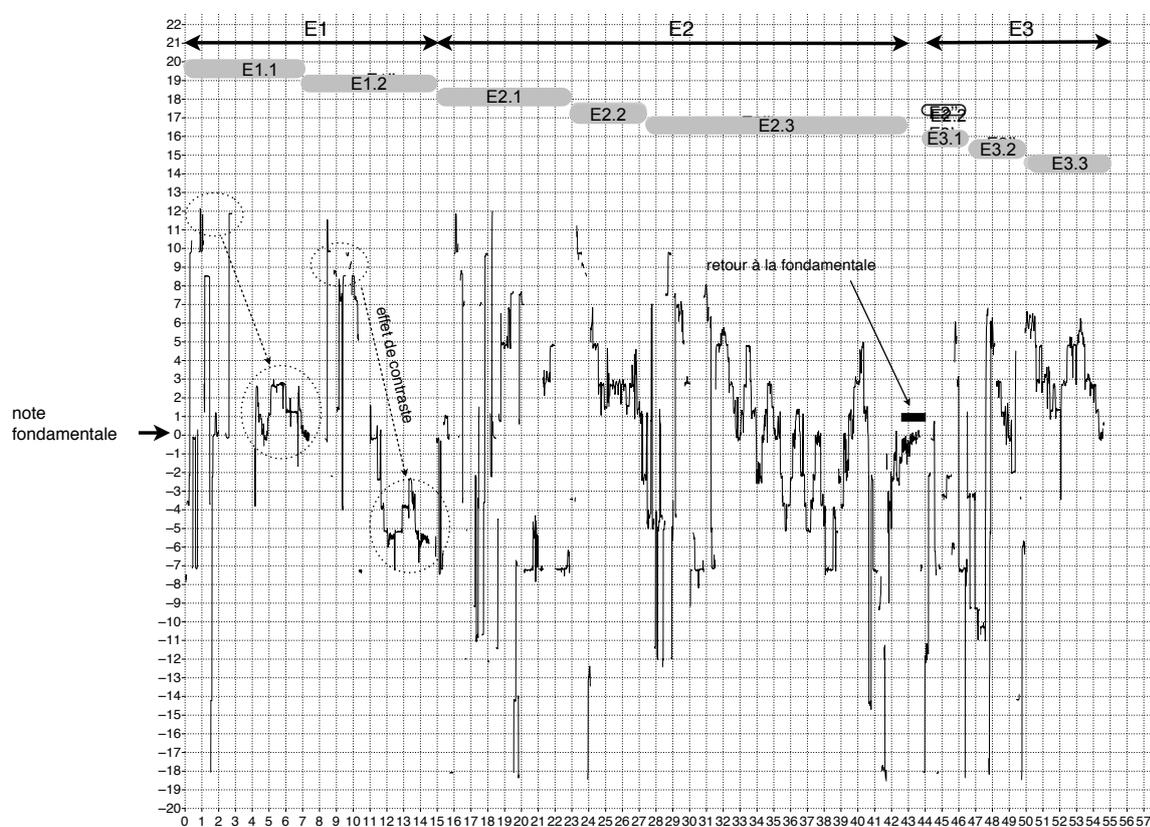


Figure II.3.12. Tracé graphique du syntagme E du *taqsīm*

Dans E1, nous remarquons l’utilisation du contraste de registre qui consiste à jouer pratiquement deux phrases mélodiques complémentaires dans le même *maqām* en grave et en aigu. E1.1 met en valeur le genre *bayyātī* tandis que E2.2 marque le retour au *rāst* en terme de rappel au syntagme C. Dans E2, le jeu du ‘*ūdiste* peut se caractériser par une alternance constante entre le *nahawand* (E2.1) et le *ḥijāz* (E2.2) avec un appui particulier sur le troisième degré du *maqām*. Cet appui, altérant le *ḥijāz*, donne une impression de modulation vers le genre *nikrīz*. Nous pensons que le fait de retenir une note qui peut donner lien à une variation, prépare notamment le

‘ūdiste à varier vers d’autres *maqāms*. Néanmoins, Jamil Bashir en l’occurrence en fin de *taqsīm*, regagne le *bayyātī* avec un jeu enchaîné de notes conjointes, descendantes puis montante d’une façon progressive, pour se reposer sur un nouveau maintien de la note fondamentale du *maqām*. Quant à E3, il ressemble quasiment au paradigme D3 dans son mouvement mélodique et confirme la formule mélodique prototypique dont nous venons de parler en tant que phrase musicale conclusive.

La synthèse de toutes ces données révèle une improvisation typique de la *maqā-miyya* dans laquelle Jamil Bashir utilise une démarche traditionnelle globale qui peut être résumée dans le tableau suivant :

Tableau II.3.1. Description de l’enchaînement syntagmatique du *taqsīm*

SYNTAGME	DESCRIPTION
A	Exposition du <i>maqām bayyātī</i> et de son genre principal
B	Réexposition du <i>maqām bayyātī</i> avec développement de l’idée musicale du syntagme A
C	Modulation vers le <i>maqām rāst</i> en tant que genre principal du <i>bayyātī</i>
D	Exposition et enchaînement des modulations vers le <i>na-hawand</i> (deuxième genre principal du <i>bayyātī</i>) et le <i>hijāz</i> (genre principal qui permet de définir la variation <i>šūrī</i> du <i>bayyātī</i>)
E	Réexposition et développement des idées musicales du syntagme D

Dans cet enchaînement, le syntagme C semble occuper la fonction de passerelle entre les « exposition/réexposition » respectives de A/B et de D/E. L’accomplissement de l’idée musicale du *taqsīm* par rapport à la variation *šūrī* apparaît réellement dans les syntagmes D et E en occupant plus que la moitié de toute l’improvisation en terme de durée.

Pendant l’analyse auditive, la segmentation s’est entièrement basée sur le matériau sonore en terme de reconnaissance de motifs mélodiques. En effet, nous n’avons pas tenu compte à vrai dire de toute la richesse dynamique et des différentes variations de hauteurs. En musique arabe, et particulièrement dans le ‘ūd, les seules notes relativement fixes sont celles jouées sur les cordes libres de l’instrument. Celles qui ont été particulièrement mises en valeur dans le *taqsīm* sont les fondamentales respectives du *maqām* et de ses genres principaux. Dans cette reconnaissance des motifs (paradigmes et segments), nous partons du principe que deux motifs semblables ne sont pas les mêmes. Il y a tout de même des rappels résultants de la rétention mémorielle de ces motifs même au cours d’une écoute. Voici le diagramme formel relatif à ce *taqsīm*.

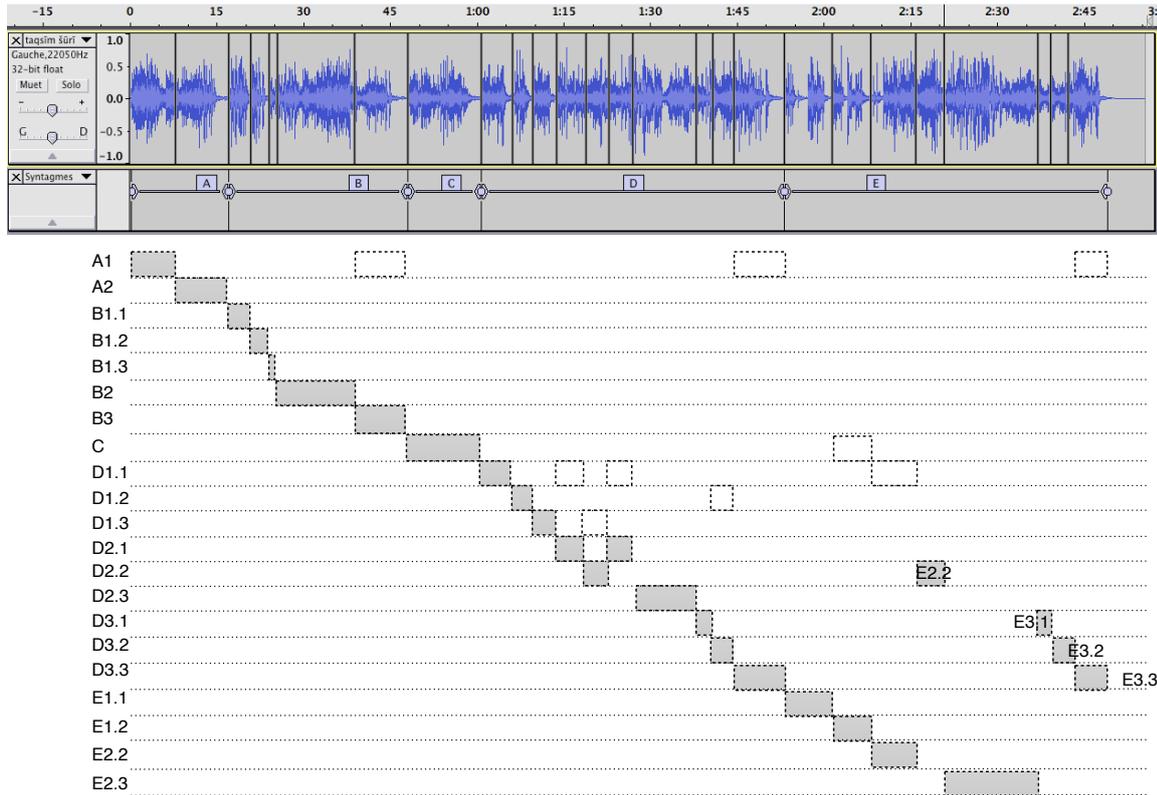


Figure II.3.13. Diagramme formel du *taqsīm*

Nous voyons clairement dans ce digramme que peu de matériau mélodique a été repris. Le déroulement temporel des paradigmes montre un retour systématique au *maqām* de l'improvisation à chaque fin de syntagme (excepté le syntagme C) ; ce qui revendique une forme cyclique consistant à revenir au départ après chaque développement, variation ou modulation. Par ailleurs, nous avons déjà remarqué que les segments E3.1, E3.2 et E3.3 sont pratiquement identiques aux segments D3.1, D3.2 et D3.3 appartenant aux paradigmes respectifs E3 et D3. Survenant à la fin de leurs syntagmes respectifs, nous pouvons considérer la phrase musicale concernée comme une formule mélodique prototypique du *šūrī*. Le fait qu'elle soit répétée quasiment de la même manière dans l'enchaînement des notes lui donne le statut d'une formule conclusive du *maqām*.

II.3.2.2 Cadre de musique composée : analyse auditive au niveau immanent d’*Al-‘usfūr at-ṭā’ir* (L’oiseau volant) de Munir Bashir

Le cadre d’une musique composée pour le ‘ūd de concert implique une grande variété de choix. Dans le principe où nous voulons montrer quelques aspects précurseurs de la composition pour cet instrument, nous avons choisi une œuvre phare intitulée *Al-‘usfūr at-ṭā’ir* (L’oiseau volant, connu aussi en anglais par *flying bird*) et composée par le ‘ūdiste et compositeur irakien Munir Bashir.



Figure II.3.14. Photo de Munir Bashir

Cette œuvre a pris une grande ampleur et une dimension mythique dans le milieu des ‘ūdistes concertistes arabes et orientaux. Elle est enseignée dans les stades supérieurs de l’apprentissage de l’instrument et souvent interprétée de nos jours dans les concerts de ‘ūd⁴⁶. La transcription d’*Al-‘usfūr at-ṭā’ir* est largement diffusée auprès des ‘ūdistes dans le monde arabe et nous en trouvons plusieurs versions écrites généralement en *nahawand* sur *Do*⁴⁷. Étonnamment, dans toute la discographie disponible de Munir Bashir, nous n’avons pas trouvé un seul enregistrement de cette œuvre mis à part une ancienne vidéo non annotée qui circule sur la toile électronique⁴⁸. Cette vidéo, hormis qu’elle soit de mauvaise qualité, constitue néanmoins un support unique pour analyser la version originale jouée par le compositeur lui-même. Nous avons opté pour une re-transcription de cette œuvre pour les quelques différences qui la distinguent des multiples interprétations des ‘ūdistes contemporains.

46. En tapant « Munir Bashir + flying bird » dans le moteur de recherche Google, nous trouvons plusieurs vidéos de ‘ūdistes concertistes qui interprètent cette œuvre.

47. Voir par exemple la transcription d’Al-‘Abbās dans son livre sur les étudiants de l’école de Bagdad. AL-ABBĀS, op. cit., p. 155-156.

48. Le video est jointe au CD qui accompagne cette thèse.

L'oiseau volant

Compositeur : Munir Bashir

1 $\text{♩} = 150$ 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58

Figure II.3.15. Transcription d'*Al-'usfūr at-ṭā'ir* selon la vidéo de Munir Bashir

Remarquons d'emblée que cette transcription de la ligne mélodique du ‘ūd⁴⁹ n'est dotée d'aucune annotation de dynamique ou d'ornementation particulière. En effet, Munir Bashir joue d'une manière assez statique, fortement accentuée et rarement liée. Il semble se soucier davantage de la justesse des notes et de la linéarité de leur enchaînement.

La différenciation des syntagmes est basée sur des moments *clefs* à l'écoute, pendant lesquels le ‘ūdiste met en valeur des formules mélodico-rythmiques qui servent de passage d'un syntagme à un autre. Le passage du syntagme A au syntagme B se caractérise par un long maintien de la note Do (mesures 19 et 20) qui est notamment une note d'appui de tout le B. Le passage du syntagme B au syntagme C est marqué par le début du chromatisme (mesures 36 et 38) qui constitue la base de la variation dans le syntagme C. Nous procéderons dans ce qui suit à une segmentation de chaque syntagme.

The image shows a musical score for Syntagme A, divided into five staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 150$. The score is annotated with several segments and labels:

- Staff 1:** Measures 1-4. Segment A1 (green), A2 (green, labeled "Transposition / variation"), and A3 (yellow).
- Staff 2:** Measures 5-8. Segment A3' (yellow, labeled "Développement"), A4 (red), and A5 (blue).
- Staff 3:** Measures 9-12. Segment A5' (blue).
- Staff 4:** Measures 13-16. Segment "Développement" (blue) and A6 (blue).
- Staff 5:** Measures 17-20. Segment "Principe rythmique similaire à A5¹⁸" (blue) and "Passage" (grey oval).

Figure II.3.16. Paradigmes du Syntagme A d'*Al-'usfūr at-tā'ir*

Le mouvement mélodico-rythmique prédominant dans ce syntagme consiste en enchaînements de notes successives montantes et descendantes. Dès le début (les deux premières mesures), on marque un même motif transposé une fois qui définit l'échelle du *maqām nahawand* en *Fa*. Dans le paradigme A3, développé dans A3'⁵⁰, nous remarquons un mouvement descendant articulé autour des notes *Fa*, *Mīḥ*, *Reḥ* et *Do* décrivant ainsi le genre *kurdī* sur *Do* (deuxième genre principal du *nahawand*). Le paradigme A4 annonce le retour au *maqām* de la pièce par le biais d'une suite de quatre notes en descente homogène et alternée en mouvement de quarts (*Fa-Do*, *Mīḥ-Sīḥ*,

49. Nous avons négligé l'arrangement, effectué vraisemblablement par un clavier, qui sous-tend la performance de Munir Bashir. Il semblerait a priori que cet arrangement a été rajouté pour la réalisation de ce clip vidéo pour la télévision.

50. Tout en considérant la répétition comme développement, il importe de noter ici que ce développement est « rudimentaire » car il n'affecte qu'une cellule rythmique courant le troisième temps de la cinquième mesure. La majorité des ‘ūdistes contemporains reprennent le A3 tel qu'il est.

Rēb-Lab, *Do-Sol*), aboutissant à la note fondamentale *Fa* qui annonce le début du paradigme A5. Ce dernier, développé dans A5' au même niveau de rapport entre A3 et A3', rompt avec la linéarité mélodique avec l'utilisation des arpèges respectivement en *Fa* mineur et son relatif *Lab* majeur. Quant au mouvement mélodique de A6, il semble être le découlement « logique » des notes descendantes de A5' (de *Lab* jusqu'à *Fa*) tout en combinant la structure rythmique des arpèges des paradigmes A5 et A5' avec les enchaînements de notes successives des premiers paradigmes (de A1 à A4). Voici un tableau récapitulatif qui montre les caractéristiques des paradigmes :

Tableau II.3.2. Description paradigmatique du syntagme A d'*Al-'usfūr at-tā'ir*

PARADIGME	DESCRIPTION
A1 et A2	Phrase courte suivie d'une transposition / variation. Parcours de l'échelle du <i>maqām</i> .
A3 et A3'	Présentation du genre <i>kurdī</i> du <i>maqām nahawand</i> . avec changement de figures rythmiques.
A4	Retour au <i>maqām</i> avec rappel des figures rythmiques de A1 et A2.
A5 et A5'	Modulation / variation vers le <i>Lab</i> majeur avec utilisation d'arpèges formants des accords parfaits de trois sons.
A6	Retour au <i>maqām</i> principal en combinant la démarche mélodique (notes successives) avec les figures rythmiques de A5 et A5'.

En un court laps de temps, Munir Bashir explore le registre de deux octaves et met en valeur les caractéristiques majeures du *maqām* de son œuvre. Avec un matériau consistant et une rapidité remarquable du jeu instrumental, le ‘ūdiste épuise une grande partie des possibilités mélodiques du *maqām* et semble miser sur d'autres critères dans la composition et l'improvisation. Regardons de plus près la segmentation paradigmatique du syntagme B.

B

Figure II.3.17. Paradigmes du Syntagme B d'*Al-'usfūr at-tā'ir*

Ce syntagme se démarque par le fait d’avoir une seule idée musicale développée en trois niveaux (B1, B2 et B3). Cette idée se caractérise par la mise en valeur de l’enchaînement successif des notes *Fa*, *Sol*, *Lab*, *Sib* et *Do* (selon les flèches dessinées sur chaque paradigme). Le mouvement de ces notes est articulé autour de la note *Do* qui joue le rôle de socle de la variation de notes dans chaque mesure pour B1 et dans chaque demi-mesure dans B2. La distinction entre les trois paradigmes est signalée par la répétition de cette note *Do*, à chaque fois pendant une mesure entière (mesures 26 et 30), qui joue le rôle de passage d’un paradigme à un autre. Dans B3, la note *Do* répétée est délaissée et substituée par une figure rythmique particulière. Le même mouvement mélodico-rythmique est suivi dans les mesures 31, 32, 33 et 35 avec cinq accents marqués pour quatre temps dans une même mesure comme le montre la figure II.3.17. La mesure 34 ne suit pas ce mouvement et marque trois accents au lieu de cinq pour les quatre temps de la mesure⁵¹. De nos jours, cette mesure n’est plus jouée par les ‘ūdistes. Elle est remplacée par la même figure mélodico-rythmique des autres mesures du paradigme. En revanche, le principe des notes successives montantes reste inchangé ; ce qui prouve son importance en dépit de toute variation ou légère différence mélodico-rythmique.

Le syntagme B rompt en effet avec la diversité mélodique du syntagme A et passe à une forme de composition « stationnaire » qui se base sur une simple phrase mélodique. L’intérêt réside en contrepartie dans le développement rythmique et gestuel de cette phrase. On assiste à un démanché jumelé à un mouvement de notes rapides qui expriment une virtuosité et une aisance à dépasser les limites du manche du ‘ūd.

C

Figure II.3.18. Paradigmes du Syntagme C d’*Al-‘usfūr at-tā’ir*

51. À noter que les trois accents pour quatre temps sont excessivement marqués par l’arrangement sous-jacent de la pièce. Voir la vidéo dans le CD à partir de 0 m :45 s. jusqu’à 0 m :53 s.

Le syntagme C révèle tout un autre mouvement : un chromatisme dans les deux paradigmes C2 et C3 préparé dans C1 dans les mesures 36 et 38. Cette préparation est en effet progressive. Elle marque le retour à un *Fa* mineur par le biais de son arpegge précédé par le mouvement conjoint qui touche à la sensible du ton (mesure 37). La structure rythmique de C1 rejoint un dédoublement de notes adopté dans tout le syntagme. La dimension tonale de C1 laisse également entrevoir un changement quasi-radical de l’aspect mélodique des deux syntagmes A et B. Dans son rôle global, C1 peut être considéré comme une phrase de passage ultime qui fait la jonction entre les syntagmes B et C. Par ailleurs, le chromatisme du paradigme C2 n’est pas complet ou, en quelque sorte, inachevé puisqu’il ne complète pas la gamme chromatique préconisée⁵². Cependant, il semble que la démarche compositionnelle de ce paradigme a pour but de procéder à un chromatisme ascendant et descendant dans chaque mesure pour délimiter toute la gamme chromatique dans une seule octave. Cet objectif est effectivement atteint au niveau de la mesure 44 (répétée dans la mesure 45) où l’on peut observer l’atteinte de l’octave de la note de départ *Fa* au niveau du troisième temps de la mesure. Ce résultat se confirme effectivement dans le paradigme C3 qui procède à une descente parfaite de la gamme chromatique en *Fa*.

La composition de Munir Bashir s’articule enfin sur trois grandes idées musicales que nous pouvons illustrer dans le diagramme syntagmatique suivant :

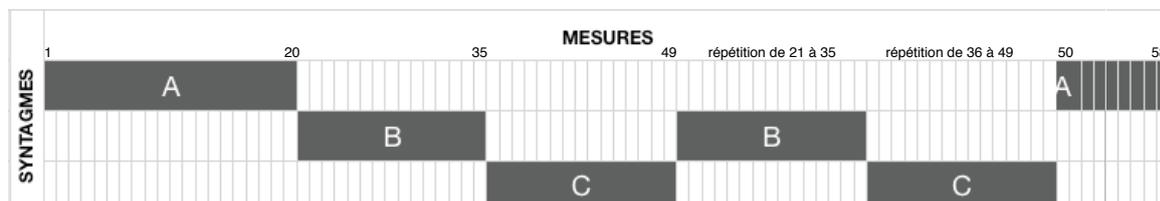


Figure II.3.19. Diagramme syntagmatique d’*Al-‘usfūr aṭ-ṭā’ir*

Au niveau de sa forme, il s’agit d’une composition relativement atypique par rapport à ce qui a pu être recensé, dans diverses études, comme formes de musiques instrumentales arabes et orientales⁵³. Cependant, nous pouvons facilement détecter quelques références à ces mêmes formes. On peut effectivement assimiler *Al-‘usfūr aṭ-ṭā’ir* à une *lūnga* par le fait qu’elle soit courte de durée et rapide dans son interprétation. Le retour partiel au syntagme A à la fin de la pièce fait référence au *taslīm* (refrain)⁵⁴ que l’on trouve autant dans la forme *lūnga* que dans la forme *samā’ī*.

52. Une réduction permet de déceler un mouvement ascendant de la gamme chromatique en *Fa* comme le montre les petites flèches sur la figure II.3.18.

53. Voir à titre d’exemple le chapitre sur les formes de compositions dans : Mohamed GARFI. *Musique et Spectacle. Le théâtre lyrique arabe : esquisse d’un itinéraire (1847-1975)*. Paris : l’Harmattan, 2009, p. 113-143.

54. Le *taslīm* dans la *lūnga* est une phrase musicale à laquelle on revient régulièrement ; ce qui n’est pas totalement le cas pour la composition de Munir Bashir que nous venons d’analyser. La *lūnga* prend généralement une forme de A-B-C-B-D-B-E-B, *normalement* extensible à souhait et qui finit souvent sur le refrain.

D’un autre côté, nous remarquons dans cette œuvre une grande ressemblance avec certaines compositions de Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar notamment dans le mouvement rapide de notes conjointes ascendantes et descendantes⁵⁵. D’ailleurs, les titres attribués aux œuvres relèvent d’un lexique assez proche — l’oiseau volant et l’enfant courant — et en relation directe avec un mouvement rapide.

II.3.2.3 Cadre de musique hybride

Par « musique hybride », rappelons-le, nous désignons les créations musicales des ‘ūdistes contemporains mêlant la composition et l’improvisation dans une même œuvre. Le champ artistique est en l’occurrence très vaste comme nous l’avons déjà dit au niveau des diverses formations orchestrales que l’on peut choisir. Vu l’immensité du répertoire nous nous contenterons dans cette thèse de faire un choix avisé qui représente chaque formation globale en fonction de l’importance du ‘ūd et de sa ligne mélodico-rythmique. Nous nous concentrerons en revanche, à la manière des deux analyses précédentes, sur une musique hybride pour ‘ūd solo directement liée à l’objet de cette étude.

II.3.2.3.1 Le ‘ūd de concert au sein d’une formation orchestrale arabe : l’exemple du trio Joubran (Palestine)

Le contexte d’une formation orchestrale traditionnelle arabe englobe une variété d’ensembles instrumentaux allant du *takht* traditionnel⁵⁶ à l’orchestre étendu actuel⁵⁷. Les expériences compositionnelles dans le cadre de telles formations valorisent dans la plupart des cas les formes instrumentales traditionnelles arabo-orientales. Il s’agit notamment de réinterprétations et de réarrangements d’œuvres connues ou de compositions nouvelles qui respectent ces formes. Nous citons à titre d’exemples quelques excellents ‘ūdistes qui ont suivi ce chemin comme le Palestinien Simone Shaheen⁵⁸, le Libanais André Msane⁵⁹ et le Tunisien Malek Ellouze⁶⁰. La tendance instrumentale de ces expériences en général ne mettent pas en valeur une performance particulière du ‘ūdiste mis à part quelques improvisations ou quelques interludes traditionnels. Néanmoins, certaines de ces expériences suscitent beaucoup d’attention autant pour l’innovation compositionnelle que pour l’originalité de la formation.

55. Voir par exemple le bout de partition de *Koşan çocuk* dans la figure I.3.26 à la page 103.

56. À ce sujet, Mohamed Garfi dit « *D’effectif et formation variables, le takht égyptien du dix-neuvième siècle se compose à l’origine de quatre instruments : ‘ūd, qânûn, nâÿ, riqq auxquels vient se joindre le violon occidental qui s’est substitué à la kammanja traditionnelle vers la deuxième moitié du siècle* ». GARFI, op. cit., p. 111-112.

57. L’orchestre arabe étendu comporte actuellement le *takht* traditionnel auquel on ajoute une section de violonistes, une section de violoncellistes, un contrebassiste, quelques claviers électroniques, une ou deux guitares électriques et une section rythmique extensible et variée.

58. SIMON SHAHEEN. *Turath : The masterworks of the Middle East*. Times Square Records. New York, 2002.

59. ANDRÉ MSANE. *Souffles d’orient*. Incognito. Production musicale : Fouad Milh. Liban, 2004.

60. MALEK ELLOUZE. *Racines*. Ministère de la Culture et de la Sauvegarde du Patrimoine. Tunis, 2010.



Figure II.3.20. Les frères Joubran de droite à gauche : Samir, Wissam et Adnan

Les frères Joubran, un trio de 'ūdistes palestiniens acquérant une grande notoriété pendant la première décennie du XXI^e siècle, semblent instaurer une nouvelle vision du 'ūd de concert. Leurs compositions se caractérisent par une finesse particulière dans l'arrangement pour les trois 'ūds avec une référence patente à un matériau musical arabe traditionnel. L'intérêt de leur exemple réside dans l'adaptation de ce matériau à des formes de compositions non-traditionnelles se référant clairement à des idées et des significations précises⁶¹.

L'apothéose musicale de ce trio est visiblement concrétisée dans leur disque intitulé *Majâz* (litt. métaphore)⁶², fruit d'un travail collectif mettant en valeur autant la formation du trio que la virtuosité de chaque membre. Les deux premières pièces du disque ont été abordées dans l'article « l'expérience émotionnelle chez le 'ūdiste contemporain »⁶³ dans une démarche de continuité d'une idée compositionnelle précise. La première pièce, intitulée *Masâr* (litt. procession, itinéraire, chemin) montre effectivement l'intérêt de cette idée au sein d'une structure formelle innovante.



Figure II.3.21. Transcription de l'idée compositionnelle de la pièce *Masâr*

La pièce toute entière se construit sur la réitération de cette idée musicale (A) pendant six fois (de A1 à A6) ; chacune étant interprétée d'une manière différente

61. MAKHLOUF, "L'expérience émotionnelle chez le 'ūdiste arabe contemporain", op. cit., p.349.

62. Trio JOUBRAN. *Majâz*. Randana, Réf. RAN002. Paris, 2007.

63. MAKHLOUF, Idem.

selon une perspective de développement constant. L'idée génère clairement deux paradigmes (A1a et A1b) autour d'une quinte juste entre la note fondamentale du *maqām kurdī*⁶⁴. La répétition elle-même semble acquérir une importante dimension au niveau de l'interprétation. Nous constatons des rajouts progressifs d'éléments musicaux comme l'introduction des percussions et de ses variantes à partir de A2 et le dédoublement de notes à l'intérieur de la pulsation rythmique par le biais du procédé de « diminution »⁶⁵. Le spectrogramme de la pièce nous informe sur l'évolution de la densité spectrale véhiculée notamment par l'ensemble de ces rajouts et par le développement de l'énergie interprétative⁶⁶.

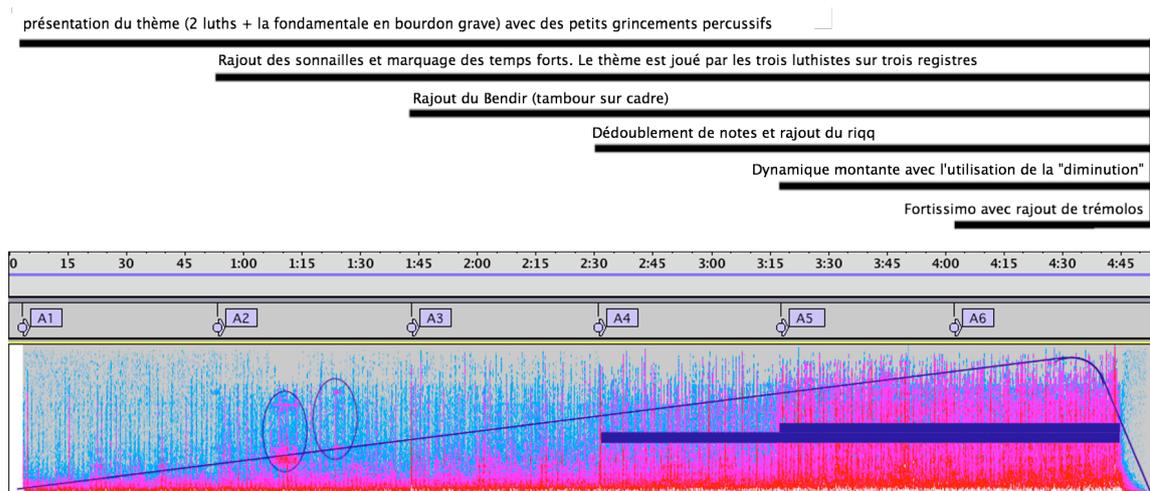


Figure II.3.22. Représentation spectrale du déploiement de l'énergie interprétative de la pièce *Masâr*

Les deux phrases musicales de l'idée compositionnelle, aussi minimalistes soient-elles⁶⁷, n'ont pas un caractère musical révolutionnaire dans la composition instrumentale arabe. La démarche compositionnelle traditionnelle exige habituellement une certaine inventivité des phrases musicales au sein d'un *maqām* donné ; ce qui n'est pas le cas en l'occurrence. Néanmoins, l'inventivité semble être transposée au niveau de l'arrangement instrumental et de l'interprétation de la pièce. Le déploiement de l'énergie interprétative apparaît comme le moteur générateur de la pièce qui permet à la fois de la segmenter et de nous projeter dans une dimension moderne de la musique composée pour le ‘ūd de concert.

64. L'échelle de ce *maqām* est celle du mode phrygien transposé en l'occurrence sur la note *Si*.

65. « Procédé très employé au XVII^e siècle qui consiste à orner considérablement le chant lors de la reprise d'une pièce vocale ou instrumentale. D'une manière plus générale, le terme est utilisé couramment comme synonyme de coloration, figuration, ornementation ». Marc HONEGGER. "Diminution". Dans : *Science de la Musique (Techniques, Formes, Instruments)*. Dictionnaire de la musique. T. 1. (A-K). Paris : Bordas, 1976, p. 299.

66. MAKHLOUF, op. cit., p. 341.

67. Ces deux phrases explicitent en revanche deux formules prototypiques traditionnelles du *maqām* de la pièce.

II.3.2.3.2 Le 'ūd de concert au sein d'une formation orchestrale multiculturelle : l'exemple de Dhafer Youssef

Les formations orchestrales multiculturelles ne cessent de proliférer depuis les trente dernières années du XX^e siècle en constituant un phénomène qui « *semble évoluer en connivence avec un processus transculturel, lié à l'occidentalisation et à d'autres modes d'acculturation : turque, indien, andalou, etc.* »⁶⁸. À travers ces formations, les 'ūdistes contemporains semblent trouver une issue idéale pour exprimer de nouvelles formes compositionnelles et interprétatives. Plusieurs d'entre eux s'inscrivent dans cette perspective de création à l'exemple des — pour ne citer que les plus notoires — tunisiens Anouar Brahem et Dhafer Youssef, le libanais Rabih Abou Khalil et l'algérien Alla. La dimension phénoménale que prend ce niveau de création est véhiculée par plusieurs principes de correspondances entre les musiques du monde. Les débats actuels sur la globalisation en musique ne cessent de montrer le souci mutuel des musiciens assoiffés d'expériences de métissage à travers l'improvisation et la recherche de nouveaux timbres instrumentaux ainsi que le mélange de diverses sonorités. Dans ce contexte, l'exemple du 'ūdiste Dhafer Youssef est très illustrateur. Depuis son premier disque intitulé *Malak*⁶⁹ et jusqu'à dernière création *Abu Nawas Rhapsody* en 2010⁷⁰, il a cinq disques à son actif⁷¹ et a marqué la scène internationale de jazz à travers plusieurs collaborations avec des jazzmen multinationaux et de grande renommée.



Figure II.3.23. Photo de Dhafer Youssef

Les créations musicales de Dhafer Youssef sont marquées notamment par une riche expérimentation sonore mêlant le timbre du 'ūd tantôt à des sonorités acoustiques tantôt à des sons électroniques et synthétiques. Dans ses compositions, la dimension rythmique occupe une place prépondérante à travers l'invention de nouveaux patterns et combinaisons cellulaires allant jusqu'à 27 unités temporelles⁷². Cette dimension est également caractérisée par des changements d'accents rythmiques au sein de patterns habituels. En effet, dans sa composition intitulée *Farha* (joie)⁷³, Dhafer Youssef utilise

68. « Le jazz en Tunisie : enjeux esthétiques du métissage et de la globalisation », KAMMOUN, op. cit., p. 121.

69. Dhafer YOUSSEF. *Malak*. Enja. Munich, 1999.

70. Dhafer YOUSSEF. *Abu Nawas Rhapsody*. Jazzland Rec. Oslo, 2010.

71. Voir la discographie de Dhafer Youssef sur la page *Music* sur son site web officiel : www.dhaferyoussef.com

72. Voir par exemple ses compositions *27th Century Ethos* (page 2) et *27th Ethos* (page 6). Dhafer YOUSSEF. *Divine Shadows*. Jazzland Rec. Oslo, 2006.

73. Dhafer YOUSSEF. *Electric Soufi*. Enja. Munich, 2001, page 9.

un rythme ternaire véhiculant plusieurs accents pour un même motif mélodique comme le montre la notation ci-dessous ⁷⁴ :

Figure II.3.24. Fragment de la partie du 'ūd dans la composition *Farha*

Dans cette pièce, la formation de *quintet* optée par Dhafer Youssef montre clairement un mélange d'influences jazz et de musiques improvisées. L'intégration de la trompette et l'exploration de son timbre avec celui du 'ūd engagent d'emblée le souci d'innovation et d'originalité dans la composition. Le trio contrebasse, Guitare et percussions renvoient à un trio classique de Jazz. Ce mélange d'instruments se reflète sur les choix compositionnels de *Farha*.

D'un point de vue formel, cette pièce se compose de deux formules mélodico-rythmiques développées en deux parties A et B ⁷⁵. Hormis le développement rythmique que l'on a pu soulever (Figure II.3.24), Dhafer Youssef emploie la contrebasse pour interpréter un ostinato permettant d'entraîner la formule mélodico-rythmique de A dans un procédé contrapuntique non imitatif. En outre, la répétition, au sein même de chaque développement, joue un rôle important en créant un contraste timbrique entre les deux instruments solistes, le 'ūd et la trompette.

Figure II.3.25. Extrait de la partition de *Farha* (mesure 32 - mesure 35)

La logique de l'ostinato s'inscrit dans deux perspectives : la première est caractéristique de l'improvisation dans la musique traditionnelle arabe, tandis que la deuxième s'apparente à un mode d'improvisation motivique utilisé dans le Free Jazz. Le Jazzman français Jean-François Olivier dit à ce propos :

74. Voir la transcription intégrale de la pièce dans l'Annexe B à la page 298.

75. Voir L'annexe B à la page 298.

« Outre la modalité, un des grands champs d'investigation du Free Jazz aura été l'improvisation motivique. L'utilisation de motifs comme moteur d'improvisation dans le Jazz commence avec Sonny Rollins qui tire ses motifs des thèmes qu'il utilise. Ornette Coleman, considéré comme le père du Free Jazz développe plus tard des techniques utilisant des motifs indépendants du thème. Il utilise des associations d'idées venant de motifs qu'il invente pendant son jeu ; une idée naît de la précédente, est reformulée et conduit à une autre nouvelle idée, E. Jost appelle ce procédé "chaîne d'associations motiviques". »⁷⁶

Dans la partie A, la chaîne d'associations motiviques s'est plutôt concentrée dans les transformations rythmiques de l'idée musicale ; ce qui crée un contraste avec l'idée d'une improvisation transformationnelle en fonction des ostinatos. C'est dans la partie B, au moment du solo de la guitare électrique, que la formule mélodico-rythmique correspondante — interprétée simultanément en tierces par le 'ūd et la contrebasse — occupe en même temps le rôle d'idée musicale et d'ostinato en tant que support d'improvisation⁷⁷.

The image shows a musical score for the piece 'Farha', measures 84 to 91. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 84 to 87, and the second system covers measures 88 to 91. The instruments are: Luth (Electric Guitar), Trp. (Trumpet), Cb. (Double Bass), and a percussion line (represented by a double bar line with a vertical line). The key signature is one flat (B-flat). The Luth part is marked 'Guitare - préparation d'impro' and shows a melodic line with some chromaticism. The Trp. part is mostly silent. The Cb. part is marked '8va' and shows a melodic line that is often in octaves. The percussion line consists of a steady eighth-note ostinato.

Figure II.3.26. Extrait de la partition de *Farha* (mesure 84 - mesure 91)

La début du jeu sur ostinato par la guitare illustre en outre un passage vers un aspect d'improvisation typiquement jazz, fondé sur un enchaînement harmonique explicité par la contrebasse et qui relève tacitement d'une grille d'accords.

76. Jean-François OLIVIER. "Évolution des langages dans les musiques improvisées". Dans : *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection : Culture et Cognition musicales, N°1. Sampzon : Delatour France, 2005, p. 159.

77. Voir à partir de *fill Guitare* dans la partition intégrale. Annexe B, p. 301.

The image shows a musical score for double bass (Cb.) in 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff contains measures 92 to 95, and the second staff contains measures 96 to 99. Above the notes, chords are indicated: Dm, A, Gm, E/A, A/E, Dm, C, Bb, E/G#, A, and Dm. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and a double bar line at the end of measure 99.

Figure II.3.27. Extraction de la ligne de la contrebasse au moment de l'improvisation de la guitare sur la grille d'accords tacite

Le caractère « jazzystique » de cette grille d'accords, que nous venons d'expliciter, puise son intérêt dans la représentation thématique de l'idée musicale de la partie B et dans l'utilisation de la règle harmonique générale dans la succession des degrés II-V-I au niveau des mesures 94 - 95 et 98 - 99 (figure II.3.27). Avec les deux aspects d'improvisation, sur ostinato et sur grille d'accords, la composition de Dhafer Youssef semble marier entre plusieurs éléments musicaux de différentes cultures. Entre le mélange des timbres, le développement de *leitmotifs* modaux simples, la complexification de leurs structure rythmique et l'utilisation du contrepoint, l'œuvre *Farha* ferait bien partie d'une tendance musicale plus universelle dans une ligne créatrice courante que l'on nomme « métissage ». La forme même de cette musique peut éclaircir cette tendance comme le montre le tableau suivant :

Tableau II.3.3. Éléments musicaux culturels dans la composition *Farha* de Dhafer Youssef

	Éléments musicaux de culture arabo-orientale	Éléments musicaux de culture jazz et musiques du monde
Motifs mélodico-rythmiques des parties A et B	Référence <i>maqāmique</i> à travers des notes conjointes et l'appui de la note fondamentale du <i>maqām nahawand</i> .	Usage de motifs mélodico-rythmiques développés faisant référence à un thème.
Ostinato	Rapprochement avec le bourdon et les phrases prototypiques dans le soutien de l'improvisation instrumentale ou vocale.	Utilisation des chaînes d'association motiviques et des motifs en tant que points d'ancrage pour l'improvisation modale.
Improvisation	Improvisation sur ostinato.	Improvisation sur une grille d'accords.
Bridge	Pas de correspondances dans la culture arabo-orientale.	Point très caractéristique du Jazz, le bridge (ou le pont) assure la liaison de la partie B avec la partie A après l'improvisation de la guitare.
Instrumentarium	Variété d'instruments de musiques et mélange de timbres selon un choix esthétique précis.	

II.3.2.3.3 Le ‘ūd de concert en solo : l’exemple de Naseer Shamma

Le phénomène des ‘ūdistes solistes et la multiplication des concerts en solo ne cesse de connaître une large expansion dans le monde arabo-oriental. Hormis le contexte de l’école de Bagdad et le développement d’une école de ‘ūd moderne, d’autres facteurs importants ont favorisé le succès de ce genre de représentations musicales et scéniques tels que l’engouement global aux différentes sonorités du monde et la notoriété mondiale acquise par plusieurs ‘ūdistes comme Munir Bashir pendant la deuxième moitié du XX^e siècle⁷⁸. Ce phénomène de concerts en solo entre directement en dialectique avec la notion de ‘ūd *de concert*. Le statut de soliste unique exige une performance particulière en matière de technicité et d’expressivité dans l’interprétation de compositions personnelles ou d’autres pièces instrumentales. Il exige également un soin particulier dans le choix du ‘ūd même, afin d’obtenir la qualité sonore voulue, l’aisance de la tenue de l’instrument et la facilité du jeu.



Figure II.3.28. Photo de Naseer Shamma

Les performances des ‘ūdistes solistes jouissent d’une grande marge de liberté dans le sens où les créations peuvent transcender les stéréotypes et aller vers l’exploration d’idées atypiques dans la composition et l’interprétation. Dans ce domaine, le ‘ūdiste irakien Nasser Shamma⁷⁹ — ayant entamé ses études musicales et pratiqué le ‘ūd au sein de l’Institut de Musique de Bagdad — suit les pas de ses prédécesseurs dans le but de la revalorisation de la pratique instrumentale du ‘ūd de concert. Auteur, compositeur et interprète, Shamma s’est frayé un chemin musical qui ne peut être perçu sans attirer une grande attention envers une qualité interprétative surprenante, une recherche particulière des sons et des nuances et, aussi, une large capacité d’agencer ses idées musicales d’une manière nouvelle, du moins inhabituelle. De nos jours, Nasser Shamma bénéficie d’une grande notoriété sur les plans artistiques et pédagogiques notamment à travers la création de la « maison du luth arabe » au Caire en 1998⁸⁰. Celle-ci peut être considérée comme l’extension « moderne » de l’école de musique de Bagdad dans le but de former des interprètes solistes de haut niveau et même des compositeurs à son image.

78. Il est cité que Munir Bashir a joué un rôle très important dans l’expansion des concerts de ‘ūd solo et dans l’appréciation de la musique instrumentale dans le monde arabe. FEKI, op. cit., p. 170.

79. Voir un aperçu biographique de Nasser Shamma sur <http://www.naseershamma.com>.

80. Dina WĀDĪ. Iṭlāq awal mawqī‘ iliktrūnī li bayt al-‘ūd al-‘arabī (*Lancement du premier site web de la maison du luth arabe*). Asharq Al-Awsat. Journal international des Arabes, Août 2004, URL : <http://www.aawsat.com/details.asp?section=30&article=247812&issueno=9378> (visité le 01/02/2011).

Le jeu musical de Naseer Shamma se caractérise par une très grande technicité. Lui-même déclare l’inaccessibilité de quelques mouvements difficiles dans ses compositions des années 80 pour plein de ‘ūdistes confirmés⁸¹. Il semblerait que ce niveau de technicité trouve aujourd’hui beaucoup d’échos chez les ‘ūdistes apprentis et constitue un objectif primordial permettant la maîtrise accomplie de l’instrument. Parmi les compositions de Naseer Shamma, nous avons choisi la pièce *Ḥadatha fi al-‘Āmiriyya* (l’abri d’Al-Amiriyya)⁸² pour trois qualités essentielles. D’abord, cette œuvre semble constituer une parfaite illustration du talent de Shamma et une démonstration « modèle » des caractéristiques de la musique du ‘ūd aujourd’hui. Ensuite, par son succès, cette musique a acquis une large notoriété auprès du grand public arabo-oriental et même dans le monde. Enfin, les niveaux techniques et expressifs sont très développés par le truchement d’une interprétation assez particulière dans la manière habituelle du jeu du ‘ūd⁸³. Indépendamment du fait que *l’Amiriyya* a été jouée par Nasser Shamma plusieurs reprises dans différents contextes et manifestations musicales, nous avons choisi l’enregistrement publié dans la collection de l’Institut du Monde Arabe à Paris⁸⁴ comme support sonore pour l’analyse. Le choix est naturellement motivé par une interprétation de l’œuvre dans le contexte d’un concert en direct. Dans un premier niveau de détermination des grandes parties de cette œuvre, Naseer Shamma nous dévoile :

« *L’Amiriyya se compose de trois mouvements : le premier, en maqām ‘ajam (major), se termine avec la Valse ; le deuxième commence par "la sonnerie d’alarme" et se termine à la "fin du bombardement" ; tout le reste constitue le troisième mouvement.* »⁸⁵

Les mots de Shamma sont certes guidés par toute l’intentionnalité significative que porte son œuvre. Tantôt avec des mentions musicales, tantôt avec des descriptions figuratives, cette segmentation semble concorder avec la dynamique générale de chaque partie. La visualisation du spectre de toute la pièce montre le déploiement de l’énergie interprétative et justifie, en partie, ces propos.

81. cf. Annexe A.

82. *Ḥadatha fi al-‘Āmiriyya* se traduit littéralement par « il s’est passé quelque chose à Al-Amiriyya ». Pour plus de commodité, nous la désignerons par *l’Amiriyya* tout court.

83. Dans une interview télévisée à la chaîne qatarienne Al-Jazeera, datée du 07/07/2004, Naseer Shamma décrit *l’Amiriyya* comme « une œuvre phare parce qu’elle se joue avec un instrument traditionnel — dans sa vocation — qui est soudainement devenu tout un orchestre (...) ». Ahmed MANSOUR. *Barnāmaj bilā ḥudūd : Naseer Shamma wa ‘alāqatu mūsīqāh bi qaḍāyā al-‘umma (Émission "Sans frontières" : Naseer Shamma et la relation de sa musique avec les soucis de la nation)*. Interview avec Naseer Shamma. URL : http://www.naseershamma.com/interview_ar.html (visité le 01/02/2011), Traduction personnelle de la langue arabe.

84. Naseer SHAMMA. *Le luth de Bagdad*. Musicales, Institut du Monde Arabe. DDD - réf.321009. Paris, 1995.

85. cf. Annexe A.

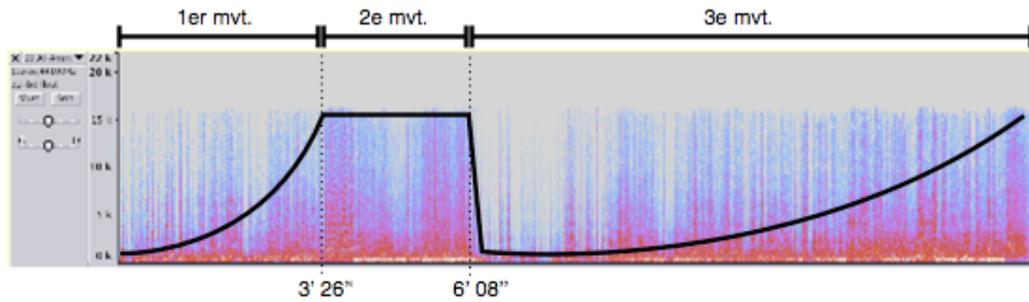


Figure II.3.29. Spectre général de l'Amiriyya et déploiement de l'énergie interprétative

Bien qu'ils rapportent de précieux éclaircissements sur sa composition, les propos de Shamma se détachent sensiblement du cadre général de la stricte analyse. Nous avons élaboré une analyse formelle⁸⁶ adoptant une logique de segmentation qui tient compte de la perception des modifications mélodico-rythmiques, modales et harmoniques, et de la récurrence des éléments musicaux similaires.

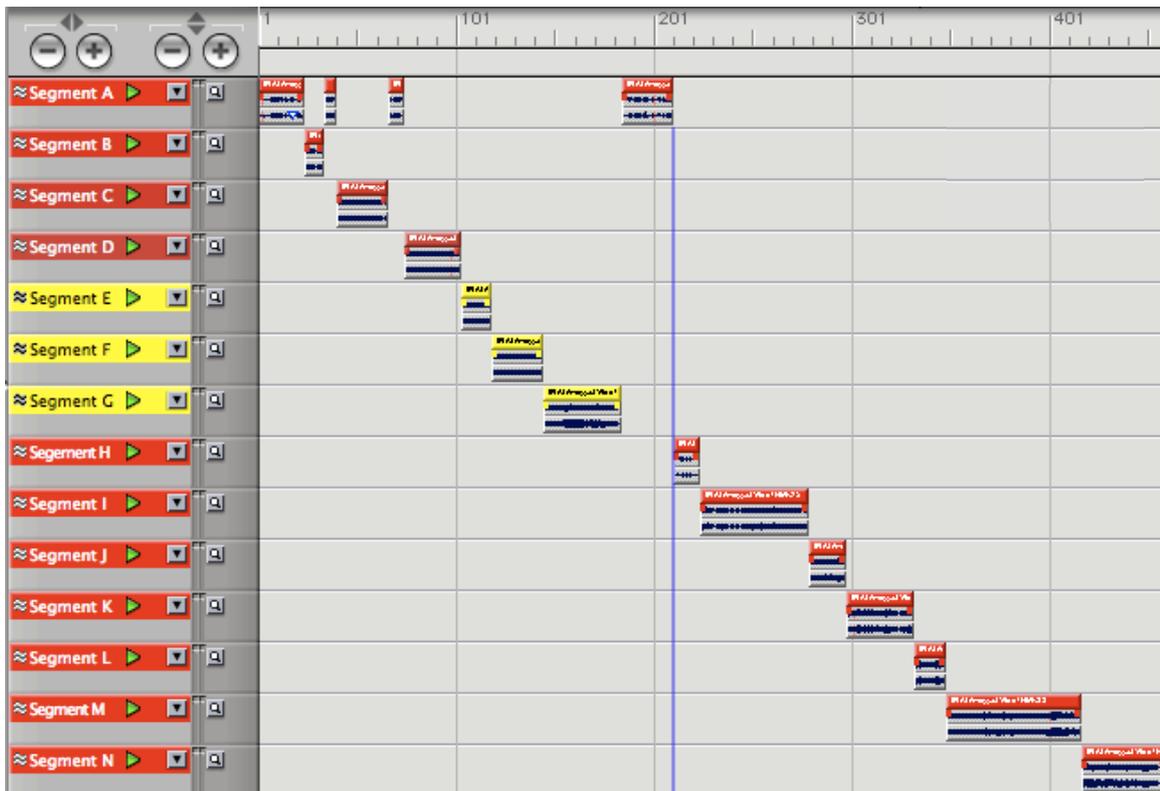


Figure II.3.30. Segmentation générale de l'Amiriyya (capture de la forme d'onde dans Digital Performer)

86. MAKHLOUF, *Composition, interprétation et figuralisme dans la musique du 'ūd (luth arabo-oriental) de concert. Analyse auditive de l'abri d'al-Amiriyya de Naseer Shamma*, op. cit., chapitres 3.1 et 3.2.

Selon la récurrence du segment A et la disposition de tous les segments, on peut découper l'œuvre en deux parties quasiment égales dans le temps (séparées par le trait vertical sur la figure)⁸⁷. Le commentaire relatif à ces différents fragments est présenté dans le tableau suivant⁸⁸ :

Tableau II.3.4. Description de *l'Amiriyya* en matière de rythmicité, modalité, tonalité et technicité

	Rythmicité	Modalité	Tonalité	Technicité
A	Rubato	Cheminements mélodiques en <i>maqām 'ajam</i> .	Harmonisation sur le ton majeur en <i>Sol</i> (tierces superposées et arpèges).	Utilisation de notes piquées dans un registre aigu avec une dynamique variée.
B	Rubato	Développement de l'idée mélodique précédente	-	Rajout de tremolos
C	Mesurée en quatre temps. Le temps fort est marqué par une note basse.	Même <i>maqām</i> soutenu par sa note fondamentale (basse). Le <i>Mib</i> marque une pseudo modulation.	Même type d'harmonisation. Le <i>Mib</i> renvoie à un emprunt mineur.	Une légère montée de la dynamique du jeu. Même principe de jeu de notes.
D	Mesuré en trois temps avec une accélération du tempo.	Alternance entre <i>maqām 'ajam</i> et <i>maqām nahawand</i> .	Utilisation intensifiée des arpèges en alternant entre le ton majeur en <i>Sol</i> et son homonyme mineur.	Un crescendo brusque accompagné d'un jeu de plectre rapide et tendu. Changement symétrique de registre.
E	Rubato.	-	-	Glissando. Plectre en tremolo avec un pincement agressif.

87. Le logiciel Digital Performer permet d'établir précisément les strates du matériau musical de l'œuvre. Cependant, il utilise des valeurs non normatives pour définir l'axe temporel (axe horizontal en haut) de la segmentation. Nous renvoyons ici au document multimédia réalisé dans l'article de *Musimediane* que nous mettons en intégralité dans le disque joint à cette thèse. *ibid.*, chapitre 3.1.

88. Il est important en l'occurrence que le 'ūd de Shamma a un accordage irakien rehaussé d'un ton. Nous respectons cette transposition dans la détermination des notes au sein de ce tableau.

	Rythmicité	Modalité	Tonalité	Technicité
F	Fragmentation rythmique homogène sans détermination de mesure.	-	Ton mineur en Sol. Utilisation du chromatique avec des résolutions quinte-tonique.	Pincement intensif des cordes avec des trilles. Agencement d'arpèges et de trilles.
G	Fragmentation rythmique homogène sans détermination de mesure.	-	Ton mineur en Sol. Utilisation du chromatique avec des résolutions quinte-tonique.	On atteint le summum de la dynamique (fortissimo). utilisation simultanée des techniques vues dans les segments E et F. Une baisse brusque de la tension dynamique à la fin du segment.
H	Rubato	-	Arpèges dans le même ton mineur. Résolution quinte-tonique.	Des notes piquées (rappel de la technique vue dans le segment A).
I	Rubato.	Modulation vers <i>maqām hijāz</i> en Ré avec une seconde augmentée (Mi \flat , Fa \sharp) relativement grande.	-	-
J	Entre rubato et mesuré.	Même idée musicale dans la même modulation.	Utilisation des accords Sol mineur et Ré majeur.	Plectre agressif avec quelques glissandi.
K	Rubato.	Modulations respectives vers le <i>maqām 'athar kurdī</i> et le <i>maqām ṣabā kurdī</i> ^a .	-	-

a. Voir les échelles respectives dans <http://www.musimediane.com/numero3/HMakhlouf/Amiriyya1.swf>

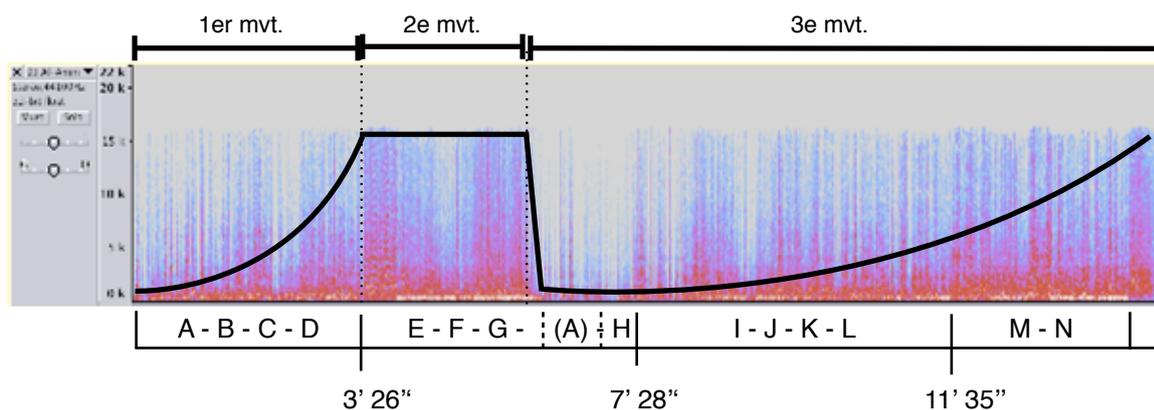
	Rythmicité	Modalité	Tonalité	Technicité
L	Rubato	Installation du <i>maqām ‘athar kurdī</i> .	-	-
M	Mesuré en quatre temps sous forme d’une marche semblable au rythme boléro.	Toujours dans le <i>maqām ‘athar kurdī</i> avec un passage court en <i>maqām hijāz</i>	Superposition de sons et simulation d’une ligne mélodique sur bourdon.	Une dynamique ascendante au fur et mesure. Retour au glissando interprété d’une manière plus discrète. Mise en valeur de la marche par un mouvement lent du plectre. Utilisation intensive des tremolos avec un pincement agressif des cordes.
N	Mesuré en quatre temps avec une accélération patente de la marche. On a l’impression que c’est une marche avec des structures rythmiques bien cadencées.	-	Reprise de <i>Sol</i> majeur	Jeu agressif avec une cadence finale qui peut être décrite comme <i>trionphale</i> .

Cette description temporelle et macroscopique de l’œuvre, représentée par sa forme d’onde et établie dans ce tableau, ne constitue pas sa réalité absolue. Elle donne tout simplement une image sur la manière dont ses éléments sont agencés et dévoile quelques aspects formels. En se basant sur un seul des critères de rythmicité, de modalité ou de tonalité, nous pouvons en déduire plusieurs autres niveaux de segmentations. Cependant, dans le processus musical global de la pièce, nous remarquons un bon nombre d’interférences entre l’aspect modal et l’aspect tonal surtout au début (segments A, B, C et D) et à la fin (segments M et N). Avec l’alternance plus ou moins régulière dans les autres segments, la pièce peut être segmentée en quatre grandes phases comme le montre le tableau suivant :

Tableau II.3.5. Segmentation de *l'Amiriyya* en fonction de la modalité et de la tonalité

Interférence	A - B - C - D		M - N
Tonalité		E - F - G - H	
Modalité			I - J - K - L

Par ailleurs, ces quatre phases peuvent trouver une concordance approximative avec le déploiement de l'énergie interprétative de l'œuvre.

**Figure II.3.31.** Segmentation (tableau II.3.5) sur le spectre de *l'Amiriyya*

Selon les différents niveaux de densité de la trame spectrale de *l'Amiriyya*, la reprise du segment A et l'enchaînement avec le segment H constituent un creux dynamique à double fonction. D'une part, il résulte d'une interprétation très énergique représentant le 2^e mouvement de l'œuvre et procédant ainsi à une baisse de tension. D'autre part, il prépare la montée progressive de la dynamique tout au long du 3^e mouvement. L'évolution de la trame spectrale suggère une stratégie de « tension / détente » qui diffère de son acception dans la musique tonale⁸⁹. La stratégie est plutôt liée à l'énergie produite dans le jeu instrumental et relative aux nuances dynamiques. Les segments M et N, présentant un champ d'interférence entre modalité et tonalité peuvent être inscrites dans un mouvement de tension progressive dans le même sens de l'évolution des segments I, J, K et L ; ce qui peut articuler l'œuvre autour de trois phases dynamiques comme le montre le tableau suivant :

89. Le mécanisme de « tension/détente » est compris dans le système tonal par l'alternance entre consonance et dissonance ou par les mouvements obligés des notes attractives comme le passage de la note sensible à la tonique. Haythem Chakroun dit à ce propos : « *La théorie générative de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff expose en effet qu'à partir de l'organisation réductionnelle des hauteurs selon leurs importances structurales, le système nerveux organise les événements en des combinaisons cohérentes qui s'apparentent à une hiérarchie d'importance relative des sons (les notes les moins importantes sont entendues comme étant liées de façon spécifique aux notes les plus importantes)* ». CHAKROUN, op. cit., p. 11.

Tableau II.3.6. Rapports « Tension/Détente » *l'Amiriyya*

Tension progressive	Tension	Détente
A - B - C - D - I - J - K - L - M - N	E - F - G - H	(A [reprise]) - H

L'analyse de *l'Amiriyya* d'un point de vue formel peut suffire à ce stade. Cependant, cette œuvre même fera ultérieurement l'objet d'un autre niveau d'analyse ; notamment le 2^e mouvement où la composition et l'interprétation atteint un niveau inhabituel dans la création musicale pour le *'ūd* de concert.

II.3.3 Constations générales

L'analyse paradigmatique opérant par segmentation nous donne accès aux différents détails structurels et formels de la musique du *'ūd* de concert. La segmentation, en tant que théorie naissante de textures très variées des musiques du XX^e siècle⁹⁰, est en l'occurrence un outil de réflexion sur l'écoute de la musique, la performance, l'analyse et la composition⁹¹. Il est notable que la musique composée pour le *'ūd* dans ses différentes manifestations scéniques expose une volonté d'innovation et, surtout, de détachement tangible d'un certain « archaïsme » du à sa dépendance du chant. Ce détachement apparaît au fil des analyses et traduit notamment les préoccupations des compositeurs en matière de forme, de rythme, de timbre et même de langage.

D'un point de vue formel, les pièces que nous avons analysé, reflétant l'état de la création instrumentale actuelle pour le *'ūd*, oscillent entre deux aspects classique et moderne. L'œuvre *L'oiseau volant* de Munir Bashir respecte le principe de la forme *lūnga* dans sa composition d'un nombre de *khāna* (strophe) et un *taslīm* (refrain) ainsi que la rapidité de son jeu. Elle rompt néanmoins avec le principe de reprise du refrain après chaque strophe en la transformant en une forme de caprice à mouvements libres. L'œuvre *Masār* du trio Joubran répond à des critères *maqāmiques* traditionnels. La répétition d'une phrase mélodico-rythmique prototypique en soi n'est pas révolutionnaire en matière de création et d'originalité contrairement à la dynamique et à l'orchestration qui la distingue clairement d'une quelconque forme instrumentale traditionnelle. Dans l'œuvre *Farḥa* de Dhafer Youssef, l'adaptation de la forme « Thème - Improvisation - Thème » pour un quintet de Jazz se classe de nos jours comme l'une des nouvelles tendances musicales instrumentales de la fin du XX^e siècle dans le monde arabo-oriental⁹². Pour *l'Amiriyya* de Naseer Shamma, on assiste à un mélange d'éléments musicaux hétérogènes et dispersés d'une manière complètement différente de toute forme traditionnelle. La distinction de mouvements et d'idées dans *l'Amiriyya* renvoie au concept de figuralisme⁹³.

90. David S. LEFKOWITZ et Kristin TAAVO. "Segmentation in Music : Generalizing a piece sensitive approach". Dans : *Journal of Music Theory*. T. 44. N°1. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, 2000, p. 171-229.

91. Ibid., p. 172.

92. KAMMOUN, "Les nouvelles tendances instrumentales improvisées en Tunisie. Enjeux esthétiques, culturels et didactiques du jazz, de la modalité et du métissage".

93. Concept que nous avons évoqué dans le troisième chapitre de la première partie de la thèse et sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant.

Dans les exemples traités dans ce chapitre, nous pouvons expliciter quelques stratégies compositionnelles d'un point de vue immanent. De la stricte improvisation à la composition hybride, l'exploration technique en matière de démanchés, de mouvement de notes — conjointes, disjointes, horizontales ou verticales —, de rapidité, de dynamique de jeu, d'ornementations, de variations rythmiques et timbriques, est une constante compositionnelle unanime entre tous les exemples. La technicité, ici en tant que paramètre clef, est sans doute liée à l'interprétation des œuvres. La musique du 'ūd de concert est certes écrites pour le 'ūd même. Jouée dans la majorité des cas — du moins dans tous nos exemples —⁹⁴ chacune par son compositeur, il devient délicat de séparer la composition de l'interprétation⁹⁵. La différence entre les deux tend vers le nul puisque chaque 'ūdiste concertiste traduit sa composition par sa propre interprétation. Par ailleurs, la technicité semble servir l'évolution de la maîtrise de l'instrument. Les mouvements mélodiques « paganiniques » de l'oiseau volant de Munir Bashir par exemple témoignent de la virtuosité dans sa dimension de « difficulté vaincue » selon la formule de Camille Saint-Saëns⁹⁶. Jean-Marc Chouvel dit à ce propos :

« La "valeur" de la virtuosité ne va pas de soi, comme nous le rappellent avec insistance les témoignages de nombreux artistes. En elle, s'exprime d'une certaine manière le conflit entre la technique et l'expression. Mais elle représente peut-être plus particulièrement l'expression de la technique. »⁹⁷

Parler de virtuosité dans ce contexte revient à définir une concomitance entre deux niveaux « compositionnels / interprétatifs » : un niveau mécanique⁹⁸ (technique selon Chouvel) et un niveau expressif⁹⁹. Cette distinction s'inscrit d'emblée dans le souci permanent des 'ūdistes-compositeurs de garder un lien entre la tradition et la modernité. La cohabitation entre les deux niveaux mène vraisemblablement à ce que Joëlle Caullier appelle « la vita contemplativa »¹⁰⁰. En terme d'un certain perfectionnement dans l'interprétation, ce concept désigne l'expérience spirituelle vécue par l'interprète, résultante d'un éventuel dépassement de sa condition humaine et censée

94. Chaque nouvelle composition pour le 'ūd de concert est souvent, voire toujours, dévoilée au grand public pour la première fois par son compositeur.

95. En tant que réalité tangible d'une œuvre, l'interprétation peut être dissociée de sa valeur compositionnelle dans le sens où l'acte de composer n'oblige pas celui d'interpréter. Elle induit, en revanche, une précision de performance conforme aux propos du compositeur mais qui reste tout de même relative : c'est bien le cas où le compositeur et l'interprète ne sont pas la même personne. Dans le cas contraire, on s'approche, me semble-t-il, d'une représentation réelle de la musique où la fusion de ces deux acteurs en une même personne ne peut que refléter les vraies intentions compositionnelles et interprétatives de l'œuvre. MAKHLOUF, op. cit., chapitre 5.

96. Jean-Marc CHOUVEL. *La virtuosité : tromperie ou accomplissement ?* Septembre 2006, URL : <http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/textes/Virtuosite.pdf> (visité le 01/02/2011), p. 1.

97. Ibid., p. 1.

98. Ce niveau relève de tout ce qui concerne l'habileté du 'ūdiste dans son jeu instrumental : l'adresse de ses doigts et leur positionnement sur le manche, la manipulation du plectre (renversement et tournure) et la synchronisation des deux mains. MAKHLOUF, op. cit.

99. Il concerne tout ce qui « embellit » le niveau mécanique. Il s'attache directement à la sensibilité générale de l'instrumentiste face à la perception de son instrument. *ibid.*

100. Joëlle CAULLIER. *La condition d'interprète*. Article, Revue DEMéter, Décembre 2002. URL : <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/caullier.pdf> (visité le 22/01/2008), p. 9.

impressionner les auditeurs. Ce sujet exige sans doute un développement plus consistant qui aborde les questions de l'émotion et de la signification dans la musique du *'ūd* de concert.

Espace sémantique : sens et signification dans la musique du ‘*ūd* de concert

Comme nous l’avons déjà préconisé dans le diagramme de l’espace compositionnel¹, l’espace sémantique recouvre l’ensemble des données extérieures au matériau sonore et concerne plus directement les intentions du compositeur ou les diverses motivations qui l’ont conduit à réaliser son œuvre musicale. Malgré l’évidence qui entourerait son champ épistémologique, l’espace sémantique s’avère plus complexe par l’entrelacement des points qui le concernent. En tant que partie intégrante de l’espace imaginaire, il est en relation étroite avec les questions du sens et de la signification en musique dans leurs diverses représentations. Dans son article « Sémiologie musicale et herméneutique »², Jean-Jacques Nattiez détaille des niveaux de significations, au sein de la tripartite sémiologique, liés au texte musical et aux protagonistes de l’événement musical. Les liaisons au texte, qu’elles soient sonores (éléments de notation) ou non (des mots indices ou autre), relèveraient des niveaux poïétique et esthésique inductifs. En revanche, les liaisons aux protagonistes de l’événement musical s’aligneraient sur les déductions des stratégies compositionnelles et auditives dans les niveaux poïétique et esthésique externes. Ces deux points fondamentaux se résumeraient respectivement dans deux types de significations elucidés par Nattiez.

1. Voir figure II.1.1 à la page 123.

2. Jean-Jacques NATTIEZ. “Sémiologie musicale et herméneutique. Une analyse et quelques considérations épistémologiques”. Dans : *Observation, Analyse, Modèle : Peut-on parler d’art avec les outils de la science ?* Sous la dir. de Jean-Marc CHOUVEL et Fabien LÉVY. Les cahiers de L’IRCAM. Paris : l’Harmattan, 2002, p. 143-174.

1^{er} type :

« *Les significations inconscientes "cachées"* dans le texte musical laissé par le compositeur ou dans les propos et interprétations des interprètes et des auditeurs. Elles sont d'ordre psychologique ou culturel, social ou historique, individuel ou collectif. Elles sont nécessairement dégagées par l'exégète et ne peuvent prétendre correspondre nécessairement aux significations vécues par le compositeur, les interprètes et les auditeurs. »³

2^e type :

« *Les significations vécues par le compositeur, par l'interprète (musical), par l'auditeur d'hier ou par celui d'aujourd'hui* (elles sont souvent qualifiées d'*intentionnelles* lorsqu'il s'agit des significations du compositeur). Ces quatre types de significations (...) ont en commun de pouvoir être mis en évidence par le musicologue grâce à l'étude de propos, de témoignages, ou par le recours à des enquêtes et des questionnaires. »⁴

Dans le cadre d'un espace sémantique, il nous paraît bien pertinent de réunir ces deux types de significations en relevant d'abord les données par exégèse⁵ et les vérifiant ensuite en récoltant les propos des protagonistes de l'événement musical. Ceci permettra notamment de comparer, d'affirmer ou d'infirmer la concordance des données de part et d'autre. À l'évidence de cette démarche, il paraît nécessaire de commenter certains points relatifs à la prépondérance de la signification en musique et aux chemins qui peuvent nous y mener. En centrant ces points sur la musique arabo-orientale, l'absence absolue de la signification serait en elle-même insignifiante. Dans un premier lieu, les formes instrumentales traditionnelles comme le *samā'ī* ou la *lūnga* par exemple ont des significations internes relatives à des questions de forme, de *maqām* et de rythmes. Dans ce contexte, Mohamed Gouja considère que « *le discours musical du maqām et de tout l'univers musical et culturel qu'il implique, est conduit par un processus de signification, polysémique et multidimensionnel, qui dépasse les subtilités matérielles liées aux notions de modes et de leurs dérivées formelles* »⁶. Cette idée même, dans un deuxième lieu, serait un point de départ pour les formes instrumentales qui transcenderaient la *maqāmiyya* (modalité). En effet, la force significative du chant et des formes verbales dans la musique arabe rendrait l'approche de la musique, en tant que domaine non-linguistique, par la langue inéluctable⁷. Nous essayerons de décortiquer certains éléments en compléments de la pensée compositionnelle dans les exemples déjà analysés.

3. Ibid., p. 165.

4. Ibid., p. 165.

5. Selon Jocelyne Kiss, l'exégèse « *permettait d'apporter un éclairage nouveau, une distanciation nécessaire, pour une compréhension plus profonde des phénomènes sous-jacents, et des conséquences en termes de théories musicales* ». Jocelyne KISS. *Composition musicale et sciences cognitives. Tendances et perspectives*. Paris : l'Harmattan, 2004, p. 49.

6. GOUJA, op. cit., p. 133.

7. NATTIEZ, *De la sémiologie à la musique*, p. 145.

II.4.1 Sens et signification : quelle approche ?

Si on a toujours attesté autant l'existence que l'importance du sens et de la signification en musique, la question que l'on pourrait poser concernerait la ou les manières éventuelles qui nous permettent d'étudier ce phénomène. L'une des attestations les plus remarquables, celle d'Eric Emery, reviendrait à définir la musique à partir de ses sources mêmes : « *La musique est essentiellement une émanation de l'esprit et un témoin de la vie morale, elle est pensée et sentiment* »⁸. L'association de la pensée au sentiment reprendrait la dichotomie inéluctable de la musique comme inspiration (acte de création sans aucune référence à la pensée ou à la réflexion) et celle de « l'expression du sensible » selon les termes de Jean-Marc Chouvel. À ce propos, son récent « *essai de sémantique des formes du temps* » ouvre quelques pistes intéressantes dans l'élaboration de cette problématique⁹.

II.4.1.1 Le concept d'association

Tel qu'il est présenté par Chouvel, le sens en musique par association « *désigne le processus sémantique le plus manifeste : une figure musicale se réfère à une idée qui est d'un autre ordre* »¹⁰. Cette définition claire s'appliquerait bien dans le contexte de la musique du *'ūd* de concert. La question de la référence à une idée autre que la musique elle-même a en effet une forte valeur sémantique qui rapproche la musique du langage et qui lui confère un contexte de compréhension appropriée. La procédure de « contextualisation » de la musique en général a beaucoup d'intérêt. D'un côté, il existe plusieurs correspondances symboliques d'ordre culturel qui associent les sons à des éléments de la vie humaine. Le rapport de la musique aux émotions en l'occurrence reste le débat le plus *significatif* sous cet angle de recherche¹¹. D'un autre côté, les attributions du sens prennent de l'ampleur lorsque l'on associe la musique à des sujets ou à des événements précis. Dans son livre *Composer de la musique aujourd'hui*, la compositrice française Michèle Reverdy réagit à la question « *la musique d'aujourd'hui a-t-elle quelque chose à dire sur le monde d'aujourd'hui ?* » en disant :

« L'art a toujours quelque chose à dire sur le monde de son époque, tout simplement parce que l'artiste est un homme ou une femme dans le monde, vivant avec le monde, comme tout le monde. Dans les années 1970, on parlait beaucoup d'art engagé. (...). Ce qualificatif est un pléonasme, car l'art est toujours engagé, d'une façon ou d'une autre. »¹²

8. ERIC EMERY. *Temps et musique*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1998, p. 424.

9. CHOUVEL, *Analyse musicale : Sémiologie et cognition des formes temporelles*, p. 225-300.

10. Ibid., p. 226.

11. « *Dans le monde du maqâm, le sabâ est un maqâm triste et douloureux, le râst est solennel et austère, le nahawand est mélancolique et le hijâz est mystique* ». Soufiane FEKI. « Quelques réflexions sur l'analyse du maqâm ». Dans : *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection Culture et Cognition Musicales, N°1. Sampzon : Delatour France, 2005, p. 140.

12. Michèle REVERDY. *Composer de la musique aujourd'hui. 50 questions*. Paris : Klincksieck, 2007, p. 55.

Qu'elle soit au sens propre ou au sens figuré, l'idée de « l'engagement en musique », à l'évidence soulignée par Michèle Reverdy, est pertinente dans le cas de la musique du 'ūd de concert. Sans rentrer pour autant dans les discussions autour de ce concept, l'engagement est appréhendé en l'occurrence selon deux acceptions : la première, d'ordre musical, concerne l'intention innovatrice globale des 'ūdistes de concert. Quant à la deuxième, elle concerne un engagement particulier d'ordre politique et humanitaire.

II.4.1.2 Intentionnalité compositionnelle

Dans un autre niveau de réflexion, cette question d'engagement en musique renvoie à la question de l'intentionnalité du compositeur. En effet, dans l'ensemble des critères musicaux que l'on a pu dégager dans notre analyse, la musique du 'ūd de concert répondrait à l'un des présupposés « universels » affirmant que « *la musique, en tant que culture, serait exclusivement un langage et, en tant que tel, assujetti aux événements historiques, sociaux et culturels de tout langage* »¹³. L'assimilation de la musique comme langage est à la fois une confirmation du couple saussurien « signifiant/signifié » et une mise en évidence de la valeur épistémologique fondamentale d'une œuvre musicale. À ce propos, Michel Imberty affirme que la description de la matérialité physique de la musique « *ne lève pas l'ambiguïté épistémologique fondamentale de l'œuvre qui fait qu'elle est toujours autre chose que ce qu'elle est dans cette matérialité (...) un objet intentionnel (...)* »¹⁴. La relation entre la musique en soi et les sujets ou objets auxquels elle peut renvoyer, pourrait être établie à travers les descriptions analytiques effectuées plus haut afin de nous faire rapprocher et même comprendre les visées intentionnelles des 'ūdistes compositeurs.

D'un autre côté, les questions du sens en musique, aussi bien explicitées et revendiquées par les musicologues¹⁵ que par les 'ūdistes concertistes, rejoignent les questions de l'intention dans ce que nous appelons *intentionnalité relationnelle*. Nous nous inspirons en l'occurrence de l'expression de Michel Imberty *relationnalité intentionnelle*, qui, relative plutôt à l'interprétation de la musique, est « *le fait que le sens s'établit dans la relation qui s'instaure entre un sujet et un phénomène extérieur d'une part, entre un sujet interprétant et un sujet destinataire de cette interprétation d'autre part* »¹⁶. Le néologisme relationnalité est justifié par la complexité d'une double relation liant trois pôles différents : un sujet interprétant, un sujet destinataire et un phénomène extérieur. Notre expression *intentionnalité relationnelle* lie uniquement deux pôles, le compositeur et le phénomène extérieur, dans une relation directe ou

13. Enrico FUBINI. "Le langage musical : communication sociale ou instinct naturel?" Dans : *L'imaginaire musical entre création et interprétation*. Sous la dir. de Mara LACCHÉ. Collection Univers musical. Paris : l'Harmattan, 2006, p. 22.

14. Michel IMBERTY. "L'épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique". Dans : *De l'écoute à l'œuvre. Études interdisciplinaires*. Sous la dir. de Michel IMBERTY. Actes du colloque tenu en Sorbonne les 19 et 20 février 1999. Paris : l'Harmattan, 2001, p. 20.

15. Mondher Ayari nous renvoie à plusieurs recherches traitant du sens en musique, notamment celles effectuées dans des aires géoculturelles extra-européennes. Mondher AYARI. "Can one speak of meaning in music?" Dans : *Musique, signification et émotion*. Sous la dir. de Mondher Ayari et HAMDI MAKHLOUF. Collection Culture et Cognition musicales. Sampzon : Delatour France, 2010, p. 249-250.

16. IMBERTY, op. cit.

indirecte qui véhiculerait l'espace sémantique. Nous essayerons d'établir dans ce qui suit un essai analytique qui mettra en œuvre une approche sémantique de la musique du *'ūd* de concert.

II.4.2 Essai analytique

Ayant analysé un seul exemple pour chaque cadre compositionnel, nous ne pouvons pas prétendre une généralisation de ce que nous pourrions relever en l'occurrence. Chaque cas constitue une expérience compositionnelle à part entière. Néanmoins, il est possible d'esquisser quelques lignes directrices montrant certains aspects de l'intentionnalité dans ces exemples. Dans ce qui suit, et selon la typologie de Nattiez, nous désignerons par *sémantique interne* toutes les données que nous pouvons relever à partir de la composition ou de son interprétation même. Il s'agit ici d'appliquer le concept d'association quant à des figures mélodico-rythmiques renvoyant à des expressions particulières¹⁷. Nous désignerons, également, par *sémantique externe* toutes les données que nous dégagerons des discours directs ou indirects des compositeurs même.

II.4.2.1 Sémantique interne

II.4.2.1.1 Évolution des formes compositionnelles

Nous pouvons constater, au fil de l'analyse de nos exemples, une évolution des formes qui se détache de plus en plus des stéréotypes traditionnels et prône beaucoup plus de liberté. La composition *Al-'usfūr at-tā'ir* (L'oiseau volant) de Munir Bashir joint la forme traditionnelle *lūnga* dans la rapidité de son interprétation et l'homogénéité de son *maqām*. En revanche, elle rompt avec le retour permanent au *taslīm* (équivalent de refrain) tout en mettant en valeur un enchaînement de mouvements avec une idée compositionnelle comme point de départ¹⁸. Les trois propriétés formelles de cette composition — forme A-B-C-B-C-A, fréquence des arpèges et du chromatisme et utilisation de figures rythmiques courtes et rapides — peuvent fidèlement renvoyer à l'image d'un oiseau qui vole et dont on ne peut vraiment tracer la trajectoire précise. Cette image explicite également le thème de la nature largement abordé dans les chants arabes dits classiques¹⁹ ; ce qui signifie l'intention de se rapprocher des champs d'expression d'une musique arabe traditionnelle. D'un autre côté, nous retrouvons aussi la notion de mouvements chez Naseer Shamma dans sa composition *l'Amiriyya*²⁰ où l'on bénéficie vraisemblablement d'une grande marge de liberté en ne faisant pratiquement aucune référence formelle traditionnelle. Cette œuvre revendique un figuralisme très diversifié. D'une part, le découpage de Shamma

17. Voir par exemple le fragment de la symphonie n° 94 (1791) de Joseph Haydn, où le « *tutti fortissimo est assimilé au coup de tonnerre, destiné à réveiller les dormeurs au concert anglais* ». CHOUVEL, op. cit., p. 227.

18. Voir le diagramme syntagmatique de la composition de Munir Bashir (Figure II.3.19 à la page 168).

19. Beaucoup de chanteurs célèbres du XX^e siècle ont chanté la nature et sa beauté au sens propre et dans des cadres métaphoriques. Par exemple : *al-ward gamīl* (les fleurs sont belles) de Umm Kulthūm, *līh yā banāfsaj* (la rose violette) de Ṣālah 'abd Al-Ḥayy, etc ...

20. Voir Annexe A.

lui-même est décrit par des expressions qui explicitent toute son intentionnalité : sonnerie d’alarme, bombardement, etc.

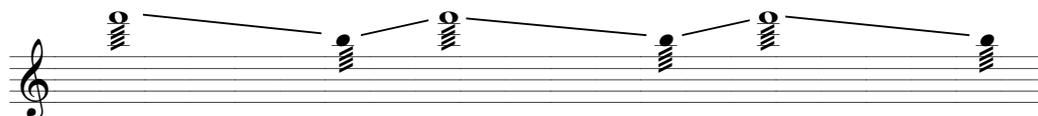


Figure II.4.1. Notation du segment E (figure II.3.30 à la page 178) assimilé à une sonnerie d’alarme

D’autre part, les *maqāms* utilisés dans l’œuvre suivent la logique de l’expressivité chargée que Soufiane Feki avait évoqué²¹. Le ‘*ajam* du premier mouvement est joyeux et vivace, les enchaînements et les résolutions harmoniques en mineur dans le deuxième mouvement sont mélancoliques, le *hijāz* et le ‘*athar kurdī* dans le troisième mouvement sont tristes. Les références émotionnelles de ces *maqāms* sont également explicités dans plusieurs débats autour de *l’Amiriyya*²². Nous en discuterons dans le cadre d’une sémantique externe.

II.4.2.1.2 Rigueur structurelle

Si les formes compositionnelles pour le ‘ūd de concert jouissent de cette marge de liberté, les structures qui régissent ces formes semblent suivre une rigueur et une régularité réfléchies. Le *taqsīm*, comme forme compositionnelle libre, se conforme dans la plupart des cas aux règles des enchaînements structurels de la *maqāmīyya*. Celui de Jamil Bashir, d’ailleurs, ne fait pas exception. L’analyse du *taqsīm* a montré une évolution structurelle qui part d’une exposition du *maqām*, puis enchaîne avec des modulations proches de ce *maqām*, et finalement, se termine par une *qafta* (cadence finale mélodico-rythmique prototypique) de ce même *maqām*²³. Ce parcours structurel a deux qualités significatives :

- Une qualité pédagogique qui s’illustre dans la présentation du *maqām* et de ses caractéristiques ;
- Une qualité expressive qui consiste à « explorer les échelles sonores du *maqām*, avec le maximum de possibilités techniques instrumentales, et pour orner ses structures mélodico-rythmiques les plus significatives »²⁴. Le *taqsīm* de Jamil Bashir puise en effet ces qualités dans la diversification des éléments musicaux développés et dans la fluidité interprétative au niveau des passages entre ces mêmes éléments²⁵.

21. FEKI, op. cit.

22. MANSOUR, op. cit.

23. Voir le tableau descriptif de l’enchaînement du *taqsīm* de Jamil Bashir : Tableau II.3.1 à la page 161.

24. AYARI et MCADAMS, op. cit., p. 400.

25. Voir les descriptions des qualités interprétatives de Jamil Bashir. Jean-Claude CHABRIER. “Résurgence d’une musique avec Jamil Bachir (genèse de l’œuvre testée par Mondher Ayari)”. Dans : *Observation, Analyse, Modèle : Peut-on parler d’art avec les outils de la science ?* Sous la dir. de Jean-Marc CHOUVEL et Fabien LÉVY. Les cahiers de L’IRCAM. Paris : l’Harmattan, 2002, p. 421-422.

D'un autre côté, la pièce de Dhafer Youssef suit une démarche structurale inspirée des standards de Jazz. Le champ étymologique du mot *farha* (joie) serait représenté par plusieurs caractéristiques compositionnelles et interprétatives : un rythme ternaire vivace et dansant, une répétition de l'idée compositionnelle avec plusieurs variations rythmiques, l'usage d'un ostinato et d'une grille d'accords pour improvisation. La réunion de cet ensemble d'éléments musicaux dans une même œuvre pourrait traduire la volonté du compositeur d'exploiter un maximum de possibilités compositionnelles et de montrer également de nouvelles couleurs timbriques mariant le 'ūd avec un instrumentarium multi-culturel.

Si le *taqsīm* de Jamil Bashir et la composition de Dhafer Youssef se rejoignent dans l'exploration des capacités techniques et expressives du 'ūd, la composition *Masâr* du Trio Joubran touche vraisemblablement à d'autres niveaux de signification sur le plan structurel. Leur idée compositionnelle n'a pas une qualité technique supérieure. Tout en étant mélodiquement et rythmiquement anodine, la valeur significative de cette idée puise son essence dans sa répétition et son développement tout au long de la pièce. En effet, au sens d'« itinéraire », l'intitulé *Masâr* évoque le champ lexical de « route » et de « marche ». Il peut également faire allusion au sens de « voyage » et de « départ ». D'un point de vue musical, ceci rejoint trois caractéristiques structurelles fondamentales : l'aspect rythmique, l'aspect dynamique et l'enchaînement instrumental. Nous pourrions en l'occurrence prétendre les analogies suivantes :

- La monotonie ternaire du rythme pourrait faire allusion à une sorte d'errance interminable qui peut également rappeler une étendue territoriale à perte de vue (un désert ou une savane) ;
- La répétition de la même mélodie selon une segmentation symétrique et quasi-parfaitement égale en termes de durée accentue le sentiment d'une marche ou d'une procession ;
- L'utilisation du procédé de diminution, engendrant un dédoublement de pulsation rythmique interne, révèle une certaine tension marquée par un sentiment de comblement micro-temporel. Le dédoublement entraîne une multiplication du son percuté au plectre et remplit les espaces vides entre les notes comme si on avait plus conscience de cette marche ;
- Ce procédé rejoint aussi l'aspect dynamique de la musique qui prend une ampleur sonore aussi bien dans l'interprétation musicale que dans l'arrangement instrumental. L'addition successive des 'ūds et des percussions pourrait faire référence à un passage d'une marche solitaire à une marche collective.

II.4.2.2 Sémantique externe

Bien évidemment, les exégèses, relevées dans le cadre d’une sémantique interne, ne peuvent correspondre définitivement à une intention compositionnelle et interprétative que lorsqu’elles sont confirmées par des propos explicites des compositeurs et interprètes. Parmi les exemples que nous avons abordés, nous ne disposons en l’occurrence que de témoignages et de débats autour des musiques du Trio Joubran et de Naseer Shamma. Dans ce contexte, le cas du Trio Joubran illustre une intentionnalité relationnelle très claire. Le réalisateur palestinien Raed Andoni avait édité un documentaire²⁶ qui détaille effectivement la vie musicale du trio. De prime abord, les trois frères associent leur musique à la cause palestinienne en prônant une position politique bien déterminée. Évoquant la scène comme lieu qui parle de leur pays, le frère aîné Samir Joubran avait revendiqué la situation palestinienne comme étant le grand thème de l’ensemble de ses performances. Il s’en dégage ici un fort aspect identitaire représenté par l’utilisation du ‘ūd comme symbole de cette revendication.

Une partie du documentaire avait été réservée au travail de lutherie du deuxième frère Wissam Joubran. Exerçant chez un luthier italien, il exprimait son regret au manque d’études au niveau de la facture du ‘ūd en contrepartie des avancées qu’a connu le violon. Il souhaitait par contre l’arrivée d’un jour où cette facture aboutira à une normalisation des mesures et à une qualité de facture perfectionnée. La dualité regret/souhait semble être une parfaite illustration de la musique du trio. La multiplicité des normes de construction et des mesures du ‘ūd — bien qu’elle peut refléter une richesse culturelle — renvoie directement au déchirement socio-politique que subit la Palestine et peut être assimilée à l’absence de l’unité du monde arabe. Il y aurait vraisemblablement, d’après les dires de Wissam Joubran, une aspiration à une unité plutôt utopique que réalisable. C’est ce qui semble effectivement appréhendé autant dans le développement de l’idée compositionnelle de *Masâr* que dans la dynamique de toute l’œuvre. La marche que nous avons décrit, passant du statut de solitaire à celui de collective, serait un appel à l’unité et à la cohésion.

Par ailleurs, cette unité souhaitée ne se contredit pas avec un esprit d’échange et de partage d’expériences différentes au sein même du trio. Désireux d’une homogénéité musicale, Samir Joubran nuance entre l’unité et la différence dans la composition en expliquant à son petit frère Adnan le principe de l’établissement d’une confiance sur scène au moment de la performance²⁷. La confrontation de cette nuance avec la pièce *Masâr* permet de dévoiler sa logique compositionnelle et interprétative. La monotonie du rythme ternaire, l’interprétation collective de la même idée musicale, la dynamique constamment montante et le sens même du mot « Masâr » sont tous des éléments musicaux qui convergent vers l’idée de la différence au service de l’unité. L’aspect thématique de l’œuvre dans le sens d’un choix d’une idée, d’une pensée, un choix d’une marche dans un itinéraire précis, reflète un appel de rassemblement de

26. Documentaire, décrit comme « *une observation sensible de la vie d’une famille palestinienne* », diffusé pour la première fois le 8 décembre 2005 à 22h15 sur la chaîne française ARTE. MAKHLOUF, “L’expérience émotionnelle chez le ‘ūdiste arabe contemporain”, p. 351.

27. « *Chacun de nous a sa propre phrase musicale à travers laquelle il s’exprime. Mais si tu te trompes dans ton exécution au moment où je suis sur scène, tu ne devras pas avoir peur car je couvrirai ta faute* » *ibid.*, p. 353.

toutes les sensibilités individuelles. Faire passer un message à travers la musique est une intention qui se confirme d’ores et déjà chez les *‘ūdīstes* de concert. Il en va de même pour l’œuvre *l’Amiriyya* de Naseer Shamma. Lui posant la question, il répondit :

« Il est clair que cette œuvre est en rapport direct avec le message de la musique. Un message de condamnation d’actes criminels, un appel à manifester et faire régner la paix. Ce qui a été écrit sur cette musique peut être réuni dans un grand ouvrage de critique et d’interprétations. La réaction du public est très importante. Je l’ai jouée à maintes reprises dans plusieurs pays du monde et je peux vous assurer qu’elle a toujours suscité l’attention des gens, leur émerveillement et surtout la compréhension de l’intention qu’elle porte. »²⁸

Le propos de Shamma est appuyé par le commentaire de l’ethnomusicologue Habib Yammine sur le livret du disque *Le luth de Bagdad* :

« Le témoignage d’une tragédie qui survint à al-Amiriyya, un abri dans lequel un groupe d’enfants était venu se réfugier lors d’un bombardement ; les enfants y trouvèrent la mort, ensevelis sous les décombres. C’est à la fois un cri de révolte contre la sauvagerie et la barbarie, un hymne à l’innocence, des pleurs exprimant la peine et la profonde tristesse et des prières pour garder l’espoir dans la vie (...). »²⁹

Ce commentaire est d’une extrême importance dans la compréhension des intentions générales du compositeur. Les vocables utilisés sont très significatifs par rapport à l’analyse de l’œuvre. On peut relever en particulier les mots suivants : enfants, bombardement, mort, cri, révolte, hymne, innocence, pleurs, prières, espoir et vie. Ces mots peuvent être attribués, en conformité avec les aspects expressifs les plus saillants, aux différentes parties de l’œuvre comme le présente le tableau suivant :

Tableau II.4.1. Réarrangement des mots utilisés pour la description de *l’Amiriyya* en fonction de ses mouvements

Mouvements	1 ^{er}	2 ^e	3 ^e
Segments	A - B - C - D	E - F - G	(A) - H - I - J - K - L - M - N
Mots	Enfants, inno- cence	Bombardement, cri, mort, pleurs	Morts, pleurs, prières, révolte, hymne, espoir, vie

28. *c.f.* Annexe A.

29. Commentaire de Habib Yammine SHAMMA, *op. cit.*

Nous remarquons, en effet, que l’enchaînement des mots ci-dessus est organisé selon une suite logique illustrant une scène bien définie. *L’Amīriyya* devient ici une représentation d’un réel vécu dans un endroit donné à un moment donné. Ceci nous laisse bien croire que Shamma tendait de nous faire parvenir les images de ce vécu à travers sa musique ; une musique qui tire toute sa valeur sémantique de ce même vécu. Il nous paraît évident que cette œuvre a été composée avec un aspect narratif chargé d’intentionnalité. Le *maqām ‘ajam*, utilisé dans le premier mouvement, est, selon la logique d’affectivité *maqāmienne*, un synonyme de joie et de gaieté qui concorde avec l’image des enfants et de leur innocence. Le *ḥijāz* et le *’athar kurdī* sont en revanche synonymes de tristesse et de détresse concordant avec l’image de la mort, les funérailles et les pleurs. Quant à la marche cadentielle en mode majeur, qu’on retrouve au niveau du segment N³⁰, elle semble effectivement concorder avec les sens de la révolte, de l’espoir et de la vie. Par ailleurs, le matériau compositionnel et interprétatif utilisé dans les segments E, F et G³¹ donne un aspect de figuralisme approprié :

- L’usage d’un trémolo intensif glissant sur la corde la plus aigüe du ‘ūd (Segment E) rappelle le son de la sirène d’avertissement de guerre ;
- L’usage d’un autre trémolo glissant, moins sec au niveau de l’effleurement de la corde et plus accentué au niveau du plectre (au début du segment G), rappelle le son des hélicoptères et le son de chute d’une bombe ;
- L’absence de cyclicité rythmique des accords et des arpèges, l’importante étendue de la tessiture du jeu instrumental et la redondance quasiment aléatoire des éléments musicaux constitutifs des segments F et G, renvoient à un paysage de guerre dominé par la violence, le désordre, la peur et la fuite ;
- L’extinction brusque de la forte dynamique et le ralentissement à la fin du segment G annonce la fin d’un bombardement intensif.

II.4.3 Constatations générales

La revalorisation du ‘ūd en tant qu’instrument soliste paraît comme une résultante d’un amalgame d’événements musico-historiques. Il y aurait un besoin intense de restituer la place prestigieuse de l’instrument sur la scène à travers la composition et l’interprétation de musiques différentes qui parviennent à communiquer des intensions. Le figuralisme, tel qu’il a été défini, prend une ampleur communicationnelle qui aurait deux objectifs. Le premier serait l’égalisation de la puissance de la langue dans le contexte d’une musique chantée dominante. Le deuxième, quant à lui, émanciperait les compositeurs des attachements traditionnels et leur donnerait accès aux plus grands moyens de la création musicale³².

30. Voir le tableau II.3.4 à la page 179.

31. Voir la figure II.3.30 à la page 178.

32. Dans une perspective de composition et d’interprétation acoustiques, la musique du ‘ūd de concert irait jusqu’à l’exploitation des possibilités sonores des notes et des timbres. Christian Goubault valorise le figuralisme dans ce contexte en donnant un exemple précis : « *La musique n’est*

L'espace sémantique — puisant ses sources dans une sémantique interne relative aux caractéristiques compositionnelles et dans une sémantique externe plutôt relative à un espace imaginaire³³ — se situe au croisement des ambitions idéologiques, émotionnelles et inspiratoires du *'ūdīste* compositeur. Cependant, et dans la majorité (si ce n'est la totalité) des cas³⁴, ce *'ūdīste* compositeur est lui-même interprète de son œuvre. L'avantage de cette situation se présente dans le fait que ce *'ūdīste* est la personne la plus susceptible d'interpréter et reproduire sa composition telle qu'elle l'a conçue d'un point de vue formel et sémantique. La position du *'ūdīste* Naseer Shamma par exemple, qui s'auto-décrit comme le seul à avoir interprété ses œuvres en assouvissant ses intentions compositionnelles, donne finalement à l'interprétation autant d'importance qu'à la composition. Elle est même le reflet d'une « *personnalité, psychique, affective, intellectuelle, sociale...* » qui « *modèlent ses goûts, ses références, jusqu'à ses révoltes* » selon les termes de Joëlle Caullier³⁵.

En revanche, il se dégage de cette situation deux enjeux prépondérants. D'un point de vue esthétique, les avis oscillent entre l'obligation de garder les mêmes caractéristiques et qualités interprétatives que celles du compositeur et le devoir de développer les idées compositionnelles et de les enrichir par des interprétations différentes. Chaque avis possède ses propres motivations légitimes menant à la même question : Comment pourrait-on garder les particularités musicales et intentionnelles d'une composition pour *'ūd* de concert tout en l'interprétant d'une manière personnelle et distinguée ? Par ailleurs, la fusion des tâches de composition et d'interprétation en une seule personne ne semble pas suivre vraiment l'évolution des rôles — du moins dans la musique européenne de la deuxième moitié du XX^e siècle — consistant à distinguer entre compositeur et interprète au niveau de leurs droits moraux et intellectuels respectifs. Ce point est évoqué par Jean-Yves Bosseur en rapport avec l'application des idéaux de la Révolution française et consiste en l'occurrence à faire respecter le texte (la partition) écrit par le compositeur. Sur le statut de ce texte, il écrit :

« Le phénomène de la notation se voit donc peu à peu chargé d'une fonction supplémentaire : celle de préserver l'identité de l'œuvre, de l'affirmer dans sa singularité »³⁶.

Dans le cadre de notre sujet, nous concevons le statut d'une notation musicale sous l'angle d'une représentation tangible de toutes les spécificités de la musique du *'ūd* de concert. La question n'est pas aussi simple que ce l'on peut prévoir sur le plan de la

pas dépourvue de moyens pour donner une idée de l'eau, de ses états et de ses mouvements, grâce principalement à la combinaison des quatre paramètres du son : hauteur, intensité, rythme, timbre. Le dessin des notes sur une partition rend compte déjà visuellement de la nature et du déplacement de l'eau. Le figuralisme musical permet ainsi aux compositeurs de planter un décor, de recréer un paysage aquatique, de suivre les différents épisodes d'une narration ». Christian GOUBAULT. *Source d'inspiration musicale*. Article, Revue TDC. URL : <http://www.cndp.fr/revueTDC/756-41008.htm> (visité le 22/01/2008).

33. Voir le diagramme II.1.1 à la page 123.

34. Y compris les cas que nous avons analysés.

35. Joëlle CAULLIER. "La corporéité de l'interprète". Dans : *L'imaginaire musical entre création et interprétation*. Sous la dir. de Mara LACCHÉ. Collection Univers musical. Paris : l'Harmattan, 2006, p. 139.

36. Jean-Yves BOSSEUR. *Du son au signe*. Collection Écritures. Paris : Alternatives, 2005, p. 76.

transcription et des classifications générales de la musique. Si les recherches musicologiques sur le monde arabe ont connu une grande prolifération durant la deuxième moitié du XX^e siècle, les intentions théoriques ne se sont pas vraiment focalisées sur les problèmes de scripturalité en musique arabe. Les difficultés rencontrées pour traiter de cette question émanent à notre sens de deux problématiques :

- D’une part, comme problématique terminologique, les stéréotypes classificatoires de la musique en général n’arrivent pas à cerner le champ des musiques arabes. On a toujours souligné une concomitance de deux grands types de musiques : musique « savante » et musique « populaire ». La différenciation de ces deux concepts s’est établie sur la base d’un ensemble de couples de termes opposés aussi qualificatifs que formels : musique théorisée / musique non théorisée, musique écrite / musique non écrite (orale), musique profane / musique religieuse. Par ailleurs, l’expression de « musique traditionnelle » peut désigner à la fois la musique « savante » et la musique « populaire ». Nos soulevons ici les questionnements suivants : la théorisation de la musique arabe — considérée souvent comme musique de tradition orale — ne l’enlève-t-elle pas du rang des musiques non théorisées ? La transcription de cette musique n’en fait-elle pas une musique écrite ? Quelle écriture peut-on établir pour une musique du *‘ūd* de concert ?
- D’autre part, le nombre de notations musicales que l’on a pu faire — pour ne cibler que la musique arabe instrumentale — n’a jamais dépassé l’utilisation des outils et des signes de transcription traditionnelle aussi détaillée qu’elle soit. Si l’on préconise en l’occurrence que ces notations ne parviennent jamais à représenter comme il se doit la musique des *‘ūdistes* contemporains, comment pourrait-on spécifier des représentations qui concrétiseraient en effet leurs espaces compositionnels ?

La réponse devrait tenir compte de plusieurs éléments. Le fait de concevoir « l’art du *‘ūd* de concert » dans la musique arabe en tant qu’espace compositionnel bien défini conduira à adapter l’utilisation de l’espace en musique dans la manière de sa représentation schématique (symbolisme et sémiotique) qui englobera les différentes représentations techniques et esthétiques de l’instrument. On pourrait penser l’hypothèse régissant cette question par la possibilité d’utiliser trois types de représentations (notamment en matière de transcription)³⁷ :

1. L’utilisation du signe traditionnel pris dans son acception la plus généralisée ;
2. L’utilisation du signe traditionnel, mais partiellement et particulièrement adapté ;
3. L’utilisation d’un signe entièrement nouveau.

37. CHAKROUN, op. cit., p. 366.

Repenser l'écriture de la musique du *'ūd* de concert est une tâche nécessaire vis-à-vis de l'évolution organologique de l'instrument et de la pensée musicale des *'ūdistes* afin d'esquisser une nouvelle représentation sémiotique de leurs espaces compositionnels et de leurs interprétations. Il semble que la part de créativité dans cette approche est tout à fait légitime comme l'affirme Jean-Yves Bosseur : « *Noter, ce n'est plus alors nécessairement indiquer une hauteur de son, un rythme..., noter, c'est aussi inventer une écriture* »³⁸.

38. BOSSEUR, op. cit., p. 133.

Troisième partie

Espace compositionnel
et modélisation sémiotique :
réflexion sur la représentation de la
musique du '*ūd* de concert

La transcription traditionnelle de la musique du ‘ūd de concert : quelles limites ?

Certes, il n'est pas question ici d'étudier l'évolution historique de la notation musicale depuis son apparition et jusqu'à notre époque actuelle. Dans ce cadre, nous proposons d'utiliser l'expression « transcription traditionnelle » pour désigner l'ensemble des signes que l'on utilise de nos jours pour écrire des partitions de musique arabo-orientale, depuis les travaux de Mīkhā'īl Mušāqa¹ jusqu'à ceux des musicologues arabes contemporains. L'application généralisée de l'échelle musicale à 24 quarts de ton quantitatifs a permis notamment d'approcher la musique arabo-orientale d'un point de vue théorique et systématique. Cependant, en tant que théorie, ses correspondances avec la pratique de cette musique ne sont pas tout à fait claires et laissent place à des ambiguïtés difficiles à résoudre sur le plan de l'interprétation et de l'écoute². Ce problème ne cesse de s'approfondir avec le déferlement de nouvelles tendances compositionnelles et le développement des subtilités interprétatives notamment chez les ‘ūdistes de concert.

Il est question dans ce chapitre de présenter quelques aspects de la transcription traditionnelle et de discuter les décalages que l'on peut observer entre la partition et son interprétation.

1. Voir la figure I.3.7 à la page 78.

2. Voir l'expérience pratique sur l'écoute de la note *sīkāh* dans divers exemples. Amine BEYHOM. "Systématique modale : génération et classement des échelles modales". Dans : *Musurgia* N° XI/4 (2004), p. 56-57.

III.1.1 Modèles opératoires dans la transcription des musiques arabes instrumentales

Le processus de l’écriture musicale émanant principalement de la culture occidentale a été constamment remis en question autant par les compositeurs que par les chercheurs en musique. L’ambition de cette remise en question est pertinemment justifiée par l’évolution de la création musicale, de ses processus, de ses outils et de ses moyens. Le *Traité des Objets Musicaux* de Pierre Schaeffer — un essai confirmé comme phase initiale et prépondérante dans le processus de repenser la création de la musique — a illustré en effet cette ambition et a donné suite à plusieurs recherches expérimentales dans ce sens. Anne Veitl dit à ce propos :

« L’ambition du *Traité des Objets Musicaux* était de proposer le solfège le plus général qui soit, pertinent et opératoire pour toutes les musiques, y compris celles qu’il n’était pas possible de noter grâce aux symboles de la partition conventionnelle. Le grand apport de ce traité de musique fut de proposer des manières de pratiquer la musique sans le recours à un système de notation. »³

Selon Anne Veitl, l’apport du *Traité* de Schaeffer était à l’encontre de son ambition première. Ceci pose deux questions importantes : d’une part, il est impensable d’un point de vue culturel de concevoir un système universel d’écriture musicale ; d’autre part, partir d’une idée théorique systémique pour arriver à des solutions pratiques — bien que ce soit contraire à la procédure analytique de la musique — pourrait constituer un possible processus pour mieux comprendre une entreprise compositionnelle et adapter probablement un système de notation approprié. Nous pensons en l’occurrence que cette idée présenterait un point de départ dans l’investigation sémiotique ; posant ainsi l’hypothèse que le système traditionnel de la notation musicale est insuffisant pour aboutir à une représentation *significative* de la musique du ‘ūd de concert.

III.1.1.1 Transcription rudimentaire

Le qualificatif « rudimentaire » est utilisé en l’occurrence dans son sens propre : celui de transcrire une musique avec le minimum de signes musicaux. Il est important de préciser en revanche qu’il ne s’agit pas de la technique volontaire d’une telle transcription menée par certains compositeurs de la musique contemporaine⁴. Aussi répandue soit-elle, l’utilisation minimale de signes musicaux semble émaner de deux consciences générales :

3. Anne VEITL. *De nouvelles formes de musiques orales ? Les technologies de la création musicale et le problème de l’écriture*. Texte pour une communication au colloque Ecrire, décrire le son, organisé les 23-24 mai, Texte téléchargeable. 2003. URL : <http://www.tscimuse.org/biblios/veitl/ecritureoralite.pdf>, p. 1.

4. « Si la musique électronique se passe de la partition, on ne peut en déduire pour autant que la fonction de l’écriture devienne caduque. Un symptôme de la permanence est la tendance de certains compositeurs (Stauchhausen, Evangelisti, Berio, Koenig) à écrire une partition a posteriori aussi rudimentaire. » Gianmario BORIO. “Signe et Son. Les fonctions de l’écriture dans la représentation de la pensée musicale”. Dans : *La société dans l’écriture musicale*. Sous la dir. de Jean-Paul OLIVE. Revue Filigrane N°3. Sampzon : Delatour France, 2006, p. 37.

1. Une conscience scientifique : propre aux musicologues arabes et qui consiste, premièrement, à utiliser la transcription pour des fins analytiques visant l'étude de la structure et de la forme musicale ; et deuxièmement, à considérer la partition dans le cadre de la musique arabe comme un simple « aide-mémoire » qui n'est en aucun cas représentatif des aspects sonores et interprétatifs de cette musique.
2. Une conscience pédagogique : il importe de noter de prime-abord qu'il n'existe pas jusqu'à présent, et à notre connaissance, des recueils de partitions d'œuvres originales de 'ūdistes compositeurs. La majorité des partitions mises à la disposition de tous les protagonistes de la musique (artistes, chercheurs, étudiants, etc ...) proviennent de recueils pédagogiques sous forme de méthodes de 'ūd destinées à apprendre à jouer de l'instrument.

En l'absence d'écritures ou de représentations graphiques originales des artistes eux-mêmes, nous pouvons ici nous demander si la transcription rudimentaire n'était pas survenue suite à l'incapacité des transpositeurs de trouver des solutions scripturaires à certains éléments compositionnels ou interprétatifs. En effet, cette hypothèse ne peut se confirmer puisqu'on trouve quelques 'ūdistes compositeurs, comme Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar⁵ et Jamil Bashir⁶, éditant des méthodes de 'ūd et transcrivant d'une manière assez simplifiée.

Hira حيرة Jamil Bashir جميل بشير

58

Figure III.1.1. Transcription de la pièce *Hira* par Jamil Bashir

5. TARGAN, op. cit.

6. BACHÎR, *Al-'ūd wa ṭarīqatu tadrīsīhi* (Le 'ūd et sa méthode d'enseignement).

Comme nous le remarquons bien, il n'existe aucun signe ou annotation relative à la qualité d'interprétation de cette pièce de Jamil Bashir. Il semble évident que la priorité est accordée à deux critères fondamentaux dans le jeu du ‘ūd. Le premier concerne le fonctionnement de la main droite manipulant un plectre renversé comme le montre les signes au dessus des quatre premières double-croches de la première mesure (figure III.1.1)⁷. Le deuxième, quant à lui, concerne la main gauche du ‘ūdiste ; notamment son doigté transcrit sous forme de chiffres au dessus des notes⁸. Il est également courant de trouver des chiffres romains au dessus des chiffres arabes désignant la ou les cordes sur lesquelles on joue⁹. Dans la partition de *Hira*, Jamil Bashir ne met pas ces chiffres romains. Se montrant comme un exercice d'arpégiation rapide, cette pièce figure dans le deuxième volume de sa méthode¹⁰ qui implique l'acquisition des compétences nécessaires à la reconnaissance de la corde jouée à partir du doigté même¹¹.

Il semble évident que cette partition a pour but précis de renforcer la maîtrise technique de l'instrument qui consiste à bien appliquer le doigté transcrit et à respecter le mouvement du plectre. Même si l'arpégiation, survenant dans une structure rythmique rapide, ne pourrait avoir *a priori* une quelconque intention interprétative, il serait important de se poser des questions concernant l'absence de signes dynamiques comme les nuances ou d'autres signes qui pourraient nous renseigner davantage sur la manière d'exécution des deux accords de *Do* majeur transcrits. En effet, la transcription rudimentaire pourrait laisser une grande marge de liberté et d'imagination au ‘ūdiste dans l'interprétation. Il devient en l'occurrence très probable que l'intention du compositeur se limite à la transmission de la ligne mélodico-rythmique de son œuvre. Cette hypothèse peut se confirmer dans bien des cas. Examinons de plus près la transcription du ‘ūdiste irakien Khaled Mohamed-Ali de son propre *samā‘ī* dans le *maqām rahat al-‘arawāh*¹². Nous prenons comme exemple la quatrième *khāna* (strophe) de sa composition.

7. Ce sont des signes conventionnels utilisés par les professeurs de ‘ūd. Lorsque la flèche est dirigée vers le haut (au dessus de la première note *Do* de la première mesure), on parle de plectre renversé qui percute la corde de bas en haut. Le mot *radd* (retournement) est le terme utilisé pour décrire ce mouvement de plectre. Lorsque la flèche est dirigée vers le bas (au dessus de la deuxième note *Sol*), on désigne un mouvement de haut en bas, contraire au plectre renversé, et décrit par le mot *ṣadd* (poussée).

8. Les chiffres 1, 2, 3, et 4 désignent respectivement l'index, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire. Le chiffre 0 désigne la note jouée sur la corde dans son état libre.

9. La numérotation des cordes du ‘ūd se fait du bas en haut ; c'est à dire de la corde la plus aiguë à la corde la plus grave. Un ‘ūd à six cordes serait numéroté respectivement de I à VI.

10. BACHÍR, op. cit., p. 58.

11. Par exemple, la première note *Sol* en double-croches dans le deuxième temps de la première mesure est jouée avec l'auriculaire (4^e doigt) sur la corde *Ré* qu'on aurait pu désigner par le chiffre romain III dans le cadre d'un accordage général des quatre premières combinaisons (Revoir le tableau I.3.4 à la page 93), contrairement aux notes *Sol* qui suivent et qui sont interprétées sur la corde libre *Sol*.

12. Un *maqām* au genre principal de *sikāh* transposé sur la note *Si* demi-bémol. Voir la partition intégrale dans l'Annexe C à la page 305.



Figure III.1.2. Transcription de la quatrième *khāna* du *samā'ī raḥat al-'arawāḥ* réalisée par Khaled Mohamed-Ali

Dans cet extrait, tout comme l'intégralité de la partition, il n'y a aucune annotation à signification interprétative. À première vue, la musique serait interprétée d'une manière assez simple à l'image de la simplicité de ses noires et de ses croches. L'interprétation de Khaled Mohamed-Ali lui-même¹³ rompt, en revanche, avec cette transcription et rentre dans un enchaînement ornemental assez riche.

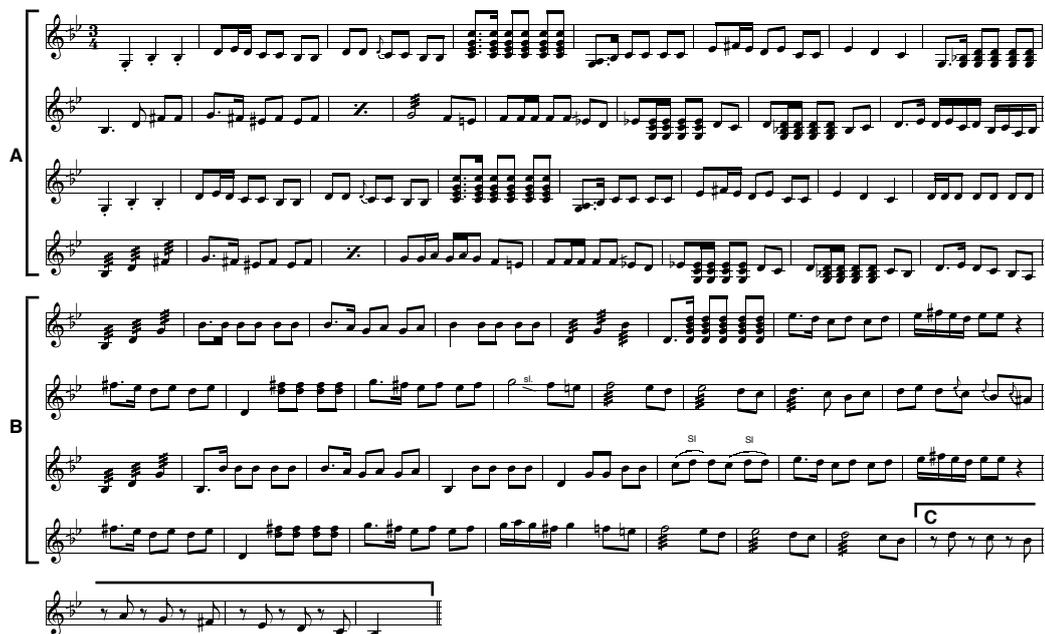


Figure III.1.3. Transcription détaillée de la 4^e *khāna* du *samā'ī raḥat al-'arawāḥ*

13. Maquette enregistrée par Khaled Mohamed-Ali au 'ūd et Hassan Al-Faleh au *qānūn* (cithare sur table). L'extrait de la 4^e *khāna* occupe la page n°6 du disque joint à la thèse.

La notation que nous avons réalisée (figure III.1.3) montre cet enchaînement ornemental sans tenir compte de la dynamique du jeu, des nuances de l'extrait et des signes d'abréviations (répétitions ou autres). Sur le plan mélodico-rythmique l'interprétation se démarque de la partition par le procédé de *diminution* qui consiste, rappelons-le, à étoffer les notes par un ensemble d'ornementations. La doublure des noires occupe l'espace le plus important dans l'interprétation. Nous notons également l'utilisation des glissandos, des arpèges, des accords, des trémolos et des appoggiatures.

Il semblerait dans ce cas, et dans bien d'autres, que la partition soit une *réduction* de l'interprétation. L'emploi de ce terme, *réduction*, rejoint relativement le principe de son utilisation au sein de la théorie schenkérienne. La réduction s'effectue en effet dans le sens contraire que l'on pratique au sein de cette théorie. Schenker part de la partition même pour établir une réduction contrairement à la partition d'une musique de 'ūd de concert, qui semble être la réduction même d'une interprétation.

Figure III.1.4. Réductions des huit premières mesures de la 4^e khāna

De ce fait, la transcription rudimentaire serait une technique d'écriture de la musique du 'ūd de concert¹⁴ à double rôle. Le premier consiste à noter la musique pour la simple saisie de la mélodie et du rythme avec trop peu d'annotations sur la partition et quasiment sans signes représentatifs de la manière de l'interprétation musicale. L'importance de ce rôle serait accordée à la détermination des notes principales de la musique et de sa structure formelle. Quant au deuxième, il consiste à laisser une grande marge de liberté à l'interprète surtout sur le plan ornemental. En effet, pour une même pièce, il pourrait exister une multitude d'interprétations qui représentent l'empreinte technique et expressive de chaque 'ūdiste. Une interprétation peut aller jusqu'à la modification locale d'une ou de quelques phrases tout en préservant la structure fondamentale de l'œuvre. Ci-dessous un exemple qui illustre ce type d'altération interprétative pour une même œuvre :

14. Mais qui peut être éventuellement généralisée sur un bon nombre de musiques arabes instrumentales

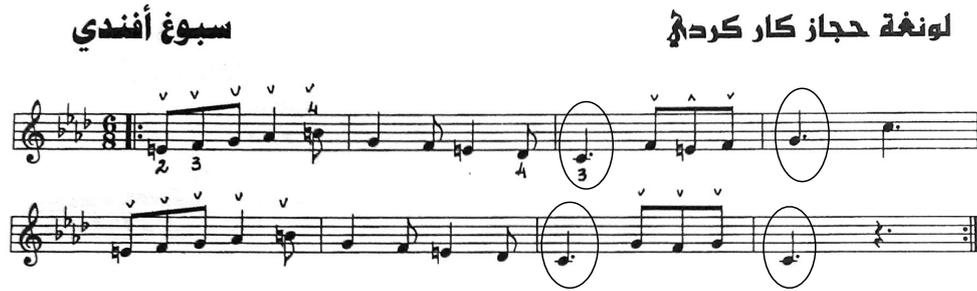


Figure III.1.5. Les huit premières mesures de *lūnga ḥijāz kār kurd* Sabbūg Afandī, transcrites par le ‘ūdiste tunisien Khaled Bessa



Figure III.1.6. Les huit premières mesures de *lūnga ḥijāz kār kurd* de Sabbūg Afandī, transcrites par le ‘ūdiste libanais Charbal Rouhana

Il y a une différence claire entre la version de Khaled Bessa¹⁵ et celle de Charbal Rouhana¹⁶. La première (figure III.1.5) tend à la simplification en optant pour une transcription ternaire; tandis que la deuxième semble chercher des subtilités rythmiques à travers la transcription binaire et l’utilisation des triolets. Au niveau de la mélodie, nous remarquons principalement une différence au niveau des 3^e, 4^e, 7^e et 8^e mesures de chaque version. Dans sa transcription, Charbal Rouhana tend à complexifier la mélodie en évitant les notes longues et en rajoutant des arpèges (mesures 4 et 8 de la figure III.1.6). Dans le cadre d’une méthode d’enseignement du ‘ūd, l’arpégiation reflète plutôt le souci d’améliorer la technique de jeu que de varier la mélodie. Nous pouvons ainsi constater un simple développement des premiers temps des mesures 3, 4, 7 et 8 sans changement fondamental de la mélodie composée. Il paraît également que la transcription de Charbal Rouhana est la version développée de la notation originale vraisemblablement transcrite par Khaled Bessa dans l’esprit d’une transcription rudimentaire ouverte à des interprétations variées.

15. Khaled BESSA. *‘Āzīf al-‘ūd. Al-manhaj ad-dirāsī (Le luthiste. La méthode)*. T. 5. Hammamet : Publications de Mohamed Boudhina, 2001, p. 91.

16. Charbal ROUHANA. *Al-‘ūd. Manhaj ḥadīth (le luth. Méthode moderne)*. T. 4. *Al-manāḥij al-mūsīqīyya al-ḥadītha* (Les méthodes musicales modernes). Liban : Conservatoire National Supérieur de Musique et Université de musique à Kaslik, 1995, p. 30.

III.1.1.2 Transcription enrichie

Par opposition à « rudimentaire », le qualificatif « enrichie » est adopté pour désigner la transcription d'une musique avec le maximum de signes musicaux. Ce genre de notation utilise en général des signes d'ornementation qui fixent la manière dont la musique doit être interprétée. À notre connaissance, il n'est pas évident de trouver des partitions de ce niveau scripturaire pour le 'ūd ou même pour la musique instrumentale arabe (à moins qu'elle soit transcrite en détail ou méticuleusement arrangée). Une transcription enrichie serait probablement une contrainte pour les 'ūdistes puisqu'elle limite considérablement leur liberté interprétative. Ci-dessous, un exemple d'une transcription enrichie¹⁷.

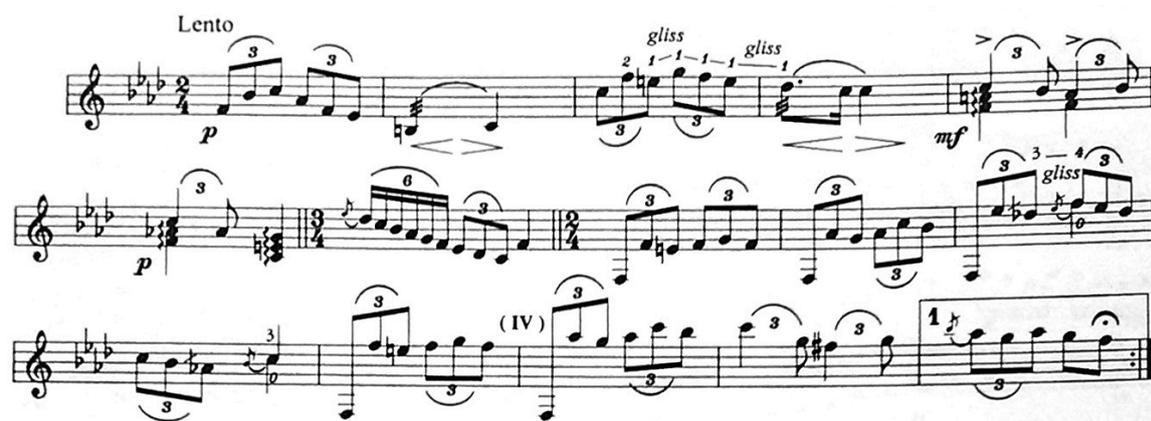


Figure III.1.7. Introduction de l'œuvre de Charbal Rouhana, intitulée *offerte à ...*

Les signes musicaux présents sur cet extrait — annotations rythmiques, doigtés, nuances, glissandos, appoggiatures, liaisons et trémolos (dans la partition intégrale) — traduisent une interprétation relativement précise au niveau de l'enchaînement des notes. La marge de liberté que l'on pourrait envisager serait d'ordre acoustique et ornemental. On pourrait par exemple choisir de laisser raisonner la note *Fa* (corde à vide) au niveau des mesures 8, 9, 10, 12 et 13 ou bien placer des nuances et des appoggiatures dans les endroits dénués de signes. La technique de *taping* par exemple serait envisageable au niveau de la mesure 7 où l'on pourrait varier l'effleurement des cordes entre forte et faible pressions des doigts. Charbal Rouhana est en effet un des rares 'ūdistes compositeurs qui prônent ce niveau de précision dans la transcription. Le huitième tome de sa méthode de 'ūd est alimenté par des études, des compositions (à double ligne pour 'ūd et même une sonate pour 'ūd, violon et guitare) voire des improvisations richement transcrites¹⁸. Hormis les signes musicaux conventionnels, Charbal Rouhana ne semble pas avoir cherché à créer d'autres signes propres à son instrument et qui pourraient représenter des techniques de jeu particulières. Il importe de mentionner en l'occurrence qu'une telle recherche n'a pas encore été

17. Voir la partition intégrale dans l'annexe C à la page 307. Charbal ROUHANA. *Al-'ūd. Manhaj ḥadīth (le luth. Méthode moderne)*. T. 8. *Al-manāḥij al-mūsīqīyya al-ḥadītha* (Les méthodes musicales modernes). Liban : Conservatoire National Supérieur de Musique et Université de musique à Kaslik, 1996, p. 90-91.

18. Ibid.

faite bien qu'elle soit nécessaire pour suivre l'évolution des styles compositionnels et interprétatifs¹⁹. Nous aborderons ce problème dans les paragraphes suivants.

III.1.2 Les divergences entre la théorie et la pratique

Nous avons déjà relevé dans la première partie de cette thèse une ligne évolutive de la théorisation de la musique arabe et de son échelle à travers les études autour du manche du *'ūd*²⁰. Il s'avère que le nombre et la position des ligatures et des marques, faisant référence dans la pratique à des doigtés et des notes jouées, a augmenté et a évolué vraisemblablement en synchronisation avec la pratique musicale. Cette évolution semble être de nature complémentaire plutôt que conflictuelle puisqu'on trouve dans chaque théorie des éléments de celle qui la précédait. Il semble que la question de divergence entre la théorie et la pratique dans la musique arabe a débuté au moment où on a voulu la transcrire. Depuis le congrès du Caire de 1932, les tendances à unifier les échelles de la musique arabe et à préserver son patrimoine en le transcrivant, ont souvent été la source de polémiques aiguës²¹. Le congrès de 1969, tenu également au Caire à l'occasion de son Millénaire²², a soulevé plusieurs débats versant dans la recherche de compromis entre les différences musicales des pays et des régions arabes et les possibilités de les unifier. Ilona Borsai disait à ce sujet que : « *La plupart des conférenciers des pays arabes — et quelques-uns des autres pays aussi — se sont occupés du problème de l'évolution de la musique arabe : est-il possible d'adapter cette musique aux exigences de la musique occidentale contemporaine ? est-il possible pourtant de garder ses traits caractéristiques traditionnels ?* »²³.

La réponse à ces deux questions est vraisemblablement l'une des tâches les plus ardues. À notre avis, et dans le contexte de cette recherche, la difficulté d'adaptation de deux musiques de nature et d'essences divergentes, la musique arabe et la musique occidentale contemporaine, émane de deux problèmes principaux : celui des hauteurs et des intervalles que l'on utilise dans la composition et celui des variations interprétatives que l'on attribue à ces hauteurs et à ces intervalles.

19. Pour d'autres instruments de musique, nous trouvons des essais relativement exhaustifs, établissant des listes détaillées de signes de notation. Voir par exemple le cas de la guitare dans Elaine GOULD et Bhind BARS. *The definitive guide to music notation*. Londres : Faber Music, 2011, p. 373-389.

20. Voir également BEYHOM, *Théories de l'échelle et pratiques mélodiques chez les Arabes. Une approche systématique et diachronique*, p. 93-102.

21. Abdallah AYADI. "*Muqāraba taḥlīliyya li al-moumārāsa al-mūsīqiyya al-'arabiyya al-mu'āšira* (Approche analytique de la pratique musicale arabe contemporaine)". Dans : *Al-ta'lim al-mūsīqī bayna al-muqāraba al-naẓariyya wa al-mumārāsa al-taḥbiqīyya* (*L'enseignement musical entre la théorie et la pratique*). Sfax : Ministère de l'enseignement Supérieur, Institut Supérieur de Musique, 2008, p. 45-53.

22. Ilona BORSAL. "Conférence internationale de musique arabe au Caire du 16 au 23 décembre 1969". Dans : *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 12, Fasc. 1/4. Akadémiai Kiadó, 1970, p. 325-330.

23. Ibid., p. 325.

III.1.2.1 Problème des hauteurs et des intervalles

L'étude des hauteurs et des intervalles dans la musique arabe a toujours été un champ d'investigation historique et théorique rarement lié à la pratique de la musique. Les calculs et les divisions de l'octave, aussi variés qu'ils soient, n'arrivent ni à décrire entièrement la nature des hauteurs et des intervalles ni à cerner leur utilisation dans la composition et dans l'interprétation. Il est très probable que cette discordance est due à la fixation du tempérament égal qui a abouti à la généralisation d'une échelle musicale arabe à 24 quarts de ton²⁴. Quantitativement, le quart de ton comme unité de mesure sert effectivement à fixer un bon nombre d'échelles et à les décrire. Cependant, et contrairement au demi-ton (chromatique ou diatonique), sa valeur n'est pas qualitative. Le quart de ton en soi n'est presque jamais utilisé dans le cadre de la *maqāmiyya* arabe traditionnelle²⁵. Les solutions de notation pour fixer les hauteurs que l'on utilise jusqu'à nos jours se résument dans les signes de *demi-bémol* et de *demi-dièze* dans la musique arabe avec une utilisation moins fréquente d'autres signes provenant principalement du Moyen-Orient et de l'Asie centrale²⁶.



Figure III.1.8. Signes de *demi-bémol* et de *demi-dièze* les plus usuels

Le problème principal de ces signes est visiblement la quantification des intervalles. Le fait d'avoir par exemple trois signes différents pour le *demi-bémol* laisse entrevoir deux hypothèses :

1. Il n'existerait que trois types d'intervalles définissant les degrés fluctuants dans la musique arabe ; ce qui n'est pas juste puisque l'interprétation de ces intervalles n'est qu'approximative et n'est jamais quantifiée.
2. L'utilisation de ses signes serait plutôt fonctionnelle. Leur quantification serait laissée à l'appréciation de l'interprète.

24. Dans un article sur l'étude des intervalles, Anas Ghrab esquisse l'évolution théorique des études occidentales concernant la musique arabe depuis le 18^e siècle. Il soulève des points importants mettant en cause l'influence de ces études sur le monde arabe et leur rôle à instaurer des règles (comme la division en quart de ton, la tierce neutre, l'aspect diatonique de l'échelle arabe) qui ne sont pas tout à fait adéquats à la pratique de la musique arabe. ANAS GHRAB. "The western study of Intervals in « Arabic Music », from the Eighteenth Century to the Cairo Congress". Dans : *The world of music*. T. 47 (3). Bamberg : Offprint, 2005, p. 55-79.

25. Les notations de *demi-bémol* (nous l'écrivons désormais en indice ^{db}) ou de *demi-dièze* (nous l'écrivons également en indice ^{dd}) désignent respectivement, dans la quasi-totalité des cas, les valeurs de $\frac{3}{4}$ et de $\frac{5}{4}$ de ton. Voir par exemple le tableau de fréquence d'utilisation des genres de la musique arabe dans les échelles modales où Amine Beyhom attribue le chiffre 1 au quart de ton, jamais dans les combinaisons intervalliques des *ajnās* (genres). BEYHOM, "Systématique modale", p. 313.

26. Voir les signes, énumérés par Salah Al-Mahdi, pour les musiques arabe, persane et turque. SALAH AL-MAHDI. *Maqāmāt al-mūsīqā al-'arabiyya (Les modes de la musique arabe)*. Tunis : *Al-ma'had al-rachīdī li al-mūsīqā al-'arabiyya* (Conservatoire al-rachīdī), p. 15-16.

Dans ses transcriptions de *taqsîms*, Soufiane Feki — conscient des problèmes rencontrés dans la définition des hauteurs des degrés fluctuants — opte pour l'utilisation du signe conventionnel de *demi-bémol* arabe aussi bien pour des raisons analytiques que fonctionnelles²⁷. Réduire la richesse interprétative des intervalles en un seul signe peut sembler de prime-abord exagéré. Cependant, la multiplication de signes pour combler cette richesse peut également rendre l'interprétation figée. Nous pensons ainsi que la deuxième hypothèse serait la plus proche de la pratique musicale tout en utilisant un seul signe et en lui donnant un indice de hauteur ([+] ou [-] par exemple) évalué par l'interprète lui-même.

III.1.2.2 Problème des variations interprétatives

La question des hauteurs rejoint succinctement celle des variations interprétatives. Ces dernières sont en effet concernées pas les manières avec lesquelles un *'ūdiste* évalue ses intervalles. Cependant, elles sont tellement diverses qu'il est quasiment impossible de les énumérer ou les cerner. Nous proposons ici de présenter quelques aspects de ces variations à travers un exemple où l'on trouve des difficultés particulières dans la transcription.

Dans sa composition *Douces brises*²⁸, Naseer Shamma interprète le *maqām bayyātī*²⁹ sur la note fondamentale *Do3*³⁰. Nous relevons un extrait de 14 secondes³¹ (de 1 m. 53 s. à 2 m. 07 s.) dans lequel il met en valeur le *jîns* (genre) *bayyātī* principal en favorisant l'utilisation du deuxième degré *Ré^{db}*. Nous remarquons dans l'extrait que ce degré subit des micro-variations dans sa hauteur qui mettent en exergue des variations intervalliques particulières. En générant cet extrait avec *praat* en quart de ton (axe des ordonnées) en fonction du temps (axe des abscisses en seconde), nous obtenons le graphe suivant :

27. FEKI, “Musicologie, Sémiologie ou Ethnomusicologie. Quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du *maqām*? Eléments de réponse à travers l'analyse de quatre *taqsîms*”, p. 176.

28. SHAMMA, op. cit., Plage n°3.

29. Voir le genre *bayyātī* sur l'échelle à la page 152.

30. L'accordage du *'ūd* de Shamma est irakien. La note *Do3* est la deuxième corde à vide de son instrument.

31. Voir *extrait-analyse-1* à la 7^e page dans le disque joint à la thèse.

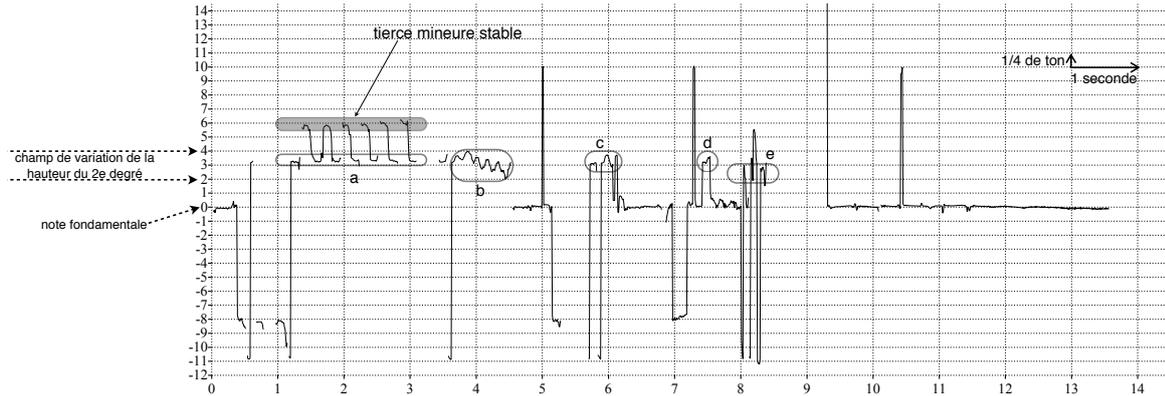


Figure III.1.9. Graphe de l'*extrait-analyse-1* (*Douce Brises* de Naseer Shamma)

La génération du graphe en quart de ton nous permet de localiser les différentes positions du deuxième degré $Ré^{db}$. Nous en distinguons cinq paliers *a*, *b*, *c*, *d* et *e*. Au niveau du palier *a*, les hauteurs respectives du deuxième et du troisième degré sont nettement stables³². Le ‘*ūd*iste alterne entre ces deux degrés en « fixant » la position de ces deux doigts sur le toucher de l’instrument³³. La technique du plectre renversé semble également favoriser la stabilité et la clarté des notes jouées³⁴. Au niveau du palier *b*, l’interprétation du $Ré^{db}$ prend tout l’espace du champ de variation de sa hauteur. Le ‘*ūd*iste a en effet placé son index, a percuté la corde et a laissé raisonner la note en simulant un *vibrato*/*glissando* local dans l’intervalle strictement ouvert $]Ré^b, Ré[$; ce qui rend la hauteur du $Ré^{db}$ instable³⁵. Les paliers *c* et *d* sont au même niveau que le palier *a*. Cependant, nous remarquons que les hauteurs respectives du deuxième degré frôlent le niveau du $\frac{3}{4}$ de ton « tempéré » contrairement à ceux du palier *a*. Nous pourrions penser que la hauteur générale du $Ré^{db}$ tend à s’abaisser en s’approchant de la fin de la phrase. Ceci se confirme en observant le palier *e* où la hauteur de la note est clairement au dessous du niveau 3 de l’axe des ordonnées.

Les variations relevées témoignent de la richesse des intervalles que l’on peut apporter à une interprétation. Dans cet extrait, le deuxième degré ne se limite pas à une hauteur relativement fixe. Dans un cadre d’improvisation *maqāmique*, l’intervalle de variation du degré $Ré^{db}$ désignerait toujours ce même degré. L’interprétation brillante (*Con brio*) de Naseer Shamma permet de transcrire l’extrait en tenant compte de cette variation et en utilisant un maximum de signes.

32. Le deuxième degré est plus haut que la valeur exacte du $\frac{3}{4}$ de ton (niveau 3 sur l’axe des ordonnées).

33. Le deuxième degré est joué par l’index tandis que le troisième peut être pincé par le majeur ou l’annulaire.

34. Le renversement du plectre consiste à l’alterner avec des mouvements ascendants et descendants successifs. Cette technique (bien qu’elle soit généralisée de nos jours) semble être une caractéristique des ‘*ūd*istes irakiens et turcs. Dans ses recherches, Nizar Maddar montre un jeu de plectre renversé bien équilibré chez Munir Bashir lors d’une analyse d’un des *taqsīms*. Nizar MADDAR. “Le concert en solo du ‘ūd, une forme contemporaine de musique arabe (transcription et analyse de quelques exemples)”. Mémoire de DEA. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2002, p. 55.

35. Cette technique est largement utilisée par les ‘*ūd*istes et elle est perçue comme qualité indispensable à l’interprétation d’une manière générale.

Figure III.1.10. Transcription traditionnelle de l'*extrait-analyse-1* (*Douce Brises* de Shamma)

La fidélité de cette notation est représentée par la transcription de toutes les notes et toutes les ornements interprétés. Les signes (+) et (-) respectivement sur la première et la deuxième ligne ne sont certes pas représentatives de toutes les variations du deuxième degré. Cependant, ils incitent à considérer la mobilité de cette note dans le cadre d'une tendance approximative à l'abaisser en allant vers la fin de la phrase. C'est également une considération des choix interprétatifs de chaque '*ūdīste* voulant exécuter cette musique. En outre, nous avons rajouté une nouvelle annotation *vib. gliss* pour représenter la technique d'un *vibrato/glissando* local. Nous résumons les signes utilisés en l'occurrence dans le tableau suivant :

Tableau III.1.1. Tableau descriptif des signes utilisés dans la transcription (figure III.1.10)

SIGNES CONVENTIONNELS	
Signe	Description
Grand chiffre encerclé	Au dessous de la portée, il désigne le numéro de la corde de l'instrument.
Petit chiffre	Sur (ou sous) la note, il désigne le numéro de doigt utilisé.
Virgule	Sur la portée, elle est utilisée pour segmenter en motifs mélodico-rythmiques. Les arrêts et les silences sont les repères de cette segmentation.
Point d'orgue	Sur (ou sous) la note, il désigne un point d'arrêt temporairement relatif.
SIGNES PROPRES AU ' <i>ŪD</i>	
Signe	Description
∨	Signe d'attaque qui désigne le pincement de la corde de haut en bas (<i>šadd</i>) par le biais du plectre.
∧	Signe d'attaque qui désigne le pincement de la corde de bas en haut (<i>radd</i>) par le biais du plectre.

(+)	Sur la note, utilisé pour indiquer un rehaussement d’une note fluctuante.
(-)	Sur la note, utilisé pour indiquer un rabaissement d’une note fluctuante.
SIGNES NOUVEAUX	
Signe	Description
vib.gliss	Sur (ou sous) la note, il désigne un mixage local d’un vibrato et d’un glissando.
<i>rsn.</i>	Sur (ou sous) la note d’une corde à vide (pincer la corde et la laisser raisonner).

La résonance continue d’une corde à vide, que nous avons désignée par le signe *rsn.*, est souvent négligée dans les transcriptions traditionnelles bien qu’elle soit capitale dans l’interprétation des ‘*ūdistes*. Cette technique, généralement effectuée sur les cordes basses de l’instrument, a vraisemblablement deux fonctions principales :

1. Le renforcement des notes jouées sur les cordes aiguës ;
2. Le remplacement du bourdon (interprétant la note fondamentale d’un *maqām*) qui soutient le *taqsīm* traditionnel.

Il importe par ailleurs de mentionner que certains ‘*ūdistes* modernes utilisent la technique de la corde résonante pour d’autres fonctions interprétatives comme l’alternance de notes dans deux registres différents voire même pour des raisons d’arrangements harmoniques³⁶.

La transcription que nous avons effectuée, aussi « correcte » qu’elle soit, ne répond pas en revanche à d’autres aspects de l’interprétation. En effet, nous ne disposons pas de signes, par exemple, qui pourraient désigner la position du plectre dans la main gauche (près du chevalet ou au niveau de la rosace). Une indication de ce genre pourrait donner davantage des informations sur le timbre de l’instrument. La technique du *trémolo* (absente dans l’extrait analysé), nommée *firdāš* dans le jargon des ‘*ūdistes*, est également une des techniques du plectre les plus importantes qui nécessite une recherche sur le « débit » des notes et leur synchronisation avec la main gauche. Par ailleurs, il s’est avéré qu’une transcription relativement chargée, même avec rajout de signes particuliers, peut influencer autant la lisibilité de la partition que la liberté de l’interprète. C’est à partir de ce paradoxe que nous posons la question suivante : comment pourrait-on concevoir une représentation de la musique du ‘*ūd* de concert qui joigne la simplicité (lisibilité) de la transcription à la fidélité de l’interprétation ?

36. Voir par exemple l’œuvre *D’Assour à Séville*. SHAMMA, op. cit., Plaque N°4.

III.1.3 Quelle application pour la musique du ‘ūd de concert ?

Le problème soulevé dans cette question peut sembler de prime-abord farfelu à l'ère du développement des moyens et des techniques de transcription musicale. La réflexion sur ce sujet se base d'une part sur le fait que le ‘ūdiste compositeur ne s'est pas définitivement détaché du ‘ūdiste interprète pour qu'il y ait une vraie nécessité de transcription³⁷. D'autre part, les partitions existantes, comme nous l'avons montré plus haut, se sont limitées à un aspect rudimentaire qui nous paraît insuffisant au moment où le jeu des ‘ūdistes ne cesse d'évoluer.

Il est question ici d'esquisser un consensus dans la représentation de la musique du ‘ūd de concert, qui permet de contenir une information équilibrée sur l'interprétation³⁸. Nous pensons en effet que la tripartite *espace d'écoute, espace formel, espace sémantique* pourrait construire une ligne de réflexion permettant de mettre en valeur une telle représentation :

1. L'espace d'écoute impliquerait la part culturelle dans la transcription et, par la suite, le choix des signes et des annotations spécifiques³⁹ ;
2. L'espace formel permettrait de comprendre la structure formelle de la musique et, par suite, faciliter l'organisation de la partition notamment en matière de lisibilité ;
3. L'espace sémantique ajouterait une valeur significative pour une interprétation à la fois concordante avec la composition et bénéficiant d'un bon degré de liberté stylistique.

Afin d'appliquer ce plan, nous nous arrêtons dans ce qui suit sur les aspects de la notation musicale à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle. L'objectif est loin d'être une comparaison diachronique de l'état de question de la musique européenne par rapport à celle du monde arabo-oriental. Nous proposons une observation de quelques

37. C'est bien le cas contraire dans la musique européenne où le compositeur est rarement lui-même interprète. Cette séparation donne un rôle plus important à la partition. Jean-Yves Bosseur dit qu'« à mesure que l'activité de l'interprète se détache de celle du compositeur, que leurs techniques gagnent en spécificité, la part de liberté qui revient à l'interprète s'amenuise et celui-ci devient de plus en plus soumis au texte écrit ». BOSSEUR, op. cit., p. 76.

38. Jean-Marc Chouvel soulève ce problème en mentionnant l'impuissance des notations « "paresseuse", qui assume une complicité avec l'interprète et un savoir commun transmis par d'autres voies que l'écriture » et « "hyper-détaillée", à la limite de l'hermétisme, et qui place l'interprète dans une position de sujétition absolue », de contenir des informations sur l'interprétation. Jean-Marc CHOUVEL. *L'interprétation est-elle réductible à une analyse ?* Article, Musimédiane, N°2 : Interprétation, octobre 2006. URL : <http://www.musimediane.com/spip.php?article49> (visité le 10/08/2011), Introduction.

39. Udo Will mentionne que « Ce qui est noté dépend de la musique produite, du mode de perception auditive du transcripateur et du système de notation utilisé ». Udo WILL. "La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse de la musique". Dans : *Noter la musique*. Cahiers de musiques traditionnelles 12. Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian. Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 1999, p. 28.

faits prépondérants qui ont contribué à l'évolution de la notation contemporaine et, particulièrement, le niveau de traitement du paramètre « interprétation ».

III.1.3.1 La notation dans la musique contemporaine

Dans son livre *Du son au signe : histoire de la notation musicale*, Jean-Yves Bosseur introduit le chapitre « la notation à partir des années cinquante » par le texte suivant :

« L'éclatement des tendances de pensée esthétique qui caractérise la seconde moitié du XX^e siècle se retrouve bien évidemment dans les principes de notation individuellement choisis par les compositeurs. Jamais l'écart entre les systèmes préconisés n'est apparu aussi large, depuis les partitions les plus précises qui aient jamais existé, jusqu'aux plus souples, qui se réduisent parfois à des scénarios d'actions et réactions sonores très généraux. »⁴⁰

L'idée phare de ce paragraphe met en valeur la notation comme *acte de création* véhiculé par les tendances compositionnelles contemporaines. La jonction entre compositeur et interprète est une écriture personnalisée qui devrait faire l'objet d'une bonne communication pour une bonne réalisation musicale. Certes, les tendances d'écriture musicale contemporaine, aussi individuelles qu'elles soient, ont évolué en « condescence » qui forme un corpus général, aussi bien consistant et qu'homogène. Nous proposons de classer ces tendances en trois grandes particularités : la notation « ultra-écrite », la notation « simplifiée » et la notation « image-son ».

III.1.3.1.1 La notation « ultra-écrite »

Ce type de notations semble s'inscrire dans la continuité de la transcription classique conventionnelle. Celles qui sont dotées des plus hauts niveaux d'exigence et de prescription, émaneraient des problèmes de l'interprétation même. Soucieux de la qualité et de la quantité des informations musicales dans la partition, les compositeurs tenaient à ce que l'interprétation concorde le plus possible avec leurs compositions. Ils allaient même jusqu'à l'invention de nouveaux signes pour fixer des sons particuliers émis par des gestes particuliers⁴¹. Ce type de pratiques scripturaires sous-entendait volontairement la création de manuels détaillés explicitant les formes de ces signes et décrivant leurs usages précis⁴². Ci-dessous un exemple d'une notation ultra-écrite⁴³.

40. BOSSEUR, op. cit., p. 102.

41. « Par exemple, pour figurer le fait de tapoter du bout des doigts sur le dos d'un instrument à cordes, (...) il faut nécessairement inventer des signes nouveaux ». *ibid.*, p. 103.

42. Voir par exemple le manuel *Notes on performance and notation* destiné à jouer la partition de *Salut für Caudwell*. Musique composée pour deux guitares par *Helmuth Lachenmann* en 1977. Breitkopf et Härtel, 1985, Wiesbaden, Allemagne. Voir l'annexe C à la page 308 et 309.

43. Édition Peters, N°7144, 1975, Londres.

Figure III.1.11. Extrait de la partition de *Unity Capsule* de Brian Ferneyhough

La notation « ultra-écrite » semble satisfaire le niveau d'exigence des compositeurs. Néanmoins, elle révèle d'autres problèmes relatifs à l'interprétation. Chargée de signes musicaux conventionnels et personnalisés, le problème de lisibilité se pose et le rapprochement entre la composition et l'interprétation présente un enjeu de plus en plus complexe. À ce stade, le niveau de développement de l'écriture musicale frôle la *spéculation théorique* et inverse la fonction primordiale d'une notation : celle de rendre compte de la réalité sonore de la musique ⁴⁴.

III.1.3.1.2 La notation « simplifiée »

La notation « simplifiée » est une réaction contraire à la notation « ultra-écrite ». Bosseur dit à ce sujet :

« Face à cette pléthore de prescriptions, parfois à la limite de l'illisibilité, certains compositeurs se sont plutôt orientés, dès les années soixante, vers des formes de notations qui éliminent des précisions estimées inutiles pour mettre de préférence l'accent sur les aspects les plus déterminants du jeu » ⁴⁵

L'orientation des compositeurs vers les notations « simplifiées » est vraisemblablement une recherche de compromis entre l'exigence scripturaire et l'exigence interprétative. L'élimination des signes jugés inutiles a été, en revanche, poussée au stade de la réalisation de notations quasi-vides ⁴⁶ au point d'accentuer une perplexité interprétative qui se trouve devant un espace de liberté assez conséquent. L'essence d'une notation « simplifiée » semble émaner d'une conscience compositionnelle qui attribue un rôle plus important à l'interprète et qui le pousse à se concentrer sur la réalisation de l'œuvre plutôt que la lecture de la partition. La simplification a abouti à des représentations graphiques des œuvres véhiculées par deux critères :

44. CHOUVEL, op. cit.

45. BOSSEUR, op. cit., p. 108-109.

46. Voir l'extrait de la partition de *Anaklasis* de Krzysztof Penderecki. *ibid.*, p. 109.

1. La multiplication de signes nouveaux et alternatifs à ceux qui pourraient charger la partition ;
2. La condensation des notations au point que leurs dimensions graphiques prennent de la valeur au dépend de leurs dimensions scripturaires. Ce critère oscille entre l'utilisation de signes conventionnels et leur délaissement total⁴⁷.

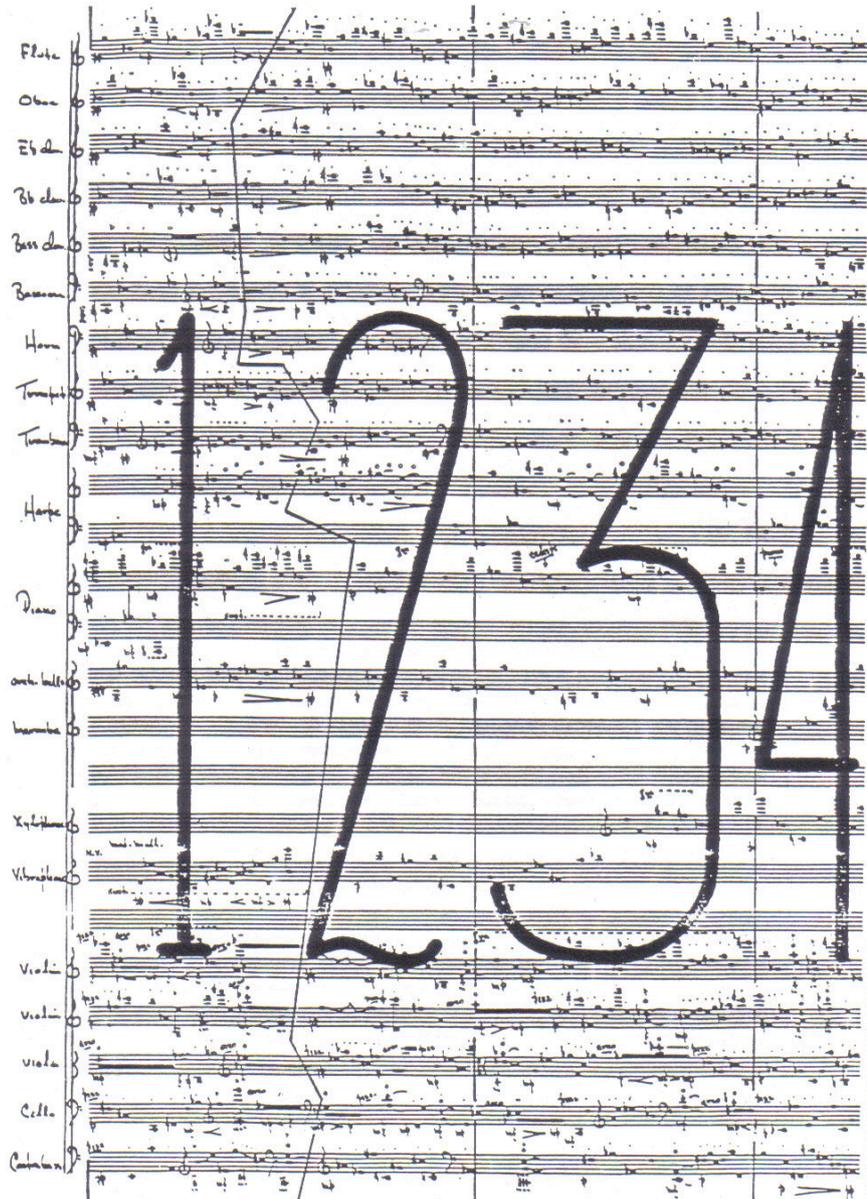


Figure III.1.12. *Available Forms 1* de Earle Brown. Associated Music Publishers, inc., New York, 1962

47. Nous distinguons le cas de Earle Brown dont les partitions « s'écartent plus explicitement des normes traditionnelles de la notation en inventant des codes graphiques qui semblent ne plus rien avoir en commun avec les signes connus. » *ibid.*, p. 116.

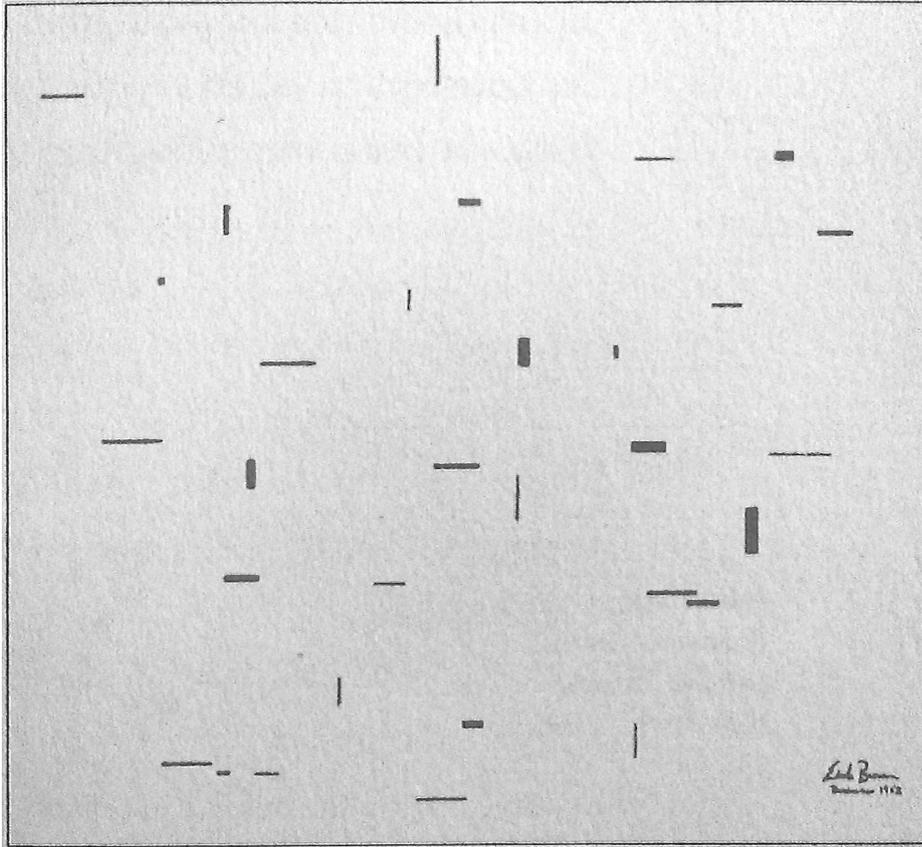


Figure III.1.13. *December 52* de Earle Brown. Associated Music Publishers, New York

L'aspect graphique de ce genre de notation a une dimension esthétique importante. Les compositeurs semblent redéfinir l'acception de leurs œuvres en tant que phénomènes sonores (ou acoustiques) inextricablement liés à l'interprétation. Les moyens fournis par l'ordinateur dans la représentation de la musique ont certainement influencé le développement de la notation graphique et de l'apparition de ce que nous désignons par la notation « image-son ».

III.1.3.1.3 La notation « image-son »

Ce type de notation sous-entend une association du son à l'image. En effet, il consiste à visualiser un phénomène sonore, notamment les musiques électroniques, à travers une image (forme d'onde, spectrogramme, sonagramme, etc...). Ce genre de représentation de la musique a le mérite d'avoir la plus haute précision qu'elle soit (durée, hauteurs, harmoniques, etc ...) avec le minimum de signes possibles. Cependant, il ne semble pas évident de les considérer comme modèles de transcription proprement dits à moins que l'on intervienne pour rajouter des annotations ou des indications interprétatives particulières⁴⁸. La personnalisation de l'écriture serait une nécessité — même si l'image est générée par une machine — pour assurer la ré-interprétation d'une musique.

48. Voir le sonagramme d'un extrait de la *langue inconnue*, de François Bayle et la transcription du même extrait par Philippe Mion. *ibid.*, p. 113.

La notation « image-son » est un aboutissement intéressant où l'on remarque une prolifération des systèmes d'écriture musicale avec lesquels l'interprétation se libère de l'assujettissement à la composition. Les représentations que l'on peut trouver chez Earle Brown ou John Cage par exemple, témoignent d'une flexibilité graphique invitant l'interprète à utiliser son imagination et à développer sa créativité dans le cadre d'une lecture à sens multiples.

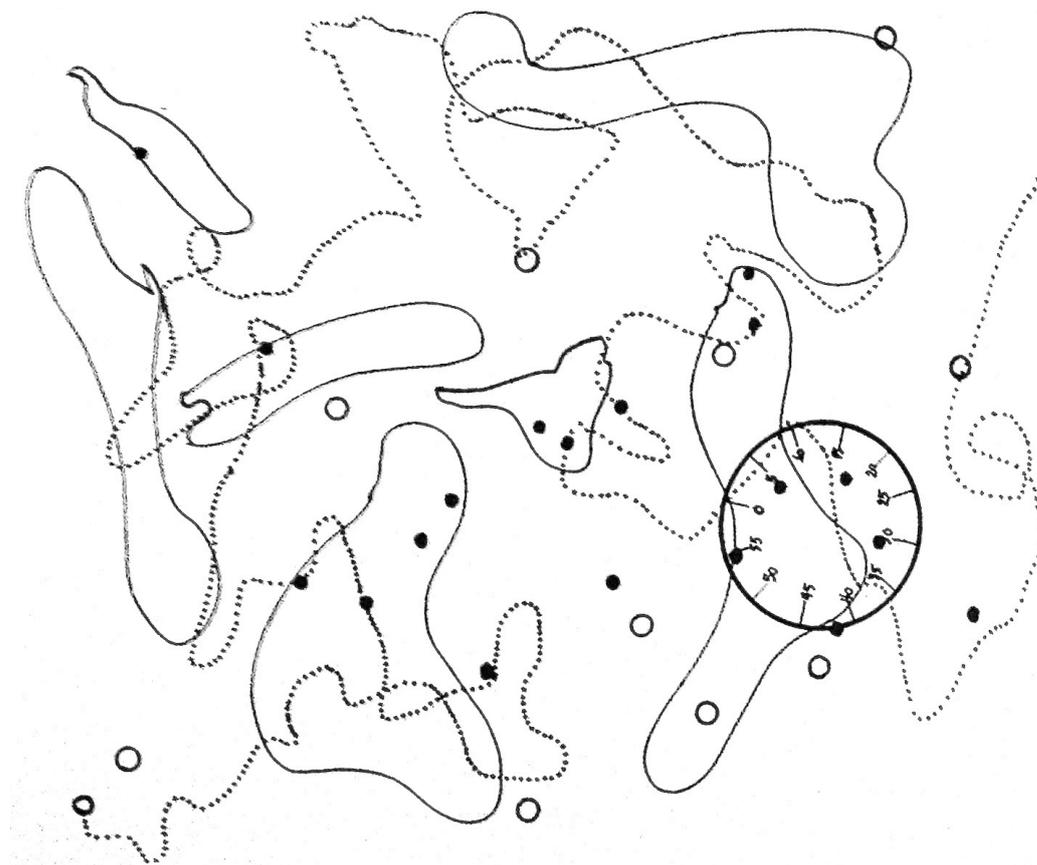


Figure III.1.14. John Cage, *Cartridge Music*, éditions Peters, 1960

Cette lecture est une appréhension visuelle (ou intellectuelle) de la « partition ». Elle semble viser en grande partie les caractères sonores d'une œuvre auxquels on attribue des textures graphiques précises⁴⁹. Néanmoins, un tel niveau d'abstraction de la notation musicale soulève quelques questionnements : quelle serait l'identité compositionnelle pour la musique contemporaine avec une représentation graphique (comme la conçoit John Cage par exemple⁵⁰) délivrée à l'interprète avec une grande marge de liberté ? Comment esquiver la dimension énigmatique de ce genre de notation ? Y a-t-il une vraie relation entre l'aspect graphique et l'aspect sonore d'un point de vue culturel ?

49. Voir la typologie de textures pour la polyphonie complexe (dense, de masse, nuageuse, micro-polyphonique, etc...). Robert STRIZICH. *Texture in Post-World War II Music*. URL : <http://www.ex-tempore.org/strizich91/strizich.htm> (visité le 15/08/2011).

50. BOSSEUR, op. cit., p. 122.

La réflexion sur la notation musicale ne peut certes se limiter à ces questions. Cependant, la synchronisation de la pensée compositionnelle dans la musique contemporaine avec l'évolution des représentations musicales graphiques ou scripturaires nous pousse à réfléchir ce phénomène dans le cadre de la musique du 'ūd de concert.

Modélisation sémiotique autour de l'œuvre *l'Amiriyya* de Naseer Shamma

Si nous pensons que la musique actuelle du *'ūd* de concert ne se limite plus à des problèmes de hauteurs, d'intervalles et de phrases mélodico-rythmiques typiques de la *maqāmiyya*, une nouvelle représentation de cette musique serait plus que nécessaire. Nous proposons de la concevoir, comme nous l'avons évoqué plus haut, autour des critères de l'espace compositionnel du *'ūdiste* :

1. Les avancées réalisées dans la facture du *'ūd* de concert est un facteur primordial dans le développement des possibilités de la création musicale et des idées compositionnelles et interprétatives.
2. La multiplication de ces possibilités, désormais puisées dans un espace d'écoute varié et transculturel, incite à réfléchir la notation selon divers aspects scripturaux et graphiques.
3. Avec les nouvelles formes créées pour la musique du *'ūd* de concert, se détachant délibérément des formes instrumentales traditionnelles arabo-orientales, il conviendrait de reconsidérer la représentation de cette musique en tenant compte de ses aspects formels.
4. L'ampleur significative que l'on attribue aux créations musicales des *'ūdistes* et l'approche d'un figuralisme apparent permettraient de rendre compte de la musique créée à travers cette nouvelle représentation.

À travers la réunion de ces quatre critères, nous envisageons l'analyse d'un exemple précis dans ses deux dimensions compositionnelle et interprétative. Notre objectif est d'étudier la reconstruction possible de la représentation de la musique du *'ūd* de concert. Il est véhiculé par deux motivations principales. La première, esthétique et généralisante, consiste à revaloriser ce que Jean-Claude Chabrier avait désigné par « la

réhabilitation du luth oriental »¹. Notre souhait est de reconsidérer la représentation de la musique afin de l'adapter à l'état actuel des créations des *'ūdistes* concertistes. Quant à la deuxième, nous pensons pouvoir différencier entre la part compositionnelle et la part interprétative sans pour autant les séparer. Il s'agit notamment d'établir ce que nous désignons ici par « modélisation sémiotique » ; un système qui pourrait garder l'authenticité du compositeur et de l'interprète réunis dans la même personne, et qui serait en mesure de permettre à toute autre interprétation de rendre compte de la réalité compositionnelle d'une œuvre pour *'ūd* de concert.

III.2.1 L'interprétation de l'Amiriyya de Naseer Shamma

Dans le paragraphe *De la notation comme transcription d'une interprétation à l'interprétation d'une musique de notes*, Jean-Marc Chauvel dit :

« Il ne faut pas oublier que la notation a d'abord eu pour fonction de transcrire une interprétation, que l'interprétation était préalable à la notation. Ce n'est qu'avec le développement de l'écrit musical, son autonomisation, que l'on a fini par aboutir à une situation totalement inversée, où la spéculation théorique ayant pour support la partition pouvait parfois faire fi de la réalité interprétative. »²

Le constat relevé dans ce paragraphe nous permet de réfléchir la composition pour *'ūd* de concert à partir de son interprétation même. Le problème de la notation en tant que spéculation théorique ne se poserait pas en l'occurrence puisqu'il s'agit principalement d'étudier une composition interprétée par son compositeur. Nous étudierons le cas de l'Amiriyya de Naseer Shamma ; un choix motivé par des qualités compositionnelles et interprétatives que l'on peut qualifier d'avant-gardistes par rapport à plusieurs œuvres contemporaines pour le *'ūd*. C'est en effet une œuvre hétérogène qui emprunte plusieurs éléments musicaux de la modalité et de la tonalité avec l'investigation de sonorités et la recherche de timbres particuliers de l'instrument³.

L'interprétation de Shamma est d'abord brillante (Con brio). Nous constatons une précision exceptionnelle du jeu du plectre qui permet de faire résonner des notes claires. Jouant d'un *'ūd* irakien⁴, nous remarquons l'exploitation d'un large ambitus avec l'utilisation de beaucoup de sons harmoniques et la concentration particulière sur le registre aigu de l'instrument. Ceci implique notamment une large investigation du manche à travers de multiples démanchés reflétant une grande maîtrise du *'ūd* et une démarque des clichés interprétatifs probables. Le jeu de la main gauche s'avère également précis avec une justesse remarquable dans le doigté. Celle-ci est principalement relative à la stabilité des notes jouées même dans des passages *maqāmiques* où la variation des hauteurs et des intervalles fluctuants devraient être mis en valeur.

1. CHABRIER, "Un mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental. L'école de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir. Etude sociologique et musicologique. Evolution de 1971 à 1975".

2. CHOUVEL, "L'interprétation est-elle réductible à une analyse?", op. cit.

3. Voir le tableau II.3.4 à la page 179.

4. Voir les critères du *'ūd* irakien dans le tableau I.3.6 à la page 98.

Nous pouvons notamment constater cette stabilité dans un des passages importants (Début du segment I - tableau II.3.4)⁵ ; où l'intervalle de « seconde augmentée » entre le deuxième et le troisième degré du *jins* (genre) *hijāz* est assez « fixé » par rapport à ce qu'il devrait être en tant qu'intervalle mobile⁶.

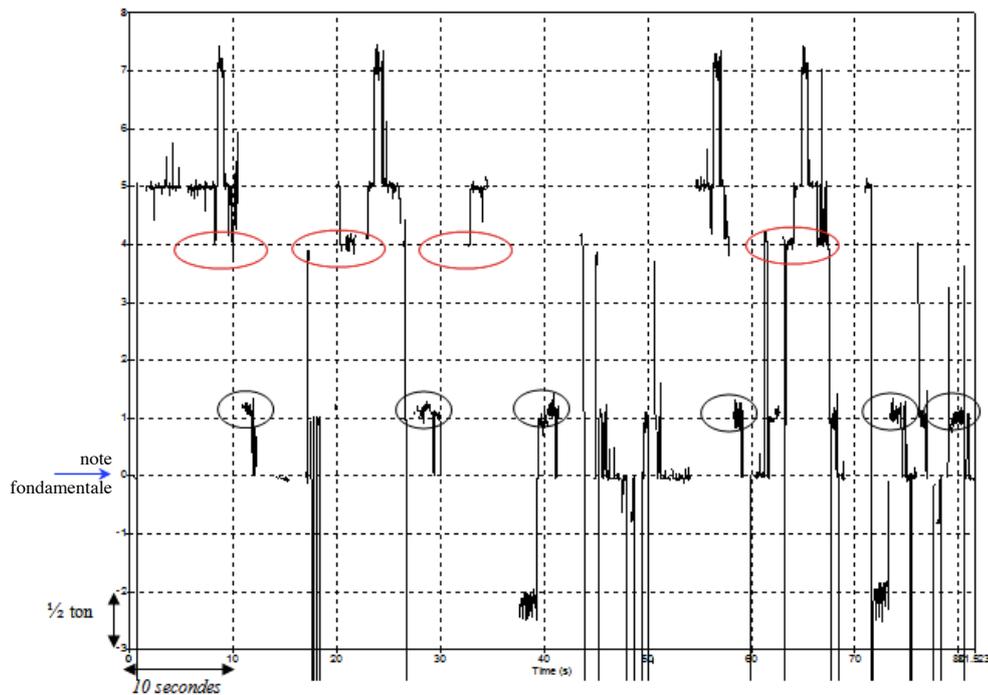


Figure III.2.1. Tracé de la ligne mélodique (1 mn 22 s du début de segment I) sur une échelle en $\frac{1}{2}$ ton avec *praat*

Dans l'ensemble de l'œuvre, Naseer Shamma alterne entre des phrases mélodiques parfois libres parfois rythmées, des accords et des arpèges majeurs et mineurs, des figures contrastées au niveau des registres avec un jeu simultané grave / aigu, le tout interprété avec des variations de nuances et une dynamique propre à chaque mouvement de l'œuvre. En effet, le deuxième mouvement⁷ (segments E, F et G)⁸ se distingue par une composition et une interprétation différentes de ce que l'on pourrait écouter culturellement dans la musique du 'ūd de concert. Nous nous focaliserons sur ce mouvement en élaborant une analyse détaillée de ses éléments musicaux.

5. Plage N°5 du disque joint à la thèse, 7 mn. 27 s.

6. Dans la figure III.2.1, « on dégage d'emblée une stabilité remarquable au niveau des hauteurs des notes (le niveau de la flèche bleu désigne la note fondamentale du maqām joué dans cette phrase) ainsi qu'au niveau de l'intervalle entre le deuxième degré (hauteur 1) et le troisième degré (hauteur 4) ». MAKHLOUF, *Composition, interprétation et figuralisme dans la musique du 'ūd (luth arabo-oriental) de concert. Analyse auditive de l'abri d'al-Amiriyya de Naseer Shamma*, chapitre 6.

7. Tel qu'il est décrit par Shamma lui-même. (c.f. Annexe A).

8. Voir la figure II.3.30 à la page 178.

III.2.2 Essai d'une représentation sémiotique du deuxième mouvement

Le deuxième mouvement de *l'Amiriyya* peut être décrit comme une partie névralgique de l'œuvre entière dans laquelle Shamma utilise un ensemble de techniques instrumentales entremêlées de façon à produire une qualité sonore particulière⁹. La segmentation de cette partie contribue à la visualisation de la disposition de ses différents éléments musicaux¹⁰.

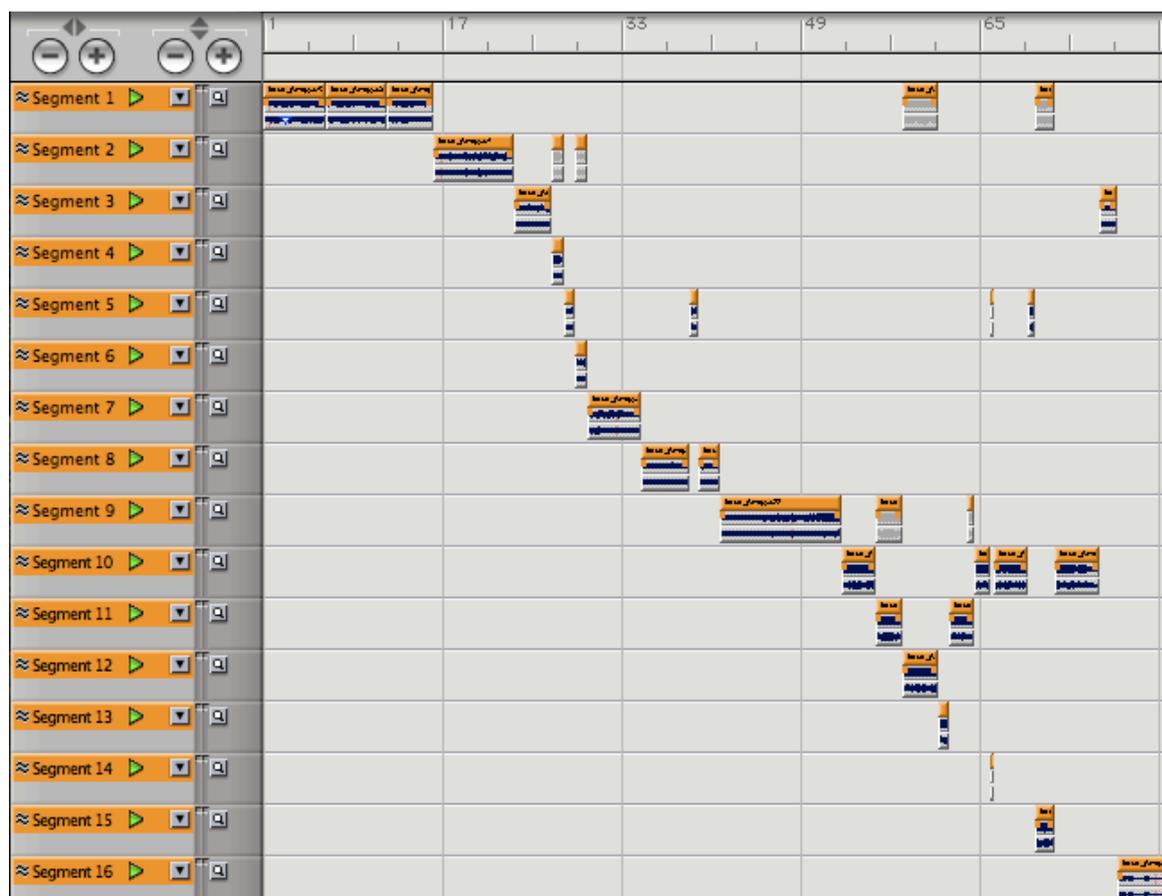


Figure III.2.2. Segmentation du deuxième mouvement de *l'Amiriyya*
(capture de la forme d'onde dans Digital Performer)

La durée des segments dans cette partie est variable. Nous pouvons les classer selon les critères de longue, moyenne ou courte durée.

9. Nous avons demandé à Naseer Shamma si ce deuxième mouvement était composé ou improvisé. Il a répondu à ce propos : « *C'est une composition car elle suit toujours la même structure. Cependant, je change parfois la technique du plectre dans la dynamique selon mon état d'esprit au moment de son interprétation* ». c. f. Annexe A.

10. Voir le fichier *Amiriyya2* dans le dossier de l'article. MAKHLOUF, op. cit., chapitre 3.2.

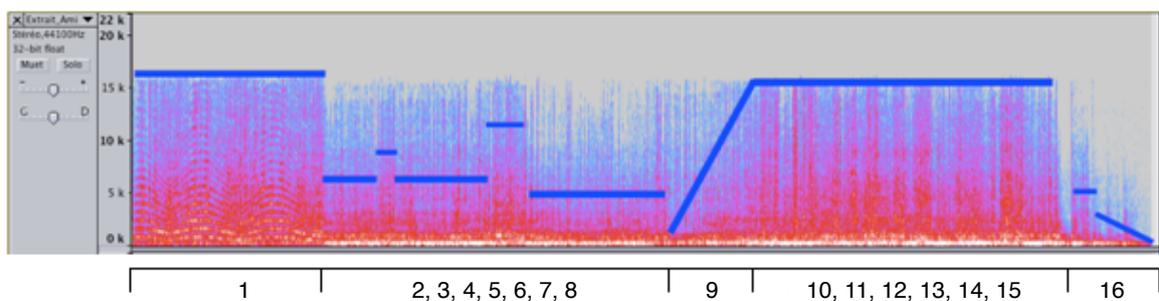
Tableau III.2.1. Classement des segments du 2^e mouvement de *l'Amiriyya* par durée

Durée longue	Durée moyenne	Durée courte
1, 9	2, 7, 8, 16	3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15

Les segments de longue durée semblent découper cette partie en deux phases :

1. Une première phase relativement lente, dotée d'éléments musicaux nouveaux et peu redondants (du segment 1 au segment 8).
2. Une deuxième phase relativement rapide grâce à l'enchaînement d'éléments musicaux courts et redondants (du segment 9 au segment 16).

Par ailleurs, une dynamique remarquable dans l'interprétation est mise en valeur. Le premier segment est joué sur la corde *Fa 3* du '*ūd* en glissando sec et souple à la fois. Renforcé par un trémolo, le doigt bien frotté sur le toucher, il en résulte un son percussif assez fort associé à un jeu de plectre rapide et agressif. Le neuvième segment est aussi semblable que le premier puisqu'on emploie la même technique avec une petite différence. La corde *Do 2* de l'instrument est légèrement effleurée ; ce qui provoque un son étouffé. Les segments de courte durée se caractérisent, d'un côté, par l'utilisation d'accords et d'arpèges mineurs et, de l'autre côté, par un chromatisme permanent, interprété en glissandos et en mouvements de notes conjointes. Dans ces segments, la dynamique est variable. Le déploiement spectral de l'énergie montre cette variation et permet de distinguer en effet cinq niveaux dynamiques dans tout le mouvement.

**Figure III.2.3.** Représentation schématique de l'enveloppe du déploiement spectral de l'énergie du deuxième mouvement de *l'Amiriyya*

La description de cet extrait permet de discerner certains aspects musicaux fondamentaux. Cependant, celle-ci nous semble insuffisante pour en comprendre convenablement la démarche compositionnelle et interprétative. En effet, les éléments musicaux de courte durée semblent être dispersés d'une manière un peu intuitive voire fortuite. Afin de saisir le processus mélodique ou harmonique de ces éléments, nous proposons dans ce qui suit une analyse interprétative et comparative entre deux interprétations du même mouvement par Naseer Shamma.

III.2.2.1 Analyse interprétative

L'objectif de cette analyse est de confronter deux interprétations du deuxième mouvement de *l'Amiriyya* pour repérer les différences et les similitudes permettant de comprendre la logique compositionnelle de ce mouvement. Le premier extrait est celui que nous venons de décrire. Nous le désignerons désormais par *extrait (A)*. Le deuxième, quant à lui, est un enregistrement plus récent qui a été réalisé en 2006 à l'Institut du Monde Arabe à Paris¹¹. Nous désignerons cet extrait par *extrait (B)*. Les deux extraits ont été donc interprétés dans les mêmes conditions à deux moments différents : contexte d'un concert en *live* sur la même scène et par le compositeur même de l'œuvre. Nous avons réalisé une segmentation de l'extrait (B) de la même manière que l'extrait (A) afin de les rapprocher l'un de l'autre, de les synchroniser et de comparer l'agencement du matériau musical de chacun.

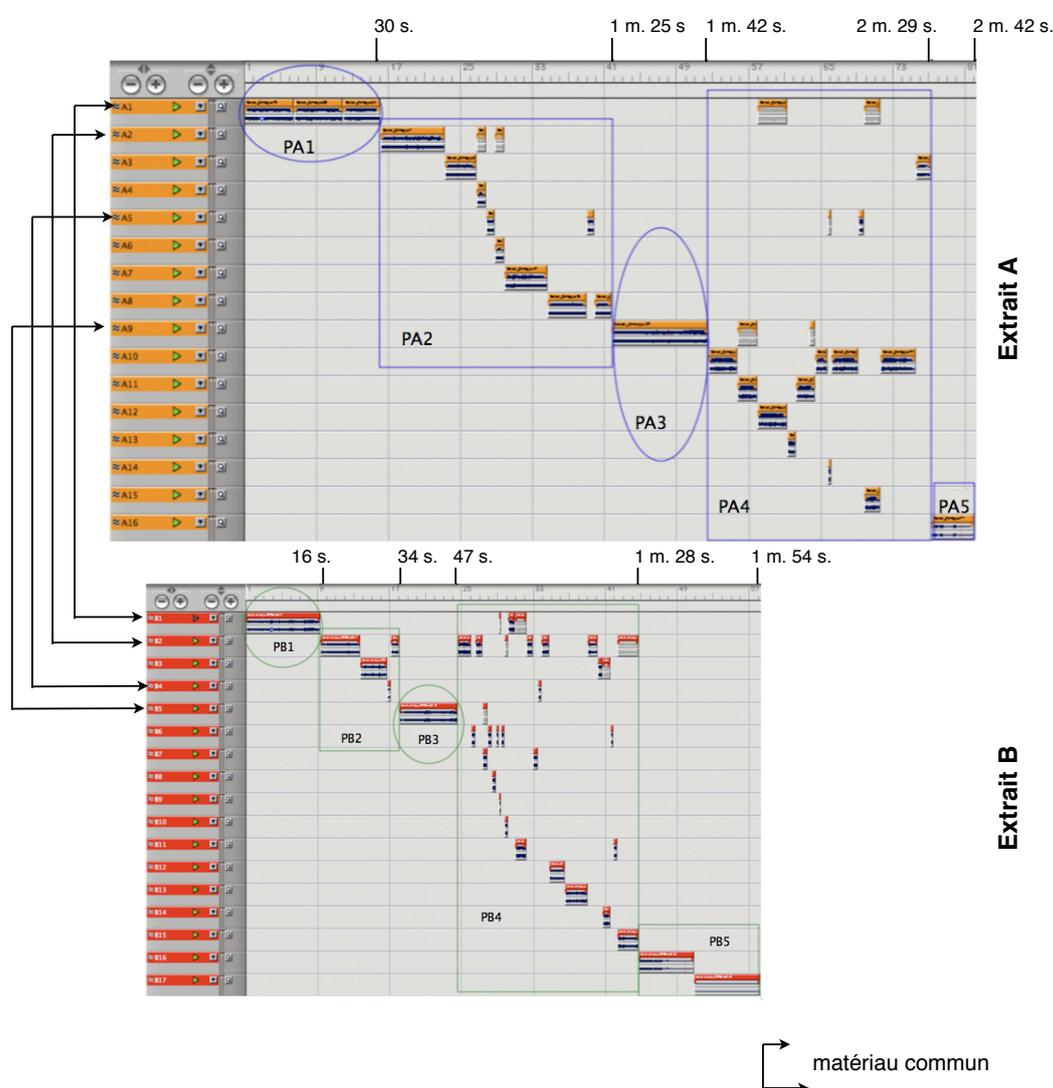


Figure III.2.4. Diagrammes formels des extraits (A) et (B)

11. Voir la page N°9 du disque joint à la thèse.

La segmentation des deux extraits nous permet de distinguer cinq phases interprétatives pour chacun¹² qui correspondent en effet aux cinq niveaux dynamiques relevés plus haut (figure III.2.3). Nous assimilons en l'occurrence ces phases interprétatives à des entités macro-structurelles qui englobent des éléments de segmentation approximativement de même nature interprétative et dans lesquelles nous pourrions dégager du matériau musical commun.

Nous remarquons d'emblée que les deux extraits n'ont pas la même durée bien que nous repérons beaucoup de similitudes dans leurs structures formelles respectives. Une notable différence de durée caractérise également les éléments de segmentation des phases PA1, PA3, PB1 et PB3 — chacune se constituant d'un seul élément de segmentation — par rapport à ceux des autres phases. Les deux phases PA4 et PB4 sont constituées de plusieurs éléments de segmentation de courtes durées dont certains sont répétitifs. Nous qualifierons ces deux phases de « rétentionnelles » par le fait des répétitions et des reprises d'éléments antérieurs. Les proportions temporelles des phases PA2, PA5, PB2 et PB5 semblent être inversées bien qu'elles ne respectent pas la même durée. Il semblerait que le matériau musical de l'une est développé en dépit de l'autre. Par ailleurs, les deux extraits gardent la même disposition spatiale de toutes les phases interprétatives sans pour autant tenir compte de la disposition spatio-temporelle de tout le matériau musical. Ceci nous permet en revanche de relever une certaine homogénéité structurelle.

En matière d'interprétation musicale, par rapport à nos deux extraits, le jeu de Shamma est caractérisé par une agressivité remarquable au niveau des frappes du plectre et de l'effleurement des cordes de son *'ūd*. Les glissandos, surtout dans les phases PA1, PA3, PB1 et PB3, dominent son interprétation. Les accords (septième de dominante et mineur), avec des résolutions quinte/tonique, sont très fréquents surtout dans les phases rétentionnelles PA4 et PB4. Sur un plan plus détaillé, nous évaluons un taux de *mutation interprétative*¹³ moins élevé dans les phases PA1, PA3, PB1 et PB3, dans lesquels nous remarquons la quasi-utilisation du même matériau musical. Quant aux phases rétentionnelles, PA4 et PB4, elles sont aussi bien similaires dans la multiplication des éléments de segmentation que différentes au niveau de la disposition spatio-temporelle de ces éléments. Si la phase PA4 est dotée davantage de nouveau matériau musical (A10, A11, A13, A14), la phase PB4 se caractérise par la mise en valeur des éléments rétentionnels relevant du matériau musical (B1, B2, B3, B4, B5) des phases précédentes. Cette différence justifierait un taux de mutation interprétative plus élevé dans ces phases que dans les autres. Cela permettrait vraisemblablement d'envisager *une part d'improvisation* plus importante pour ce qui les concerne.

12. De PA1 à PA5 pour l'extrait (A) et de PB1 à PB5 pour l'extrait (B).

13. Par l'expression *mutation interprétative*, nous désignons le niveau de changement, de rajouts, d'omissions et d'agencements des éléments musicaux extraits d'une interprétation d'une même musique.

Cette description est une étape nécessaire à cette analyse interprétative¹⁴. Elle joue le rôle de ce que l'on pourrait appeler une « substance d'écoute » et servira dans ce qui suit à la compréhension des lignes directives de la composition et à l'établissement d'une représentation sémiotique de la musique. Cette dernière exige ici l'élucidation de détails complémentaires quant au processus interprétatif du mouvement de l'œuvre. D'après ce que l'on a pu relever, les phases PA1, PA3 de l'extrait (A) et les phases PB1 et PB3 de l'extrait (B) se montrent stables et quasi-similaires autant dans leur interprétation que dans leur disposition formelle. Nous dégageons trois constatations qui peuvent argumenter cette stabilité :

1. Pour PA1 et PB1, la technique d'interprétation est pratiquement la même : un glissando qui commence par une descente dans le même registre aigu du *'ūd* avec un pincement agressif des cordes, accentué par les tremolo du plectre. On note, dans PB1, le rajout simultané d'une note sur la corde *Do 3* formant une tierce majeure avec chaque note glissée sur la corde *Fa 3*. Mais l'intention compositionnelle ne semble pas être altérée.
2. Pour PA3 et PB3, la technique de jeu se différencie légèrement de celle de PA1 et PB1. Le pincement des cordes devient étouffé et le son de la percussion du plectre est plus mis en valeur. Cette technique altère considérablement le timbre du *'ūd* et donne l'impression d'un son machinal.
3. Chaque paire de phases comparées est suivie par une paire de phases instables de par une *mutation interprétative* conséquente. Par rapport à la dynamique du jeu, les paires stables constituent les points d'articulation de toute l'interprétation des deux extraits (hormis les phases finales PA5 et PB5 qui en annoncent les fins).

Tenant compte de la similarité, de la différence, de la stabilité et de l'instabilité des phases respectives de chaque extrait, ces trois constatations permettent de dégager trois formes principales d'interprétation que nous classons dans le tableau suivant :

14. Nous nous référons ici à la méthode analytique active, selon Pierre Boulez, qui consiste à « partir d'une observation aussi minutieuse et aussi exacte que possible des faits musicaux qui nous sont proposés; (...) de trouver un schéma, une loi d'organisation interne qui rende compte, avec le maximum de cohérence, de ces faits; l'interprétation des lois de composition déduites de cette application particulière ». Pierre BOULEZ. *Penser la musique aujourd'hui*. Édition 2, 2005. Tel. Paris : Gallimard, 1963, p. 14.

Tableau III.2.2. Formes d'interprétations déduites des extraits (A) et (B)

Interprétation	Description	Phases
Conduite	Elle correspond à une exécution instrumentale qui prétend avoir une intention formelle au premier abord. Elle constitue ici l'idée compositionnelle de l'extrait d'où sa stabilité interprétative spatio-temporelle.	PA1, PB1, PA3 et PB3
Induite	Elle correspond à une exécution instrumentale qui prétend avoir une intention plutôt significative. Son instabilité perçue d'un extrait à l'autre provient d'un agencement différent des éléments interprétatifs internes, d'un rajout d'un nouvel élément ou d'une omission d'un autre pré-existant.	PA2, PA4, PB2 et PB4
Différente	Elle est privée de toute similarité structurale interne. Dans nos extraits, la phase PA5 finit sur un arpège majeur ralenti alors que la phase PB5 finit sur un glissando en trémolo vers des notes aiguës — sur la corde <i>aiguë Fa 3</i> du ' <i>ūd</i> — qui s'achèvent, légèrement percutées au plectre, avec des petits glissements du doigt	PA5 et PB5

Sur un plan significatif et intentionnel, Naseer Shamma assimile ce deuxième mouvement à une scène de guerre. Il associe le premier glissando (segments A1 et B1 dans les deux extraits) à une sonnerie d'alarme ou d'alerte à une invasion. Quant au deuxième (segments A9 et B5 dans les deux extraits), il l'associe au bruit de chute d'une bombe¹⁵. Ce figuralisme s'avère un indice important lié à deux événements musicaux ponctuels dans le mouvement ; ce qui justifie l'interprétation conduite par rapport à un élément compositionnel précis. Par ailleurs, à partir de cette association, nous pourrions comprendre celles que l'on pourrait effectuer pour les autres phases :

1. Pour PA2 et PB2, succédant l'attribution de la sonnerie d'alarme, on pourrait associer une scène de trouble, de peur et de panique.
2. Pour PA4 et PB4, succédant l'attribution du son de chute d'une bombe, on pourrait associer une scène de désordre illustrant la fuite des gens, la recherche des cachettes, les blessures, les victimes, etc...
3. Pour PA5 et PB5, marquant la fin du mouvement, on pourrait associer une scène de fin de raid illustrant ses dégâts.

15. *c.f.* Annexe A.

L'attribution de l'image du désordre en l'occurrence rejoindrait l'interprétation induite de ces phases qui utilise un matériau musical appartenant au même univers sonore (compositionnel) et agencé de manière intuitive, voire fortuite. La prise en compte de ces éléments de signification, formant l'espace sémantique du mouvement, nous paraît très importante pour réussir une modélisation sémiotique de cette musique.

III.2.2.2 Modélisation sémiotique

Par l'expression « modélisation sémiotique », nous n'entendons pas établir une notation qui servirait de modèle général, à la fois opératoire et significatif, pour la musique du 'ūd de concert. Il n'est pas question d'ailleurs d'assujettir cette dernière à une forme d'écriture définitive. Il s'agit par contre d'ouvrir les perspectives sur une représentation écrite de la musique composée pour cet instrument à travers le cas du deuxième mouvement de *l'Amiriyya*. La modélisation que nous envisageons, aussi appropriée qu'elle soit, est acceptée dans sa forme *représentationnelle* selon la distinction d'Achinstein¹⁶ ; c'est à dire non figée et susceptible d'être altérée, voire même modifiée. Au niveau du choix et de la création des signes, nous ne pensons pas arriver au stade avancé d'écriture de la musique contemporaine. D'abord, parce que nous ne disposons pas, en réalité, de créations compositionnelles et interprétatives ultra-élaborées, qui transcendent complètement le niveau de la notation traditionnelle. Ensuite, il nous semble impératif de tenir compte de certains critères historiques, pédagogiques et culturels, qui exigent une adaptabilité du signe dans ses spécificités syntaxique, sémantique et pragmatique¹⁷. Pour réaliser cette modélisation sémiotique, nous tiendrons compte du matériau musical décrit précédemment et nous procéderons en fonction des formes d'interprétation relevées.

III.2.2.2.1 Interprétation conduite

L'interprétation conduite dans l'extrait (A) nous paraît meilleure que celle de (B) d'un point de vue qualitatif. Pour l'enregistrement de 1995, *l'Amiriyya* étant fraîchement composée, l'interprétation des glissandos dans PA1 et PA3¹⁸ est plus élaborée que dans les phases respectives de l'extrait (B). La transcription suivante tient compte autant de la technique de la main droite que celle de la main gauche.

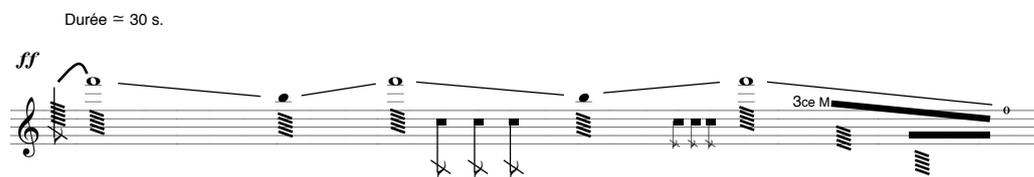


Figure III.2.5. Notation de la 1^{ère} phase du mouvement

16. « Le modèle représentationnel (ou iconique) entend représenter physiquement un certain prototype de telle façon qu'il soit possible de se servir du modèle pour effectuer certaines expériences ou calculs au sujet du prototype ». Robert NADEAU. *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*. Collection Premier Cycle. Paris : PUF (Presses Universitaire de France), 1999, p. 417.

17. Voir *Sémiotique*. *ibid.*, p. 642.

18. Figure III.2.4 à la page 230.

Il nous a semblé important d'utiliser des critères de notation conventionnels pour transcrire la première phase du mouvement. Cependant, les notes transcrites n'indiquent pas une valeur temporelle précise. Les rondes en l'occurrence supposent une durée approximative qui doit être estimée par l'interprète et qui est notamment plus longue que les noires privées de leurs hampes. Pendant environ 30 secondes, la durée de chaque glissando est approximative et laissée au sens de l'interprète. Le mouvement du plectre (*firdāš*) est représenté par cinq traits obliques sous les notes. Ces traits rappellent le signe du trémolo étalé en l'occurrence dans l'interprétation sur tout le glissando.

Au tout début de l'interprétation du deuxième mouvement de *l'Amiriyya*, les notes extrêmes des glissandos ne sont pas stables, particulièrement la première note jouée. Shamma commence en effet par une note légèrement en dessous de *Fa 5*, dépasse un peu celle-ci (en *firdāš*), puis entreprend la descente en glissando. Nous représentons ce geste interprétatif par une hampe en appoggiature, suivie par un trait qui retombe sur la première note *Fa 5*. Plus loin, Naseer Shamma touche la deuxième corde *Do 3* de son '*ūd* avec le plectre. La comparaison entre les deux Phases PA1 et PB1 montre que la percussion de cette corde est irrégulière. Nous la représentons par des notes, appoggiatures en carré, placées fortuitement et indépendamment de leur nombre et de leur position spatio-temporelle. Quant aux traits gras vers la fin de la notation, ils reflètent la possibilité d'interpréter, d'abord, une tierce majeure (3^{ce} M) parallèle au dernier glissando et, ensuite, de rajouter la note *Sol 3* en percutant la troisième corde à vide du '*ūd*. Par ailleurs, l'aboutissement du dernier glissando n'est pas également précis. En effet, celui-ci devrait finir au moment du passage à la deuxième phase du mouvement. C'est pour cela que nous mettons le chiffre 0 sur la cinquième ligne de la portée, signifiant la possibilité de porter le glissando jusqu'à la première corde à vide de l'instrument *Fa 3*. Passons maintenant à la notation de la troisième phase du mouvement.

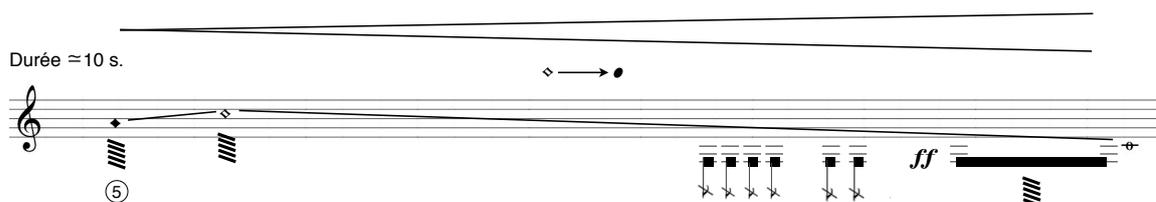


Figure III.2.6. Notation de la 3^e phase du mouvement

Pareillement que la première phase, le glissando est interprété de la même manière au niveau du plectre. Par contre, la pression du doigt sur la cinquième corde à vide du '*ūd* est variable. En effet, Naseer Shamma effleure la corde sans la contacter avec le toucher de l'instrument. Il obtient par la suite un son étouffé qui met en valeur les harmoniques des notes jouées courant environ la première moitié du glissando. Au fur et à mesure, la pression du doigt augmente et arrive à joindre le toucher. Les notes deviennent ainsi plus claires et les sons harmoniques disparaissent en même temps. Pour transcrire ceci, nous avons adopté le signe de notes (sans hampes) en forme de

losange¹⁹ pour indiquer en même temps la réalisation de notes harmoniques associées à l'étouffement des cordes²⁰. Pour représenter le passage d'un son étouffé à un son clair, nous rajoutons une annotation indiquée par deux formes de notes (losange et ellipse), liées par une flèche qui signifie un passage progressif, au dessus de la portée musicale. Pendant la deuxième moitié du glissando, nous rajoutons des appoggiatures en carré et une ligne au niveau de la note *Fa 2* (6^e corde à vide du '*ūd*') à l'instar de la notation de la première phase et ayant les mêmes fonctions interprétatives.

III.2.2.2 Interprétation induite

L'interprétation induite dans la deuxième et la quatrième phase suit une logique différente l'une de l'autre. Selon leurs dimensions significatives relevées, le « désordre » spatio-temporel du matériau musical utilisé dans la quatrième phase est clairement mis en valeur par rapport à celui de la deuxième. La comparaison de cette dernière dans les deux extraits (A) et (B) montre l'utilisation d'un matériau musical commun d'un point de vue technique, mélodique, rythmique et harmonique. Bien qu'il succède immédiatement la première phase du mouvement, la mise en œuvre de ce matériau n'est pas tout à fait la même. L'objectif serait d'en créer une multitude de combinaisons d'une interprétation à l'autre. Nous le transcrivons ci-dessous tel qu'il est interprété dans l'extrait (A).



Figure III.2.7. Matériau commun de la 2^e phase du mouvement (extrait A)

La notation en l'occurrence est conventionnelle. Nous sommes en effet devant une précision qui met en valeur des trilles et des attaques d'accords. Les traits horizontaux marquent les tenues de notes respectives tout au long du trille. L'indication *rasgu.* (*rasgueado*) désigne en effet une technique particulière, souvent utilisée par les guitaristes, qui consiste à jouer sur la totalité des cordes en même temps que la ligne mélodique. Par ailleurs, la longueur de la phase PA2 par rapport à PB2 implique un développement musical plus conséquent de la première en dépit de la deuxième. Nous transcrivons ci-dessous le matériau utilisé dans la deuxième phase de l'extrait (A).

19. Signe conventionnel pour transcrire les notes jouées en harmonique. GOULD et BARS, op. cit., p. 385.

20. Dans la plupart des cas, une note harmonique jouée sur le '*ūd*' ne peut être effectuée sans étouffer la corde.

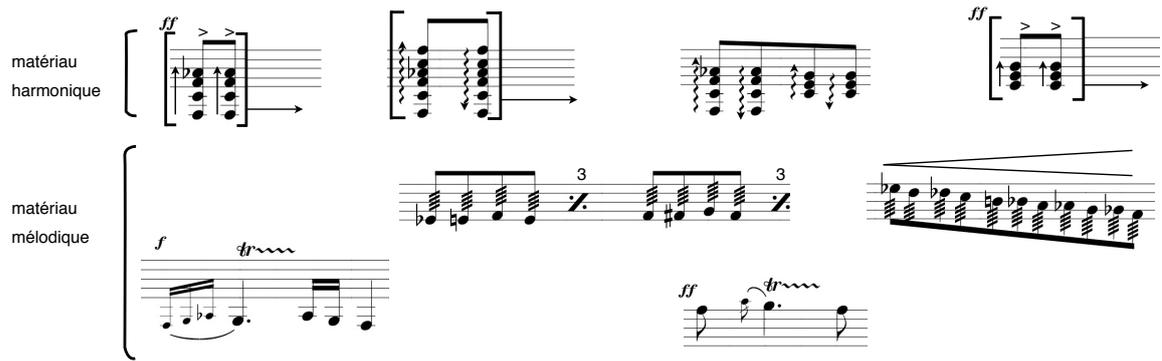


Figure III.2.8. Matériau de la 2^e phase du mouvement

Nous distinguons ici deux types de matériau dans lequel le jeu du plectre est mis en avant :

- Un matériau mélodique : avec une écriture conventionnelle, nous remarquons une prédominance de phrases chromatiques et mélodiques (en mode mineur) interprétées en trilles et en trémolos.
- Un matériau harmonique limité en deux accords : Accord mineur principal (*Fa* mineur) et accord de résolution (*Do* majeur). Naseer Shamma utilise tantôt l'attaque tantôt l'arpégiation avec des mouvements de plectre ascendant et descendant. La répétition des accords n'est pas fixée. Nous la représentons par un signe combiné : une flèche horizontale collée à deux crochets de part et d'autre des accords .

D'une interprétation à l'autre, l'ensemble du matériau utilisé dans la deuxième phase de ce mouvement ne suit pas toujours le même ordre temporel. Nous proposons par la suite une disposition particulière de ses motifs musicaux qui consiste à les disperser de façon à entrevoir une lecture multi-directionnelle et donner la liberté à l'interprète de choisir l'ordre qui lui est envisageable²¹. Dans cette même perspective, nous transcrivons ci-dessous le matériau musical de la quatrième phase.

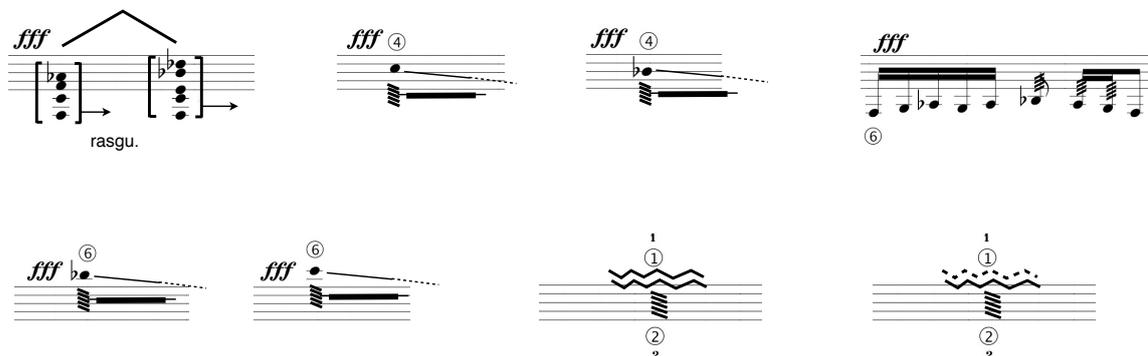


Figure III.2.9. Matériau de la 4^e phase du mouvement

21. Nous expliciterons cette idée dans la réalisation de la notation intégrale du mouvement.

La spécificité interprétative de cette phase se concentre sur la condensation de ses éléments musicaux, de leur forte dynamique et de la prédominance de glissandos dont on trouve les correspondances dans les phases interprétatives conduites. Avec l'emprunt de quelques éléments du matériau de la deuxième phase, nous pourrions penser que cette quatrième phase est une sorte de synthèse qui se confirmerait grâce à son ampleur sémantique et significative.

Dans l'ensemble des signes que nous avons utilisés dans la notation, nous avons adapté quelques uns à des fonctions précises dans l'interprétation :

- Les deux traits obliques liés, formant un angle et reliant les deux accords en haut (figure III.2.9) désignent la possibilité de les permuter.
- Les traits en *zigzag* désignent un glissando de courte distance (sur une petite portion de la corde) en va-et-viens permanent interprété en *firdāš*. Il s'agit en effet d'une technique particulière que Shamma utilise assez souvent dans cette phase du mouvement. Elle consiste à placer le premier doigt sur la première corde et le deuxième doigt sur la deuxième corde²² d'une façon aléatoire et de les faire glisser parallèlement l'une à l'autre²³. Ce signe nous semble adéquat pour montrer cet aspect d'interprétation. La positions des traits au dessus des notes respectives des première et deuxième cordes à vide du '*ūd*, sont fixées de manière à ce qu'elles ne touchent pas les notes *Fa 3* et *Do 3* ; accords respectifs de ces cordes à vide²⁴. Le trait en pointillés indique que la première note jouée au premier doigt n'est parfois pas glissé. Le doigt joue des notes en même temps que le glissando du deuxième doigt ; ce qui donne une pression interrompue de la corde mais avec un débit constant.

Par ailleurs, nous utilisons le même signe pour les glissandos en modifiant simplement l'extrémité de sa ligne en pointillés pour montrer l'indétermination des notes auxquelles on devrait aboutir. L'interprétation de la quatrième phase est semblable à la deuxième dans le déploiement de son matériau. Nous envisageons par la suite une transcription qui lui est semblable tout en tenant compte de sa densité et de sa dynamique.

III.2.2.2.3 Interprétation différente

Concernant directement la cinquième et dernière phase du mouvement, la différence dans l'interprétation est attribuée à une différence qualitative de ses éléments musicaux. Si Naseer Shamma finit simplement sur un arpège majeur dans le premier extrait (A), il achève l'extrait (B) avec un chromatisme ascendant suivi par un glissando indéfini dans sa finalité auquel il rajoute quelques notes aiguës sur la quatrième corde du '*ūd*.

22. Voir le chiffre encerclé pour le numéro de la corde et le non encerclé pour le numéro du doigt.

23. Extrait (B), 1m. 11s., Plage n°9.

24. Ce qui explique d'ailleurs que chaque trait ne traverse pas la ligne et l'intervalle de portée musicale respectifs aux notes de ces cordes à vides.

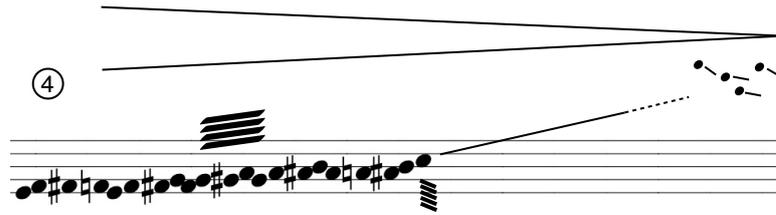


Figure III.2.10. Notation de la 5^e phase du mouvement (Extrait B)

En effet, le chromatisme utilisé dans l'extrait (B)²⁵ n'est ni rythmé ni régulier dans l'enchaînement de ses notes. Celle de départ et celle de l'arrivée semblent également ambiguës²⁶. Nous choisissons par la suite de le représenter par des notes sans hampes et très rapprochées l'une de l'autre pour désigner cette irrégularité. Le glissando indéfini aboutit à des notes indéfinies au niveau de leurs hauteurs. Nous les transcrivons au dessus de la portée, toujours sans hampes et sans quelconque précision de hauteur ou de structure rythmique. Dans l'interprétation, il semble plutôt important de les jouer tout doucement avec des petits glissandos d'une note à l'autre.

III.2.2.2.4 Notation globale du deuxième mouvement

Les propositions sémiotiques que nous avons faites sont en effet sous-tendues par deux grandes motivations. D'une part, la stabilité d'un système moderne d'écriture musicale conventionnelle depuis le XVII^e siècle²⁷ est un vecteur historique et culturel qui véhicule l'acception de la notation par les '*ūdistes*' interprètes actuels. D'autre part, la notation contemporaine et la primauté que l'on a donné aux aspects graphiques et picturaux ne rentrent pas dans l'ordre d'un système de codification conventionnel. Jean-Yves Bosseur parle de la notation comme un « *creuset pour les interactions potentielles entre son, graphisme et espace* »²⁸ en évoquant de multiples expériences de représentations de la musique, fondées à notre avis sur des choix compositionnels synesthésiques. Dans le contexte de l'influence du pictural sur les compositeurs contemporains, Madeleine Gagnard écrit :

« Nombreux sont les compositeurs qui sont conscients d'être, au point de vue sensoriel, aussi réceptifs sur ce plan que sur celui de la perception auditive, et de plus se sentent touchés par l'art pictural, ce qui ne va pas sans répercussions sur leur façon de manier le matériau qui leur est propre. »²⁹

Dans un cadre de création contemporaine pour le '*ūd*' de concert, nous pensons que le domaine du visuel devrait être sérieusement pris en considération. Les descriptions significatives de Naseer Shamma — et tout qu'il a pu évoqué comme référence au raid sur la ville de *l'Amiriyya* et sur les images réelles qu'il a pu voir avant de composer

25. Joué en *firdāš* du plectre (tirets gras et parallèles sur la portée) et en decrescendo

26. Nous les avons transcrites entre *Mi* et *Do* par simple rapprochement à l'écoute.

27. Sylvie BOUSSOU, Christian GOUBAULT et Jean-Yves BOSSEUR. *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*. Paris : Minerve, 2005, p. 17.

28. Jean-Yves BOSSEUR. *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Seconde édition revue et augmentée. Minerve, 2006, p. 190-194.

29. Madeleine GAGNARD. *Le discours des compositeurs*. Paris : Van de velde, 1990, p. 96.

son œuvre — nous incitent à noter sa musique d'une manière appropriée. Pour ce qui est des deuxième et quatrième phase, nous proposons un déploiement aléatoire du matériau relevé pour mettre en valeur leurs dimensions significatives.

Durée ≈ 60 s.

The figure displays several musical staves with various notations. Key elements include:

- Staff 1 (top left):** Features a trill (*tr*) and a dynamic marking of *sfff* with an accent (>) and the instruction "rasgu." below it.
- Staff 2 (top middle):** Shows a dynamic marking of *ff* with an accent (>) and a trill (*tr*).
- Staff 3 (top right):** Contains a series of chords with a dynamic marking of *ff* and an accent (>).
- Staff 4 (middle left):** Similar to the first staff, with *sfff*, an accent (>), and "rasgu." below.
- Staff 5 (middle):** Features a dynamic marking of *mf* and two triplet markings (3) with fingerings 1 2 3 2 and 1 2 3 2.
- Staff 6 (middle right):** Shows a dynamic marking of *ff* with an accent (>).
- Staff 7 (bottom left):** Includes a trill (*tr*) and a dynamic marking of *sfff* with an accent (>) and "rasgu." below.
- Staff 8 (bottom middle):** Shows a dynamic marking of *f* and a trill (*tr*).

At the bottom of the page, there is a central diagram consisting of a vertical line with arrows at both ends, and two diagonal lines crossing it at the center, also with arrows at their ends, forming a star-like shape.

Figure III.2.11. Notation de la 2^e phase du mouvement

Durée ≈ 60 s.

The figure displays a collection of musical notations for the 4th phase of a movement, arranged in a multi-directional layout. The notations include:

- Dynamic markings: *fff*, *ff*, *f*.
- Articulation: *rasgu.*, accents (>), and slurs.
- Rhythmic patterns: various note values, rests, and complex rhythmic structures.
- Structural markers: circled numbers 1, 2, 4, and 6.

At the bottom center, there is a star-like symbol composed of four intersecting arrows pointing in the cardinal directions (up, down, left, right) and two diagonal directions (top-left, bottom-right).

Figure III.2.12. Notation de la 4^e phase du mouvement

À première vue de ces notations, on ne peut déceler une logique de lecture ou de déchiffrage. Selon la règle que nous avons posée pour une interprétation induite, ces deux phases devraient être interprétées avec beaucoup de liberté tout en utilisant le matériau musical indiqué. Nous proposons pour cette raison sa dispersion verticale fortuite tout en veillant à ce que ses motifs ne soient pas sur le même axe (niveau) horizontal à l'exception de reprises éventuelles d'un même motif dans une même phase. La disposition du matériau à ces deux niveaux, suivant le même principe, suggérerait une approche particulière de la notation à travers une lecture (et par la suite une interprétation) multi-directionnelle. Cette lecture devrait être véhiculée par le choix de l'interprète de l'ordre spatio-temporel des motifs musicaux, peu importe le ou les sens de lecture à prendre (horizontal, vertical, oblique, de haut en bas ou de bas en haut). Nous représentons cette prescription interprétative par un nouveau signe composé par quatre flèches croisées à double sens sous la notation de la phase. Nous rallongeons les flèches obliques vers le haut pour, d'abord, attirer l'attention de l'interprète à ce genre

de lecture dès le départ et, ensuite, limiter le signe même pour une phase ou une partie déterminée de la musique. Par ailleurs, nous avons pris en considération le niveau dynamique de chaque phase. Étant donné que la deuxième phase est dynamiquement moins importante que la quatrième, nous engageons la répétition de motifs musicaux plutôt dans cette dernière en la rendant visuellement plus chargée et plus dense. Dans l'ensemble de cette recherche sémiotique, nous proposons cette partition intégrale de tout le mouvement.

The image displays a musical score for the second movement of *l'Amiriyya*. The score is divided into several sections, each with a specific duration: 30 s, 60 s, 10 s, 60 s, and 15 s. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *rit.*. A central star-shaped diagram with eight arrows points outwards towards the different sections of the score, indicating a structural or analytical relationship between them.

Figure III.2.13. Partition intégrale du deuxième mouvement de *l'Amiriyya*

La réalisation de cette partition a été guidée par d'autres indications notamment dans la liaison des phases entre elles :

- D'abord, aucun signe de silence n'a été noté. Tout le mouvement doit être interprété en une seule fois sans arrêts. Certes, la jonction scripturaire n'est pas réalisée afin de bien faire la distinction entre les cinq phases du mouvement. Cependant, nous avons positionné la notation de chaque phase — notamment la première, la troisième et la cinquième — de façon à guider l'interprète vers un début et une fin des deuxième et quatrième phase. Ce guidage n'est pas anodin car il correspondrait à la structure compositionnelle du mouvement quelque soit le type de son interprétation.
- Aucun doigté n'a été imposé sauf quelques indications nécessaires pour interpréter des techniques particulières. En effet, les accords par exemple sont familiers pour la majorité des *'ūdistes* interprètes. L'accordage du *'ūd* ne leur donne pas également une infinité de possibilités de doigtés.
- Les « inclinaisons » des notations dans les phases 3 et 5 sont autant significatives que fonctionnelles. L'inclinaison descendante (avec une pente à faible degré) est réalisée pour accentuer l'indication du glissando descendant en crescendo et pour « figurer » son association significative (le sens de chute d'une bombe et l'amplification de son vacarme avant l'explosion). Quant à l'inclinaison ascendante, elle est réalisée pour désigner le glissando ascendant en decrescendo en vue de figurer la fin de la scène de guerre et la délivrance des âmes des enfants victimes³⁰.

Les considérations qui ont abouti à ce résultat — à savoir le choix et la création de signes fonctionnels sur les plans syntaxique et sémantique — nécessitent à notre avis une première forme de validation pragmatique. Nous établissons dans ce qui suit une expérience consistant à soumettre cette notation à un *'ūdiste* interprète, afin d'évaluer pratiquement l'adaptabilité de cette représentation et valider éventuellement l'approche d'une modélisation sémiotique comme une réalisation écrite, représentative d'une même composition susceptible d'être interprétée de plusieurs manières relativement différentes.

30. Rappelons que l'œuvre est principalement un hommage aux enfants abrités dans un refuge et morts par le bombardement de la ville d'*Al-Amiriyya*. Entretien dirigé avec Naseer Shamma, *c.f.* Annexe A.

III.2.3 Mise en œuvre de la modélisation sémiotique

III.2.3.1 Description de l'expérience

Le protocole expérimental que nous avons établi s'est basé sur deux critères fondamentaux. Nous avons premièrement veillé à ce que le *'ūdīste* interprète³¹ à qui nous avons soumis cette notation n'ait aucune connaissance du sujet de l'expérience et de ses objectifs. Il a notamment découvert qu'il s'agit d'un déchiffrement d'une partition et d'une interprétation au moment même de l'expérience³². Deuxièmement, la direction de cette dernière n'a pas été véhiculée par des consignes ou des recommandations particulières. Elle s'est déroulée d'une manière dirigée et ses étapes se sont fixées au fur et à mesure selon l'adaptation de l'interprète aux conditions de lecture et d'interprétation et suivant son appréhension générale du sujet et du contexte musicaux. Cependant, nous avons envisagé une ligne de réflexion qui consiste à évaluer l'assimilation et l'interprétation selon cinq niveaux précis. Nous les détaillerons dans ce qui suit ainsi que le but et les hypothèses qui ont sous-tendu l'expérience.

III.2.3.1.1 Hypothèses et but de l'expérience

La modélisation sémiotique suppose en l'occurrence l'approche de la musique d'un point de vue formel et interprétatif. Sur un plan général, le point de vue formel consiste à ce que l'interprète se rend compte de la forme de l'œuvre dans sa macro-structuralité ; c'est à dire la visualisation immédiate de ses grandes composantes (en cinq phases). Quant au point de vue interprétatif, il présuppose un premier repérage des unités micro-structurelles (le matériau musical constituant chaque phase) et d'en saisir les plus difficiles à interpréter dans le cadre d'une première approche de la notation.

La soumission de cette modélisation exigerait de prime-abord une reconnaissance minimale notamment des signes conventionnels utilisés et de leurs valeurs sémiotiques. Nous envisageons en effet observer l'action de l'interprète dans le traitement de ces signes du premier moment de déchiffrement jusqu'à l'assimilation entière de la partition. Par ailleurs, il nous paraît important de connaître et d'évaluer les issues auxquelles une écriture *re-pensée* de la musique du *'ūd* de concert peut nous mener ; une écriture qui, à l'instar de l'évolution de la notation contemporaine, s'adapterait à la musique créée pour cet instrument et refléterait la part intentionnelle qui pourrait s'en dégager.

La question organologique du *'ūd* a été également un élément primordial dans cette expérience. En proposant l'interprétation du 2^e mouvement de *l'Amiriyya* avec deux *'ūds* irakien et turque³³, nous souhaitons dégager l'impact ainsi que les préférences de jeu en faisant un rapprochement entre la musique interprétée avec chaque *'ūd* utilisé.

31. Le *'ūdīste* interprète tunisien Seif Bennis, diplômé du conservatoire national de Tunis, a eu l'amabilité de nous accorder un peu de son temps pour la réalisation de cette expérience.

32. Nous avons filmé l'expérience et réalisé un document vidéo (Disque joint à la thèse, page n°10) qui sous-tend notre réflexion dans les paragraphes suivants.

33. Préférences relevées dans la première partie de cette thèse.

III.2.3.1.2 Étapes de l'expérience

Comme nous l'avons dit plus haut, les étapes de l'expérience se sont construites à son fil même. Cependant, nous avons prévu cinq axes de travail qui les ont véhiculés.

1. Le premier axe s'articule autour de la première approche de la notation avec son propre instrument. Nous insistons ici sur la réaction de l'interprète à sa première visualisation. Sans donner une quelconque explication des signes utilisés, cette étape dégage un fort aspect cognitif notamment dans l'assimilation de son espace de travail (visualisation de l'ensemble de la notation et, éventuellement, certaines particularités) et l'établissement de la relation entre l'écriture et son interprétation. En lui demandant en effet de jouer sur son propre instrument, nous éliminons tous les problèmes d'adaptation physique à un quelconque '*ūd*, liés à un accordage ou à des dimensions qui lui seraient inhabituelles. Nous éliminons également toute contraintes techniques et expressives qui pourraient être dues à la facture de l'instrument.
2. Le deuxième axe consiste à fournir tous les détails de la modélisation sémiotique de la musique en question ; notamment un éclairage sur le choix des signes, leur disposition et leur fonction interprétatives.
3. Le troisième axe consiste à interpréter le mouvement avec un '*ūd* irakien avec le même accordage utilisé par Naseer Shamma³⁴.
4. Le quatrième axe suit la même démarche que le deuxième mais par le biais d'un '*ūd* turque³⁵. En effet, une fois la notation assimilée et l'interprétation réalisée, nous nous interrogeons sur l'adaptation de la modélisation sémiotique à un '*ūd* de concert selon les préférences dégagées dans la première partie de cette thèse.
5. Le cinquième axe repose sur une comparaison générale entre les interprétations de Naseer Shamma et celles de notre interprète. En lui faisant écouter la musique pour laquelle cette modélisation a été réalisée, nous envisageons de relever des critères esthétiques au sujet de l'adaptabilité de la modélisation sémiotique à la musique du '*ūd* de concert.

34. Voir la troisième combinaison du système d'accordage général dans le tableau I.3.4 à la page 93 [Fa3 - Do3 - Sol2 - Ré2- Do2 - Fa1] ; rehaussé d'une quarte juste.

35. Accordé selon la quatrième combinaison du système d'accordage turque, grecque et arménien (même tableau, *ibid.*) mais abaissé d'un ton. Nous avons signalé en fait la possibilité de translation de cet accordage pour les '*ūds* turques d'autant plus que les cordes de l'instrument mis à notre disposition ne permettaient pas leur rehaussement d'un ton. Ces cordes ont été choisies et montées pour l'adapter à la troisième combinaison du système d'accordage général (même tableau, *idem.*).

III.2.3.2 Observations et analyse

– 14 s. → 1 mn. 3 s.³⁶

À la première visualisation, l'interprète examine brièvement la notation³⁷ et se focalise immédiatement sur le déchiffrement de la première phase. La reconnaissance du glissando et du mouvement du plectre est immédiate. Cependant, ayant un *'ūd* accordé selon la troisième combinaison du système d'accordage général, la recherche de la première note à jouer et de celle sur laquelle le glissando finit a posé quelques difficultés. En effet, la transcription s'est basée sur l'accordage du *'ūd* de concert irakien de Naseer Shamma. La première note divise la première corde à vide, accordée en *Fa 3*, et donne l'octave de sa note. Il semble que le souci de l'interprète était de réaliser sa première exécution note par note sans tenir compte d'une éventuelle logique de résonance de l'instrument ou même de la notation même dans son aspect global. En plus, même si l'interprète semble comprendre « l'arythmicité » de cette première phase, il ne semble pas par ailleurs avoir fait attention à l'indication de durée et à la nécessité d'évaluer la temporalité/rapidité de chaque portion du glissando.

– 1 mn. 4 s. → 3 mn. 48 s.

En passant à la deuxième phase, l'interprète s'attaque au déchiffrement des motifs musicaux transcrits un par un. Leur éparpillement ne semble pas avoir beaucoup de signification pour lui. Sa première lecture s'est déroulée d'une manière assez élémentaire et horizontale dans le sens d'une lecture de partition traditionnelle. Les difficultés rencontrées sont particulièrement liées à la réalisation des accords écrits et adaptés à l'accordage d'un *'ūd* irakien. La réalisation de cette phase a pris plus de temps qu'il faut. Ceci est du aussi bien à la contrainte de déchiffrement — et l'incompréhension du dispositif scripturaire mis en place — qu'à celle du placement d'un doigté particulièrement inadapté au *'ūd* utilisé.

– 4 mn. → 4 mn. 14 s.

L'interprétation de la troisième phase n'est pas réussie à vrai dire. Troublé vraisemblablement par son rendu interprétatif de la deuxième phase, l'interprète semble manquer de concentration et se limite uniquement à reconnaître les notes qu'il peut traduire sur son instrument. La correspondance du signe du glissando avec la première phase n'a pas été établie. L'ensemble des indications (nuance, durée, timbre, numéro de corde, etc.) n'a également pas été respecté.

– 4 mn. 30 s. → 6 mn. 25 s.

À l'instar de la deuxième phase, l'interprétation de la quatrième est caractérisée par beaucoup d'hésitation. Semblant irrésolu, l'interprète s'obstine dans la recherche du doigté convenable note par note et délaisse toute autre indication. La dimension visuelle de la phase, la consistance du matériau musical et le déploiement de ses motifs n'a pas eu d'impact sur l'interprétation. La correspondance avec la deuxième phase n'a pas été établie et le passage à la cinquième (6 mn. 27 s. → 6 mn. 47 s.) n'a fait qu'accentuer la perplexité de l'interprète.

36. Vidéo de l'expérience, Plaque n°10 du disque joint à la thèse.

37. Étendue sur cinq pages pour une meilleure lisibilité. Chaque page comprend une phase dans l'ordre que nous avons établi (Figure III.2.13 à la page 243.)

À la lumière de cette première approche de la notation, l'interprète a exprimé l'incompréhension de quelques passages et de plusieurs signes qui ne lui sont pas familiers. Nous passons ainsi à la deuxième étape de l'expérience en lui expliquant la signification de chaque signe. Un second déchiffrement et une seconde interprétation se sont imposés en procédant phase par phase. Par ailleurs, il lui a été demandé de transposer la partition à une quarte juste supérieure³⁸ et considérer par la suite la première corde de son *'ūd* comme si elle était accordée en *Fa*. Le but était de reproduire la gestuelle de Shamma au niveau de la position des doigts et la résonance de son accordage³⁹. Nous exposons ci-dessous les observations de cette étape de l'expérience.

– Interprétation de la 1^{ère} Phase : 6 mn. 56 s. → 7 mn. 47 s.

Dès le début, l'interprète reprend le glissando dans la bonne position et la bonne technique du plectre. Cependant, il ne donne pas toujours de l'importance aux nouvelles indications, pourtant expliquées, comme l'intégration de la tierce majeure inférieure à la note glissée⁴⁰. Les nuances et la durée de la phase n'ont pas été respectés aussi. La vitesse de glissement de doigt est restée rapide et constante contrairement à la durée de la phase. L'interprète semble toujours déboussolé et obstiné à reproduire le maximum de notes avec un maximum de justesse indépendamment de toute autre indication. Ce n'est qu'en insistant sur la nécessité de respecter la durée qu'il réussit au bout de trois essais consécutifs.

– Interprétation de la 2^e Phase : 7 mn. 47 s. → 9 mn. 50 s.

La deuxième interprétation de cette phase prend forme du moment où l'interprète commence à assumer la liberté de choisir entre les motifs musicaux transcrits. En revanche, cette deuxième approche reste quand même mitigée, faute d'indications sur la nécessité d'une bonne liaison et d'un enchaînement vivace de ces motifs⁴¹. Au bout de deux essais, l'interprète réussit concrètement à réaliser cette phase.

– Interprétation de la 3^e Phase : 9 mn. 50 s. → 10 mn. 3 s.

Contrairement aux phases précédentes, Seif Bennia a interprété la troisième dès le début et avec la bonne durée. La correspondance avec les glissandos de la première phase a été immédiatement faite. L'on assiste ici à un début d'assimilation globale de la notation et de sa « philosophie » générale.

– Interprétation de la 4^e Phase : 10 mn. 10 s. → 10 mn. 56 s.

Pareillement que la 2^e phase, l'interprétation s'est faite ici à la suite de deux essais qui n'ont pas respecté à la bonne durée. L'interprète n'a pas eu de problèmes de liaison ou d'interprétation. La question se limitait aux manières d'agencement du matériau musical et surtout dans la répétition de quelques motifs. En somme, les correspondances techniques et conceptuelles en matière d'écriture et d'interprétation

38. Autrement la lecture de la partition en clé de *Fa* troisième ligne.

39. Il importe ici de savoir que les *'ūdistes* interprètes sont rarement confrontés à ce genre de transposition. Par contre, déchiffrer une partition écrite en *Do* par le biais d'un *'ūd* de concert accordé en *Fa* ne serait pas d'une grande difficulté. La considération d'une corde *Fa* comme une corde *Do* serait plutôt facile si on garde les mêmes rapports intervalliques entre les cordes dans un accordage donné.

40. Figure III.2.5 à la page 234.

41. L'absence de signes de silence ne suffit pas apparemment pour induire cette interprétation.

avec la deuxième phase a bien été établie.

- Interprétation de la 5^e Phase : 10 mn. 57 s. → 11 mn. 15 s.

À l'image de la phase 3, la phase 5 a été parfaitement réussie dès le départ. À partir d'ici, il nous paraît que l'interprète a complètement intégré la partition et semble être prêt à la réaliser toute entière. Cette dernière (11 mn. 23 s. → 13 mn. 21 s) rapproche effectivement la forme dégagée du mouvement et peut être qualifiée d'homogène aussi bien au niveau de sa ressemblance aux interprétations de Shamma qu'au respect des indications et des signes de cette modélisation.

Pendant la troisième⁴² et la quatrième⁴³ étapes de l'expérience, nous observons beaucoup d'aisance chez l'interprète qui marque son assimilation de la notation et sa maîtrise complète de la musique en question surtout avec le '*ūd*' turque, dernier instrument utilisé.

III.2.3.3 Résultats et commentaires

Même si la première approche de la notation n'a pas donné un résultat satisfaisant quant à la musique du deuxième mouvement de *l'Amiriyya*, l'action de l'interprète en matière de déchiffrement et de première exécution est ordinaire d'un point de vue cognitif. D'une façon générale, une notation inconnue ou trop peu connue à un interprète chevronné passe toujours par un premier niveau de compréhension qui ne va pas au delà d'une lecture consciente, limitée par les acceptions et les conceptions de l'interprète. Mario Borillo et Jean-Pierre Goulette disent à ce sujet :

« La perception visuelle de la séquence des notes, des accords... déclenche des processus subliminaux qui permettent de "comprendre" la partition. Au fur et à mesure qu'est analysée l'entrée visuelle, des niveaux de plus en plus élevés de connaissances interviennent afin de construire une représentation sémantique profonde, cohérente avec les connaissances musicales préalables de l'interprète. »⁴⁴

Assujetti à la tradition, l'interprète n'a pas pris en considération d'emblée la dimension visuelle de cette notation. Sa réaction à ce niveau peut être commentée à double tranchant. D'un côté, elle pourrait renvoyer à son manque de disposition à « accepter » des formes d'écriture différentes de celles qui lui sont habituelles. Ce paramètre ne peut être, d'abord, vérifié puisque nous avons eu recours dans l'expérience à un expert en déchiffrement et en interprétation et, ensuite, les observations relevées montrent clairement une réussite tangible dans la réalisation de cette tâche. D'un autre côté, la réaction de l'interprète pourrait être synonyme d'un résultat scripturaire pertinent dans la perspective d'une nouvelle représentation de la musique du '*ūd*' de concert. Néanmoins, sur ce niveau, il est important de préciser que notre modélisation sémiotique transcende la simple fonction communicative et le système d'équivalence entre

42. Ré-interprétation du mouvement par le biais d'un '*ūd*' irakien : 13 mn. 30 s. → 15 mn. 24 s.

43. Ré-interprétation du mouvement par le biais d'un '*ūd*' turque : 15 mn. 34 s. → 18 mn. 05 s.

44. Mario BORILLO et Jean-Pierre GOULETTE. *Cognition et création : explorations cognitives des processus de conception*. Sprimont : Mardaga, 2002, p. 372.

un signe et un son⁴⁵. Le choix mélangé entre signes traditionnels et signes créés vise à conceptualiser la notation en tant qu'« image réelle » d'une pensée musicale⁴⁶.

L'achèvement du déchiffrement et de l'interprétation, même s'il a aussi pris un temps considérable par rapport à la durée de la musique interprétée, a débouché vers un résultat concret qui se rapproche de la réalité compositionnelle et interprétative du mouvement analysé dans ce chapitre. Dans les trois interprétations globales, l'interprète évalue la durée totale de la partition entre la durée de l'extrait (A) et l'extrait (B). La conductivité de l'interprétation a été respectée comme valeur initiale du mouvement, le glissando, construisant ainsi le *thème* générant l'ensemble du mouvement. Quant à l'interprétation induite, nous relevons un agencement de motifs musicaux assez fluide pour correspondre à la prescription de la notation. Nous notons même l'émergence⁴⁷ d'éléments motiviques non transcrits émanant vraisemblablement de la marge de liberté qui lui a été accordée⁴⁸.

Sur le plan organologique, l'interprète reconnaît d'abord une musique adaptée plutôt au *'ūd* irakien qu'au *'ūd* turque malgré l'expression d'une aisance particulière dans l'interprétation de la musique sur ce dernier. Seif Bennia revendique cette préférence par choix esthétique personnel et non pas en relation avec la notation⁴⁹. Ensuite, en lui demandant si l'on peut considérer les deux *'ūds*, irakien et turque, comme étant deux *'ūds* de concerts, l'interprète répond positivement en soulignant leur complémentarité tout en insistant sur quelques différences stylistiques. Pour lui, le *'ūd* irakien serait en mesure d'être utilisé pour des musiques faisant appel à une grande technicité alors que le *'ūd* turque serait plus sollicité pour des musiques de haute expressivité⁵⁰.

À la dernière étape de l'expérience, nous avons fait écouter à Seif Bennia les deux interprétations de Naseer Shamma (A et B) et nous l'avons questionné sur la représentativité de la modélisation sémiotique par rapport à la musique. Hormis le rapprochement constaté entre la notation et la musique dans ses deux versions,

45. Fonction émanante des aspects prescriptif et normatif de la notation musicale en général. Françoise ESCAL. *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris : Payot, 1979, p. 144.

46. « *L'image est un concept visible quand le concept est une image de la pensée* ». Olivier CULLIN. *L'image musique*. Paris : Fayard, 2006, p. 32.

47. Dans sa thèse, Sophie Dardeau décrit le phénomène de l'émergence créative comme « *processus par lequel de nouvelles structures et fonctions font leurs apparitions* ». Voir également la liste bibliographique qu'elle propose et utilise pour aborder le concept d'émergence dans l'étude de la créativité de l'interprète. Sophie DARDEAU. « La créativité musicale chez l'interprète de musique contemporaine au « Moment présent ». L'exemple des versions 1958 et 1992 de la *Sequenza I* pour flûte traversière de Luciano Berio ». Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie du XX^e siècle. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2008, p. 163-169.

48. Glissando non identifié et interprété par induction (12 mn. 28 s. → 12 mn. 32 s.), technique modifiée dans le glissando courbé en tierce en levant les deux doigts en même temps (12 mn. 32 s. → 12 mn. 36 s.), etc.

49. La facture du *'ūd* turque lui a paru meilleure en terme de finition en évoquant *l'adaptation du toucher de l'instrument à son style de jeu*. Plage n°10, disque joint à la thèse, vidéo de l'expérience. 18 mn. 08 s. → 20 mn. 25 s.

50. Selon Seif Bennia, la technicité est liée aux mouvements rapides des mains, à l'interprétation d'accords sur le *'ūd* et à l'exécution de phrases musicales difficiles d'une manière générale. Quant à l'expressivité, il la conçoit dans la spiritualité où dans l'émotion (*tarab*) lors du jeu instrumental. Plage n°10 : 20 mn. 26 s. → 21 mn. 47 s.

l'interprète fait une remarque à la fois formelle et interprétative en mentionnant la répétition des mêmes mouvements⁵¹. La position positive de l'interprète ne permet pas certes une généralisation du résultat de l'expérience. Cependant, la rétroaction auditive de l'interprétation valide notre approche scripturaire comme une modélisation sémiotique. Celle-ci — générée à travers deux interprétations différentes d'une même œuvre, d'un même compositeur et interprétées par lui-même — se base sur deux principes fondamentaux :

1. La transcription devrait prendre en considération les mutations que la musique subit, qu'elles soient matérielles ou conceptuelles. « *Une partition (...) est une présentation synoptique qui permet à la pensée d'avoir une approche d'ensemble, de choisir des parcours à l'intérieur de l'objet qui peuvent être différents de celui qu'impose la linéarité temporelle du discours musical, à l'instar du discours linguistique* »⁵².

2. Sans assujettir la musique à une forme d'écriture précise, la modélisation sémiotique est un support représentatif d'une musique donnée avec la prise en considération de ses modes d'interprétation probables. Par ce statut, elle acquiert une forme de maniabilité qui élargit les possibilités scripturaires des 'ūdistes compositeurs. « *La notation est ainsi la chance de la composition. Double gain : la disponibilité graphique du matériau musical permet l'attention et la minutie ; sa manipulabilité permet l'élaboration d'une complexité plus grande. La notation est ainsi un « outil de ruminant constructive » qui élargit l'espace des musiques possibles* »⁵³.

51. Plage n°10 : 28 mn. 32 s. → fin de la vidéo.

52. Hugues CONSTANTIN DE CHANAY. "La notation musicale : système substitutif ou constitutif ?" Dans : *Musique et Notations*. Collection « Musique et Sciences ». Textes réunis par Yann Orlarey. Lyon : Aléas - Grame, 1999, p. 107.

53. Ibid., p. 107.

Conclusion et perspectives

Le sujet de cette étude met le *'ūd* de concert au cœur d'un questionnement tripartite : peut-on concevoir un lien entre l'instrument comme facture, la musique que l'on compose pour lui et une écriture qui lui est appropriée ? Nous avons souhaité apporter quelques éléments de réponse à ce questionnement à travers l'étude de l'évolution historique du *'ūd* — particulièrement dans sa dimension organologique —, l'élaboration d'un espace compositionnel autour duquel se construisent les formes musicales et la réalisation d'une modélisation sémiotique ayant pour but la représentation de ces formes.

Les investigations et les recherches historiques sur le *'ūd*, aussi nombreuses que détaillées, ont été d'un grand recours pour tracer une évolution chronique, certes linéaire mais très utile pour comprendre les mutations organologiques de l'instrument. En se concentrant uniquement sur les aspects de la facture instrumentale, l'approche menée en l'occurrence a permis de dégager quelques *idées-clefs* concernant les composantes du *'ūd* les plus importantes. Il s'est avéré que cet instrument, au niveau de sa forme et de ses mesures, a subi des transformations non négligeables pour aboutir à son état actuel. Ce que nous avons relevé comme données archéologiques ne permet pas en effet de parler d'une origine, même provisoire, de l'instrument. Nous pensons que les morphologies relevées dans les vestiges musicaux s'apparentent plus particulièrement aux luths à manche long qui sont, de nos jours, typiquement classés dans une catégorie indépendante au sein de la famille des luths et, surtout, différente de ce que l'on peut préconiser en matière de composition et d'interprétation. Les discussions sur les origines du *'ūd* sont marquées par un bon nombre de confusions dues à des revendications identitaires et régionalistes obstinées. Des discussions plus objectives auraient certainement été utiles pour une compréhension meilleure de l'instrument et de ses valeurs musicales et esthétiques.

Néanmoins, ne s'arrêtant pas sur les sources historiques, nous nous sommes penchés sur les anciens textes qui ont décrit le *'ūd* comme instrument de prédilection dans la construction musicale théorique arabo-orientale. Les données relevées en l'occurrence montrent une claire oscillation de l'instrument entre l'Art et la Théorie. Les modifications apportées à la facture par *Ziryāb* (789 - 852) illustrent des intentions esthétiques dans la conception organologique et les vertus acoustiques qui pourraient en résulter. Son témoignage confirme l'intérêt ancestral aux qualités du *'ūd* et aux améliorations possibles de ses rendus sonores. En outre, l'apport de *Manṣūr Zalzal* (mort en 791) s'inscrit dans le domaine de la création musicale lorsqu'on lui attribue l'utilisation (parfois l'invention) d'une note particulière, *wuṣṭā zalal* (médius zalzalien), située sur le manche à mi-chemin entre la position de l'index et celle de l'annulaire. Nous estimons ces données en tant que sources principales de l'émancipation théorique. Celle-ci, concentrée sur quelques critères du *'ūd* en dépit d'autres, a concrètement favorisé l'étude du manche au service des investigations systémiques.

Outre les différentes mesures de l'instrument — préconisées par les théoriciens et érudits arabes et basées vraisemblablement sur des spéculations autour de l'homogénéité géométrique et sonore du *'ūd* —, la focalisation sur le manche dans la détermination du doigté et des positions des ligatures soulève deux points importants : nous pensons en premier lieu que cette concentration a participé, en grande partie, au délaissement de plusieurs critères organologiques fondamentaux qui auraient pu contribuer à la compréhension de la morphologie de l'instrument, voire même permettre une étude acoustique approfondie. En deuxième lieu, l'étude du manche montre une ambition particulière de résoudre des problèmes de hauteurs et d'intervalles qui, en dépit des intentions théoriques, renverraient à la *pratique* du *'ūd*. Les divergences constatées sur ce sujet entrevoient des questions compositionnelles et interprétatives fondées sur la primauté des enchaînements mélodico-rythmiques que l'on peut créer. En effet, l'étude du *'ūd* contemporain confirme la persistance de ces questions et valorise davantage la pratique de l'instrument. L'intérêt général pour la facture, mis au service de cette pratique pour des objectifs relatifs à sa prise en main, est lui aussi assujéti à des divergences majeures. Nous relevons en l'occurrence six caractéristiques fonctionnelles et fondamentales du *'ūd* : le manche, les inclinaisons de la caisse de résonance au niveau du manche, les rondeurs inférieures de cette caisse, le chevalet, les barres d'harmonie et les cordes. Les différences de mesures et de formes sont essentiellement qualitatives. Elles dépendent d'un luthier à un autre selon des choix subjectifs dans la plupart des cas et selon les demandes des *'ūdistes* centrées sur des questions d'adaptabilité, de dimensions, de finition et surtout de bonne qualité sonore. L'ensemble de ces caractéristiques nous a permis de dégager la préférence de deux modèles géo-culturels, turque et irakien, qui puisent leurs sources dans la fusion de leurs expériences artistiques au sein de l'école de musique de Bagdad fondée par *Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar*. L'instrument *'ūd de concert* peut être effectivement considéré comme le résultat de cette fusion, concrétisée dans la finition d'une facture *métissée*¹ et traduite par l'élaboration de processus compositionnels et interprétatifs spécifiques.

1. Comme par exemple, l'adoption de la taille du *'ūd* turque en mettant un chevalet mobile, caractéristique du *'ūd* irakien.

Les interrogations autour de l'organologie du *'ūd* renvoient à notre sens à des questions de pratique musicale. Nous avons réfléchi ici le rapport que pourrait entretenir un *'ūdiste* avec son instrument. Sur ce plan, il a été quasiment impossible de distinguer entre l'acte compositionnel et l'acte interprétatif comme deux processus séparés. Le *'ūdiste* compositeur est lui même interprète de ses compositions dans la plupart des cas. Ce statut musical, loin d'être inutile dans notre étude, nous a permis de poser les jalons d'une analyse qui met en valeur une approche « spatiale » de la musique. En effet, nous nous sommes inspiré du modèle de l'analyse sémiologique qui ne cesse d'être confirmé comme une voie analytique pertinente dans le cadre des études de la musique arabe et de la musique du *maqām* en général². Nous avons considéré à ce stade la pratique du *'ūd* de concert comme étant un espace compositionnel émergeant d'une interrelation entre trois espaces : un espace d'écoute, un espace formel et un espace sémantique.

Dans l'espace d'écoute, on trouve tout le matériau musical et sonore auquel le *'ūdiste* peut se référer pour réaliser sa composition. La définition de cet espace a abouti à une catégorisation préliminaire — mais fonctionnelle — des références auditives actuelles du *'ūdiste* compositeur. Nous l'avons établi sous forme de champs référentiels au *maqām* à la *maqāmiyya* (modalité) arabes, à la modalité dans les musiques du monde, à la tonalité dans ses dimensions harmoniques fonctionnelles et modales, et enfin, à l'atonalité dans l'analyse de quelques emprunts des *'ūdistes*.

L'espace formel englobe l'ensemble du matériau choisi à partir de l'espace d'écoute. Nous avons proposé ici un cadre analytique qui met en relation des éléments théoriques issues de la sémiologie et de la théorie des trois liens (*Quoi ?*, *Comment ?* et *Pourquoi ?*). Ce cadre nous a permis de faire le rapport entre l'espace d'écoute (le *quoi ?*) comme organisation mentale des schèmes choisis et l'espace formel (le *comment ?*) comme organisation structurelle de ces schèmes. Pour affiner l'analyse, nous avons également établi une classification typique et « contextuelle » des musiques du *'ūd* de concert qui nous a permis effectivement d'aborder cinq exemples particuliers :

- Une improvisation de Jamil Bashir dans le contexte d'une musique strictement improvisée ;
- Une composition de Munir Bashir dans le contexte d'une musique strictement composée ;
- Une composition du trio Joubran dans le contexte d'une musique hybride (une musique composée qui porte des éléments d'improvisation, voire même des passages improvisés) lors d'une formation orchestrale arabe ;
- Une composition de Dhafer Youssef dans le contexte d'une musique hybride lors d'une formation orchestrale multiculturelle ;
- Une composition de Naseer Shamma dans le contexte d'une musique hybride dans le cadre d'une performance en solo.

2. FEKI, op. cit., Saima SAMOUD EL-FIDHA. "Propositions méthodologiques d'analyse comparée des arts d'une même culture : introduction à l'analyse des relations entre les arts musicaux et visuels arabo-musulmans". Thèse de Doctorat. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), oct. 2008.

L'analyse de ces exemples, basée sur une segmentation paradigmatique et motivique, a permis de relever des éléments musicaux propres à chacun et d'étudier leurs agencements structurels. Nous avons également déduit des aspects formels, différents de ceux de la musique arabe instrumentale traditionnelle, prônant plus de liberté et s'inspirant d'autres formes compositionnelles extra-arabes (comme par exemple les formes de standards de Jazz dans le cas de Dhafer Youssef ou les caprices dans le cas de *Munir Bashir* et de Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar). Il nous a semblé important ici de ne pas s'arrêter sur la simple analyse immanente pour comprendre ces tendances compositionnelles. Celles-ci — sans doute versant dans l'objectif commun de la revalorisation du 'ūd comme instrument doté de capacités techniques et expressives importantes — portent une charge intentionnelle consistante, explicitée et revendiquée dans bien des cas par les 'ūdistes compositeurs.

L'espace sémantique, réunissant les données extérieures au matériau de l'œuvre composée, constitue, dans notre approche, l'assise de ce point de vue. La méthodologie adoptée pour approcher cet espace se penche sur les questions du sens, de la signification et de l'intentionnalité dans la musique. Aussi ambiguës et épineuses qu'elles soient, ces questions sont le fondement même de la musique du 'ūd de concert. Les propos de Jean-Marc Chouvel et de Michel Imberty sur ce sujet nous ont été de grand apport dans l'établissement d'un essai analytique en procédant par *association* et par *intentionnalité relationnelle*. Le sens par association nous a permis en effet d'associer les *figures* musicales relevées à des représentations d'ordre significatif. L'intentionnalité relationnelle, quant à elle, a permis la mise en relation du 'ūdiste avec des phénomènes extérieurs qui pourraient véhiculer de près ou de loin ses intentions musicales. Dans ce contexte, nous avons classé l'espace sémantique en deux catégories : une sémantique interne et une autre externe. La première déduit des *figures* extra-musicales à partir des données analytiques relevées (les formes et les schèmes structurels). Nous avons pu remarquer ici une explicitation de ces *figures* dans les intitulés des œuvres, où l'on trouve un caractère poétique patent qui renvoie à des images précises Joubbran³ et qui concorde en grande partie avec quelques figures mélodico-rythmiques analysées. Quant à la deuxième, elle confirme (ou infirme) ce qui a été dégagé dans la première à travers les révélations des 'ūdistes compositeurs même. Celles du trio Joubbran et de Naseer Shamma, récoltées lors d'un entretien dirigé et à partir d'un documentaire auto-biographique, ont apporté certains éclaircissements sur l'intentionnalité compositionnelle et interprétative. Elles nous ont donné accès à un autre niveau de compréhension de la musique et ont servi à relever un figuralisme défini par la référence à une idée, une image, un mouvement ou un sentiment dans la musique.

Dans l'optique analytique de la composition pour le 'ūd de concert, le compositeur étant lui-même interprète et prônant une intentionnalité déterminée, l'espace compositionnel tel que nous l'avons défini est une représentation subjective, mentale et concrète de la musique ; une pensée compositionnelle proprement dite. Par ailleurs, les différentes manières d'interprétation d'une même œuvre par un même compositeur-interprète soulèvent des questions sur l'œuvre même et sur sa marge de maniabilité

3. *L'oiseau volant* de Munir Bashir, *Masar* (marche ou itinéraire) du trio Joubbran, *Joie* de Dhafer Youssef, *Quelque chose s'est passée* à l'Amiriyya de Naseer Shamma.

pour être identifiée comme telle. Il nous a paru nécessaire en l'occurrence de réfléchir sur la question en repensant cette représentation sous l'angle d'une écriture adaptée, que nous avons désigné par *modélisation sémiotique*. Celle-ci est motivée à la fois par l'évolution des interprétations musicales virtuoses — dans la recherche de nouveaux phrasés ou même dans l'exploitation des possibilités sonores du *'ūd* — et par la nécessité de trouver des solutions scripturaires qui se démarquent de la partition traditionnelle et surtout représentent l'espace compositionnel du *'ūdīste* de concert.

Pour ce faire, nous avons explicité en premier lieu les limites de la transcription traditionnelle en détaillant les modèles opératoires dans la musique arabe instrumentale et en montrant les différentes divergences entre la théorie et la pratique dans la notation. À partir de l'analyse de quelques transcriptions et de quelques extraits, nous avons relevé deux niveaux dans la transcription : un niveau rudimentaire qui consiste à transcrire la musique avec le minimum de signes et un niveau enrichi qui consiste à l'étoffer avec un maximum d'indications. Quelque soit le niveau, la transcription de la musique reste linéaire et ne répond pas aux besoins d'une représentation d'un espace compositionnel. Nous avons montré qu'une notation rudimentaire, même si elle a le mérite de garantir une grande marge de liberté à un *'ūdīste* interprète, n'est pas assez précise et a tendance de permettre parfois l'altération de la démarche mélodico-rythmique d'une musique donnée. La notation enrichie, quant à elle, fixe davantage plusieurs détails interprétatifs sans pour autant réussir à résoudre ni le problème de la variation des hauteurs et des intervalles que l'on peut utiliser ni celui des variations interprétatives relatives à la technicité (gestuelle) et aux choix des mouvements (doigté, plectre, etc.) qualifiés comme expressifs.

En aucun cas, la transcription traditionnelle n'a tenu compte d'un quelconque processus qui respecterait une quelconque pensée compositionnelle. Nous ne disposons pas en effet de transcriptions originales des *'ūdīstes* compositeurs mêmes, mis à part les éditions des méthodes de *'ūd* destinées à apprendre à jouer de l'instrument. Devant une telle situation, nous avons proposé une réflexion sur la revalorisation de la notation des œuvres pour le *'ūd* de concert sur la base de l'espace compositionnel même. Dans le cadre d'une application expérimentale, nous avons accordé à la notation un statut culturel à travers l'espace d'écoute, un statut scripturaire dans l'organisation de la notation à travers l'espace formel et une dimension graphique qui concorderait avec l'espace sémantique et tout ce qu'il pourrait évoquer comme charge intentionnelle et significative. N'ayant pas trouvé, à ce niveau, des références dans la musique arabe, nous avons eu recours aux pratiques scripturaires dans la musique occidentale contemporaine où l'on a pu constater une émancipation de la notation et un rapprochement tangible entre la pensée compositionnelle et la réalisation interprétative.

Nous avons choisi ici d'analyser le deuxième mouvement de *l'Amiriyya* de Naseer Shamma en établissant une comparaison entre deux de ses interprétations clairement différentes l'une de l'autre. Les résultats déduits de cette analyse s'avèrent intéressants dans l'étude de la manière avec laquelle le matériau musical est disposé dans chaque exemple. La comparaison a permis de relever cinq phases interprétatives dans le mouvement, assujettis à trois types d'interprétations possibles :

- Une interprétation *conduite* qui correspond à une exécution instrumentale prétendant avoir une intention formelle au premier abord. Elle constitue ici l'idée compositionnelle et elle est dotée d'une stabilité spatio-temporelle. Cette interprétation concerne la première et la troisième phase de l'exemple analysé où l'on perçoit la reprise du même matériau dans chaque version interprétative.
- Une interprétation *induite* qui correspond à une exécution instrumentale prétendant avoir une intention plutôt significative. Son instabilité perçue d'un extrait à l'autre provient d'un agencement différent des éléments interprétatifs internes, d'un rajout d'un nouvel élément ou d'une omission d'un autre préexistant. Cette interprétation concerne la deuxième et la quatrième phase où l'on perçoit plusieurs niveaux de variations interprétatives. Entre les deux versions, nous concluons l'agencement d'un matériau musical assujetti à une lecture non linéaire qui donne à l'interprétation une grande part de liberté.
- Une interprétation *différente* qui est privée de toute similarité structurelle interne. Les deux versions interprétatives s'achèvent de deux manières différentes, ce qui implique le choix d'une version plutôt que l'autre en fonction des intentions compositionnelles.

À partir de cette distinction, nous avons pu réaliser une partition intégrale du mouvement qui répond à deux besoins fondamentaux : le choix de signes fonctionnels sur le plan syntaxique et sémantique et la création d'un espace graphique qui représente les phases interprétatives avec leurs différents types en approchant l'espace compositionnel dans ses dimensions formelle et sémantique. La création de cette notation n'est pas démunie d'une grande part de subjectivité. Pour cela, nous avons procédé à une expérience⁴ dirigée avec un *'ūdīste* interprète afin d'établir une première validation fonctionnelle et conceptuelle de cette notation.

Le protocole expérimental suivi est soutenu par le fait que l'interprète ignore complètement le contenu et les objectifs de l'expérience. Cela nous a permis d'observer ses réactions à la première vue de la notation et d'évaluer son approche perceptive des particularités graphiques et sémiotiques. Du début du déchiffrement jusqu'à l'interprétation cohérente du mouvement, nous avons constaté une évolution « constructiviste » dans le rapport que l'interprète a entretenu avec la partition⁵. L'assimilation des signes et de la disposition graphique des éléments musicaux s'est faite progressivement et a abouti à un résultat satisfaisant selon l'interprète. D'ailleurs, en lui faisant écouter les deux versions interprétées par Naseer Shamma, il approuve la concordance de la notation avec la musique en grande partie. Par ailleurs, d'un point de vue organologique, l'utilisation de deux *'ūds* irakien et turque pendant l'expérience nous a permis de relever une interaction entre deux choix : un choix esthétique qui renvoie à la préférence

4. C'est une première expérience qui peut être approfondie dans de futures recherches.

5. « *Le comportement cognitif complexe nécessaire à la compréhension du langage est également nécessaire aux différentes sortes de perception en général et la reconnaissance des formes en particulier : visualisation et identification des objets, audition et identification des sons et des timbres, toucher et identifications des sensations, tous ces processus impliquent une activité constructiviste de la conscience aussi bien que des processus inconscients pour interpréter (et donc comprendre) la fonction et le rôle sémantique des signaux* ». BORILLO et GOULETTE, op. cit., p. 370

personnelle de l'interprète d'un 'ūd de concert particulier et un choix fonctionnel qui est plutôt adapté à une forme musicale déterminée.

Les résultats de l'expérience ne sont pas immédiatement concluants. Cependant, ils nous ont révélé quelques éléments de compréhension de la musique du 'ūd de concert à travers l'exemple de *l'Amiriyya*. Les deux versions de Naseer Shamma montrent en effet la flexibilité de l'interprétation par rapport à la stabilité de la forme compositionnelle. La modélisation sémiotique est proposée en l'occurrence comme un processus scripturaire qui appréhende cette musique dans sa structure formelle en même temps que ses variations interprétatives. Elle établit directement un rapport avec l'idée compositionnelle ; un *thème* à partir duquel se tisse l'ensemble des éléments compositionnels. Ce rapport s'avère relativement constant et constitue même l'essence d'une œuvre pour 'ūd de concert.

Les données relevées dans cette recherche décrivent l'état de création actuelle des 'ūdistes contemporains et stipulent une claire corrélation entre le développement de la facture de leur instrument et l'évolution de leur pensée compositionnelle. La recherche sur ce sujet peut être approfondie dans le but de solidifier cette corrélation sur le plan organologique. À titre d'exemple, une étude acoustique détaillée sur le 'ūd serait très utile pour évaluer le rôle de l'instrument dans les choix musicaux des 'ūdistes. L'analyse même de ces choix pourrait contribuer à une étude plus subtile des tendances compositionnelles et interprétatives actuelles appliquées au 'ūds de concert préférés.

Par ailleurs, l'interaction entre l'espace compositionnel et la modélisation sémiotique pourrait aboutir à un développement de la notation des musiques arabes actuelles. En l'utilisant comme alternative représentative d'une musique très « mobile » dans la fluctuation de ses degrés et dans la mutabilité de ses interprétations, la modélisation sémiotique stipule une modification des pratiques scripturaires en délaissant la transcription exacte des notes — visant à montrer davantage une démarche mélodico-rythmique — en faveur d'une notation qui mise sur le choix et la création de signes véhiculés par des dimensions graphiques appropriées. En outre, la validation expérimentale de cette modélisation devrait être vérifiée à notre sens auprès de plusieurs 'ūdistes interprètes ; ce qui pourrait esquisser les perspectives d'une étude cognitive sur les niveaux d'acceptation de la modélisation sémiotique comme représentation de la musique instrumentale, du moins pour le 'ūd de concert. Dans la même direction, nous nous interrogeons sur un processus expérimental inversé par rapport à ce que nous avons réalisé ; c'est à dire en montrant la modélisation sémiotique juste après l'écoute de la musique qui la concerne. Un tel questionnement pourrait construire l'objet de futures recherches. Cette thèse espère être un jalon dans l'étude de la musique du 'ūd de concert et des nouvelles formes musicales instrumentales contemporaines d'une façon générale.

Bibliographie générale [246 références]

Références historiques [77 références]

- AL-ABBĀS, Ḥabīb Ḍāhir. *Aš-Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar wa talamidatuhu (Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar et ses disciples)*. Bagdad : *Ma'had ad-Dirāsāt al-Mūsīqiyya* (Institut des Études Musicales), 1994.
- AL-BAKRĪ, 'Ādil. *Šafīyy Ad-Dīn Al-Urmawī : mujaddid al-mūsīqā al-'abbāsiyya (Šafīyy Ad-Dīn Al-Urmawī : l'innovateur de la musique abbasside)*. Iraq : Ministère de la Culture et des Arts, 1987.
- AL-FĀRĀBĪ, Abū Naṣr Ibn Ṭarkhān. *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr (Grand traité de la musique)*. Sous la dir. de Maḥmūd Aḥmad AL-ḤIFNĪ et Ġaṭṭās 'Abd Al-Malik KHAŠABA. Maison de l'écrivain arabe pour impression et édition, 1967.
- AL-ḤIFNĪ, Maḥmūd Aḥmad. *'ilm al-ālāt al-mūsīqiyya (L'organologie musicale)*. Égypte : Le comité général égyptien pour le livre, 1987.
- AL-KAḤLĀWĪ, Muḥammad. *Al-Mūsīqā al-'arabiyya bi al-andalus : aškāluhā, ta'thīrātuhā fī 'ūrubbā (La musique arabe en Andalousie : ses formes, ses influences en Europe)*. Tunis : Éditions Muḥammad Būdhīna, 1998.
- AL-KĀTĪB, Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī. *Kamāl 'adab al-ġinā' (Le complet dans l'art du chant)*. Sous la dir. de Ġaṭṭās 'Abd Al-Malik KHAŠABA. Révisé par Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī. Le Caire : Comité général égyptien pour le livre, 1975.
- *La perfection des connaissances musicales*. Traduit et commenté par Amnon Shiloah. Paris : Paul Geuthner, 1972.
- AL-KHULA'Ī, Moḥamed Kāmil. *Kitāb al-mūsīqā aš-šarqī (Le livre du musicien oriental)*. Le Caire : *Maṭba'at at-taqaddum* (Imprimerie du progrès), 1904.
- AL-KHURĪ, Yūsif 'Awn et 'Abdallah AL-'ALĀYLĪ. *Aġānī al-aġānī : mukhtaṣar aġānī al-Aṣfahānī (Les chansons des chansons : abrégé du livre des chansons de Al-Aṣfahānī)*. T. 1. Damas : Talasdar.
- AL-LĀDIQĪ, 'Abd Al-Ḥamīd. *Ar-risāla al-fathiyya fil-mūsīqā (Épître en musique)*. Sous la dir. d'Al-Ḥājj Hāšim Muḥammad RAJAB. 1^{re} éd. Kuweit : Comité national de la Culture, des Arts et des Lettres, 1986.
- AL-LŪ, Nabīl. "Tajribat madrasat baġdād : Jamīl Bašīr (L'expérience de l'école de Bagdad : Jamīl Bašīr)". Dans : *Al-ḥayāt al-mūsīqiyya (La vie musicale)*. N° 18 (1998), p. 74–90.
- AL-LUGAWĪ, Al-Mufaḍḍal Ibnu Abī Salmā An-Naḥwī. *Kitāb al-malāhī wa asmā'uhā (Le livre des instruments de musique)*. Sous la dir. de Ġaṭṭās 'Abd Al-Malik KHAŠABA. Égypte : Le comité général égyptien pour le livre, 1984.
- AL-MUNAJJIM, Ibn. *Risālat Ibn Al-Munajjim fī al-Mūsīqā wa kašf rumūz kitāb al-aġānī (Épître en musique de Ibn Al-Munajjim et déchiffrement des énigmes du livre des*

- chants*). Sous la dir. d'Yūsif ŠAWQĪ. Le Caire : *Maṭba'at dār al-kutub* (Imprimerie de la maison des livres), 1976.
- AL-MŪSĪQĪ AT-ṬAḤḤĀN, Al-Ḥasan ibn. *Ḥawī al-Funūn wa Salwat al-Maḥzūn* (*Le livre des arts et du divertissement*). Sous la dir. d'Eckhard NEUBAUER. Institut für Geschichte der Arabisch Islamischen Wissenschaften Frankfurt. Le Caire : Dār al-Kutub, 1990.
- AL-URMAWĪ, Šafīyy d-dīn. *Kitāb al-adwār* (*Livre des cycles musicaux*). [Copie photographiée du manuscrit original N° 3653 à la bibliothèque Nūr othmāniyya en Istanbul]. Frankfurt : *Ma'had tārīkh al-'ulūm al-'arabiyya wa al-islāmiyya* (Institut de l'histoire des sciences arabes et islamiques), 1984.
- *Kitāb al-adwār fi-l-mūsīqā* (*Livre des cycles musicaux*). Sous la dir. de Ġaṭṭās 'Abd Al-Malik KHAŠABA et Maḥmūd Aḥmad AL-ḤIFNĪ. Comité général égyptien pour le livre, 1986.
- "*Kitāb al-adwār fi-l-mūsīqā* (Livre des cycles musicaux)". Bodleian Library Oxford, Ms. Marsh 521, f. 127.
- ANONYME. *Aš-šajara dāt al-akmām al-ḥwiya li 'uṣūl al-anġām* (*L'arbre aux calices, contenant les fondements de notes*). Sous la dir. de Ġaṭṭās 'Abd Al-Malik KHAŠABA et Izīs FATHALLAH. Égypte : Comité général égyptien pour le livre, 1983.
- AŠ-ŠAFADĪ, Šalāḥ Ad dīn. *Risāla fi 'ilm al-mūsīqā* (*Épître en sciences de la musique*). Sous la dir. de 'Abd al MAJĪD DĪĀB et Ġaṭṭās 'Abd Al-Malik KHAŠABA. 1^{re} éd. Le comité général égyptien pour le livre, 1991.
- AT-TLIMSĀNĪ, Aḥmad Ibn Muḥammad Al-Maqqarī. *Nafḥ at-tīb min ġuṣn al-Andalus ar-raṭīb* (*Brises de parfums de la tendre arborescente Andalousie*). 8 volumes. Beyrouth : Dār Šādir (Maison de Šādir), 1968.
- AYDOUN, Ahmed. *Musiques du Maroc*. Casablanca : Éditions Eddif, 1995.
- BEYHOM, Amine et Hamdi MAKHLOUF. "Frettagage du 'ūd (luth arabe) dans la théorie musicale arabe et influence sur la pratique". Dans : *La musique et ses instruments*. CIM09 (Congrès Interdisciplinaire de Musique). Paris, oct. 2009. URL : <http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-fr/Actes.html>.
- BORSAI, Ilona. "Conférence internationale de musique arabe au Caire du 16 au 23 décembre 1969". Dans : *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 12, Fasc. 1/4. Akadémiai Kiadó, 1970.
- BOṬRIS, Ḥannā. "*Tajribat ma'had al-mūsīqā bi baġdād* (1937-1948) (L'expérience de l'école de musique de Bagdad (1937-1948))". Dans : *Al-ḥayāt al-mūsīqiyya* (*La vie musicale*) N°21 (1999), p. 61-70.
- BOUISSOU, Sylvie, Christian GOUBAULT et Jean-Yves BOSSEUR. *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*. Paris : Minerve, 2005.
- CARON, Nelly et Dariouche SAFVATE. *Musique d'Iran*. Collection Les traditions Musicales de l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique. Paris : Buchet/Chastel, 1997.
- CHABRIER, Jean-Claude. "Résurgence d'une musique avec Jamīl Bachīr (genèse de l'œuvre testée par Mondher Ayari)". Dans : *Observation, Analyse, Modèle : Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* Sous la dir. de Jean-Marc CHOUVEL et Fabien LÉVY. Les cahiers de L'IRCAM. Paris : l'Harmattan, 2002.
- "Šerif Muhiddin Haydar Hāšimī Targan, luthiste et compositeur. Une confluence culturelle ottomane et un rayonnement artistique mondial". Dans : *Histoire économique et sociale de l'Empire ottoman et de la Turquie (1926-1960)*. Sous la dir.

- de Daniel PANZAC. T. VIII. Collection Turcica. Actes du 6e Congrès international tenu à Aix-en-provence du 1er au 4 juillet 1992. Leuven : Peeters, 1995.
- CLER, Jérôme. *Musiques de Turquie*. Musiques du Monde. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2000.
- CLINQUART, Isabelle. *Musique d'Inde du Sud : Petit traité de musique carnatique*. Musiques du Monde. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2001.
- COLLECTIF. *Les instruments de musique en Tunisie*. Tunis : Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, 1992.
- CULLIN, Olivier. *L'image musique*. Paris : Fayard, 2006.
- DAHLHAUS, Carl. *La tonalité harmonique : Étude des origines*. Traduit de l'allemand par Anne-Emmanuelle Ceulemans. Liège : Mardaga, 1993.
- DANIÉLOU, Alain. *La musique de l'Inde du Nord*. Paris : Buchet/Chastel, 1985.
- D'ERLANGER, Redolphe. *La musique arabe*. 2^e éd. T. 1 : Al-Fārābī : Kitāb al-mūsīqā al-kabīr (Grand traité de la musique). Paris : Paul Geuthner, 1930.
- *La musique arabe*. 2^e éd. T. 2 : Al-Fārābī (suite : livre III). Avicenne, Mathématiques, Kitābu' š-šifā'. Paris : Paul Geuthner, 1935.
- *La musique arabe*. 2^e éd. T. 3 : Šafīyyu-d-Dīn al-Urmawī. Épître à Šarafu-d-Dīn "Aš-Šarafīyah". Livre des Cycles musicaux "kitāb al-aswār". Paris : Paul Geuthner, 1938.
- *La musique arabe*. 2^e éd. T. 4 : Traité anonyme dédié au Sultan Osmānī Muḥammad II (XVe s.). Al-Lādhqī, Traité al-Fatḥīyah (XVIe s.) Paul Geuthner, 1939.
- *La musique arabe*. 2, reproduction (2001). T. 5 : Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne. Échelle générale des sons. Système modal. Paul Geuthner, 1949.
- DURING, Jean. *Musiques d'Asie Centrale : L'esprit d'une tradition*. Musiques du Monde. Actes Sud/Cité de la musique, 1998.
- *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse : Verdier, 1994.
- FARMER, Henry George. *A history of arabian music to the XIIIth century*. Bristol : Luzac — Co, Burleigh Press, 1929.
- FLEURY, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris : Fayard, 1996.
- GARFI, Mohamed. *Musique et Spectacle. Le théâtre lyrique arabe : esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*. Paris : l'Harmattan, 2009.
- GUETTAT, Mahmoud. *Dirāsāt fil-mūsīqā al-'arabiyya (Études en musique arabe)*. Syrie : Dār al-ḥiwār li-našr wa at-tawzī' (Maison du dialogue pour la publication et la distribution), 1987.
- *La musique arabo-andalouse : l'épreinte du Maghreb*. T. 1. Chants et poésies du Maghreb, collection dirigée par Rachid Aous. Paris : El-Ouns, 2000.
- *La musique classique du Maghreb*. Paris : Sindbad, 1980.
- HASSAN, Sheherazade Qassim. "Présentation". Dans : *Musique arabe, le congrès du Caire de 1932*. Ouvrage collectif édité sous la responsabilité de Philippe Vigreux. Le Caire : Cedej, 1992, p. 23–32.
- HOMO-LECHNER, Catherine. *Sons et instruments de musique du Moyen Age : Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siècles*. Paris : Errance, 1996, p. 144.

- IKHWĀN-AṢ-ṢAFĀ'. "[Section sur la musique]". Dans *Rasā'il Ikhwān Aṣ-Ṣafā' wa khillān al-wafā'* (*Les épîtres de Ikhwān Aṣ-Ṣafā'*). T. 1. Chapitre : *Al-qism ar-riyādī* (section mathématiques). Dār Ṣādir, 1378 H.
- JARGY, Simon. *La musique arabe*. Paris : PUF (Presses Universitaire de France), 1971. *Kitāb mo'tamar al-mūsīqā al-'arabiyya* (*Le livre du congrès de la musique arabe*). Rédigé par le comité du congrès et introduit par Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī. Le Caire : *Al-maṭba'a al-amīriyya* (Imprimerie al-amīriyya), 1933.
- KLINK, Minnie Zeenni. "L'école Rahbani : Une renaissance et un essor intellectuel et artistique". Dans : *La revue pédagogique*. N° spécial : Les frères Rahbani. Liban : Centre de Recherche et de Développement pédagogiques, 2009.
- MAḤMŪD-ḤAMDĪ, Ṣiyānāt. *Tārīkh 'ālat al-'ūd wa ṣinā'atuhu wa dawruhu fil-ḥadārāt aš-šarqiyya wal-ğarbiyya* (*L'histoire du 'ūd, sa construction et son rôle dans les civilisations orientales et occidentales*). 1^{re} éd. Le Caire : *Dār al-fikr al-'arabī* (Maison de la pensée arabe), 1978.
- MUḤAMMAD, 'Āmāl Ibrāhīm. *Ṣinā'at 'ālat al-'ūd fī Bağdād mundu inbithāq al-ḥukm al-waṭanī fi al-'Irāq* (*La construction du 'ūd à Bagdad depuis l'émergence de l'autorité nationale en Iraq*). Centre international des études musicales traditionnelles. Bagdad : Ministère de la culture et de l'information, 1986.
- PICARD, François. *La musique chinoise*. Paris : Minerve, 1991.
- POCHÉ, Christian. *La musique arabo-andalouse*. Paris : Arles, Cité de la musique / Actes Sud, 1995.
- RACY, Ali Jihad. "Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au congrès du Caire". Dans : *Musique arabe, le congrès du Caire de 1932*. Ouvrage collectif édité sous la responsabilité de Philippe Vigreux. Le Caire : Cedej, 1992, p. 109–122.
- RAŠĪD, Ṣubḥī Anwar. *Al-ālāt al-mūsīqiyya fil 'uṣūr al-islāmiyya : dirāsa muqārana* (*Les instruments de musiques dans les époques islamiques : étude comparative*). Bagdad : Maison de la liberté pour impression, 1975, p. 415.
- *Al mūsīqā fi al-'irāq al-qadīm* (*La musique en Irak antique*). Bagdad : Maison des affaires générales et culturelles, Ministère de la culture et de l'information, 1988, p. 333.
- *Tārīkh al-'ūd* (*L'histoire du 'ūd*). Damas : Maison Aladin pour impression, diffusion et distribution, 1999, p. 104.
- RAULT, Christian. "Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmoniques". Dans : *Instruments à cordes du Moyen-Âge* (1999). Actes du colloque de la Fondation Royaumont tenu en 1994 sous la direction de Christian Rault, p. 49–75.
- ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris : Gallimard, 1990.
- ŠAWQĪ, Yūsif. *Risālat al-Kindī fī khubr ṣinā'at al-ta'liḥ* (*Épître sur l'art de la composition de Al-Kindī*). Le Caire : *Dār al-kutub al-Maṣriyya* (Maison des livres égyptiens), 1996.
- SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Nouvelle édition avec des index établis par Nathalie Cousin et Gilles Léothaud. Paris : EHESS (École des Hautes-Études en Sciences Sociales), 1994.
- SHILOAH, Amnon. *The epistle on music of Ikhwān Al-Ṣafā'*. Sous la dir. d'Hanoch AVENARY. Tel-Aviv : Tel-Aviv University et The council for culture, 1976.

- SĪNĀ, Abū ‘Ali Ibn. *Jawāmi‘ ‘ilm al-mūsīqā* (*Compendium sur la science de la musique*). Sous la dir. de Zakariyyā YŪSIF. Révisé par Aḥmad Fu’ād Al-Ihwānī et Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī. Dans : *Kitāb aš-šifā’* (Le livre de la guérison). Le Caire : *Al-maṭba‘a al-amīriyya* (Imprimerie al-amīriyya), 1956.
- SOLÉ, Robert. *Les savants de Bonaparte*. Paris : Seuil, 1998.
- STOKES, Martin. *The arabesk debate : Music and musicians in modern Turkey*. New York : Clarendon Press Oxford, 1992.
- TOLBECQUE, Auguste. *L’art du luthier*. Réimpression de l’édition de Paris. Paris : Laffite Reprints Marseille, 1903.
- TOUMA, Habib Hassan. *La musique arabe*. Paris : Buchet/Chastel, 1977.
- VILLOTEAU, André-Guillaume. *Description des instruments de musique des Orientaux*. 2^e éd. T. XIII (État moderne). in *Description de l’Égypte - Historique, technique et littéraire*. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1823-1824.
- VISWANATHAN, T. et Matthew Harp ALLEN. *Music in South India*. Expressing Music, Expressing Culture. New York et Oxford : Oxford University Press, 2004.
- YŪSIF, Zakariyyā. *Mu’allafāt Al-Kindī al-mūsīqiyya* (*Les écrits musicaux de Al-Kindī*). 5 épîtres. Bagdad : Édition par l’auteur, 1962.
- *Risālat Al-Kindī fi al-luḥūn wa an-naḡam* (*Épître de Al-Kindī sur la musique*). Bagdad : Édition par l’auteur, 1965.

Références théoriques et analytiques [97 références]

- ABOU-MRAD, Nidaa. “Clés musicologique pour l’approche du legs de Miḥā’il Maššāqa (1800-1888)”. Dans : *RTMMAM : Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéen*, N°1, Musicologie générale des traditions. Beyrouth : Dar An-Nahar (Maison du jour), 2007, p. 115–180.
- “Échelles mélodiques et identité en orient arabe”. Dans : *Musiques et Cultures*. T. 3. Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2005.
- ADORNO, Theodor W. *Introduction à la sociologie de la musique*. Traduit de l’allemand par Vincent Barras et Carlo Russi. Genève : Éditions Contrechamps, 1994.
- AL-ḤILW, Salim. *Al-mūsīqā an-naḡariyya* (*La théorie de la musique*). 2^e éd. Beyrouth : *Dār maktabat al-ḡayāt* (Librairie de la vie), 1972.
- AL-MAHDI, Salah. *Maḡāmāt al-mūsīqā al-‘arabiyya* (*Les modes de la musique arabe*). Tunis : *Al-ma’had al-rachīdī li al-mūsīqā al-‘arabiyya* (Conservatoire al-rachīdī).
- AL-MA’LŪF, Širīn. “*Al-mūsīqā al-‘arabiyya bayna wāqi’ at-taḡrīb wa amal at-tajaddud* (La musique arabe entre la réalité de l’occidentalisation et l’espoir du renouveau)”. Dans : *Al-mūsīqā al-‘arabiyya : ‘as’ilat al-‘asāla wa at-tajdīd* (*La musique arabe : questions de la tradition et de la modernité*). Kutub al-mustaqbal al-‘arabī (Livres de l’avenir arabe) N°37, Beyrouth : *Markaz dirāsāt al-wiḡda al-‘arabiyya* (Centre des études de l’unité arabe), 2004.
- ALAIN, Olivier. *L’harmonie*. Que sais-je ? Paris : PUF (Presses Universitaire de France), 1969.
- AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d’Afrique centrale : structure et méthodologie*. T. 2 vol. Paris : Selaf, 1985.

- AYADI, Abdallah. “*Muqāraba taḥlīliyya li al-moumārāsa al-mūsīqiyya al-‘arabiyya al-mu‘āšira* (Approche analytique de la pratique musicale arabe contemporaine)”. Dans : *Al-ta‘līm al-mūsīqī bayna al-muqāraba al-naẓariyya wa al-mumārāsa al-taḥbīqiyya* (*L’enseignement musical entre la théorie et la pratique*). Sfax : Ministère de l’enseignement Supérieur, Institut Supérieur de Musique, 2008.
- AYARI, Mondher. “Can one speak of meaning in music ?” Dans : *Musique, signification et émotion*. Sous la dir. de Mondher Ayari et HAMDİ MAKHLOUF. Collection Culture et Cognition musicales. Sampzon : Delatour France, 2010.
- *L’écoute des musiques arabes improvisées. Essai de psychologie cognitive de l’audition*. Paris : l’Harmattan, 2003.
- AYARI, Mondher et Stephen MCADAMS. “Le schéma cognitif culturel de l’improvisation modale arabe : forme musicale et analyse perceptive”. Dans : *Observation, Analyse, Modèle : Peut-on parler d’art avec les outils de la science ?* Sous la dir. de Jean-Marc CHOUVEL et Fabien LÉVY. Les cahiers de L’IRCAM. Paris : l’Harmattan, 2002.
- “Quelles catégories et quels filtres culturels sont à l’œuvre de nos écoutes ?” Dans : *De la théorie à l’art de l’improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection Culture et Cognition Musicales, N° 1. Sampzon : Delatour France, 2005.
- BACHĪR, Jamīl. *Al-‘ūd wa ṭarīqatu tadrīsīhi* (*Le ‘ūd et sa méthode d’enseignement*). Sous la dir. d’Habīb Ḍāhir AL-ABBĀS. 2 Vol. Bagdad : Ministère de la culture et de l’information, 1994.
- BALQZĪZ, ‘Abdel-Ilāh. “*Ḥiwār ma‘a Marcel Khalife* (Dialogue avec Marcel Khalife)”. Dans : *Al-mūsīqā al-‘arabiyya : ‘as’ilat al-‘asāla wa at-tajdīd* (*La musique arabe : questions de la tradition et de la modernité*). Kutub al-mustaqbal al-‘arabī (Livres de l’avenir arabe) N°37, Beyrouth : Markaz dirāsāt al-wiḥda al-‘arabiyya (Centre des études de l’unité arabe), 2004.
- BENT, Ian et William DRABKIN. *L’analyse musicale : histoire et méthodes*. Traduit de l’anglais par Annie Cœurdevey et Jean Tabouret. Paris : Éditions Main d’œuvre, 1998.
- BESSA, Khaled. *‘Āzif al-‘ūd. Al-manhaj ad-dirāsī* (*Le luthiste. La méthode*). T. 5. Hammamet : Publications de Mohamed Boudhina, 2001.
- BEYHOM, Amine. “Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système”. Dans : *De la théorie à l’art de l’improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection : Culture et Cognition musicales, N°1. Sampzon : Delatour France, 2005.
- “Mesures d’intervalles, méthodologie et pratique”. Dans : *RTMMAM : Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéen*, N°1, Musicologie générale des traditions. Beyrouth : Dar An-Nahar (Maison du jour), 2007.
- “Systématique modale : génération et classement des échelles modales”. Dans : *Musurgia* N° XI/4 (2004).
- *Théories de l’échelle et pratiques mélodiques chez les Arabes. Une approche systématique et diachronique*. T. 1. Théories gréco-arabes de Kindī (IX^e siècle) à Ṭūsī (XIII^e siècle). 1. L’échelle générale et les genres. Paris : Geuthner, 2010.
- BONNET, Antoine. “Composition et théorie”. Dans : *Musique, Recherche, Théorie*. Inharmoniques. Paris : Ircam, 1991.

- BORILLO, Mario et Jean-Pierre GOULETTE. *Cognition et création : explorations cognitives des processus de conception*. Sprimont : Mardaga, 2002.
- BORIO, Gianmario. “Signe et Son. Les fonctions de l’écriture dans la représentation de la pensée musicale”. Dans : *La société dans l’écriture musicale*. Sous la dir. de Jean-Paul OLIVE. Revue Filigrane N°3. Sampzon : Delatour France, 2006.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Du son au signe*. Collection Écritures. Paris : Alternatives, 2005.
- *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Seconde édition revue et augmentée. Minerve, 2006.
- *Vocabulaire de la musique contemporaine*. 2^e éd. Collection Musique ouverte. Minerve : Minerve, 1996.
- BOUASSE, H. *Cordes et Membranes. Instruments de musique à cordes et à membranes*. Ouvrage publié avec le concours du centre national des lettres. Nouveau tirage en 1987. Paris : Librairie Delagrave, 1926.
- BOUDINET, Gilles. *De l’universel en musique : Fugues et variations d’un savoir*. Paris : Publisud, 1995.
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd’hui*. Édition 2, 2005. Tel. Paris : Gallimard, 1963.
- BRAILOIU, Canstantin. *Problèmes d’Ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève : Minkoff Reprint, 1973.
- BUCHANAN, George. *The making of stringed instruments. A workshop guide*. London : B. T. Batsford Ltd, 1989.
- CAULLIER, Joëlle. “La corporéité de l’interprète”. Dans : *L’imaginaire musical entre création et interprétation*. Sous la dir. de Mara LACCHÉ. Collection Univers musical. Paris : l’Harmattan, 2006.
- CHABRIER, Jean-Claude. “Évolution du luth (‘ūd) et périodisation des structures musicales arabo-islamiques”. Dans : *Actes du 9^e congrès de l’Union Européenne des arabisants et islamisants* (1981). Publications of the netherlands institute of archeology and arabic studies in Cairo, p. 31–47.
- CHAILLEY, Jacques. *Éléments de philologie musicale*. Paris : Alphonse Leduc, 1985.
- *Précis de musicologie*. Nouvelle édition en 1984. Paris : PUF (Presses Universitaire de France), 1958.
- CHOUVEL, Jean-Marc. *Analyse musicale : Sémiologie et cognition des formes temporelles*. Paris : l’Harmattan, 2006.
- “Problèmes de topologie musicale : entre structure et cognition”. Dans : *L’espace : Musique / Philosophie*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos. Paris : l’Harmattan, 1998.
- “Una Analisi Uditiva. Round de Luciano Berio (Une analyse auditive)”. Dans : *Rivista di Analisi e Teoria Musicale (Revue de l’analyse et de la théorie musicale)*. Lucca : LIM Editrice srl, 2006.
- CHOUVEL, Jean-Marc et Makis SOLOMOS. “Introduction”. Dans : *L’espace : Musique / Philosophie*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos. Paris : l’Harmattan, 1998.
- CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues. “La notation musicale : système substitutif ou constitutif?”. Dans : *Musique et Notations*. Collection « Musique et Sciences ». Textes réunis par Yann Orlarey. Lyon : Aléas - Grame, 1999.
- DAMBRICOURT, Jean-Pierre. “L’écriture musicale et l’imprévu”. Dans : *L’improvisation musicale en question*. Actes du colloque international tenu à l’Université

- de Rouen les 16, 17 et 18 mars 1992. Rouen : Centre d'Étude et de Diffusion des Langues Artistiques de l'Université de Rouen, 1974.
- DANIÉLOU, Alain. *Traité de musicologie comparée*. Nouveau tirage. Paris : Hermann, 1993.
- DELALANDE, François. "L'articulation interne/externe et la détermination des pertinences en analyse". Dans : *Observation, Analyse, Modèle : Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* Les cahiers de L'IRCAM. Textes réunis par Jean-Marc Chouvel et Fabien Lévy. Paris : l'Harmattan, 2002.
- "Pertinence et analyse perceptive". Dans : *Le traité des objets musicaux 10 ans après*. Cahiers Recherche/Musiques. Paris : INA/GRM, 1976.
- DOMMEL-DIÉNY, Amy. *Contrepoint et Harmonie : Essai d'une méthode de culture mélodique*. T. IV. L'harmonie vivante. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1960.
- DUFOURT, Hugues. "De Schoenberg à Boulez : Logique et dialectique de la création musicale". Dans : *Musique contemporaine, comment l'entendre ?* Esprit, N°99. Paris : Seuil, 1985.
- DURING, Jean. *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des Muqams*. Collection d'études musicologiques N°80. Allemagne : Éditions Valentin Koerner, 1988.
- "Le point de vue du musicien : improvisation et communication". Dans : *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Ethnomusicologie N° 4. Paris : Selaf, 1987.
- EMERY, Eric. *Temps et musique*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1998.
- ESCAL, Françoise. *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris : Payot, 1979.
- FEKI, Soufiane. "Quelques réflexions sur l'analyse du maqâm". Dans : *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection Culture et Cognition Musicales, N°1. Sampzon : Delatour France, 2005.
- FLETCHER, Neville H. et Thomas D. ROSSING. *The physics of Musical instruments*. New York : Springer-Verlag, 1991.
- FUBINI, Enrico. "Le langage musical : communication sociale ou instinct naturel ?" Dans : *L'imaginaire musical entre création et interprétation*. Sous la dir. de Mara LACCHÉ. Collection Univers musical. Paris : l'Harmattan, 2006.
- GAGNARD, Madeleine. *Le discours des compositeurs*. Paris : Van de velde, 1990.
- GHRAB, Anas. "The western study of Intervals in « Arabic Music », from the Eighteenth Century to the Cairo Congress". Dans : *The world of music*. T. 47 (3). Bamberg : Offprint, 2005.
- GOSSELIN, Nathalie et al. "Comment le cerveau reconnaît-il la musique ? Autonomie et fractionnement du Système de Reconnaissance Musicale". Dans : *Le cerveau musicien. Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*. Sous la dir. de Bernard LECHEVALIER, Hervé PLATEL et Francis EUSTACHE. Collection Questions de Personnes. Bruxelles : De Boeck, 2006.
- GOUJA, Mohamed. "Pourquoi une théorie de la musique, cas de la musique arabe". Dans : *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection : Culture et Cognition musicales, N°1. Sampzon : Delatour France, 2005.
- GOULD, Elaine et Bhind BARS. *The definitive guide to music notation*. Londres : Faber Music, 2011.

- HANKEY, Richard. *The Oud : construction and repair*. Vancouver : Dr. Oud Press, 2002.
- HUREL, Philippe. “Le phénomène sonore, un modèle pour la composition”. Dans : *Le timbre, métaphore pour la composition*. Sous la dir. de Christian BOURGOIS. Collection Musique / Passé / Présent. Ouvrage publié avec le concours du centre national des lettres. Textes réunis par Jean-Baptiste Barrière. Paris : Ircam, 1991.
- IMBERTY, Michel. “L’épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique”. Dans : *De l’écoute à l’œuvre. Études interdisciplinaires*. Sous la dir. de Michel IMBERTY. Actes du colloque tenu en Sorbonne les 19 et 20 février 1999. Paris : l’Harmattan, 2001.
- JAHANDIDEH, Mirta et al. “Using the root proportion to design an Oud”. Dans : *Recent advances in acoustics and music*. Sous la dir. de Viorel MUNTEANU et al. Proceedings of the 11th Wseas International Conference on Acoustics and Music : Theory and Applications (AMTA ’10). Iasi, Roumanie : Wseas Press, 2010.
- JOLAS, Betsy. “Images sonores et sens musical”. Dans : *L’idée musicale*. Sous la direction de Christine Buci-Glucksmann and Michaël Levinas. Saint-Denis : PUV (Presses Universitaires de Vincennes), 1993.
- KAMMOUN, Mohamed-Ali. “Le Jazz en Tunisie : enjeux esthétiques du métissage et de la globalisation”. Dans : *Filigrane*. N° 5. Sampzon : Delatour France, 2007.
- KISS, Jocelyne. *Composition musicale et sciences cognitives. Tendances et perspectives*. Paris : l’Harmattan, 2004.
- LANNOY, Michel De et Les autres AUTEURS. “De l’improvisation : le jeu des définitions”. Dans : *L’improvisation dans les musiques de tradition orale*. Ethnomusicologie N° 4. Paris : Selaf, 1987.
- LEFKOWITZ, David S. et Kristin TAAVO. “Segmentation in Music : Generalizing a piece sensitive approach”. Dans : *Journal of Music Theory*. T. 44. N°1. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, 2000.
- LERDAHL, Fred et Ray JACKENDOFF. *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Massachusetts : The Mit Press, 1983.
- MADDAR, Nizar. “Le concert en solo du ‘ūd, une forme contemporaine de musique arabe (transcription et analyse de quelques exemples)”. Mémoire de DEA. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2002.
- MAKHOULF, Hamdi. “L’expérience émotionnelle chez le ‘ūdiste arabe contemporain”. Dans : *Musique, signification et émotion*. Sous la direction de Mondher Ayari et Hamdi Makhoulf. Sampzon : Delatour France, 2010.
- MANDOLINI, Ricardo. “L’intelligence de l’ouïe. Contributions pour un modèle d’intelligibilité de la perception timbrique en matière d’instrumentation et d’orchestration”. Dans : *Peinture et Musique : penser la vision, penser l’audition*. Sous la dir. de Catherine KINTZLER. Esthétiques et Sciences des Arts. Textes publiés avec le concours du Centre Eric Weil et du Centre d’étude des arts contemporains de l’Université de Lille III. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- MEEÛS, Nicolas. “Le statut sémiologique de l’analyse musicale”. Dans : *Analyse et création musicales*. Collection Musique et Musicologie. Actes du Troisième Congrès Européen d’Analyse Musicale, Montpellier 1995. Paris : l’Harmattan, 2001.
- MOLINO, Jean. “Fait musical et sémiologie de la musique”. Dans : *Musique en jeu*. N° 17. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

- NADEAU, Robert. *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*. Collection Premier Cycle. Paris : PUF (Presses Universitaire de France), 1999.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *De la sémiologie à la musique*. Montréal : Service des publications de l'Université du Québec à Montréal, 1988.
- *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Esthétique. Paris : Union générale d'éditions, 1975.
- "Sémiologie musicale et herméneutique. Une analyse et quelques considérations épistémologiques". Dans : *Observation, Analyse, Modèle : Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* Sous la dir. de Jean-Marc CHOUVEL et Fabien LÉVY. Les cahiers de L'IRCAM. Paris : l'Harmattan, 2002.
- NKETIA, Kwabena. "Les langages musicaux de l'Afrique subsaharienne : étude comparative". Dans : *La musique africaine*. La revue musicale. Réunion de Yanouké (Cameroun) 23-27 février 1970. Paris : Unesco, 1972.
- OLIVIER, Jean-François. "Évolution des langages dans les musiques improvisées". Dans : *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. Sous la dir. de Mondher AYARI. Collection : Culture et Cognition musicales, N°1. Sampzon : Delatour France, 2005.
- PINEAU, Marion et Barbara TILLMANN. *Percevoir la musique : une activité cognitive*. Paris : l'Harmattan, 2001.
- RÉDACTION. "La musique des frères Rahbani : orchestration occidentale et mélodie orientale". Dans : *La revue pédagogique*. N° spécial : Les frères Rahbani. Liban : Centre de Recherche et de Développement pédagogiques, 2009.
- REVERDY, Michèle. *Composer de la musique aujourd'hui. 50 questions*. Paris : Klincksieck, 2007.
- RICHARD, André. "L'idée musicale?" Dans : *L'idée musicale*. Sous la direction de Christine Buci-Glucksmann and Michaël Levinas. Saint-Denis : PUV (Presses Universitaires de Vincennes), 1993.
- ROUHANA, Charbal. *Al-'ūd. Manhaj ḥadīth (le luth. Méthode moderne)*. T. 4. *Al-manāhij al-mūsīqiyya al-ḥadītha* (Les méthodes musicales modernes). Liban : Conservatoire National Supérieur de Musique et Université de musique à Kaslik, 1995.
- *Al-'ūd. Manhaj ḥadīth (le luth. Méthode moderne)*. T. 8. *Al-manāhij al-mūsīqiyya al-ḥadītha* (Les méthodes musicales modernes). Liban : Conservatoire National Supérieur de Musique et Université de musique à Kaslik, 1996.
- RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- SOLOMOS, Makis. "L'espace-son". Dans : *L'espace : Musique / Philosophie*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos. Paris : l'Harmattan, 1998.
- STURMAN, Paul. *Harmony, Melody and composition*. London : Longman, 1983.
- TARASTI, Eero. "L'espace dans le discours musical". Dans : *Espaces*. Les cahiers de l'Ircam. Recherche et musique, N°5. Paris : Ircam, 1994.
- TARGAN, Şerif Muhiddin. *Ud Metodu (Méthode de 'ūd)*. Istanbul : Gökhan Matbaasi (Imprimerie Gökhan), 1995.
- VILLELA-PETIT, Maria. "La phénoménalité spatio-temporelle de la musique". Dans : *L'espace : Musique / Philosophie*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos. Paris : l'Harmattan, 1998.
- WILL, Udo. "La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse de la musique". Dans : *Noter la musique*. Cahiers de musiques tra-

ditionnelles 12. Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian. Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 1999.

ZOUARI, Mohamed-Zied. "Mutation du langage musical tunisien à travers le *ṭba' raṣd dhîl* : résultats d'une étude empirique". Dans : *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*. Volume XV, N° 4. Paris : Eska, 2008.

Dictionnaires et encyclopédies [9 références]

BARASSI, E. Ferrari. "Capriccio". Dans : *Science de la Musique (Techniques, Formes, Instruments)*. Sous la dir. de Marc HONEGGER. Dictionnaire de la musique. T. 1. (A-K). Paris : Bordas, 1976.

HONEGGER, Marc. "Diminution". Dans : *Science de la Musique (Techniques, Formes, Instruments)*. Dictionnaire de la musique. T. 1. (A-K). Paris : Bordas, 1976.

— "Figuralisme". Dans : *Science de la Musique (Techniques, Formes, Instruments)*. Sous la dir. de Marc HONEGGER. Dictionnaire de la musique. T. 1. (A-K). Paris : Bordas, 1976.

RUCKERT, George et Richard WIDDES. "Hindustani Raga". Dans : *South Asia : The Indian Subcontinent*. Sous la dir. d'Alison ARNOLD. T. 5. The Garland Encyclopedia of World Music. New York : Garland Publishing, 2000.

SIGNELL, Karl. "Contemporary turkish Maqam practice". Dans : *The middle East*. Sous la dir. de Virginia DANIELSON, Scott MARCUS et Dwight REYNOLDS. T. 6. The Garland Encyclopedia of World Music. New York et Londres : Routledge, 2002.

The new groove : Dictionary of musical instruments. Stanley Sadie. T. 2 (G-O). London : Macmillan Press Limited, 1984.

The new groove : Dictionary of musical instruments. Stanley Sadie. T. 3 (p-z). London : Macmillan Press Limited, 1984.

VIGNAL, Marc, éd. *Dictionnaire de la musique*. Paris : Librairie Larousse, 1987.

— éd. *Dictionnaire de la musique*. Paris : Larousse, 2005.

Recherches et travaux universitaires [16 références]

ABID, Mohamed. "Le *oud* oriental. Pratique et méthodes d'enseignement en Tunisie". Thèse d'histoire de la musique et de musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1997.

BEN-ABDERRAZAK, Mohamed Saïfallah. "Les orchestres arabes modernes. Influences de l'organologie occidentale et problèmes d'acculturation". 2 vol. Thèse d'histoire de la musique et de de musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1999.

BEN SAÏD, Samiha. "Le *Maqâm* irakien : Contexte, éléments du langage. Transcription et analyse". Thèse de doctorat en histoire de la musique et musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2003.

BEYHOM, Amine. "Systématique modale". 3 vol. Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2003.

- BEYHOM, Amine. “Théories de l'échelle et pratiques mélodiques chez les Arabes. Une approche systématique et diachronique”. Thèse de HDR. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2009.
- CHABRIER, Jean-Claude. “Un mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental. L'école de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir. Etude sociologique et musicologique. Evolution de 1971 à 1975”. Thèse de Doctorat de 3ème cycle (2 volumes). Paris : EHESS, 1976.
- CHAKROUN, Haythem. “Spatialisation de la musique et musicalisation de l'espace, du réel imaginaire au virtuel réel. Nouvelle conceptualisation pour repenser le *oud*”. Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie du XX^e siècle. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2004.
- DARDEAU, Sophie. “La créativité musicale chez l'interprète de musique contemporaine au « Moment présent ». L'exemple des versions 1958 et 1992 de la *Sequenza I* pour flûte traversière de Luciano Berio”. Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie du XX^e siècle. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2008.
- FEKI, Soufiane. “Musicologie, Sémiologie ou Ethnomusicologie. Quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du *maqâm*? Eléments de réponse à travers l'analyse de quatre *taqsîms*”. Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie du XX^e siècle. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2006.
- GHRAB, Anas. “Commentaire anonyme du *kitāb al-adwār*. Édition critique, traduction et présentation des lectures arabes de l'œuvre de Şafī al-Dīn al-Urmawī”. Thèse de Doctorat en Musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 2009.
- KAMMOUN, Mohamed-Ali. “Les nouvelles tendances instrumentales improvisées en Tunisie. Enjeux esthétiques, culturels et didactiques du jazz, de la modalité et du métissage”. Thèse de Doctorat en Musique et Musicologie du XX^e siècle. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), nov. 2009.
- LARTILLOT-NAKAMURA, Olivier. “Fondements d'un système d'analyse musicale computationnelle suivant une modélisation cognitiviste de l'écoute”. Thèse de Doctorat en Informatique. Paris : Université de Paris 6, 2004.
- MAKHLOUF, Hamdi. “Aspects musicaux du rituel thérapeutique chez le *Ştumbâlî* de Sfax”. Mémoire de DEA. Paris : Université de Paris VIII - Vincennes Saint-Denis, 2004.
- MEJRI, Mohamed. “La musique classique arabe du Mashreq au XX^{ème} siècle et ses rapports avec l'Occident”. Thèse d'histoire de la musique et de musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1998.
- SAMOUD EL-FIDHA, Saima. “Propositions méthodologiques d'analyse comparée des arts d'une même culture : introduction à l'analyse des relations entre les arts musicaux et visuels arabo-musulmans”. Thèse de Doctorat. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), oct. 2008.
- ZINELABIDINE, Mohamed. “Contribution à l'étude des théories et conceptions esthétiques musicales arabo-musulmanes au Moyen Âge (Du VII^e.s. au XIII^e.s.)” Thèse de doctorat en histoire de la musique et musicologie. Paris : Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1995.

Webographie [36 références]

- AL-A'ZAMĪ, Hisīn. *Fil-mūsīqā wal-ġinā'* (*Sur la musique et le chant*). Article. URL : <http://www.iraqiart.com/inp/view.asp?ID=964> (visité le 07/01/2010).
- AL-'UBAYDĪ, Sāmī. *Liqā' ma'a najl al-fannān ar-rāhil Muḥammad Fādīl al-'awwād* (*Entrevue avec le fils de l'artiste défunt, le luthier Muḥammad Fādīl*). Article. URL : <http://www.sotakhr.com/index.php?id=2385> (visité le 20/03/2010).
- Avicenne (Ibn Sīnā) 980- 1037 : le medecin philisophe*. Ressources, Biographie. URL : <http://classes.bnf.fr/dossitsm/b-avicen.htm> (visité le 15/12/2009).
- BOERSMA, Paul et David WEENINK. *Praat : doing phonetics by computer*. Site officiel. URL : <http://fon.hum.uva.nl/praat> (visité le 02/08/2010).
- [CINES] *Service de listes de diffusion. Archives de MusiSorbonne*. Ressources, discussions musicologiques. URL : <http://listes.cines.fr/arc/musisorbonne> (visité le 14/02/2010).
- CAULLIER, Joëlle. *La condition d'interprète*. Article, Revue DEMéter, Décembre 2002. URL : <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/caullier.pdf> (visité le 22/01/2008).
- CHOUVEL, Jean-Marc. *La virtuosité : tromperie ou accomplissement ?* Septembre 2006, URL : <http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/textes/Virtuosite.pdf> (visité le 01/02/2011).
- *L'interprétation est-elle réductible à une analyse ?* Article, Musimédiane, N°2 : Interprétation, octobre 2006. URL : <http://www.musimediane.com/spip.php?article49> (visité le 10/08/2011).
- *iAnalyse : le couteau suisse de l'analyse Multimédia*. Revue Musimediane (Recensions). URL : http://www.musimediane.com/article.php?id_article=82 (visité le 02/08/2010).
- Christian and Muslim playing ouds (photo)*. Ressources, Photos. URL : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christian_and_Muslim_playing_ouds_Catinas_de_Santa_Maria_by_king_Alfonso_X.jpg (visité le 08/12/2009).
- COUPRIE, Pierre. *iAnalyse : un logiciel d'aide à l'analyse musicale*. Communication. Journées d'Informatique Musicale - JIM08, GMEA. 2008. URL : <http://www.logiciels.pierrecooprie.fr> (visité le 02/08/2010).
- Description de l'Égypte*. Ressources bibliographiques. URL : <http://2terres.haute-savoie.net/degypte/texte/descrip0.html> (visité le 07/01/2010).
- DUGOT, Joël. *Le luth*. Site de la S.F.L. (Société Française du Luth). URL : http://www.sf-luth.org/?Histoire_du_Luth/Le_luth (visité le 07/01/2010).
- DURING, Jean. *Encyclopædia Iranica : Barbat*. Article. URL : <http://www.iranica.com/newsite/index.isc?Article=http://www.iranica.com/newsite/articles/v3f7/v3f7a069.html> (visité le 05/03/2010).
- GARRIGUES, Antoine. *Encyclopædia Universalis : Figuralisme*. Section d'article. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/figuralisme> (visité le 10/03/2010).
- GHRAB, Anas. *Salonique, communauté judéo-espagnole. Chanson d'amour*. Analyse multimédia. 2004. URL : http://www.saramusik.org/article.php3?id_article=135 (visité le 02/08/2010).
- GOUBAULT, Christian. *Source d'inspiration musicale*. Article, Revue TDC. URL : <http://www.cndp.fr/revueTDC/756-41008.htm> (visité le 22/01/2008).

- HANKEY, Richard. *Construction book*. Site web. URL : <http://www.droud.com/book.htm>.
- Ibn Sīnā*. Site web. URL : <http://alnoor-world.com/scientists/29.asp> (visité le 15/12/2009).
- KONTANIS, Mavrothi T. *Stringing and Tunings*. Site web. URL : http://www.oudcafe.com/stringing_and_tuning.htm (visité le 14/02/2010).
- MACHEREY, Pierre. *Idéologie : le mot, l'idée, la chose*. Article, Methodos : Savoirs et textes. URL : <http://methodos.revues.org/1843> (visité le 01/04/2010).
- MAKHLOUF, Hamdi. *Composition, interprétation et figuralisme dans la musique du 'ūd (luth arabo-oriental) de concert. Analyse auditive de l'abri d'al-Amiriyya de Naseer Shamma*. Article, Musimédiane, N°3 : Musiques non écrites, mai 2008. URL : http://www.musimediane.com/article.php3?id_article=70 (visité le 10/01/2010).
- Manol (Manolis Venios)*. Ressources, Biographie. URL : <http://www.varjouds.com/manol.htm> (visité le 17/03/2010).
- MANSOUR, Ahmed. *Barnāmaj bilā ḥudūd : Naseer Shamma wa 'alāqatu mūsīqāh bi qaḍāyā al-'umma (Émission "Sans frontières" : Naseer Shamma et la relation de sa musique avec les soucis de la nation)*. Interview avec Naseer Shamma. URL : http://www.naseershamma.com/interview_ar.html (visité le 01/02/2011).
- MEER, Wim van der. *Praat manual for musicologists*. Site web. URL : http://web.mee.com/musicology_uva/Musicology/PRAAT.html (visité le 02/08/2010).
- Munir Bashir. Discographie sélective*. Biographie, Discographie. URL : http://munir_bashir.mondomix.com/fr/artiste.htm (visité le 31/07/2010).
- NAṢR, Sayyid Ḥisīn. *Rasa'il Ikhwān Aṣ-Ṣafā' : hawīyyatuhā wa muḥṭawāhā (Les lettres de Ikhwān Aṣ-Ṣafā' : identité et contenu)*. Article. URL : http://science-islam.net/article.php3?id_article=751&lang=ar (visité le 10/12/2009).
- Oud Gallery*. Site web. URL : <http://www.oud.eclipse.co.uk/gallery.html> (visité le 20/03/2010).
- STRIZICH, Robert. *Texture in Post-World War II Music*. URL : <http://www.ex-tempore.org/strizich91/strizich.htm> (visité le 15/08/2011).
- TÜRÜNZ, Faruk. *A Short Summary of My Acoustical Researches*. Article. URL : <http://www.oudmaster.com/php/modules.php?name=News&file=article&sid=8/> (visité le 10/03/2010).
- *Faruk Türünz Oud Shop (L'atelier du luthier Faruk Türünz)*. Site web. URL : <http://www.oudmaster.com> (visité le 10/03/2010).
- *Who is oudmaster ?* Ressources, Biographie. URL : <http://www.oudmaster.com/php/modules.php?name=News&file=article&sid=3/> (visité le 10/03/2010).
- VEITL, Anne. *De nouvelles formes de musiques orales ? Les technologies de la création musicale et le problème de l'écriture*. Texte pour une communication au colloque Ecrire, décrire le son, organisé les 23-24 mai, Texte téléchargeable. 2003. URL : <http://www.tscimuse.org/biblios/veitl/ecritureoralite.pdf>.
- WĀDĪ, Dina. *Iṭlāq awwal mawqī' ilikrūnī li bayt al-'ūd al-'arabī (Lancement du premier site web de la maison du luth arabe)*. Asharq Al-Awsat. Journal international des Arabes, Août 2004, URL : <http://www.aawsat.com/details.asp?section=30&article=247812&issueno=9378> (visité le 01/02/2011).

Kitāb al-mūsīqī aš-šarqī lilmūsīqār Moḥamed Kāmil Al-Khula‘ī (*Le livre du musicien oriental de Al-Khula‘ī*). Ressources, Biographie. URL : <http://www.sama3y.net/forum/archive/index.php/t-72787.html> (visité le 07/01/2010).

Discographie sélective [11 références]

- BACHÎR, Jamîl. *Evocations*. ‘ûd. Série Arabesques-recitalalbum N°5 : Anthologie phonographique du récital oriental. Produit par Jean-Claude Chabrier. Paris, 1974.
- ELLOUZE, Malek. *Racines*. Ministère de la Culture et de la Sauvegarde du Patrimoine. Tunis, 2010.
- JOUBRAN, Trio. *Majâz*. Randana, Réf. RAN002. Paris, 2007.
- MSANE, André. *Souffles d’orient*. Incognito. Production musicale : Fouad Milh. Liban, 2004.
- SHAHEEN, Simon. *Turath : The masterworks of the Middle East*. Times Square Records. New York, 2002.
- SHAMMA, Naseer. *Le luth de Bagdad*. Musicales, Institut du Monde Arabe. DDD - réf.321009. Paris, 1995.
- YOUSSEF, Dhafer. *Abu Nawas Rhapsody*. Jazzland Rec. Oslo, 2010.
- *Divine Shadows*. Jazzland Rec. Oslo, 2006.
- *Electric Soufi*. Enja. Munich, 2001.
- *Malak*. Enja. Munich, 1999.

Annexe A

Entretien dirigé avec le *'ūd*iste Naseer Shamma

- **Date : 05 avril 2008**
- **Lieu : Institut du Monde Arabe (Paris)**

Question : Comment décrivez vous votre rapport au *'ūd* ?

Réponse : En ce moment, je perçois le *'ūd* comme une partie intégrante de moi même, de mon corps, de mon âme. Pendant mes performances publiques, je ne considère pas l'instrument comme un outil d'expression ou d'interprétation. Je pourrai le décrire comme si j'avais un troisième bras !

Question : Comment êtes vous arrivés à ce niveau de conscience de votre instrument ?

Réponse : D'abord, durant toute ma carrière, je n'ai jamais été complètement convaincu de la musique que j'ai faite. J'ai toujours le souci de m'entraîner davantage et de travailler mon instrument autant que possible pour pouvoir faire une musique que je n'ai pas encore pu réaliser. Le sentiment d'insatisfaction est vraisemblablement celui qui permet d'atteindre ce niveau de conscience.

Question : Est-ce une insatisfaction liée à vos compositions ou plutôt à vos interprétations ?

Réponse : C'est une insatisfaction globale qui touche les deux.

Question : Si vous en parliez un peu davantage. Manque t-il quelque chose de spécifique à votre musique ?

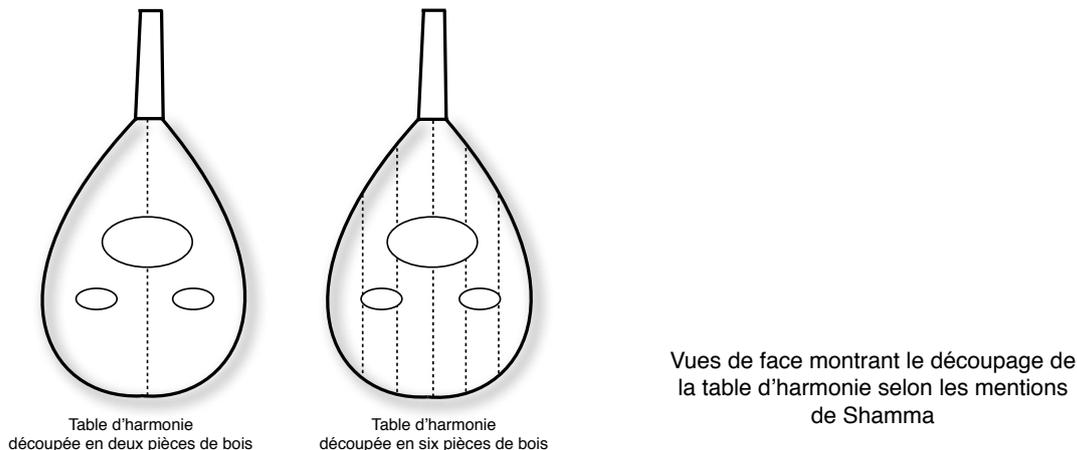
Réponse : (une hésitation de quelques secondes), je ne sais pas ce qui en manque au juste. Les compositions que j'ai écrites pendant les années 80 — telles que *ḥobb al-'aṣāfir* (l'amour des oiseaux), *min Āšūr ilā Iṣbāliyā* (De l'Assyrie à Séville), et plein d'autres — sont très difficiles à jouer et sont inaccessibles à un bon nombre de *'ūd*istes, y compris mes propres étudiants. Je donne toujours à ces derniers plusieurs exercices pour surmonter les difficultés techniques de cette musique. Mais, personne n'a pu l'interpréter comme je la sentais ou bien telle qu'elle me plaisait. De ce fait, je ne peux pas déterminer si le problème vient de la structure de mes compositions ou bien émane d'une technicité interprétative pas assez évoluée chez les *'ūd*istes.

Question : Pourriez-vous parler de votre ‘ūd, de sa facture, de sa conception ?

Réponse : Durant mes études à l’école de musique de Bagdad (8 ans), j’ai côtoyé le luthier Muḥammad Faḍil en passant quotidiennement plusieurs heures dans son atelier. Cela m’a permis d’observer minutieusement les détails les plus subtils dans la facture du ‘ūd. Ma relation avec ce luthier était assimilée à une relation de père et de fils ! Je testais tous les ‘ūds qu’il construisait et je faisais toujours des démonstrations devant ses clients afin de mettre en valeur la qualité de son travail. Avec mon ami Ya‘rub Faḍil (fils de Muḥammad Faḍil), j’ai eu beaucoup d’affinités en matière de musique et de lutherie. Je pense qu’il présente la continuité la plus évoluée du projet de lutherie de son père. Nous sommes même partis ensemble pour la Tunisie au début des années 90 et nous avons initié deux ateliers pour la lutherie et pour l’enseignement du ‘ūd à l’Institut Supérieur de Musique de Tunis. Le ‘ūd de Ya‘rub et ses finitions sont pour moi les meilleurs que l’on puisse trouver dans le monde arabe.

Question : Qu’est ce qui différencie le ‘ūd de Muḥammad Faḍil et de son fils des autres ‘ūds au niveau de leur facture ?

Réponse : C’est l’intuition du ”luthier créateur”. Muḥammad Faḍil était constamment à l’écoute. Il prenait mes remarques en considération et en demandait souvent des explications. Par exemple, ses tables d’harmonie étaient composées de 6 pièces de bois collées les unes des autres. Je lui avais proposé à ce sujet de les réduire en nombre de 2 pour limiter les endroits de collage en un seul au juste milieu de la table sur toute sa longueur et pour la renforcer contre les pressions exercées sur elle.



J’avais également proposé l’unification de la longueur du manche (19 cm) pour une meilleure justesse du doigté. Pareillement pour le nombre des côtes de la caisse de résonance (21 côtes), le nombres des barres d’harmonie (variant entre 6 et 9), etc.

Question : Parlons maintenant de votre composition *Ḥadatha fil ‘Āmiriyya* (Quelque chose s’est passée à Al-Amiriyya). En combien de mouvements vous la décomposez ?

Réponse : Elle se compose de trois mouvements :

- Le premier, en *maqām ‘ajam* (majeur), se termine avec la Valse ;
- Le deuxième commence par ”la sonnerie d’alarme” et se termine à la ”fin du bombardement” ;
- Tout le reste constitue le troisième mouvement.

Question : Quelle était votre idée de départ (ou bien votre motivation) pour adopter cette décomposition ?

Réponse : En fait, à l'issue de l'attaque de la ville d'Al-Amiriyya, je me suis rendu deux ou trois jours après au refuge d'enfants. On sortait leur dépouilles d'un endroit complètement détruit et submergé d'eau. Je me suis demandé comment on pourrait commettre un tel crime aussi fatal et aussi barbare. L'idée a commencé par l'imagination de la vie antérieure de ces enfants, pleine de joie et d'innocence (ce que je représente par le premier mouvement). Puis, le moment de ce crime et l'imagination de la guerre et de tout le désordre qu'elle a engendré est représenté par le deuxième mouvement. Quant au troisième, il représente l'état de ce refuge après le bombardement, la voix des enfants mourants, les pleurs de leurs familles et enfin la révolte et la manifestation contre cet acte criminel.

Question : Parlons précisément du deuxième mouvement : est-ce une composition ou une improvisation ?

Réponse : C'est une composition car elle suit toujours la même structure. Cependant, je change parfois la technique du plectre dans la dynamique selon mon état d'esprit au moment de son interprétation.

Question : Pourriez-vous détailler davantage vos différentes assimilations des glissandos de ce deuxième mouvement ?

Réponse : J'utilise en fait trois types de glissandos. Le premier, sur la première corde (*Fa 3*), ressemble en fait à la sonnerie d'alarme qu'on met en marche dès que l'espace aérien de la ville est intercepté par des avions¹. Dans le deuxième, j'utilise la même technique que le premier en rajoutant une note sur la corde *Do 3* et en jouant avec plus de force et plus de dynamique². Ce glissando est utilisé pour décrire les sonneries d'alarme des ambulances et celles des différents quartiers de la ville bombardée. Quant au troisième, il se joue sur la corde *Do 2* (grave) de la même manière pour désigner le son de la bombe³.

Question : Vous liez pertinemment votre musique à des images et des contextes d'images. La considérez-vous comme une musique figurative ?

Réponse : J'ai travaillé depuis le début sur la "musique de l'image" : le fait de transformer l'image en un *symbole*⁴ et de la mettre en musique pour que les gens la reçoivent et la perçoivent d'une manière nouvelle. La question de "musique d'image" s'est posée lorsque j'ai composé *Raqṣat al-faras* (La danse de la jument) et *ḥobb al-'aṣāfir* (l'amour des oiseaux) (...). Je pense que l'objectif est de faire passer l'image par le biais de la musique !

Question : À quel point pouvons-nous dire que votre musique est porteuse d'un message ?

Réponse : Dans une partie oui ! À vrai dire, toutes les musiques sont porteuses d'un message qu'il soit universel, divin, humain, etc. C'est un discours sur la beauté qui en elle-même constitue l'objectif ou le message de toute création musicale !

1. Ce glissando ascendant et descendant se fait sur cette corde au niveau de son octave, avec l'index, au alentour d'une quinte.

2. Cette deuxième note se joue avec le majeur sur la corde *Do 3* formant ainsi une tierce majeure avec la note jouée sur la corde *Fa 3*.

3. Ce glissando descendant commence à l'octave de la corde *Do 2* et s'enchaîne en crescendo jusqu'au moment de la libération de la corde.

4. Le mot *symbole* en l'occurrence est utilisé dans le sens d'emblème.

Question : Comment placez-vous votre composition *Ḥadatha fil ‘Āmiriyya* dans ce contexte ?

Réponse : Il est clair que cette œuvre est en rapport direct avec le message de la musique. Un message de condamnation d’actes criminels, un appel à manifester et faire régner la paix. Ce qui a été écrit sur cette musique peut être réuni dans un grand ouvrage de critique et d’interprétations. Ce qui importe en réalité, c’est l’acceptation, la compréhension du public de cette œuvre. Je l’ai jouée plein de fois dans plusieurs pays du monde et je peux vous assurer qu’elle a toujours suscité l’attention des gens, leur émerveillement et surtout la compréhension de l’intention qu’elle porte.

Question : Si nous discutons un peu d’autres aspects de votre interprétation de cette œuvre. Dans le *maqām ḥijāz* que vous utilisez au début du troisième mouvement par exemple⁵, comment expliquez-vous l’écartement du deuxième intervalle de l’échelle du *maqām* (intervalle d’un ton et demi) et la « stabilité » apparente de ses deux notes (avec une insinuation sur un doigté fixe et clair) ?

Réponse : Voyez-vous bien, dans un état de colère, l’être humain parle avec une grande clarté. L’*’adān* (appel à la prière) par exemple est souvent énoncé avec rigorisme et ne prend pas un aspect extatique (*ṭarab*) quand il s’agit de funérailles. L’écartement de cet intervalle du *ḥijāz* exprime effectivement un déchirement, une douleur profonde en conséquence de la guerre et de la mort. Tout de même, cet intervalle de ce *maqām* n’est joué de cette façon que dans Al-Amiriyya. Vous verrez par exemple dans d’autres musiques de mes compositions que cet intervalle change constamment et n’a pas de degrés strictement fixes.

5. Nous parlons ici d’une phrase musicale assimilée à la mélodie de l’appel à la prière dans la culture islamique. MAKHLOUF, op. cit., Chapitre 6

Annexe B

Dans le cadre d'une recherche statistique sur les préférences des '*ūd*s chez des jeunes '*ūdistes* et compositeurs de différentes nationalités, nous avons établi une fiche de renseignement en optant pour des questions simples, courtes et ne laissant pas beaucoup de marges à des appréhensions générales. Le but de cette fiche est d'extraire des propos précis, personnels et ciblés sur les '*ūd*s des personnes interrogées. Les résultats ne sont en aucun cas exhaustifs. Nous n'avons pu obtenir qu'une vingtaine d'adresses de 20 '*ūdistes* auxquels nous avons envoyé cette fiche. Seuls 10 individus nous ont répondu d'ailleurs ; ce qui rends l'obtention de résultats réels et significatifs plus ardue. Cependant, à travers les réponses obtenues, nous pourrions déduire une tendance (ou un début de tendance) dans les préférences de ces '*ūdistes* ; ce qui rend possible l'explicitation de quelques éléments de réponses et des résultats qualitatifs. Les questions posées dans la fiche ont été réparties en trois thématiques :

(1) Identité du '*ūdiste* compositeur

- Nom et Prénom.
- Âge.
- Nationalité.
- École d'étude.
- Ville et Pays de l'école.
- Nom, Prénom du (ou des) professeurs de '*ūd* et leurs nationalités.
- L'année de l'obtention du diplôme académique de '*ūd*.

(2) Le (les) '*ūd*s en sa possession

- Nombre de '*ūd*s en possession (avec numérotation en cas de plusieurs '*ūd*s).
- Type(s) de '*ūd*s : *šarqī* (oriental), irakien, turque, arménien, grecque ou maghrébin (tunisien, algérien ou marocain).
- Pays de construction de ce (ces) '*ūd*s.
- Nom et prénom du (des) luthier(s) qui ont construit le (les) '*ūd*s.
- La (les) années de construction(s).
- L'accordage de chaque '*ūd*.
- Préciser pour chaque '*ūd* s'il est doté d'un chevalet fixe ou mobile.

(3) Questions sur ses préférences

- Quel '*ūd* préférez-vous le plus parmi les vôtres ? (qui vous plaît le plus ou que vous jouez le plus avec).
- Pourquoi ? Exprimez votre point de vue en quelques lignes.
- Classez ces catégories selon l'ordre de vos préférences en général :

- * *‘ūdšarqī* (oriental) ;
- * *‘ūd* irakien ;
- * *‘ūd* turque, arménien ou grecque ;
- * *‘ūd* maghrébin (tunisien, algérien ou marocain).

Voici le tableau qui résume l'ensemble des réponses que nous avons reçu :

	Nom et prénom	Nationalité	Âge	Diplôme de 'ūd	Année du diplôme	Nombre de 'ūd(s)	'ūd irqien	'ūd sahoui	'ūd turque	'ūd maghrébin	Style de 'ūd préféré
1	Mohamed Abouzekri	égyptienne	18	oui	2007	4	1	2	1	-	iraquien
2	Sherine Tohamy	égyptienne									
3	Hazem Shaheen	égyptienne									
4	Nikos Dimitriadis	grecque									
5	Omar Bashir	iraquienne									
6	Zulkarnain Yusof	malaisienne	38	non	-	4	2	1	1	-	iraquien
7	Ghassan Al-yousif	syrienne									
8	Seif Bennis	tunisienne	21	oui	2005	3	1	2	-	-	iraquien
9	Wassim Chaouacha	tunisienne	32	oui	1999	2	1	1	-	-	iraquien
10	Fadhel Boubaker	tunisienne	26	non	-	2	1	1	-	-	iraquien
11	Mohamed Foued Rafrafi	tunisienne									
12	Ihsen Laribi	tunisienne									
13	Haykel Siala	tunisienne									
14	Mariam Bouchriha	tunisienne	25	oui	2005	4	-	2	1	1	oriental
15	Achref Chargui	tunisienne	25	oui	2003	3	-	2	1	-	turque
16	Bacem Ala Yousfi	tunisienne	22	oui	2008	2	1	1	-	-	iraquien
17	Ayadi Abir	tunisienne									
18	Amine M'raïhi	tunisienne									
19	Bekir Şahin Baloğlu	turque	25	oui	2003	2	-	-	2	-	turque
20	Bilen Işıktaş	turque	30	oui	-	3	-	-	3	-	turque

Les détails des dix réponses reçues sont affichés dans les tableaux qui suivent :

Mohamed Abouzekri	
Identité	Âge : 18 ans
	Nationalité : égyptienne
	École d'étude : Maison du luth arabe
	Ville et Pays de l'école : Caire - Égypte
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Naseer Shamma (Irak), Hazem Shaheen et Nehad Said (Égypte)
	Année du diplôme : 2007
Le (les) 'ūds	Nombre : 4
	Type(s) : 1 'ūd égyptien (a) à 5 cordes, 1 'ūd égyptien (b) à 7 cordes, 1 'ūd irquien à 6 cordes et 1 'ūd turque à 6 cordes
	Pays de construction : 'ūd (a) et (b) en Égypte, Irak et Turquie
	Luthier et sa nationalité : 'ūd (a) par Mohamed Ali (Égypte), 'ūd (b) par Ageeb Nassif (Égypte), 'ūd irakien par Majid Boghdadi et 'ūd turque par Ramadan Çalay (Turquie)
	Année de construction : 1927, 2009, 2005, non mentionné pour le 'ūd turque
	L'accordage du (des) 'ūds : [Do3, Sol2, Ré2, La1, Mi1] pour le 'ūd (a), [Fa3, Do3, Sol2, Ré2, La1, Fa1, Do1] pour le 'ūd (b), [Fa3, Do3, Sol2, Ré2, La1, Fa1] pour le 'ūd irakien, [Do3, Sol2, Ré2, La1, Mi1, Do1] ou [Do3, Sol2, Ré2, La1, Ré1] pour le 'ūd turque,
	Précision du chevalet : le 'ūd (a) et le 'ūd turque ont des chevalets fixes. Les autres chevalets sont mobiles.
Préférences	'ūd préféré et argumentation : Un penchant pour le 'ūd (b) à sept cordes. Pour lui, bien que chaque instrument a sa propre culture et sa propre « âme », il se retrouve plus à l'aise en jouant avec ce 'ūd car il lui permet de faire plus de varitions et modulations.
	Classification générale des types de 'ūd : Pas de classification particulière.

Zulkarnain Yusof	
Identité	Âge : 38 ans
	Nationalité : malaisienne
	École d'étude : Maison du luth arabe
	Ville et Pays de l'école : Caire - Égypte
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Nehad Said et Mustafa Antar (Égypte)
	Année du diplôme : Diplôme inachevé
Le (les) 'ūds	Nombre : 4
	Type(s) : 2 'ūds irakiens, 1 'ūd égyptien (construit à la manière irakienne) et 1 'ūd turque
	Pays de construction : Irak, Égypte et Turquie
	Luthier et sa nationalité : Yar'rub Faḍil et Fouad Jihad (Irak), Mohamed Ali Jaafar (Égypte) et Faruk Türünz (Turquie)
	Année de construction : 2000-2005
	L'accordage du (des) 'ūds : [Fa3, Do3, Sol2, Ré2, Do1, Fa1] pour les 'ūds irakiens, [Do3, Sol2, Ré2, La1, Fa1, Do1] pour le 'ūd turque et [Fa3, Do3, Sol2, Ré2, La1, Fa1, Do1] pour le 'ūd égyptien
	Précision du chevalet : Tous les chevalets sont mobiles sauf celui du 'ūd turque
Préférences	'ūd préféré et argumentation : Préférence pour le 'ūd égyptien au style irakien à sept cordes parce qu'il est doté d'un ambitus plus grand et donne plus de possibilités dans les modulations dans le <i>maqām</i> .
	Classification générale des types de 'ūd : (1) 'ūd <i>šarqī</i> , (2) 'ūd oriental, (3) 'ūd turque, grecque ou arménien, (4) 'ūd maghrébin

Seif Bennis	
Identité	Âge : 21 ans
	Nationalité : tunisienne
	École d'étude : Conservatoire national de Tunis
	Ville et Pays de l'école : Tunis - Tunisie
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Mohamed Mouldi Touati, Mohamed Fouad Rafrafi et Khaled Bessa (Tunisie), Yurdal Tokcan, Necati Çelik et Mehmet Emin Bitmez (Turquie)
	Année du diplôme : 2005
Le (les) 'uds	Nombre : 3
	Type(s) : 2 'uds šarqī (a) et (b) et un 'ūd irakien
	Pays de construction : 'ūd (a) en Égypte, 'ūd (b) et 'ūd irakien en Tunisie
	Luthier et sa nationalité : 'ūd (a) non mentionné et les autres par Abdel-Hamid Haddad (Tunisie)
	Année de construction : 'ūd (a) en 2004, 'ūd (b) en 1999 et 'ūd irakien en 2000
	L'accordage du (des) 'uds : [Do3, Sol2, Ré2, La1, Sol1, Do1] pour le 'ūd (a) et (b), accordage turque pour le 'ūd irakien (Voir le tableau I.3.4 à la page 93.
	Précision du chevalet : Chevalets fixe sauf le 'ūd irakien.
Préférences	'ūd préféré et argumentation : Préférence pour le 'ūd irakien parce qu'il est, esthétiquement, plus présentable. Le son est meilleur et les dimensions sont plus adaptables à son corps.
	Classification générale des types de 'ūd : (1) 'ūd irakien, (2) 'ūd turque, grecque ou arménien, (3) 'ūd šarqī, (4) 'ūd maghrébin

Wassim Ben Chaouacha	
Identité	Âge : 32 ans
	Nationalité : tunisienne
	École d'étude : Conservatoire national de Sousse et Institut Supérieur de Musique de Tunis
	Ville et Pays de l'école : Sousse, Tunis (Tunisie)
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Ahmad Al-Kalaï, Yousra Dhahbi et Ridha Chemak (Tunisie)
	Année du diplôme : Diplôme national en 1999 et Récital de fin d'études universitaires en 2001
Le (les) 'ūds	Nombre : 2
	Type(s) : Un 'ūd <i>šarqī</i> (a) et un 'ūd irakien (b)
	Pays de construction : Tunisie
	Luthier et sa nationalité : le 'ūd (a) par Abdel-Hamid Haddad (Tunisie) ; le 'ūd (b) par Ya'rub Faḍil (Irak)
	Année de construction : 'ūd (a) en 1995 et 'ūd (b) en 1999
	L'accordage du (des) 'ūds : [Do3, Sol2, Ré2, La1, Sol1, Do1] pour le 'ūd (a) et [Fa3, Do3, Sol2, Ré2, Do2, Fa1] pour le 'ūd (b)
Préférences	Précision du chevalet : Chevalet fixe pour le 'ūd (a) et chevalet mobile pour le 'ūd (b)
	'ūd préféré et argumentation : Préférence pour le 'ūd irakien parce que le son est plus homogène (équilibre entre ses fréquences graves et les aiguës). Sa facture est bien finie et elle s'adapte mieux au style de jeu instrumental.
	Classification générale des types de 'ūd : (1) 'ūd irakien et (2) 'ūd <i>šarqī</i>

Fadhel Boubaker	
Identité	Âge : 26
	Nationalité : tunisienne
	École d'étude : non mentionnée
	Ville et Pays de l'école : Tunis (Tunisie)
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Slaheddine Jaaïbi (Tunisie)
	Année du diplôme : Diplôme en cours
Le (les) 'ūds	Nombre : 2
	Type(s) : 'ūd (a) irakien et 'ūd (b) šarqī
	Pays de construction : Lutherie tunisienne
	Luthier et sa nationalité : Fayçal Touihri et Hedi Bellasfar (Tunisie)
	Année de construction : 'ūd (a) en 2004 et 'ūd (b) en 1992
	L'accordage du (des) 'ūds : [Do3, Sol2, Ré2, La1, Fa1, Do1] pour le 'ūd (a) et [Do3, Sol2, Ré2, La1, Sol1] pour le 'ūd (b)
	Précision du chevalet : Chevalet mobile pour le 'ūd (a) et chevalet fixe pour le 'ūd (b)
Préférences	'ūd préféré et argumentation : Préférence du 'ūd irakien parce qu'il a un son meilleur
	Classification générale des types de 'ūd : (1) 'ūd arménien et turque ; (2) 'ūd irakien ; (3) 'ūd šarqī ; (4) 'ūd maghrébin

Mariem Bouchriha	
Identité	Âge 25 :
	Nationalité : Tunisienne
	École d'étude : Conservatoire national de Tunis
	Ville et Pays de l'école : Tunis - Tunisie
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Khaled Bessa - Tunisie
	Année du diplôme : 2004
Le (les) 'ūds	Nombre : 4
	Type(s) : 'ūd (a) et (b) <i>šarqī</i> , 'ūd (c) maghrébin (tunisien) et 'ūd (d) turque
	Pays de construction : Les 'ūds (a), (b) et (c) sont construits en Tunisie et le 'ūd (d) en Turquie
	Luthier et sa nationalité : 'ūd (a) et (b) par Abdel-Hamid Haddad (Tunisie); 'ūd (c) non mentionné et 'ūd (d) par Ramadan Çalay (Turquie)
	Année de construction :
	L'accordage du (des) 'ūds : [Do3, Sol2, Ré2, La1, Sol1/Fa1, Do1/Ré1] pour les 'ūd (a) et (b); [Do3, Sol2, Ré2, Ré3] pour le 'ūd (c); [Do3, Sol2, Ré2, La1, Sol1/ Fa1/Mi1, Ré1/ Do1/Si-1] pour le 'ūd (d). l'accordage du 'ūd (d) est parfois rehaussé d'un ton majeur.
	Précision du chevalet : les chevalets des quatre 'ūds sont fixes.
Préférences	'ūd préféré et argumentation : Mariem Bouchriha préfère le 'ūd turque en évoquant la qualité de son timbre et la finesse de son manche. Elle éprouve également un penchant à ces deux 'ūds orientaux (<i>šarqī</i>) pour des questions d'adaptations de répertoires musicaux différents.
	Classification générale des types de 'ūd : Mariem bouchriha donne un ordre de préférences par rapport à ses influences musicales et aux types de répertoires joués : (1) 'ūd <i>šarqī</i> ; (2) 'ūd irakien; (3) 'ūd arménien et turque; (4) 'ūd maghrébin

Achref Chargui	
Identité	Âge : 25
	Nationalité : tunisienne
	École d'étude : Conservatoire National de Musique et Institut Supérieur de Musique
	Ville et Pays de l'école : Tunis (Tunisie)
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Ali Sriti, Mohamed Mejri et Ridha Chemak (Tunisie)
	Année du diplôme : Diplôme national en 2003 et Récital de fin d'études universitaires en 2008
Le (les) 'ūds	Nombre : 3
	Type(s) : Deux 'ūd (a) et (b) <i>šarqī</i> et un 'ūd (c) turque
	Pays de construction : Anonyme pour les 'ūds (a) et (b) et la Turquie pour le 'ūd (c)
	Luthier et sa nationalité : Ramadan Çalay (Turquie) pour le 'ūd (c)
	Année de construction : 1998 pour le 'ūd (a), 2002 pour le 'ūd (b), 2005 pour le 'ūd (c)
	L'accordage du (des) 'ūds : [Do3, Sol2, Ré2, La1, Sol1, Do1] pour les 'ūd (a) et (b) ; [Ré3, La2, Mi2, Si1, Sol1, Ré1] pour le 'ūd (c)
	Précision du chevalet : Tous les 'ūds ont un chevalet mobile
Préférences	'ūd préféré et argumentation : Préférence pour le 'ūd turque parce qu'il a un timbre clair et lumineux. Il est également équilibré au niveau de ses fréquences basses et aiguës. La facture est finement conçue avec un bois de qualité et un bon verni. La taille du 'ūd s'adapte comme il faut au corps humain.
	Classification générale des types de 'ūd : (1) 'ūd turque ; (2) 'ūd oriental ; (3) 'ūd irakien ; (4) 'ūd maghrébin

Bacem Ala Yousfi	
Identité	Âge : 22
	Nationalité : tunisienne
	École d'étude : Conservatoire privé Al-Fārābī et Maison du 'ūd arabe au Caire
	Ville et Pays de l'école : Tunis (Tunisie) et le Caire (Égypte)
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Walid Nammouchi(Tunisie) et Naseer Shamma (Irak)
	Année du diplôme : 2008
Le (les) 'ūds	Nombre : 2
	Type(s) : 'ūd (a) <i>šarqī</i> et 'ūd (b) irakien
	Pays de construction : 'ūd (a) en Syrie et 'ūd (b) en Tunisie
	Luthier et sa nationalité : 'ūd (a) par Ibrahim Sukkar (Syrien) et 'ūd (b) par Ya'rub Faḍil (Irakien)
	Année de construction : 'ūd (a) en 2000 et 'ūd (b) en 2005
	L'accordage du (des) 'ūds : non spécifié pour le 'ūd (a) et [Fa3, Do3, Sol2, Ré2, La1, Fa1] pour le 'ūd (b)
	Précision du chevalet : chaque 'ūd est doté d'un chevalet mobile
Préférences	'ūd préféré et argumentation : Préférence pour le 'ūd irakien. Bacem Ala Yousfi précise qu'il n'a jamais été satisfait de ses instruments. Il cherche toujours le bon 'ūd qui lui convient.
	Classification générale des types de 'ūd : Non mentionnée.

Bekir Şahin Baloğlu	
Identité	Âge : 25
	Nationalité : turque
	École d'étude : Istanbul Technical University, Istanbul State School of Art for Turkish Music and Department of Basic Studies
	Ville et Pays de l'école : Turquie
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Kayseri (1997-1999), Ismail Ediz (1999-2003), Ali Atay, Tolga Özdemir, Mehmet Emin Bitmez, Osman Nuri Özpekel and Yurdal Tokcan (2003-2008). tous les professeurs son de nationalité turque
	Année du diplôme : Non mentionnée
Le (les) 'uds	Nombre : 2
	Type(s) : Deux 'uds turques
	Pays de construction : Turquie
	Luthier et sa nationalité : Ramadan Çalay (turque)
	Année de construction : non mentionnée
	L'accordage du (des) 'uds : le premier est en accordé [Ré3, La2, Mi2, Si1, Fa#1, Do#1]. Le deuxième est accordé [Do3, Sol2, Ré2, La1, Mi1, Si-1]
	Précision du chevalet : Chaque 'ūd est doté d'un chevalet fixe
Préférences	'ūd préféré et argumentation : Préférence pour le 'ūd turque car il a une résonance importante. Bekir Şahin Baloğlu précise qu'il a essayé de jouer sur les autres 'uds et qu'il éprouve toujours sa préférence pour la qualité du son du 'ūd turque.
	Classification générale des types de 'ūd : (1) 'ūd turque ; (2) 'ūd oriental ; (3) 'ūd irakien ; (4) 'ūd maghrébin

Bilen ışıktaş	
Identité	Âge : 30
	Nationalité : turque
	École d'étude : Istanbul Technical Conservatory
	Ville et Pays de l'école : Istanbul (Turquie)
	Professeur du 'ūd et sa nationalité : Yurdal Tokcan et Mehmet Emin Bitmez (Turques)
	Année du diplôme : En cours (des études de perfectionnement de haut niveau)
Le (les) 'ūds	Nombre : 3
	Type(s) : 3 'ūds turques
	Pays de construction : Turquie
	Luthier et sa nationalité : Ramadan Çalay et Ali Nişadır (Turques)
	Année de construction : non spécifiée
	L'accordage du (des) 'ūds : un seul accordage pour les 3 'ūds. [Ré3, La2, Mi2, Si1, Fa♯1, Do♯1]
	Précision du chevalet : Tous les chevalets sont fixes
Préférences	'ūd préféré et argumentation : Bilen ışıktaş aime ses instruments sans préférence particulière. Il est familiarisé à la sonorité du 'ūd turque.
	Classification générale des types de 'ūd : (1) Turquie; (2) oriental

Annexe C

Partitions et notations

Allegro

KOŞAN ÇOCUK

Ş.M.TARGAN

The musical score is presented in four systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The title 'KOŞAN ÇOCUK' and the composer 'Ş.M.TARGAN' are centered at the top. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings: 'p' (piano) in the first system, 'cres..' (crescendo) in the second and fourth systems, and 'f' (forte) in the second system. The piano part is characterized by dense sixteenth-note passages, while the bass part features a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note runs starting with a forte (*f*) dynamic marking. The bass clef staff contains a simple rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with sixteenth-note runs, featuring a hairpin crescendo and a hairpin decrescendo. The tempo markings *rall.* and *A Tempo..* are present. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic and a fermata, followed by sixteenth-note runs. The tempo marking *P. Seggiero* is present. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features sixteenth-note runs with a tempo marking *4 3 2 1* above the first measure. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues with sixteenth-note runs. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic and sixteenth-note runs. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

First system of musical notation. The upper staff features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The lower staff contains a melodic line with accents. Dynamic markings include *dim.*, *pp*, and *ad libitum*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the arpeggiated pattern. The lower staff has a melodic line with a crescendo. Dynamic markings include *Cresc.* and *mf*.

Third system of musical notation. The upper staff continues the arpeggiated pattern. The lower staff has a melodic line with a forte dynamic. Dynamic markings include *f* and *Cresc.*.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the arpeggiated pattern. The lower staff has a melodic line with a crescendo.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the arpeggiated pattern. The lower staff has a melodic line with a piano dynamic. Dynamic markings include *p*.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the arpeggiated pattern. The lower staff has a melodic line with a crescendo. Dynamic markings include *Cresc.*.

Seventh system of musical notation. The upper staff continues the arpeggiated pattern. The lower staff has a melodic line with a piano dynamic. Dynamic markings include *pp* and the number 22.

Farha

Electric Soufi, page N°9

Compositeur : Dhafer Youssef

1 INTRO ♩ = 160

Luth $\frac{12}{8}$ 8th

Trompette $\frac{12}{8}$

Contrebasse $\frac{12}{8}$

high bongo

4 **A**

Luth

Trp.

Cb.

closed hi-hat

tambourine
kick drum 1

8

Luth

Trp.

Cb.

13

Luth

Trp.

Cb.

211

215

1/7

Farha

The musical score for 'Farha' is presented in four systems, each containing four staves. The instruments are Luth (top), Trp. (second), Cb. (third), and a double bass line (bottom). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31 are indicated above the Luth staff. Measure 18 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 23 is marked with a '2' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

Farha

Musical score for Farha, measures 32-47. The score is arranged for Luth (Lute), Trp. (Trumpet), Cb. (Cello), and a double bass line. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The Luth part has several measures with slurs and accents, including measures 33, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, and 47. The Trp. part has a steady eighth-note pattern. The Cb. part has a steady eighth-note pattern. The double bass line has a steady eighth-note pattern.

Farha

48 49 50 51 Fine

B 52 53 54 55

56 57 58 59

Fill Guitare électrique 60 61 62 63

Farha

64 65 66 67

Musical score for measures 64-67. The score is for four staves: Luth (Lute), Trp. (Trumpet), Cb. (Cello), and a double bass line. The key signature has one flat (B-flat). Measure 64: Luth has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Trp. has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Cb. has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. The double bass line has a continuous eighth-note pattern. Measure 65: Luth has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Trp. has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Cb. has a quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. The double bass line continues. Measure 66: Luth has a quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6. Trp. has a quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6. Cb. has a quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. The double bass line continues. Measure 67: Luth has a quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6. Trp. has a quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6. Cb. has a quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5. The double bass line continues. A fermata is placed over the final note of measure 67.

68 69 70 71

Musical score for measures 68-71. The score is for four staves: Luth, Trp., Cb., and a double bass line. The key signature has one flat. Measure 68: Luth has a quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6. Trp. has a quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6. Cb. has a quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5. The double bass line continues. Measure 69: Luth has a quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6. Trp. has a quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6. Cb. has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. The double bass line continues. Measure 70: Luth has a quarter note C7, quarter note D7, quarter note E7, quarter note F7. Trp. has a quarter note C7, quarter note D7, quarter note E7, quarter note F7. Cb. has a quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5. The double bass line continues. Measure 71: Luth has a quarter note G7, quarter note A7, quarter note B7, quarter note C8. Trp. has a quarter note G7, quarter note A7, quarter note B7, quarter note C8. Cb. has a quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5. The double bass line continues.

72 73 74 75

Musical score for measures 72-75. The score is for four staves: Luth, Trp., Cb., and a double bass line. The key signature has one flat. Measure 72: Luth has a quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6. Trp. has a quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6. Cb. has a quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6. The double bass line continues. Measure 73: Luth has a quarter note A6, quarter note B6, quarter note C7, quarter note D7. Trp. has a quarter note A6, quarter note B6, quarter note C7, quarter note D7. Cb. has a quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6. The double bass line continues. Measure 74: Luth has a quarter note E7, quarter note F7, quarter note G7, quarter note A7. Trp. has a quarter note E7, quarter note F7, quarter note G7, quarter note A7. Cb. has a quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6. The double bass line continues. Measure 75: Luth has a quarter note B7, quarter note C8, quarter note D8, quarter note E8. Trp. has a quarter note B7, quarter note C8, quarter note D8, quarter note E8. Cb. has a quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6. The double bass line continues.

76 77 78 79

Musical score for measures 76-79. The score is for four staves: Luth, Trp., Cb., and a double bass line. The key signature has one flat. Measure 76: Luth has a quarter note F7, quarter note G7, quarter note A7, quarter note B7. Trp. has a quarter note F7, quarter note G7, quarter note A7, quarter note B7. Cb. has a quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6. The double bass line continues. Measure 77: Luth has a quarter note C8, quarter note D8, quarter note E8, quarter note F8. Trp. has a quarter note C8, quarter note D8, quarter note E8, quarter note F8. Cb. has a quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6. The double bass line continues. Measure 78: Luth has a quarter note G8, quarter note A8, quarter note B8, quarter note C9. Trp. has a quarter note G8, quarter note A8, quarter note B8, quarter note C9. Cb. has a quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6. The double bass line continues. Measure 79: Luth has a quarter note D9, quarter note E9, quarter note F9, quarter note G9. Trp. has a quarter note D9, quarter note E9, quarter note F9, quarter note G9. Cb. has a quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6, quarter note C7. The double bass line continues.

Farha

80 81 82 83

Musical score for measures 80-83. The score includes staves for Luth (Lute), Trp. (Trumpet), Cb. (Cello), and a percussion line. The Luth staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Trp. staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Cb. staff has notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The percussion line has a steady eighth-note pattern.

Guitare - préparation d'impro

84 85 86 87

Musical score for measures 84-87. The score includes staves for Luth, Trp., Cb., and a percussion line. The Luth staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Trp. staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Cb. staff has notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The percussion line has a steady eighth-note pattern.

88 89 90 91

Musical score for measures 88-91. The score includes staves for Luth, Trp., Cb., and a percussion line. The Luth staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Trp. staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Cb. staff has notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The percussion line has a steady eighth-note pattern.

92 93 94 95

Impro Guitare - 32 mesures

Musical score for measures 92-95. The score includes staves for Luth, Trp., Cb., and a percussion line. The Luth staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Trp. staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Cb. staff has notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The percussion line has a steady eighth-note pattern.

Farha

96 97 98 99 $\frac{2}{2}$

Luth

Trp.

Cb.

100 $\frac{2}{2}$ 101 102 103

Luth

Trp.

Cb.

Solo Percussions avec Tablas indiens et Djembe – 24 mesures

Bridge

104 105 106 2107 Retour Thème A al fine

Luth

Trp.

Cb. 8^{va} 2

1/11/1985

راحة الأرواح

RAHAT AL ARWAH

خالد محمد علي

الخانة الأولى

التسليم

الخانة الثانية

2

راحة الأرواح

RAHAT AL ARWAH

الخانة الثالثة

الخانة الرابعة

مصدقة إلى ...

شربل روحانا

Lento

p *mf* *gliss*

Allegro ♩.132

Moderato ♩.96

p *cresc.* *mf* *p* *Pizz.* *mf*

Allegro Assai

avec légèreté

(1/2) (I) (II) *ff* **FIN**

Notes on performance and notation

The first guitar is tuned normally and sounds as notated (not an octave lower as usual). The second guitar is tuned a half tone lower on all strings and thus sounds a half tone lower than notated (also not transposed an octave).

The actions of the right hand and of the left hand are generally presented separately: the upper system applies to the right hand, the lower system to the left hand. The strings to be plucked, brushed etc. by the right hand are indicated in a tablature system; the five-line staff system applies to the left hand which tops the tones.



Whenever the above-mentioned, separately notated functions of both hands are inverted or combined differently, the tablature and staff are changed accordingly (see bar 426ff for the second guitar and bar 435ff for the first guitar). At times, the desired sound result is given in an extra five-line staff (see below).

The stopping positions indicated are always valid until they are replaced by another position. This also applies to octave and double octave transpositions with an arrow. Certain passages call for an unusual performance manner, in which the left arm swings down to the fretboard from above ("linker Arm über Saiten" = left arm above strings).

The Caudwell quotation¹⁾ from bars 55 to 171 should be spoken mezzoforte and with a completely neutral expression, practically as if one were "reading aloud". One should be careful to precisely observe the indicated rhythm and the phonetic articulation. The international phonetic transcription has been used to assure a uniform pronunciation. During this section, the instrument should not cover up the voice and vice versa. Despite the staccato-like recitation, one should aim at a comprehensible delivery of the text.

1) Quotation with shortenings and variations from Christopher Caudwell: *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit*. © 1971 Hansen-Verlag München.

Symbols

	hand
	bottle-neck
	damp all strings by lightly laying the arm or the flat of the hand on them; shorter version: damp the strings which have just been touched
	the horizontal arrows at H and G , at the mute sign and at the octave transpositions signify that the action is to be maintained until it is annulled or replaced by another
	stop damping after previously releasing the muted string(s)
	a kind of wah-wah effect together with echoing natural harmonics; it is produced by a repeated and very careful alternation of damping and releasing the strings very close to the bridge
	at the bridge; the stopped pitch(es) are just barely recognizable
	almost on the bridge; the pitch(es) are no longer recognizable, at most as a difference of light and dark shading resulting from the higher and lower strings
	progressive modification of the point of plucking from "at the bridge" to "almost on the bridge"
	progressive modification of the point of plucking towards the middle of the fretboard
	tasto: on the fretboard or in the vicinity of the stopping finger
	directly at the stopping finger

	progressive modification of the point of plucking from tasto towards directly at the stopping finger
	progressive modification of the point of plucking towards the bridge
	pluck the strings between the saddle and the stopping hand
	(round note head): stopped or plucked normally
	(diamond-shaped, blank note head): stopped almost as a harmonic, thus light touch of the strings: a "stifled" sound should result
	(diamond-shaped blank note head with echo tie): genuine harmonics stop with echo produced by immediately releasing the plucked string(s)

 **Barre stops** (which predominate in this piece) are generally notated with vertical connecting beams due to their pitch restriction on the first and sixth strings; this applies even if not all of the six strings are played.

 Similar tones produced on the second to fifth strings are not specified other than in the form of notes in parentheses which refer to a specific tone result or to the expected sound interval from the middle strings.

 Wherever the upper pitch limitation of the stop exceeds c³, then mostly the tone of the lowest (sixth) string is notated exactly.

 single ton stopped with bottle-neck

 barre with bottle-neck

 barre harmonic with bottle-neck

 bottle-neck to be attached in a clearly audible manner

 pluck with plectrum

 touch lightly with plectrum

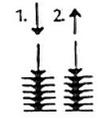
 touch lightly with plectrum on two strings

} in the case of damped strings ⊕

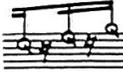
 touch lightly with capotasto

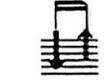
 tap on the body with the plectrum

 tap on the body with the tip of the finger

 1. ↓ 2. ↑
1. downbeat, 2 upbeat;
downbeat wherever nothing is indicated

 brush quickly and sharply with the fingernail along the given string

 Bartók pizzicato with stifled string; explosive sound without definite pitch

 brushing movements of the hand across all the strings in the arrow's direction;

 the figures depicted above the groups of notes suggest the resulting geometrical shape of the brushing movement which is to be executed on the surface of the strings

 brushing movements (as above) with the side of the hand above the bridge

Index des termes vernaculaires

<p>'akmal 71, 75</p> <p>'adān 29, 280</p> <p>'ahādīth 29</p> <p>'ajam 177, 179, 192, 196, 278</p> <p>'aqd 52</p> <p>'arbī 83, 84, 94, 98, 99</p> <p>'aṣābi' 33</p> <p>'athar kurdī 180, 181, 192, 196</p> <p>bamm 33, 38, 39, 41, 47, 48, 53, 58, 63, 75</p> <p>barbaṭ 27, 28, 59, 99</p> <p>bayyātī 153, 157–161, 213</p> <p>binṣar 48, 53, 56</p> <p>bittadjāwub 28</p> <p>bousalik 135</p> <p>dādjina 28</p> <p>dastgāh 126, 134, 135</p> <p>dasātīn 37, 41, 48, 50, 54, 55, 58</p> <p>dūkāh 75, 102, 135</p> <p>farahfazah 102</p> <p>firdāš 216, 235, 238, 239</p> <p>furs 45, 52, 53, 56</p> <p>gammāz 157</p> <p>ḥādd 49, 53, 75, 111</p> <p>hajīnan 105</p> <p>ḥāl 133</p> <p>ḥijāz kār kurd 209</p> <p>ḥijāz 159, 160, 180, 181, 192, 196, 227, 280</p> <p>ḥusaynī 135</p> <p>huzām 102</p> <p>ibrīsam 38, 47, 63</p> <p>'ijābī 139</p> <p>inqilāb 93, 94</p> <p>'iqd - 'uqūds 127</p> <p>'irāq 102</p> <p>isfahān 134</p> <p>jāhiliyya 25–30, 32, 35</p> <p>jahārkaḥ 75, 135</p> <p>jawāb 76</p> <p>jīns, ajnās 78, 127, 131, 158–160, 227</p> <p>khinṣar 48, 53, 56</p> <p>khāna 183, 206–208, 323</p>	<p>kirdān 75, 76</p> <p>kirān 27, 28</p> <p>kurdī 165, 166, 171</p> <p>kwītra 83, 84, 93, 94, 98</p> <p>lūnga 4, 168, 183, 188, 191, 209</p> <p>mathlath 33, 38, 41, 47, 48, 53, 75</p> <p>mathnā 38, 39, 41, 47, 48, 53, 75</p> <p>madārij 33</p> <p>māhira 28</p> <p>māhūr 135</p> <p>majrā 41</p> <p>makam 132</p> <p>maqām 1, 7, 33, 78, 100, 125–129, 131–136, 142, 148, 152, 153, 156–162, 165, 166, 171, 175, 177, 179–181, 188, 191, 192, 196, 206, 213, 216, 255, 278, 280, 285, 323</p> <p>maqôm 132</p> <p>maqṣūd 139</p> <p>masār 183</p> <p>mizhar 27, 28</p> <p>mizmār 28</p> <p>muḥāfaẓa 139</p> <p>mujannab 46, 53, 56, 60, 64</p> <p>mukhadram 139</p> <p>murabba' 27</p> <p>musta'ār 102</p> <p>muwattar 27</p> <p>nabawiyya 29</p> <p>nahawand ... 102, 134, 159–161, 163, 165, 166, 175, 179, 189</p> <p>nawā 75, 76, 135</p> <p>qadīma 45, 52</p> <p>qānūn 207</p> <p>qarār 75</p> <p>qayna 28, 29</p> <p>qafla 192</p> <p>qurayš 29</p> <p>quṣṣāb 28</p> <p>rabāb 67</p>
---	--

- radd* 206, 215
rāga 126, 133, 135
ramal 93, 94
rāst 128, 133–135, 158–161, 189
raḥat al-ʿarawāḥ 206, 207
raṣd 136
ṣabā kurdī 180
ṣabā 189
sabbāba 48, 53, 56
ṣadd 206, 215
salbiyyātuhu 139
samāʿ 133
samāʿī 4, 101, 102, 168, 188, 207, 323
šarīfa 101
šarqī 98, 99, 281, 282, 285–291
šaryn 51
šibr 52
sikāh 128, 129, 203, 206
šrutī 135
ṣṭumbālī 136
šūrī 153, 158–162, 323
suyūr 51
svarasthāna 135
svara 135
tafkhīm 53
ṭāʿir 141, 142, 163–168, 191
tajdīd 139
tajwīd 29
takht 99, 100, 151, 169
taqsīm 4, 129–131, 152–156, 158–162, 192,
 193, 213, 214, 216, 323
tartīl 29
taslīm 168, 183
taswiya 38
ṭbaʿ, ṭubūʿ 136
ṭunbūr 23, 27, 99, 134
ʿūd 2–9, 13–18, 21–23, 25–55, 57–65, 67–69,
 71–77, 79–94, 97–102, 104–108, 110,
 111, 116, 124, 125, 128, 137, 139,
 140, 145, 150–153, 157, 161, 163,
 165, 167, 169–174, 176, 177, 179,
 183–185, 187, 189–194, 196–199,
 203–211, 213, 216, 217, 223, 225–227,
 229, 231–236, 238, 239, 244–250,
 253–259, 277, 278, 281, 282, 284–293,
 323
ʿukāz 28
ʿuṣāq 102
ʿuṣayrān 75
ʿuṣfūr 141, 142, 163–168, 191
ʿuṣlūban 105
wāʿī 139
wajd 133
wuṣṭā 45, 48, 52, 53, 56, 60, 64, 254
yakāh 75
zīr 38, 41, 47, 48, 53, 58, 75, 111

Index des noms propres

- Abdel-Hamid Haddad 286, 287, 289
 Abir Ayadi 283
 Achref Chargui 290
 Adam 14
 ‘Ādil-Amīn Khākī 150
 Ageeb Nassif 284
 Ahmad Al-Kalaī 287
 Al-Aṣfahānī 32
 Al-Fārābī ... 42–48, 52, 54, 55, 59–63, 73
 Al-Fārābī 2
 Al-Kindī², 6, 35–42, 44, 47–50, 52, 53, 56,
 59–63, 83, 92, 110, 116
 Al-Kātib 59
 Al-Lādiqī 6
 Al-Lādiqī 57–63, 71, 75
 Al-Mu‘tamid Bil-lāh 14
 Al-Urmawī², 54, 56–63, 65, 68, 71, 73, 75
 Alain Daniélou 116
 Alfonse X 67
 Ali Atay 292
 Ali Nişadır 293
 Ali Sriti 290
 ‘Alī Imām 150
 Āmāl Ibrāhīm Muḥammad 90, 91
 Amine Beyhom ... 3, 71, 73, 74, 128, 129,
 141, 150, 212
 Amine M’rayhi 283
 Anas Ghrab 150, 212
 André Richard 117
 André Schaeffner 2
 Anne Veitl 204
 Anouar Brahem 110, 151, 172
 Antoine Bonnet 121
 Aṣ-Ṣafadī 59
 Assurbanipal 25, 26
 Auguste Tolbecque 105, 106
 Bacem Ala Yousfi 291
 Bekir Şahin Baloğlu 292
 Betsy Jolas 117
 Bilen ışıktaş 293
 Brian Ferneyhough 219
 Carl Dahlhaus 138
 Charbal Rouhana 209, 210
 Christian Goubault 196
 Christian Rault 65
 Curt Sachs 2, 79
 David Weenink 150
 Dhafer Youssef 8, 151, 172, 173, 175, 183,
 193, 255, 256, 323
 Driss Al-Maloumi 150
 Earle Brown 220–222
 Edgar Varèse 142
 Eero Tarasti 118
 Eric Emery 189
 Erich von Hornbostel 2
 Fadhel Boubaker 288
 Faruk Türünz 3, 285
 Faruk Türünz 106, 107
 Fārūq Shehata 87
 Fayrouz 140
 Fayçal Touihri 288
 Fa’iq Muḥammad Fāḍil 107
 Ferdinand de Saussure 123
 Fouad Jihad 87, 285
 François Delalande 7, 121, 123
 Fred Lerdahl 118, 138
 Ġānim Ḥaddād 101, 150
 Georges Buchanan 89
 Ghassan Al-Yousif 283
 Gilbert Rouget 133
 Guillaume-André Villoteau . 69, 71–75, 79
 Ḥabīb Ḍāhir Al-Abbās 102, 103
 Habib Hassan Touma 127
 Habib Yammine 195
 Hārūn Ar-Rašīd 32, 33
 Hassan Al-Faleh 207
 Haykel Siala 283
 Haythem Chakroun... 3, 4, 14, 17, 22, 32,
 88, 100, 182
 Hazem Shaheen 151, 284
 Hedi Bellasfar 288
 Heinrich Schenker 208

- Henri Arnault de Zwolle 64, 65, 89
 Henri Bouasse 89, 90
 Henry George Farmer 36
 Hugues Dufourt 141
 Ian Bent 120, 145, 146
 Ibn Al-Munajjim . 2, 40–42, 44, 46, 60–63,
 75
 Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān..50–53, 56, 57, 59, 61–63,
 73
 Ibn Khurradābāba 14
 Ibn Sīnā 2, 47, 49, 50, 58, 61–63
 Ibrahim Sukkar 291
 Ibrāhīm Al-Mahdī 32
 Ibrāhīm Al-Mawṣilī 35
 Ihsen Laribi 283
 Ikhwān Aṣ-Ṣafā' 47–51, 59, 61–63
 Ishāq Al-Mawṣilī 32, 33, 35, 40, 41
 Ismail Ediz 292
 Jacques Chailley 1
 Jamil Bashir ... 8, 101, 104, 150, 152–154,
 157, 160, 161, 192, 193, 205, 206,
 255
 Jean During 129, 132, 133
 Jean Molino 124
 Jean-Claude Chabrier .. 100–102, 152, 225
 Jean-François Olivier 173
 Jean-Jacques Nattiez 7, 120, 147, 187, 191
 Jean-Marc Chauvel . 7, 118, 121, 122, 145,
 146, 149, 184, 189, 217, 226, 256
 Jean-Pierre Goulette 249
 Jean-Yves Bosseur 197, 199, 217–219, 239
 Jean Molino 7, 147
 John Cage 222
 Joubran (trio) . 8, 151, 169, 170, 183, 193,
 194, 255, 256, 323
 Joëlle Caullier 184, 197
 Kāmil Al-Khulaī 73–76, 79
 Kayseri 292
 Khaled Bessa 209, 286, 289
 Khaled Mohamed-Ali 206, 207, 323
 Lāmik 14
 Madeleine Gagnard 239
 Mahmoud Guettat . 26, 28, 31, 33, 93, 94,
 136, 139, 140
 Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī... 2, 13–15, 56
 Majid Boghdadi 284
 Makis Solomos 119
 Malek Ellouze 169
 Manolis Venios 106, 107
 Maṣṣūr Zalzal 32, 45, 46, 50, 52, 254
 Marcel Khalife 140, 151
 Mariem Bouchriha 289
 Mario Borillo 249
 Maurice Shehata 87
 Mehmet Emin Bitmez 286, 292, 293
 Michel Imberty 190, 256
 Michèle Reverdy 189, 190
 Mikhā'īl Muṣāqa 77, 78, 203
 Mohamed Abid 75
 Mohamed Abouzekri 284
 Mohamed Ali Jaafar 285
 Mohamed Fouad Rafrafi 283, 286
 Mohamed Gouja 126
 Mohamed Mejri 290
 Mohamed Mouldi Touati 286
 Mohamed Saïfallah Ben Abderrazak .. 139
 Mohamed Zinelabidine 35
 Mohamed-Ali Kammoun 125
 Mohamed-Zied Zouari 129, 150
 Mondher Ayari ... 127, 128, 130, 132, 148,
 152, 190
 Muḥammad (Mahomet) 29
 Muḥammad Fāḍil 107, 108
 Munir Bashir .. 8, 101, 108, 130–132, 141,
 150, 163–166, 168, 176, 183, 184,
 191, 214, 255, 256, 323
 Mūsā Ibn Nuṣayr 34
 Mustafa Antar 285
 Muḥammad Faḍil 278
 Napoléon Bonaparte 69
 Naseer Shamma 8, 9, 106, 124,
 150, 176–178, 183, 191, 194–197,
 213–215, 225–229, 231, 233, 235,
 237–239, 246–250, 255–259, 277,
 278, 284, 291
 Necati Çelik 286
 Nehad Said 284, 285
 Nguyen-Thien Dao 142
 Nicolas Meeùs 7, 95, 145
 Nicolas Ruwet 116
 Nidaa Abou-Mrad 77, 78, 127
 Nikos Dimitriadis 283
 Nizar Maddar 214
 Olivier Lartillot-Nakamura 148
 Omar Bashir 283
 Osman Nuri Özpekel 292
 Paul Boersma 150
 Paul Sturman 137
 Pierre Boulez 232
 Pierre Couprie 149

Pierre Macherey	117
Pierre Schaeffer	121, 204
Raed Andoni	194
Raḥbānī (les frères)	140
Ramadan Çalay	284, 289, 290, 292, 293
Ray Jackendoff	118, 138
Riadh Khlif	83, 97
Richard Hankey	3, 85, 86, 88, 91, 92, 105
Ridha Chemak	287, 290
Rodolphe d'Erlanger	42–45, 50, 55, 56, 60, 79
Sabbūg Afandī	209
Said Chraïbi	150
Salah Al-Mahdi	212
Şālah ‘abd Al-Ḥayy	191
Sālim ‘Abd Al-Karīm	150
Salmān Šukr	101, 150
Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar	3, 100–104, 110, 150, 169, 205, 254, 256
Seif Bennis	245, 248, 250, 286
Sharbal Rouhana	151
Sherine Tohamy	283
Simon Jargy	127
Simone Shaheen	151, 169
Şiyānāt Maḥmūd Ḥamdī	81, 90
Slaheddine Jaaïbi	288
Sophie Dardeau	250
Soufiane Feki	126, 130, 131, 149, 154, 213
Stephen McAdams	148
Şubḥī Anwar Rašīd	2, 13–17, 30, 31
Ṭāriq Ibn Zīād	34
Theodor W. Adorno	119
Thomas D. Rossing	89, 90
Tolga Özdemir	292
Umm Kulthūm	191
Wadie Nossier	82, 86
Walid Nammouchi	291
Wassim Ben Chaouacha	151, 287
William Drabkin	120
Yar‘rub Faḍil	285
Ya‘rub Faḍil	278, 287, 291
Yusra Dhahb	287
Yurdal Tokcan	286, 292, 293
Zakariyya Yūsif	36
Ziryāb	33, 34, 59, 254
Zulkarnain Yusof	285

Table des figures

1	Proportions de mesure du ‘ūd avec la variable <i>racine carrée</i> ($\sqrt{\quad}$)	3
2	Diagramme explicitant la problématique de la thèse	6
I.1.1	Le ‘ūd de Ṭība (Egypte) présenté par Al-Ḥifnī, 1600 Av. J.-C. Musé égyptien à Berlin	15
I.1.2	Position des rosaces dans les vestiges d’un ‘ūd de la 18 ^e dynastie égyptienne	22
I.2.1	Un ‘ūd omeyyade (730 ap. J.-C. environ) Musée de Damas - Syrie	30
I.2.2	Un ‘ūd Abbasside (9 ^e siècle après J.-C.). Récipient irakien en céramique coloré. Musée islamique du Caire (Egypte)	31
I.2.3	Un ‘ūd Abbasside (13 ^e siècle après J.-C.). Un métal : fabrication du Mossoul (Iraq). Musé britannique	31
I.2.4	Les mesures du ‘ūd d’après Al-Kindī	37
I.2.5	Le manche du ‘ūd d’après Al-Kindī	39
I.2.6	Le manche du ‘ūd d’après Ibn Al-Munajjim	41
I.2.7	Schémas du manche du ‘ūd extraits du Tome 1 de <i>La musique arabe</i> de R. d’Erlanger	44
I.2.8	Le manche du ‘ūd d’après Al-Fārābī	46
I.2.9	Divisions des cordes et emplacements des <i>dasātīn</i> ligatures chez Ikhwān Aṣ-Ṣafā’	48
I.2.10	Les mesures du ‘ūd selon Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān	51
I.2.11	Extrait de <i>Kitāb al-adwār</i> , Copie photographié du manuscrit original N°3653 à la bibliothèque Nūr othmāniyya à Istanbul	55
I.2.12	Extrait de <i>La musique arabe</i> de Rodolphe d’Erlanger, tome III	56
I.2.13	Schéma extrait d’une copie du manuscrit de <i>Kitāb al-adwār</i> à Bodleian Library	57
I.2.14	<i>Diagramme d’Henri Arnault de Zwolle pour la construction du luth (F-Pn lat.7295, f.132r)</i> . Schéma extrait du <i>New Grove</i>	64
I.2.15	Mesure des proportions du ‘ūd d’Al-Urmawī Selon Rault (p. 55.)	65
I.3.1	Miniature peinte dans les <i>Cantigas di Santa Maria</i> aux alentours de 1250, montrant un joueur de luth et un joueur de <i>rabāb</i> (vièle)	67
I.3.2	Miniature peinte dans les <i>Cantigas di Santa Maria</i> au alentour du XIII ^e siècle, montrant un chrétien (à droite) et un musulman (à gauche) jouant du luth	68
I.3.3	Calque reproduisant le dessin du ‘ūd d’après Villoteau	71
I.3.4	Reprise du dessin — tourné de 90° dans le sens contraire au sens horaire — du cheviller décrit par Villoteau.	72
I.3.5	Reproduction des mesures de Al-Khulaī sur dessin	74

I.3.6	Position des notes selon la méthode égyptienne chez Al-Khula‘ī (schéma retourné de 90° dans le sens horaire)	76
I.3.7	<i>ad-dā‘ira al-‘arabiyya</i> de Mušāqa (Ronde de transposition du système arabe à vingt-quatre quarts de ton)	78
I.3.8	Division de la double octave et noms des notes de l’échelle musicale générale arabe selon d’Erlanger	79
I.3.9	Photos de ‘ <i>ūdistes</i> (joueurs de ‘ <i>ūd</i>) figurant dans le livre du congrès du Caire	80
I.3.10	Photo de face et de profil d’un ‘ <i>ūd</i> égyptien (collection personnelle)	80
I.3.11	Dessin technique du ‘ <i>ūd</i> arabe selon Wadie Nossier	82
I.3.12	Photos d’une <i>kwitra</i> algérienne et d’un ‘ <i>ūd</i> ‘ <i>arbī</i> tunisien	84
I.3.13	Plan de coupe longitudinale montrant trois niveaux de rondeurs possibles pour un manche de ‘ <i>ūd</i>	84
I.3.14	Vue de profil de trois angles d’inclinaison de la caisse de résonance	85
I.3.15	Vue de profil (tourné 90° dans le sens horaire) et rapports de mesures du moule de Richard Hankey	85
I.3.16	Vue de profil de trois points de connexion de la caisse de résonance avec la table d’harmonie montrant trois niveaux de rondeur différents	86
I.3.17	‘ <i>ūd</i> du luthier syrien Maurice Shehata (collection personnelle)	87
I.3.18	‘ <i>ūd</i> du luthier syrien Fārūq Shehata (collection personnelle)	87
I.3.19	‘ <i>ūd</i> du luthier irakien Fouad Jihad (collection personnelle)	87
I.3.20	Les barres d’harmonie chez Henri Bouasse selon les descriptions de Mersenne	90
I.3.21	Les barres d’harmonies chez Firth (Partie du schéma repris par Rossing) .	90
I.3.22	Croquis et photo montrant la disposition des barres d’harmonie selon ‘ <i>Āmāl Ibrāhīm Muḥammad</i>	91
I.3.23	Les barres d’harmonie selon Richard Hankey	91
I.3.24	Possibilités d’accordage du ‘ <i>ūd</i> dans le monde arabo-oriental	92
I.3.25	Réglotte pour calculer les références des cordes (construction de <i>Pyramides</i>)	96
I.3.26	Les six premières mesures de Koşan çocuk du Şarīf Muḥyiddīn Ḥaydar. .	103
I.3.27	La page de garde de la méthode de ‘ <i>ūd</i> du Şarīf Muḥyiddīn Ḥaydar . . .	104
I.3.28	Photos de ‘ <i>ūds</i> de Manolis Venios et de Faruk Türünz	107
I.3.29	Premier ‘ <i>ūd</i> conçu en 1956 avec un chevalet mobile et un cordier par Muḥammad Fādīl	108
I.3.30	Forces générées autour d’un chevalet fixe	109
I.3.31	Forces générées autour d’un chevalet mobile	109
I.3.32	Nombre de ‘ <i>ūds</i> et préférences chez dix ‘ <i>ūdistes</i> compositeurs	111
II.1.1	Diagramme de l’espace compositionnel du ‘ <i>ūdiste</i> arabe contemporain . .	123
II.2.1	Représentation scalaire du <i>maqām rāst</i> dans la musique arabo-orientale .	128
II.2.2	<i>Tolérances du degré sīkāh</i> selon Amine Beyhom	129
II.2.3	Phrase introductive du <i>taqsīm</i> de Munir Bashir en 1971	130
II.2.4	Phrase introductive du <i>taqsīm</i> de Munir Bashir en 1988	131
II.2.5	Exemple de <i>rāst</i> azerbaïdjanais	134
II.2.6	Échelles respectives du <i>ṭba‘ raşd</i> au Maroc et en Tunisie	136
II.2.7	Ultra-chromatisme dans <i>Al-‘usfūr aṭ-ṭā‘ir</i> (L’oiseau volant) de Munir Bashir	141
II.3.1	Les principaux liens entre événements selon la <i>théorie des trois liens</i> . . .	146
II.3.2	Correspondances de la théorie des trois liens avec la théorie sémiologique d’un point de vue compositionnel ou perceptif	147

II.3.3	Jamil Bashir : photo figurant sur la page de garde de sa méthode d'enseignement du 'ūd	152
II.3.4	Représentation scalaire du <i>šūrī</i> dans la musique arabe	153
II.3.5	Sonagramme (réduit à 3 kh) du <i>taqsīm</i> de Jamil Bashir réalisé sur <i>Sonic Visualizer</i>	153
II.3.6	Comparaison entre le sonagramme et le graphe tracé sur <i>praat</i> pour les six premières secondes du <i>taqsīm</i> de Jamil Bashir	154
II.3.7	Tracé graphique du syntagme A du <i>taqsīm</i>	155
II.3.8	Tracé graphique du syntagme B du <i>taqsīm</i>	156
II.3.9	Déploiement de l'énergie dans le paradigme B3	157
II.3.10	Tracé graphique du syntagme C du <i>taqsīm</i>	158
II.3.11	Tracé graphique du syntagme D du <i>taqsīm</i>	159
II.3.12	Tracé graphique du syntagme E du <i>taqsīm</i>	160
II.3.13	Diagramme formel du <i>taqsīm</i>	162
II.3.14	Photo de Munir Bashir	163
II.3.15	Transcription d' <i>Al-'usfūr at-tā'ir</i> selon la vidéo de Munir Bashir	164
II.3.16	Paradigmes du Syntagme A d' <i>Al-'usfūr at-tā'ir</i>	165
II.3.17	Paradigmes du Syntagme B d' <i>Al-'usfūr at-tā'ir</i>	166
II.3.18	Paradigmes du Syntagme C d' <i>Al-'usfūr at-tā'ir</i>	167
II.3.19	Diagramme syntagmatique d' <i>Al-'usfūr at-tā'ir</i>	168
II.3.20	Les frères Joubran de droite à gauche : Samir, Wissam et Adnan	170
II.3.21	Transcription de l'idée compositionnelle de la pièce <i>Masâr</i>	170
II.3.22	Représentation spectrale du déploiement de l'énergie interprétative de la pièce <i>Masâr</i>	171
II.3.23	Photo de Dhafer Youssef	172
II.3.24	Fragment de la partie du 'ūd dans la composition <i>Farha</i>	173
II.3.25	Extrait de la partition de <i>Farha</i> (mesure 32 - mesure 35)	173
II.3.26	Extrait de la partition de <i>Farha</i> (mesure 84 - mesure 91)	174
II.3.27	Extraction de la ligne de la contrebasse au moment de l'improvisation de la guitare sur la grille d'accords tacite	175
II.3.28	Photo de Naseer Shamma	176
II.3.29	Spectre général de <i>l'Amīriyya</i> et déploiement de l'énergie interprétative	178
II.3.30	Segmentation générale de <i>l'Amīriyya</i> (capture de la forme d'onde dans Digital Performer)	178
II.3.31	Segmentation (tableau II.3.5) sur le spectre de <i>l'Amīriyya</i>	182
II.4.1	Notation du segment E (figure II.3.30 à la page 178) assimilé à une sonnerie d'alarme	192
III.1.1	Transcription de la pièce <i>Hira</i> par Jamil Bashir	205
III.1.2	Transcription de la quatrième <i>khāna</i> du <i>samā'ī raḥat al-'arawāḥ</i> réalisée par Khaled Mohamed-Ali	207
III.1.3	Transcription détaillée de la 4 ^e <i>khāna</i> du <i>samā'ī raḥat al-'arawāḥ</i>	207
III.1.4	Réductions des huit premières mesures de la 4 ^e <i>khāna</i>	208
III.1.5	Les huit premières mesures de <i>lūnga ḥijāz kār kurd</i> Sabbūg Afandī, transcrites par le 'ūdiste tunisien Khaled Bessa	209
III.1.6	Les huit premières mesures de <i>lūnga ḥijāz kār kurd</i> de Sabbūg Afandī, transcrites par le 'ūdiste libanais Charbal Rouhana	209
III.1.7	Introduction de l'œuvre de Charbal Rouhana, intitulée <i>offerte à</i>	210
III.1.8	Signes de <i>demi-bémol</i> et de <i>demi-dièze</i> les plus usuels	212
III.1.9	Graphe de <i>l'extrait-analyse-1</i> (<i>Douces Brises</i> de Naseer Shamma)	214

III.1.10	Transcription traditionnelle de l' <i>extrait-analyse-1</i> (<i>Douces Brises</i> de Shamma)	215
III.1.11	Extrait de la partition de <i>Unity Capsule</i> de Brian Ferneyhough	219
III.1.12	<i>Available Forms 1</i> de Earle Brown. Associated Music Publishers, inc., New York, 1962	220
III.1.13	<i>December 52</i> de Earle Brown. Associated Music Publishers, New York . .	221
III.1.14	John Cage, <i>Cartridge Music</i> , éditions Peters, 1960	222
III.2.1	Tracé de la ligne mélodique (1 mn 22 s du début de segment I) sur une échelle en $\frac{1}{2}$ ton avec <i>praat</i>	227
III.2.2	Segmentation du deuxième mouvement de <i>l'Amiriyya</i> (capture de la forme d'onde dans Digital Performer)	228
III.2.3	Représentation schématique de l'enveloppe du déploiement spectral de l'énergie du deuxième mouvement de <i>l'Amiriyya</i>	229
III.2.4	Diagrammes formels des extraits (A) et (B)	230
III.2.5	Notation de la 1 ^{ère} phase du mouvement	234
III.2.6	Notation de la 3 ^e phase du mouvement	235
III.2.7	Matériau commun de la 2 ^e phase du mouvement (extrait A)	236
III.2.8	Matériau de la 2 ^e phase du mouvement	237
III.2.9	Matériau de la 4 ^e phase du mouvement	237
III.2.10	Notation de la 5 ^e phase du mouvement (Extrait B)	239
III.2.11	Notation de la 2 ^e phase du mouvement	240
III.2.12	Notation de la 4 ^e phase du mouvement	241
III.2.13	Partition intégrale du deuxième mouvement de <i>l'Amiriyya</i>	243

Liste des tableaux

I.1.1	Ordre d'apparition du 'ūd au Moyen-Orient selon Şubhī Anwar Rašīd . . .	16
I.1.2	Présence confirmée du 'ūd en Irak selon Şubhī Anwar Rašīd	16
I.1.3	Réorganisation chronologique des descriptions des vestiges du 'ūd	18
I.2.1	Délimitation de la période anté-islamique	26
I.2.2	Synthèse des descriptions du 'ūd pendant <i>al-jāhiliyya</i>	27
I.2.3	Disposition des cordes (du grave à l'aigu) selon Al-Kindī	38
I.2.4	Classification des médiums d'Al-Fārābī	45
I.2.5	Classification des <i>mujannabāt</i> selon Al-Fārābī	46
I.2.6	Les ligatures du manche du 'ūd telles qu'elles sont décrites par Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān	53
I.2.7	Les ligatures chez Al-Urmawī	56
I.2.8	Tableau récapitulatif de la conception du 'ūd chez les principaux théoriciens arabo-musulmans	61
I.3.1	Tableau récapitulatif de la description du 'ūd chez Villoteau	69
I.3.2	Tableau récapitulatif des mesures du 'ūd chez Kāmil Al-Khula'ī	73
I.3.3	Tableau récapitulatif des dimensions des trois tailles du 'ūd selon Şiyānāt Maḥmūd Ḥamdī	81
I.3.4	Différentes combinaisons possibles pour le système d'accordage turque, grecque et arménien et le système général	93
I.3.5	Systèmes d'accordage du 'ūd tunisien et de la <i>kwitra</i> algérienne	94
I.3.6	Classification géo-culturelle du 'ūd dans le monde arabo-oriental	98
II.3.1	Description de l'enchaînement syntagmatique du <i>taqsīm</i>	161
II.3.2	Description paradigmatique du syntagme A d' <i>Al-'usfūr aṭ-ṭā'ir</i>	166
II.3.3	Éléments musicaux culturels dans la composition <i>Farha</i> de Dhafer Youssef	175
II.3.4	Description de <i>l'Amiriyya</i> en matière de rythmicité, modalité, tonalité et technicité	179
II.3.5	Segmentation de <i>l'Amiriyya</i> en fonction de la modalité et de la tonalité .	182
II.3.6	Rapports « Tension/Détente » <i>l'Amiriyya</i>	183
II.4.1	Réarrangement des mots utilisés pour la description de <i>l'Amiriyya</i> en fonction de ses mouvements	195
III.1.1	Tableau descriptif des signes utilisés dans la transcription (figure III.1.10)	215
III.2.1	Classement des segments du 2 ^e mouvement de <i>l'Amiriyya</i> par durée . . .	229
III.2.2	Formes d'interprétations déduites des extraits (A) et (B)	233

Descriptif du CD

Le disque joint à la thèse comprend les œuvres et les extraits audio et vidéo qui ont fait l'objet de l'analyse. Ci-dessous la répartition et le descriptif des plages :

♪ Plage N°1 : [Document audio]. Improvisation (*taqsīm*) dans le mode (*maqām*) *šūrī*. Jamīl Bachīr. *Evocations. 'ūd*. Série Arabesques-recitalalbum N ° 5 : Anthologie phonographique du récital oriental. Produit par Jean-Claude Chabrier. Paris, 1974.

♪ Plage N°2 : [Document vidéo]. « L'oiseau volant ». Composition et interprétation de Munir Bashir.

♪ Plage N°3 : [Document audio]. « Masâr ». Le trio Joubran. *Majâz*. Randana, Réf. RAN002, Paris, 2007.

♪ Plage N°4 : [Document audio]. « Farha ». Dhafer Youssef. *Electric Soufi*, Enja. Munich, 2001.

♪ Plage N°5 : [Document audio]. *l'abri d'Al-Amiriyya*. Naseer Shamma. *Le luth de Bagdad*, Musicales, Institut du Monde Arabe. DDD - Réf. 321009, Paris, 1995.

♪ Plage N°6 : [Document audio]. 4^e *khāna* du *samā'ī rāḥat al-arwāḥ* de Khaled Mohamed-Ali. Maquette enregistrée par Khaled Mohamed-Ali au *'ūd* et Hassan Al-Faleh au *qānūn*.

♪ Plage N°7 : [Document audio]. Extrait de « Douces brises ». Naseer Shamma. *Le luth de Bagdad*, Musicales, Institut du Monde Arabe. DDD - Réf. 321009, Paris, 1995.

♪ Plage N°8 : [Document audio]. Extrait de *l'abri d'Al-Amiriyya*. 2^e mouvement (3 mn. 25 s. → 6 mn. 8 s.). Naseer Shamma. *Le luth de Bagdad*, Musicales, Institut du Monde Arabe. DDD - Réf. 321009, Paris, 1995.

♪ Plage N°9 : [Document audio]. Extrait de *l'abri d'Al-Amiriyya*. 2^e mouvement, enregistrement *live*, Institut du Monde Arabe, mai 2006.

♪ Plage N°10 : [Document vidéo]. Expérience de mise en œuvre de la modélisation sémiotique avec le *'ūd*iste et interprète tunisien *Seif Bennia*. Durée : 29 mn. 9 s.

Table des matières

Dédicaces	iii
Remerciements	v
Système de translittération des lettres alphabétiques arabes	ix
Introduction générale	1
I Le ‘ūd : évolution historique, concepts organologiques et valeurs esthétiques	11
I.1 Panorama des données archéologiques sur le ‘ūd	13
I.1.1 Autour des réflexions sur l’origine du ‘ūd	14
I.1.2 Formes et mesures du ‘ūd à travers la documentation iconographique . . .	17
I.2 Conceptions du ‘ūd chez les théoriciens médiévaux dans la méditation musicale arabo-musulmane	25
I.2.1 Le ‘ūd à l’époque pré-islamique	26
I.2.2 Le ‘ūd après l’Islam : quelques considérations historiques	29
I.2.3 Le ‘ūd après l’Islam : considérations des principaux écrits théoriques	34
I.2.3.1 L’œuvre théorique d’Al-Kindī (796 – 874)	35
I.2.3.1.1 La construction du ‘ūd : notions de rapports et de mesures	37
I.2.3.1.2 Dimensions cosmique et philosophique	39
I.2.3.2 Les considérations d’Ibn Al-Munajjim (mort en 920)	40
I.2.3.3 La conception du ‘ūd d’après Al-Fārābī (872-950)	42
I.2.3.3.1 Sur sa description générale du ‘ūd	43
I.2.3.3.2 Quatre <i>dasātīn</i> (ligatures) principales, une cinquième corde et de nouveaux intervalles	44
I.2.3.4 Description du ‘ūd chez Ikhwān Aṣ-Ṣafā’ et Ibn Sīnā	47
I.2.3.4.1 Ikhwān Aṣ-Ṣafā’ (deuxième moitié du X ^e siècle)	47
I.2.3.4.2 Ibn Sīnā (980 - 1037)	49
I.2.3.5 Les considérations d’Ibn Aṭ-Ṭaḥḥān (XI ^e siècle)	50
I.2.3.5.1 Sur la facture du ‘ūd	50
I.2.3.5.2 Sur les dimensions du ‘ūd	51
I.2.3.5.3 Sur les ligatures du manche	52
I.2.3.5.4 Sur les cordes du ‘ūd	53
I.2.3.6 L’accordage du ‘ūd et les <i>dasātīn</i> (ligatures) chez Ṣafīyy-d-dīn Al-Urmawī (mort en 1293)	54
I.2.3.7 Description du ‘ūd chez Al-Lādiqī (XV ^e - XVI ^e siècle)	57
I.2.4 Constatations générales	59

I.3	Le ‘ūd contemporain	67
I.3.1	La description du ‘ūd chez Villoteau (1759-1839)	69
I.3.2	Le ‘ūd égyptien de Kāmil Al-Khula‘ī (1876-1938)	73
I.3.3	Les ‘ūds actuels : critères principaux et délimitation géo-culturelle	77
I.3.3.1	Les critères communs de la forme du ‘ūd	80
I.3.3.2	Les différences majeures dans la facture du ‘ūd	83
I.3.3.2.1	Le manche	83
I.3.3.2.2	Les inclinaisons de la caisse de résonance au niveau du manche	85
I.3.3.2.3	Les rondeurs inférieures de la caisse de résonance	86
I.3.3.2.4	Chevalet fixe et chevalet mobile	88
I.3.3.2.5	Dispositions des Barres d’harmonie	89
I.3.3.2.6	Nombre de cordes et systèmes d’accordage	92
I.3.3.2.7	Sur les cordes du ‘ūd actuel	94
I.3.3.3	Classification géo-culturelle	97
I.3.4	Le concept de ‘ūd de concert	99
I.3.4.1	L’impact de l’école de Bagdad	100
I.3.4.2	Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar (1892-1965)	101
I.3.4.3	Préférences des modèles turque et irakien	105
I.3.4.3.1	Le modèle turque	106
I.3.4.3.2	Le modèle irakien	107
I.3.4.4	Le « ‘ūd de concert » : quelle exigence esthétique, technique et compositionnelle ?	110
 II La musique du ‘ūd de concert : de l’idée composition-		
nelle à la réalisation de l’œuvre		113
II.1	Cadre théorique et épistémologique de la notion d’espace composi-	
	tionnel	115
II.1.1	Le symbolisme dans la musique arabe	116
II.1.2	L’idée musicale	117
II.1.3	L’espace imaginaire : un <i>espace d’écoute</i> et un <i>espace sémantique</i>	118
II.1.4	L’analyse musicale comme <i>espace formel</i>	119
II.1.4.1	Le compositeur : un analyste en permanence ?	120
II.1.4.2	Pour une analyse auditive	121
II.1.5	L’espace compositionnel du ‘ūdiste contemporain	123
II.2	Espace d’écoute : champs d’investigation de la musique du ‘ūd de	
	concert	125
II.2.1	Le champ <i>maqāmique</i> (modal)	126
II.2.1.1	Matériau du <i>Maqām</i> et éléments musicaux prépondérants	127
II.2.1.2	Impact de l’improvisation <i>maqāmique</i> sur la composition instrumen-	
	tale	129
II.2.2	Le champ des musiques du monde : quelques repères de modalité	132
II.2.2.1	Correspondances avec les musiques de l’Asie centrale et du Moyen-	
	Orient	132
II.2.2.2	Éléments de rapprochement entre la musique indienne et la musique	
	arabe	134
II.2.2.3	Quelques notes sur les musiques d’Afrique subsaharienne et d’Extrême-	
	Orient	136

II.2.3	Le champ tonal	137
II.2.3.1	La dimension mélodique de la musique tonale	137
II.2.3.2	Problématique de l'harmonisation	139
II.2.4	Le champ atonal : quel emprunt ?	141
II.3	Espace formel : analyse des tendances instrumentales dans la musique du 'ūd de concert	145
II.3.1	Cadre général de l'analyse	145
II.3.1.1	Principe de segmentation	148
II.3.1.2	Outils de segmentation	149
II.3.2	Manifestations scéniques du 'ūd de concert : classification, choix des œuvres et analyse	150
II.3.2.1	Cadre de musique improvisée : analyse auditive au niveau immanent d'un <i>taqsīm</i> de Jamil Bashir	152
II.3.2.2	Cadre de musique composée : analyse auditive au niveau immanent d' <i>Al-'usfūr at-ṭā'ir</i> (L'oiseau volant) de Munir Bashir	163
II.3.2.3	Cadre de musique hybride	169
II.3.2.3.1	Le 'ūd de concert au sein d'une formation orchestrale arabe : l'exemple du trio Joubran (Palestine)	169
II.3.2.3.2	Le 'ūd de concert au sein d'une formation orchestrale multiculturelle : l'exemple de Dhafer Youssef	172
II.3.2.3.3	Le 'ūd de concert en solo : l'exemple de Naseer Shamma	176
II.3.3	Constations générales	183
II.4	Espace sémantique : sens et signification dans la musique du 'ūd de concert	187
II.4.1	Sens et signification : quelle approche ?	189
II.4.1.1	Le concept d'association	189
II.4.1.2	Intentionnalité compositionnelle	190
II.4.2	Essai analytique	191
II.4.2.1	Sémantique interne	191
II.4.2.1.1	Évolution des formes compositionnelles	191
II.4.2.1.2	Rigueur structurelle	192
II.4.2.2	Sémantique externe	194
II.4.3	Constations générales	196
III	Espace compositionnel et modélisation sémiotique : réflexion sur la représentation de la musique du 'ūd de concert	201
III.1	La transcription traditionnelle de la musique du 'ūd de concert : quelles limites ?	203
III.1.1	Modèles opératoires dans la transcription des musiques arabes instrumentales	204
III.1.1.1	Transcription rudimentaire	204
III.1.1.2	Transcription enrichie	210
III.1.2	Les divergences entre la théorie et la pratique	211
III.1.2.1	Problème des hauteurs et des intervalles	212
III.1.2.2	Problème des variations interprétatives	213
III.1.3	Quelle application pour la musique du 'ūd de concert ?	217
III.1.3.1	La notation dans la musique contemporaine	218

III.1.3.1.1	La notation « ultra-écrite »	218
III.1.3.1.2	La notation « simplifiée »	219
III.1.3.1.3	La notation « image-son »	221
III.2	Modélisation sémiotique autour de l'œuvre <i>l'Amiriyya</i> de Naseer Shamma	225
III.2.1	L'interprétation de <i>l'Amiriyya</i> de Naseer Shamma	226
III.2.2	Essai d'une représentation sémiotique du deuxième mouvement	228
III.2.2.1	Analyse interprétative	230
III.2.2.2	Modélisation sémiotique	234
III.2.2.2.1	Interprétation conduite	234
III.2.2.2.2	Interprétation induite	236
III.2.2.2.3	Interprétation différente	238
III.2.2.2.4	Notation globale du deuxième mouvement	239
III.2.3	Mise en œuvre de la modélisation sémiotique	245
III.2.3.1	Description de l'expérience	245
III.2.3.1.1	Hypothèses et but de l'expérience	245
III.2.3.1.2	Étapes de l'expérience	246
III.2.3.2	Observations et analyse	247
III.2.3.3	Résultats et commentaires	249
	Conclusion et perspectives	253
	Bibliographie générale	261
	Références historiques	261
	Références théoriques et analytiques	265
	Dictionnaires et encyclopédies	271
	Recherches et travaux universitaires	271
	Webographie	272
	Discographie sélective	275
	Annexe A	277
	Annexe B	281
	Annexe C	295
	Index des termes vernaculaires	313
	Index des noms propres	316
	Table des figures	320
	Liste des tableaux	321
	Descriptif du CD	323



RÉSUMÉ

Cette thèse est une réflexion sur le *'ūd* (luth arabo-oriental) de concert. Celui-ci est étudié en tant que concept mettant en valeur une corrélation entre son évolution historique et organologique, le développement de la pensée compositionnelle des *'ūdistes* (luthistes) et l'essai d'une représentation de cette pensée à travers une modélisation sémiotique. L'approche historique s'est focalisée sur la facture de l'instrument et a permis de relever la primauté des *'ūds* irakien et turque comme modèles privilégiés de *'ūd* de concert. Cette préférence est liée au développement de la pensée musicale des *'ūdistes* contemporains et leur pratique compositionnelle et interprétative. À travers une étude analytique de cinq œuvres pour *'ūd* de concert, cette pratique est conçue comme étant un espace compositionnel émergeant d'une interrelation entre trois espaces : un espace d'écoute, un espace formel et un espace sémantique. L'approche « spatiale » de la musique du *'ūd* de concert, l'évolution de ses formes et les variations interprétatives des *'ūdistes* ont nécessité la réflexion sur la représentation de cette musique. La modélisation sémiotique d'un extrait analysé (2^e mouvement de *l'Amiriyya* de Naseer Shamma) est posée ici comme une alternative à la transcription traditionnelle, en créant un espace graphique inspiré des modèles de notation dans la musique contemporaine et accordé aux critères de l'espace compositionnel du *'ūdiste*.

MOTS-CLÉS : *'ūd*, luth arabe, musique arabe, textes arabes, organologie, analyse, sémiologie, espace, composition, interprétation, figuralisme, transcription, modélisation sémiotique.

TITLE

The concert *'ūd*

Organological problematic, compositional space and semiotic modeling

ABSTRACT

This thesis is a reflection on the concert *'ūd* (Arab-eastern lute). It is designed as a concept emphasizing a correlation between its historical and organological evolution, the compositional thought development of *'ūdists* (lutenists) on the one hand, and the testing of a representation of that thought through a semiotic model, on the other hand. The historical approach focused on the construction of the instrument and revealed the primacy of the Iraqi and Turkish *'ūds* as preferred models of the concert *'ūd*. This preference is linked to the development of contemporary *'ūdists'* musical thought and their compositional and interpretative practice. Through an analytical study of five musical works for this instrument, this practice is regarded as a compositional space of an emerging interrelationship between three spaces : a listening space, a formal space and a semantic one. The spatial approach to music of the concert *'ūd*, the evolution of its forms and *'ūd* players interpretative variations have called for reflection on the performance of this music. The semiotic modeling of an analysed excerpt (2nd movement of Naseer Shamma's composition, *l'Amiriyya*) is placed here as an alternative to traditional transcription by creating a graphic "area" inspired by notation models in contemporary music and provided for the criteria of the *'ūdists'* compositional space.

KEYWORDS : *'ūd*, arabic lute, arabic music, arabic texts, organology, analysis, semiology, space, composition, interpretation, figuralism, transcription, semiotic modeling.

DISCIPLINE

Musicologie / Musicology

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'ÉCOLE DOCTORALE ET DU LABORATOIRE



École doctorale « Concepts et Langages » (École doctorale V)
Centre de Recherches « Patrimoines et Langages Musicaux » (PLM)
Université Paris Sorbonne, Maison de la Recherche
28 rue serpente, 75006, Paris - France

