



NEMO

Near-Eastern Musicology Online

NEMO-Online (Near-Eastern Musicology Online) is the brainchild of research groups ICONEA, in the UK, and CERMAA, in the Lebanon. These groups affiliated in 2011 and launched NEMO-Online. PLM, another research group, became an associate member of NEMO-Online in January 2012:

- ICONEA (*International Conference of Near-Eastern Archaeomusicology*) is a research group of The Institute of Musical Research, School of Advanced Study of the University of London, and specialises in Near and Middle-eastern archaeomusicology.
- CERMAA (*CEntre de Recherches sur les Musiques Arabes et Apparentées*) is part of FOREDOFICO, the *Foundation for Research, Documentation and Field Collection for Oriental and Arabian Traditional and Folk Music and Arts*. Both promote Arts and Music in the Lebanon and are dedicated to researches on *maqām* music and modality.
- PLM (*Patrimoines et Langages Musicaux*) is a research group of the Université de la Sorbonne, Paris-IV and includes musicians, musicologists and music historians.

The Academic and Editorial Boards of NEMO-Online can be found at: <http://nemo-online.org/academic-board>. For information about current or forthcoming publications, please visit <http://nemo-online.org/volumes>. Layout guidelines are given at: <http://nemo-online.org/guidelinesnormes>.

NEMO-Online Vol. 1 No. 1 is produced by FOREDOFICO.

Reissue 2016 © Copyright 2012 by Amine Beyhom and Richard Dumbrill

All rights reserved under International Copyright Conventions.

No part of this volume may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher,

NEMO-Online Near Eastern Musicology Online.

All inquiries should be addressed to NEMO-Online, 10 Tadema Road, Chelsea, London SW10 0NU-UK.

Internet: www.nemo-online.org

Email: helpdesk@nemo-online.org

ISBN 978-2-7053-3806-0

ISSN (Online) 2265-6561, ISSN (Print) 2397-9887

EDITORS' LETTER / ÉDITORIAL / كلمة الناشرين

"It is impossible to say with any certainty whether it was the Pythagorean, the Just Intonation, or even some other major third which was used in ancient India"

Nazir Jairazbhoy *

QUESTIONING MODALITY¹

This first issue of NEMO is devoted to modality. Other volumes to follow will include Oriental as well as Occidental music whether early or contemporary, secular or religious, vocal and instrumental, acoustic as well as electronic. This first issue was limited to classical non-European modality, temporarily excluding researches into the polyphonic mediaeval West. However, it included European folk occurrences.

Various considerations constituted the basis for this call for papers. There was a matter of definition, to begin with Winnington-Ingram's classical assumption which needed to be re-assessed:

"Mode is essentially a question of the internal relationships of notes within a scale, especially of the predominance of one of them over the others as a tonic, its predominance being established in any or all of a number of ways: e.g., frequent recurrence, its appearance in a prominent position as the first note or the last, the delaying of its expected occurrence by some kind of embellishment".²

More than often, perpetrators of this kind of definition, conveniently avoid mentioning the following citation of the Western concept of mode:

"The modern major scale is an instance of a mode".³

Here, all is said of a particular concept of modality that Jacques Chailley⁴, in his time, refuted on the basis of insufficient and implicit definitions of modality.

As early as 1971⁵, Trần Văn Khê had already attempted at expanding and refining the definition of the term while integrating his own "mother"-music within and despite of incompatibilities between the Vietnamese *diêu* and his own definition which turned out to be a sort of melting pot where any other form that the renowned musicologist considered as modal, was added to Western paradigms.⁶

* [Jairazbhoy, 1975, p. 44].

¹ Note: The multilingualism in NEMO has led its editors into harmonising English and French typographical conventions whenever possible in the present volume. As a result the reader may be surprised at times by unusual typography, consequence of this harmonisation.

² [Winnington-Ingram, 1936, p. 2].

³ [ibid].

⁴ After having mentioned [Chailley, 1960, p. 5] the modal characteristics according to which the Occidental perception of mode resides in function of "1) The choice of an octave type as a fundamental unit, 2) The tonic note as the first of the octave type, 3) Of the hierarchy of the other pitches taken harmonically in relation to the tonic and the dominant, etc., 4) The functional identity of all sounds projected at an octave must remain in exact multiples of that pitch 5) Irrelevance to absolute pitch, span, octave used and melodic forms used", Chailley concludes that "The principle part of traditional aberrations come from a natural 'retropolisation' which implies the retrospective application of the modern thought to concepts to which they are posterior. In the present case none of the defined characteristics that we have isolated belong *ab ovo* to what we generally call modes".

⁵ See François Picard ([Picard, 2012]) in the present volume.

⁶ This applies particularly to the modal concept of *ethos* which is still controversial in relation to its inadequacy to satisfy a definition of mode. Additionally, modal characteristics of *diêu* and *pather* are still controversial as seen in [Powers et al., 2001, 'Mode, §V: Middle East and Asia (ii) Pathet (a) South-east Asian modal systems']; François Picard replicates this in his aforementioned paper.

These definitions lead to various thoughts. Two of them even questioning the very essence of modality⁷ on the basis of a possible, if not of a probable parallel between modal construction and folk music, opposing the latter to art music⁸. Other questions were presented in response to the call for papers for this present issue. Indeed can one be content with a single definition of what mode is, notably for music spreading from the Ancient World to our times, within a geographical space spreading from Scotland and Brittany to Iran, India and Arabia? And if tonality and modality, are related in any manner, how are they? Does modality influence other forms of music and is modality influenced, in turn, by other forms of music, and how? What is the function of form in mode? Are *maqāmat* which are described as pentatonic or based on a pentatonic structure can be considered as modes? Can we say of constructions not responding to the octavial framework that they are modal, and the same applying to polychordal or even scalar constructions, and so forth? These questions reveal that the concept of modality, although widespread, needs comprehensive emendations well beyond the few questions and answers produced in the present volume and that many more volumes of the present series⁹ will be required to cover researches that the term mode implies.

Contributions in the volume¹⁰

To start with we shall introduce one of the Breton modality authorities, singer and former clarinet player **Erik Marchand**. He will explain how his principle of *entendement modal* that resulted from his confrontation with modality and questions arising from this encounter. **François Picard's** paper counterpoints Marchand's questionings. However, Picard expands the discourse starting from a general standpoint of modal definition and enters into pentatonic structures reminding the reader that the two forms may not be confused. The writer relates of his own experience gathered from his acquaintance with Trần Văn Khê and other experts of modality in France¹¹ and elsewhere to which he adds recent analyses undertaken with *Monika* and *Psautiers* softwares.

The second contribution in this field is by **Markos Skoulios** which relates of a peculiar understanding of modality, in general¹², of the Byzantine material. To our knowledge, there is no comprehensive¹³ work available in any Western language,¹⁴ about the influences of the theory of Chrysanthos of Madytos and its subsequent “developments” by the Patriarchal Commission of 1881 in Constantinople¹⁵. This paper is therefore most welcome since it fills the gap of one of the most complex aspects of Oriental modality. It is particularly obvious that it is impossible to discuss Byzantine Chant without reference to Ottoman music. **Jacob Olley** comments on its evolution in conjunction to the *maqām* *Şabā* and its various commentators.¹⁶

Rosy Azar Beyhom's article consists in reviewing Mīkhā'il Mashāqa's methodology in his well-known treatise on Arabian music where she finds inherent complexities of descriptions, not that distant in time from us, and stresses on the deep contradiction between the modern aspiration of systemising modal descriptions and

⁷ For example, [Powers, 1992a ; 1992b].

⁸ See [Gelbart, 2007].

⁹ Or other reviews and books, obviously.

¹⁰ Each submission to NEMO is assessed by at least two members of the editorial board. Some papers dealing with more complex themes would be submitted to external expertise. It remains that opinions produced in any form in the present volume is the responsibility of their authors as well as the quality of the language in which the contribution is submitted, this applying particularly to the English language.

¹¹ The reader will probably be aware after reading the contributions of Erik Marchand and François Picard, of diverging perceptions of a same material which is formulated by the former while it is perceived by the latter. Both authors diverge radically in that the former considers variations in the size of intervals as an important component, even as an indispensable part of modality while the latter rejects any modal function in temperament or in differences in pitch sets and interval values.

¹² Enriched by a comparative process of the author in relation to Turkish music.

¹³ And relatively concise.

¹⁴ Or even, for example, in Arabic.

¹⁵ And of their development up to our times.

¹⁶ From Cantemir to Behar and Popescu-Judetz via Yekta Bey, Ezgi, Arel, Signell and Wright.

Mashāqa's deep rooted objection, although himself a modernist engaging in over-simplification of the values in the interval formulation of modes in Arabian music.

Within a more accurate view focusing on the peculiarities of Oriental modality, **Amine Beyhom** engages in solving two persistent enigmas in Arabian and Indian music. These are about the peculiar division of Shihāb-a-d-Dīn al-Ḥijāzī in 19th century Egypt of 28 quarters of the octave and of the Indian division of 22 Śrutiś in Bharata-muni's *Nātyāśāstra* and reminds scholars of one of the alternatives to interval equality concept conveyed by means of modern musicology.

The volume concludes by **Richard Dumbrill**'s achievements having researched for the past four decades, the oldest extant written cuneiform sources of theoretical music. These sources had been wrongfully ascribed to Ancient Greece for the past two and a half millennia. Dumbrill forcefully rejects the Occidental dogmatic propositions arising from normalising dictates which had been imposed by 19th century musicology.¹⁷

POST-SCRIPTUM

The editors of NEMO-Online would like to acknowledge that a colloquium organised by the DROM group was held at Brest, Brittany, France from the 16th to the 18th of November 2011. The theme was: "Modality: a bridge between Occident and Orient".¹⁸ This cultural gathering has, for the first time in history, congregated modality experts and a passionate audience around a theme that is seldom discussed as a popular musical expression in Europe and amounts to a contribution complementing ours in respect of contemporary theoretical and practical modality.

¹⁷ And not contested as critically observed on a daily basis of articles or other materials dealing with modality.

¹⁸ See [Drom, 2012a ; 2012b ; 2011].

LA MODALITÉ EN QUESTION¹

Le premier numéro de NEMO est consacré à la modalité ; ce ne sera pas le seul puisque ce thème englobe des musiques d'Orient comme d'Occident, anciennes ou contemporaines, religieuses ou profanes, instrumentales ou vocales, acoustiques tout comme électroniques. L'appel à contributions s'est limité, pour ce premier numéro, à la modalité extra-européenne classique, c'est-à-dire en excluant très momentanément du champ de recherche la modalité de l'Occident médiéval ou polyphonique, mais en y incluant les musiques traditionnelles européennes².

Plusieurs questionnements avaient été à la base de cet appel à contributions ; la définition même du mode, en passant par celle, classique, de Winnington-Ingram, semble devoir être remise en cause :

« Mode is essentially a question of the internal relationships of notes within a scale, especially of the predominance of one of them over the others as a tonic, its predominance being established in any or all of a number of ways : e.g., frequent recurrence, its appearance in a prominent position as the first note or the last, the delaying of its expected occurrence by some kind of embellishment »³.

Bien sûr, les tenants de ce genre de définitions oublient parfois de citer la suite de ce passage, très révélateur de la notion de mode en Occident :

« The modern major scale is an instance of a mode »⁴.

Tout est dit d'une certaine conception de la modalité, celle-là même que dénonçait Jacques Chailley⁵ en soulignant les insuffisances dans les définitions *implicites* de la modalité à son époque.

Trần Văn Khê, en 1971 déjà⁶, a essayé d'étendre et de préciser la définition du mode, tout en tenant à y intégrer sa musique natale, malgré de nombreux points de friction entre *diêu* vietnamiens et la définition qu'il proposait⁷ ; cette dernière était une sorte de fourre-tout qui prenait aux définitions occidentales et les augmentait de toutes les caractéristiques que ce musicologue a cru pouvoir considérer comme « modales »⁸.

Ces définitions appellent plusieurs questionnements, dont ceux concernant l'existence même de la modalité⁹, avec un parallélisme possible, sinon probable, entre cette construction et celle du concept de musique « folk », en opposant celle-ci à la musique dite « d'art »¹⁰. D'autres interrogations ont été formulées dans l'appel à

¹ Note: le multilinguisme assumé par NEMO nous a conduit à harmoniser, autant que faire se pouvait, les différentes conventions typographiques inhérentes à chacune des langues utilisées dans la revue (pour les articles et tribune de ce premier numéro l'anglais et le français). Le lecteur sera, de ce fait, peut-être dérouté au premier abord par certaines conventions qu'il n'a pas l'habitude de trouver dans les articles de la langue utilisée : nous avons préféré une présentation plus compacte de la revue à une fidélité à des normes, supposées être rigides mais qui restent de toute manière changeantes au sein d'une même discipline, et dans un même pays.

² Nous n'avons reçu aucune proposition centrée sur la modalité populaire extra-européenne, comme si ce sujet ne concernait pas trop l'éthnomusicologie traditionnelle : encore une question qui est proposée aux auteurs pour le deuxième numéro de NEMO.

³ [Winnington-Ingram, 1936, p. 2].

⁴ [idem].

⁵ Après avoir cité les traits caractéristiques (les « notions ») d'un mode selon la conception occidentale à son époque, en l'occurrence [Chailley, 1960, p. 5] « 1) [le] choix d'une octave type, unité fondamentale, 2) [la] tonique, identifiée au 1^{er} son de l'octave type, 3) [la] hiérarchisation des autres degrés sur le plan *harmonique* par rapport à la tonique : dominante, etc. 4) [l']identité de fonction de tous les sons reproduisant à une octave quelconque un des sons de l'octave type [et] 5) [l']indifférence à la hauteur absolue, à l'ambitus, à l'octave employée, aux tournures mélodiques utilisées », l'auteur conclut : « La majeure partie des contresens traditionnels provient d'une tendance naturelle à *rétropolier* (on excusera le néologisme), c'est-à-dire à appliquer rétrospectivement à des conceptions anciennes des notions qui leur sont postérieures. Dans le cas présent, aucun des caractères que nous venons de dégager n'appartient primitivement à ce que nous nommons uniformément des "modes" ».

⁶ Voir l'article de François Picard dans ce numéro de NEMO ([Picard, 2012]).

⁷ Ceci concerne par exemple la notion d'*ethos* du mode, toujours controversée en ce qui concerne son adéquation à une définition du mode. Par ailleurs, les caractéristiques modales des *diêu* et des *pathet* sont toujours en discussion(s), à l'exemple de celle que le lecteur peut retrouver dans [Powers et al., 2001, «Mode, §V: Middle East and Asia (ii) Pathet (a) South-east Asian modal systems»].

⁸ François Picard s'en fait également l'écho dans son article cité dans une note précédente.

⁹ Voir par exemple [Powers, 1992a ; 1992b].

¹⁰ Voir [Gelbart, 2007].

contributions pour ce numéro : peut-on se contenter d'une définition unique du mode, notamment pour des musiques s'échelonnant de l'Antiquité jusqu'à nos jours, et se déployant dans une aire géographique qui va de l'Écosse et de la Bretagne jusqu'à l'Iran, l'Inde et la Péninsule arabique ? La « tonalité » est-elle liée à la modalité, et comment ? La modalité influence-t-elle d'autres musiques, et est-elle influencée par elles, et comment ? Quel est le rôle de la formularité dans la modalité ? Des *maqām* supposés être pentatoniques, ou basés sur une structure pentatonique, peuvent-ils être des « modes » ? Peut-on toujours parler de modalité dans le cas de structures non-octaviantes, ou encore basées sur des constructions scalaires en polycordes ? Modalité et tempérament sont-ils compatibles ? etc.

Toutes ces questions montrent que les concepts de « mode » et de « modalité », bien que très répandus, sont encore largement à préciser et nécessiteront probablement, au-delà des quelques réponses et interrogations supplémentaires qui sont proposées dans ce numéro, plusieurs volumes de notre revue¹¹ pour pouvoir traiter du champ très large de recherches que ces mots recouvrent.

Les articles de ce numéro¹²

Nous proposons en premier lieu dans ce numéro la tribune d'un des acteurs clef de la modalité en Bretagne, le chanteur (et anciennement clarinettiste) **Erik Marchand**, qui nous raconte sa rencontre avec la modalité, ses questionnements et les réponses successives qu'il a essayé d'y apporter, notamment par le concept d'*entendement modal*. Cette tribune se profile en contrepoint de l'article de **François Picard** qui, par delà une définition générale de la modalité, aborde également le pentatonisme et rappelle que, selon lui, ces deux mondes ne sont pas à confondre ; l'auteur rapporte son expérience personnelle au contact de Trần Văn Khê et de divers acteurs des musiques modales, en France¹³ ou ailleurs, tout en présentant les résultats de recherches récentes effectuées avec les programmes *Monika* et *Psautiers*.

Un deuxième article, également généraliste tout en présentant une lecture particulière de la modalité¹⁴, est celui de **Markos Skoulios** sur le chant byzantin ; il n'existe pas, à notre connaissance, de revue complète, contemporaine et¹⁵ concise, dans une langue occidentale¹⁶, des séquelles des théories de Chrysanthos le Madyte et de la Commission Patriarcale de Constantinople de 1881¹⁷ : cet article est par conséquent une occasion que nous avons le plaisir de saisir pour pallier à ce manque concernant un des aspects les plus singuliers et les plus complexes de la modalité orientale. Bien évidemment, il est difficile de traiter du chant byzantin sans évoquer la musique ottomane dont **Jacob Olley** nous raconte l'évolution, à travers celle du *maqām Šabā* et de sa représentation par différents acteurs et annotateurs¹⁸.

Rosy Azar Beyhom évoque, sur l'exemple du traité du docteur Mīkhā'il Mashāqa, la difficulté inhérente aux descriptions (pas si) anciennes de la modalité, et met en relief la contradiction profonde entre le désir moderne de

¹¹ Ou d'autres revues ou livres, bien évidemment.

¹² Chaque article est revu par au moins deux membres du Comité de rédaction de NEMO compétents dans le domaine concerné par l'article, ainsi que par la rédaction de la revue ; certains articles traitants de problématiques complexes ou larges sont parfois revus par des spécialistes extérieurs, en plus des deux revues usuelles : il n'en reste pas moins que les opinions exprimées dans ces articles, tribunes ou essais restent de la responsabilité de leurs auteurs, de même que le niveau de la langue utilisée, notamment pour les articles en anglais.

¹³ Le lecteur se rendra probablement compte en lisant la tribune d'Erik Marchand et l'article de François Picard de la différence de rendu d'un même matériau par les deux auteurs, formulé par le premier et perçu par le deuxième, mais également de leur perception radicalement différente de la modalité, le premier considérant les variations dans les grandeurs des intervalles utilisés comme une composante importante, sinon indispensable de la modalité, et le deuxième ne reconnaissant aucun rôle au tempérament ou aux différences dans les échelles et les intervalles utilisés.

¹⁴ Enrichie par la démarche comparatiste de l'auteur avec la musique turque.

¹⁵ Relativement.

¹⁶ Ou même, par exemple, en arabe.

¹⁷ La deuxième « corrigent » la première (celle de Chrysanthos).

¹⁸ De Cantémir à Behar et Popescu-Judetz en passant (entre autres) par Yekta Bey, Ezgi, Arel, Signell et Wright.

systématisation des descriptions modales, et les réticences, même d'un moderniste comme Mashāqa, à s'engager sur le chemin réducteur de la description intervallique pure des modes de la musique arabe.

Dans un cadre plus axé sur la résolution de problèmes particuliers de la modalité en Orient, l'article d'**Amine Beyhom** traite de deux énigmes persistantes des musiques arabe et indienne, la « curieuse » division en 28 « quarts » à l'octave de Shihāb-a-d-Dīn al-Hijāzī (xix^e siècle) en Égypte et le système intervallique en 22 śrūti à l'octave de Bharata Muni, et rappelle une des alternatives au concept d'« égalité » des intervalles véhiculé par la musicologie moderne.

Enfin, « last but not least », l'article de **Richard Dumbrill** remonte aux sources écrites de la musique et nous livre les résultats de dizaines d'années de recherches sur les origines écrites de la modalité, en questionnant l'attribution supposée de cette origine à la Grèce Antique et en refusant les dogmes normalisants institués par la musicologie occidentale du xix^e siècle¹⁹.

POST-SCRIPTUM

Il nous faut ici nous faire l'écho du récent colloque organisé par l'association DROM à Brest, du 16 au 18 novembre 2011, avec pour sujet « La modalité, un pont entre Occident et Orient »²⁰: cette manifestation culturelle et académique a, pour la première fois en Bretagne, rassemblé acteurs de la modalité, scientifiques et auditeurs autour d'un thème peu évoqué pour les musiques populaires en Europe, et constitue une démarche que nous considérons comme complémentaire de celle de NEMO pour les aspects pratiques et théoriques de la modalité d'aujourd'hui.

¹⁹ Et non réellement remis en cause depuis, comme nous pouvons nous en rendre compte presque quotidiennement à la lecture d'articles ou de livres traitant de la modalité.

²⁰ Voir [Drom, 2012a ; 2012b ; 2011].

بخصوص المقامية^١

خصصنا العدد الأول من مجلة "نيمو" (NEMO) لفكرة المقامية؛ وهو لن يكون وحيداً بما أن الموضوع يتناول موسيقى الشرق والغرب على حد سواء، القديمة منها والمعاصرة، الدينية والدنيوية، الآلاتية والغنائية، الصوتية كما الإلكترونية. غير أن الدعوة للمساهمة في هذا العدد اقتصرت على المقامية خارج أوروبا، أي أنه تم مؤقتاً إبعاد مقامية القرون الوسطى أو البوليفونية في الغرب من إطار البحث، على أن يضمّ الموسيقى التقليدية الأوروبية^٢.

كانت هناك تساؤلات عديدة في صلب هذه الدعوة، فالتعريف بالمقام، حتى الكلاسيكي منه وهو لـ"ونيغتون إنغرام" Winnington-Ingram، بحاجة لإعادة نظر:

"القام هو بالأساس سؤال حول العلاقة الداخلية بين النوتات في إطار سلم، وبالأخص حول هيمنة إحداها على الآخريات باعتبارها القرار على أن هذه هيمنة قد تأكّلت بإحدى الطرق الآتية أو جميعها: كثرة التكرار، ظهورها في موضع بارز كأول أو آخر نوطة، تأخير ظهورها المتوقع عبر نوع من الترتيبين".^٣

من المؤكّد أن دعاة هذه التعريفات ينسون إبراد بقية النصّ، خاصة أنه يكشف بوضوح مفهوم المقام في الغرب:

"إن سلم 'ماجر' الحديث هو مثال عن مقام".^٤

وهذا، قيل كل شيء حول تصور معين للمقامية، تلك نفسها التي أدانها "جاك شاييه" Jacques Chailley^٥ عبر إبراز نواقصها في التعريفات الضمنية للمقامية في عصره.

حاول "تران فان خي" Trân Văn Khê عام 1971 تحديد وتوسيع مفهوم المقام^٦، مع إدخال موسيقى بلاده، بالرغم من نقاط جدل عديدة بين "الديبو" (diêu) الفييتนามية والتعريف الذي اقترحه^٧؛ هذا التعريف كان عبارة عن خليط من التعريفات الغربية المزبدة بكل الخصائص التي ظهرت هنا الموسيقىولوجيا "مقامية".^٨

^١ ملاحظة: إن تعدد اللغات الذي تعهّدت نيمو أن تقدمه جعلنا نوقّع بين عدة معايير توبوغرافية لغوية (في هذا العدد، الإنكليزية والفرنسية). بينما يجد القارئ نفسه في بادئ الأمر إثر هذه التوفيقات الغير معتادة في حالة ضياع، لقد فضلنا المحافظة على بنية وقوالب شكّلتها المقالات وبالتالية أخلينا في الوفاء لبعض القواعد المفترض أنها جامدة غير أن هذه القواعد تبقى مرنة ومتغيرة في المجال نفسه وفي البلد نفسه.

^٢ لم نستلم أية مقالة تتناول المقامية الشعبية الغير أوروبية كما لو أن هذا الموضوع لا يهم الإثنومسيقولوجيا التقليدية، ومن هنا إقتراح إلى الكتاب للعدد الثاني من مجلة نيمو.

^٣ [ونيغتون إنغرام، 1936، ص. 2].

^٤ كالسابق.

^٥ يشرح شاييه [1960، ص. 5] خصائص المقام بحسب المفهوم الغربي على النحو الآتي: "(1) اختيار ديوان نموذج عبارة عن وحدة أساس، (2) جعل القرار الدرجة الأولى من الديوان النموذج، (3) تراتبية الدرجات بالنسبة لبعضها البعض بحسب قواعد المارمونيا وانطلاقاً من القرار: dominant, إلخ. (4) التعريف بمهام الأصوات الموجودة على مسافة ديوان إنطلاقاً من الديوان النموذج [و] (5) موقف تجاهله بالنسبة للارتفاع الثابت، المسافة، الديوان المستعمل والعبارات الموسيقية الخاصة" ثم يختتم: "ثاني أغلبية التعارضات التقليدية من نزعة إلى 'عصرنة' (ونرجو أن يعذرنا القارئ على استعمال هذا التعبير الجديد)، أي إلى تطبيق خصائص حديثة على مفاهيم سبقها في الزمن. ونوضح في موضوعنا هذا أن أيّاً من الخصائص التي ذكرناها يوافق في الأصل ما نسميه بالمقام".

^٦ أنظر مقال فرانسوا بيكار في هذا العدد من مجلة نيمو [بيكار، 2012].

^٧ نجد هذا النوع من الالتبام مثلاً في مفهوم إيثوس المقام، وبالخصوص في مدى إيحاء إيثوس في التعريف بالمقام. من ناحية أخرى، تبقى خصائص الـ diêu والـ pather بحث مستمر، ويمكن للقارئ أن ينظر في هنا الأمر إلى [باورز وأخرون، 2001، "المقام mode، المقطع 7: الشرق الأوسط وأسيا (ii)، (a)، (b) الأنظمة المقامية في جنوب شرق آسيا"].

أثارت هذه التعريفات عدّة تساؤلات بعضها بخصوص وجود المقامية⁹ بحد ذاتها مع توافر ممكّن أو على الأقلّ معقول بين معنى المقامية ومفهوم الموسيقى "الفولك"، ومقابلة تلك الأخيرة بالموسيقى المعروفة بالـ"فنية"¹⁰. تناولت الدعوة للمساهمة في هذا العدد تساؤلات أخرى مثل: هل يمكن الاكتفاء بتعريف أوحد للمقام لموسيقات تمتد من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، وتنتشر جغرافيًّا من اسكتلندا وبريطانيا حتى إيران، البند وشبه الجزيرة العربية؟ هل هناك علاقة بين "النغمية" والمقامية وما هي مقومات هذه العلاقة؟ هل تؤثّر المقامية بموسيقات أخرى وهل تتأثّر بدورها بأنواع موسيقية وما هي مقومات هذه التأثيرات المتبادلة؟ ما هو دور الصيغية في المقامية؟ هل يمكن أن نعتبر تركيبات السالم الخماسية مقامات؟ هل يمكن التحدّث عن مقامية في وجود تركيبات سالم لا تصل إلى الديوان، أو تركيبات مبنية على عدّة أوتار؟ هل يتفق التعديل والمقامية؟ إلخ.

تُظهر هذه الأسئلة كلّها أنّ مفهومي "مقام" و"مقامية" المتشاران، ينفصلهما فعلاً التحديد وهمما بحاجة برأينا، إلى عدّة أعداد من مجلّتنا¹¹ كي نتمكن من تغطية حقل الأبحاث الواسع لهذين المفهومين.

مقالات هذا العدد¹²

نعرض في مطلع هذا العدد لما كتبه المغني (وعازف الكلاربينيت سابقًا) إيريك مارشان وهو شخص ذو الدور الفاعل في المقامية في بريطانيا. يخبرنا السيد مارشان عن خبرته وعلاقته مع المقامية، أسئلته والأجوبة المتالية التي حاول أن يقدمها وخاصة فيما يتعلق بالفهم المقامي (entendement modal).

يتبع ذلك وتبادر جدير بالذكر، مقال لفرانسوا بيكار الذي يعرض تعريف عام للمقامية، كما يتطرق إلى التركيبات الخماسية للسلام. يشدد الكاتب على أهميّة التفرقة بين المقامية والتركيبات الخماسية، ويشارك القارئ خبرات شخصية من مثل لقائه مع تران فان خي وغيره من الخبراء في عالم الموسيقى المقامية في فرنسا¹³ أو في غيرها من البلدان. ويقدم أخيرًا نتائج أبحاث حديثة العهد أجريت بالاستعانة ببرنامج "مونيكا" Monika وبرنامج "بوستيف" Psautiers.

أما المقال الثاني، فهو لماركوس سكوليوس ويدور حول الترتيل البيزنطي. وهو أيضًا مقال عام لكن مع قراءة فريدة للمقامية¹⁴. وبما أنه لا يوجد، بحسب علمنا أي مقاربة كاملة، معاصرة¹⁵ ومحظوظة نظريات خريزانطوس المادي ولجنة 1881 البطيركية التي عقدت في القدس، فقد اغتنمنا الفرصة، وكان من دواعي سرورنا أن يكون هذا المقال وفي هذا الموضع ليغطي ويشرح النظرة البيزنطية وموقعها الفريد في إطار المقامية الشرقية.

⁸ يتحدّث فرانسوا بيكار عن هذا الأمر ضمن مقاله الذي ذكرناه في حاشية سابقة.

⁹ انظر مثلاً [باورز، 1992a: 1992b].

¹⁰ انظر [جيبلارت، 2007].

¹¹ أو بالطبع، في مجالات أو كتب أخرى.

¹² تمت قراءة كل مقال من قبل عضوين من لجنة نيمو العلمية، مختصين بموضوع المقال كما نظر فريق تحقيق المجلة بكل المقالات وأحال بعضها الذي تناول مواضيع شديدة الإختصاص إلى قراءة من قبل خبراء خارج اللجنة العلمية، وذلك بالإضافة إلى القراءتين الأساسيةين. يجدر بنا أن ننوه أن الآراء المذكورة في المقالات والكتابات هي على مسؤولية كتّابها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى مستوى اللغة المستعملة، وخاصة للمقالات باللغة الإنكليزية.

¹³ على الأرجح أنّ القاري سيتبّه إلى الفرق في وجهات النظر بالنسبة للأمر الواحد، عند قراءته لما كتبه إيريك مارشان ومقال فرانسوا بيكار، حيث أنّ آراء الأول مبنية على خبرة حياتية، وأراء الثاني تأسّست على ملاحظاته. يعود ذلك بالطبع إلى فرق في مقاربة المقامية بين الإثنين، فالآول يعتبر أن الاختلافات بين الأبعاد المستعملة هي عنصر أساسي لا غنى عنه في المقامية، بينما الثاني لا يعطي أهميّة للتعديل أو للفروقات الموجودة بين السلام وبين الأبعاد المستعملة.

¹⁴ اغتنت هذه النظرة لأنّ الكاتب أنشأ مقارنة مع الموسيقى التركية.

¹⁵ نسبيًا.

طبعاً من الصعب التحدث عن الترتيل البيزنطي دون أن نذكر الموسيقى العثمانية، وفي هذا السياق يكتب **جاكوب أولي** في المقال الثالث عن تطور هذه الأخيرة، من خلال دراسة حول مقام الصبا وتصوره من قبل العديد من الباحثين والمدونين¹⁶.

عرض **روزي عازار بهم** مثلاً من رسالة الدكتور ميخائيل مشاقف الموسيقية، توضح فيه صعوبة تبيان حقيقة التوصيف للمقامية. إنّ الرسالة ليست قديمة العهد، لكن الدراسات الحديثة التي قامت حولها أظهرت تعارض عميق مع منهجية مشاقف. هذا الأمر يظهر في الاختصارات التي لم تحافظ على مقاربة مشاقف الغنية لمقامات الموسيقى العربية وأبعادها.

يعالج **أمين بهم** في مقاله، وفي نطاق موجّه أكثر نحو إيجاد حلول لمشاكل تختصّ بالمقامية في الشرق، مسائلين صلبيّن في الموسيقى العربية والهنديّة؛ المسألة الأولى وهي التقسيم "الغربي" لـ"ديوان شهاب الدين الحجازي" (القرن التاسع عشر) في مصر إلى 28 "ربع"، والمسألة الثانية تقسيم ديوان بهاراتا موني في الهند إلى 22 شرقي. ثم يختتم **أمين بهم** بالإشارة إلى إحدى الخيارات المتاحة لمفهوم "التساوي" بين الأبعاد، المتنائل عبر الموسيقولوجيا الغربية.

وأخيراً، يعود بنا مقال **ريشارد دمبريل** إلى المصادر المكتوبة للموسيقى، ويقدم لنا نتائج لعشرين السنين من الأبحاث حول الأصول المدونة للمقامية، ثمّ يتساءل ما إذا كانت اليونان القديمة تعتبر فعلاً المرجع لهذه الأصول، كما يعبر عن رفضه لعقائد التطبيع التي أنشأتها الموسيقولوجيا الغربية في القرن التاسع عشر¹⁷.

كلمة لا بدّ منها

يجدّر بنا في إطار هذا العدد أن ننوه بالمؤتمر الحديث العهد الذي نُظم من قبل مؤسسة دروم في بريطانيا من 16 إلى 18 تشرين الثاني 2011، وكان محوره "المقامية، جسر بين الغرب والشرق"¹⁸. وقد جمعت هذه المبادرة الثقافية والأكاديمية، ولأول مرة في بريطانيا، فعاليّات في مجال المقامية من خبراء وباحثين، تحلّقوا حول موضوع ندر ذكره في الموسيقات الشعبية في أوروبا. إنّنا نعتبر أنّ مبادرة دروم تكمّل النّفحة التي اختارتّها مجلة نيمولكن عبر تطبيقات عملية ونظرية للمقامية في أيامنا هذه.

¹⁶ من كانتيمير (Cantemir) إلى بيهار (Behar) وبروبيسكي-جوديت (Popescu-Judetz) مروراً بـ يكتا بي (Yekta Bey)، إيزغي (Ezgi)، أريل (Arel)، سينغيل (Signell) ورايت (Wright).

¹⁷ تُبيّن لنا قراءاتنا الحاليّة لمقالات وكتب تتناول موضوع المقامية أنّه لم يحصل إعادة نظر لبعض المبادئ منذ وضعها في القرن التاسع عشر.

¹⁸ انظر [دروم، 2011، 2012a، 2012b].

Bibliography / Bibliographie / المراجع

1. CHAILLEY, Jacques : *L'imbroglio des modes*, Alphonse Leduc |1960|.
2. DROM, (Association) : “Conférence musicale ‘Musiques modales : mais en vrai, qu'est-ce que c'est?’” |2011-10| [url: <http://www.drom-kba.eu/Conference-musicale-Musiques.html>].
3. DROM, (Association) : “Colloque du Pôle de la modalité et festival NoBorder01 : Le Bilan” |2012a-9| [url: <http://www.drom-kba.eu/Colloque-du-Pole-de-la-modalite-et.html>].
4. DROM, (Association) : “Colloque international : la modalité, un pont entre Orient et Occident – 17 et 18 novembre 2011” |2012b-9| [url: <http://www.drom-kba.eu/Colloque-international-la-modalite.html>].
5. GELBART, Matthew : *The invention of “folk music” and “art music”: emerging categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press |Cambridge, 2007|.
6. JAIRAZBHOY, Nazir Ali : “An Interpretation of the 22 Śrutis”, *Asian Music* 6 1/2 |1975-1-1| [doi: 10.2307/833842. url: <http://www.jstor.org/stable/833842>] p. 38-59.
7. PICARD, François : “Back to modality. Musical Modes Revisited”, *NEMO-Online* 1 1 |2012-11| p. 7-14.
8. POWERS, Harold S. : “Modality as a European cultural construct” |1992a|.
9. POWERS, Harold S. : “Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony” |1992b|.
10. POWERS, Harold S., Frans WIERING, James PORTER, *et al.* : “Mode”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 16/29 (vols.), Oxford University Press |Oxford, 2001|.
11. WINNINGTON-INGRAM, R. P. : *Mode in ancient Greek music*, eds. F. M. Cornford, D. S. Robertson, F. E. Adcock, *Cambridge Classical Studies* |Cambridge, 1936|.



NEMO

Near-Eastern Musicology Online

CONTENTS / SOMMAIRE / ملخص

Erik MARCHAND: “Une musique modale de tradition populaire en Occident – Tribune”, *NEMO-Online 1 1* |2012-11| **p. 5–10**.

François PICARD: “Back to modality. Musical Modes Revisited”, *NEMO-Online 1 1* |2012-11| **p. 11–18**.

Markos SKOULIOS: “Modern theory and notation of Byzantine chanting tradition – A Near Eastern musicological perspective”, *NEMO-Online 1 1* |2012-11| **p. 19–38**.

Jacob OLLEY: “Modal diversity in early Ottoman music – The case of *makâm Sabâ*”, *NEMO-Online 1 1* |2012-11| **p. 39–54**.

Rosy AZAR BEYHOM: “La modalité écrite. Un exemple avec *Mîkhâ'il Mashâqa* au XIX^e siècle”, *NEMO-Online 1 1* |2012-11| **p. 55–66**.

Amine BEYHOM: “*Kashf al-Asrār ‘an Karkarat al-Aḥbār fī Ta’wīl al-Adwār* كشف الأسرار عن كرارة الأخبار في تأويل الأدوار”, *NEMO-Online 1 1* |2012-11| **p. 67–88**.

Richard DUMBRILL: “Modus Vivendi”, *NEMO-Online 1 1* |2012-11| **p. 89–116**.

