



NEMO

Near-Eastern Musicology Online

NEMO-Online Vol.2 Nos. 2&3 - 2016 Reissue

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>.

Reissue 2016 © Copyright 2014 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

EDITORS' LETTER / ÉDITORIAL / كلمة الناشرين

"The essential fact for us lies not so much in the investigation as to which of the Western manuscripts contain the best version for comparison, but in the confirmation of the correctness of the assumption which I held from the beginning, i.e. that Byzantine music was diatonic before the Empire came under the overwhelming influence of Arabic, and, even more, of Turkish music. Byzantine music cannot have sounded strange to Western ears. Would Charlemagne have told his clergy to translate the Greek texts into Latin, would he have ordered them to include a set of Greek antiphons in the Latin Service if the melodies had, on account of their intervals, sounded different from the liturgical Chant he was used to? Certainly not. Byzantine Chant must have been as diatonic as that of the Latin Church"

Egon WELLESZ in A history of Byzantine music and hymnography, 2nd ed., Clarendon Press |1980|

"It has been common tradition that, among his other gifts, Hārūn ar-Rashid presented Charlemagne with an organ. Indeed, few other memories of the negotiations between the two rulers are apt to remain so clear. Having occasion to hunt for that particular reference, I was somewhat perplexed at my inability to find the gift mentioned in any of the French sources. None of the Arabian sources which I consulted even mentioned an embassy sent to the Frankish King by the Caliph. In a long and intriguing search, it finally developed that, like many other charming bits of history, the organ sent to Charlemagne by Hārūn ar-Rashid had never existed. The tale was based quite literally on fiction"

Helen Robbins BITTERMANN in "Hārūn Ar-Rashid's Gift of an Organ to Charlemagne", Speculum 42 |1929-4-1|

MODALITY AND MUSICAL MYTHS

The second issue of NEMO apprehends modality in all of its forms while the third issue is about facts and fiction in Near Eastern Music. Both issues are published in the second volume¹, with a layout suited to web publication which has become the standard for NEMO-Online.

¹ Notes: 1) The multilingualism in NEMO has led its editors into harmonising English and French typographical conventions whenever possible. As a result the reader may be surprised at times by unusual typography, consequence of this harmonisation. 2) 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.

NEMO-Online n°2: Modality in all its forms

As mentioned in the editorial of NEMO-Online, volume 1, number 1, the questions raised in the call for papers for NEMO issues 2 and 3 were complex. This matter will require several of our publications to explore this vast debate on modality.

The call for paper was based on the definition of modality itself through various perceptions such as Winnington-Ingram's view that mode was nothing else than scale; and later views such as Chailley's and Trần Văn Khê's. It remains that their definitions still raise questions among which the very existence of modality; its reduction to a global definition, especially for music from the antiquity to our days and spreading to a vast geographic area; its relation, if any, to tonality; the purpose of pentatonic formulation; the octave; temperament.

One of the authors has suggested that the octave was a “carceral span” in which western musicology forced all music for the purpose of analysis, and comparing it to the “standard metre” serving a similar function, for other metrological purposes, but with the same intent of western-domination. An alternative denomination was offered on the basis that the word “octave” has too many religious connotations and should be secularised as “octade”, an undefined series of eight elements. In Damascus and Beirut, the same author has debated about the usefulness, or the detriments, of western music theory teaching alongside *maqām*, with leading musicians and teachers who answered that they did so as a habit, having themselves leaned it from their masters who in turn had learned it from the French mandate. This view is radically opposed by Arabian as well as western musicologists who cannot estrange modal scales from their octavial home. However, this author's position is that western theory indoctrination has seriously and probably irrevocably contributed to the “de-maqamisation” or at least to the “westernisation” of the near and middle eastern musical corpus.

Another misconception arises from the erroneous concept of the height of sound. Sound is omnidirectional and whether of a high or of a low frequency, it originates whence produced, unrelated to pitch.

The notion of movement in music was apposed to the manner in which a painting is read. Some are read from left to right, or from top to bottom. The manner in which an art work is read depends on the unconscious ability of the artist to lead the reader of the work from A to B, to C, and so forth. In a similar way a musical piece has an auditive reading path. By this we do not suggest that the score should be read upside down. However, music is heard, listened to, along the process of its earthly running time. Nevertheless, there is an additional manner of perception which anticipates or slows down, or repeats parts of the piece in superimposition to its real-time playing. Similarly to the visual path process, these musical wanderings are in the same manner the consequence of the unconscious genius of the composer, of the musician, of the improviser, which will lead the listener through a complex path which at times might surprise as it could lead to a different place and time, than anticipated. Sonic art naturally flows with time but it is not restricted and may displace itself in other time-scales while the structure of the piece itself remains rigorously entwined with cosmic time. However, our senses will do whatever they want, or what they are unconsciously suggested, and pause, or “fast-forward” or “fast-backward”, where they wish, or are conditioned to, while keeping track of the “real-time” unrolling of the piece.

The traditional system of musical notation which has been imposed on us by theory has restricted our diversity of expression. It is a reductive process. Speaking of our own experience, we have learnt much more from our teachers listening to their playing, their improvisations, than from their didactical lectures. Why were we taught to call things we composed by strange names while they came to us, anonymously and freely. Young Mozart, (or it is ascribed to Mozart) upon being asked how he composed without having been taught, candidly answered that he put together notes which liked each other. The process of playing a score, sight-reading it, involves a process by which emotions are excluded as one only reads indications on the paper which are unable to convey the emotions which created the piece. On the other hand, learning a piece from a master's playing, excluding any intermediary such as a score, is a direct transmission of the emotion. Music is what it is because its emotion cannot be conveyed by any other means that by itself. Therefore, a score is no more and no less than a hindrance, however indispensable to the transmission of works of the past, as it is only by this hindrance that we

may know Bach, for instance. However, the immense variety of interpretations is evidence of the limitations of our notation.

The relation of music with architecture is a different matter as the latter offers a colossal metastatic mass, each part of which projecting, in the same manner electron clouds gravitate around a nucleus, an extraordinary omnidirectional reverberation of sounds, arising from sounds in the building whence they are produced. This was a phenomenon well understood by Marcus Vitruvius Pollio in his fifth book on architecture. In the past, pots of clay or of bronze were placed judiciously under the benches of amphitheatres in order to absorb excessive reverberation. It is the combination and the velocity of these reverberation clouds which generate sound combinations standing at the basis of Léonin and Pérotin's music experiments. These sound extravagances arising from Gothic architecture would eventually lead to Ars Nova and other polyphonic and later harmonic developments. Plain Chant will only remain stable in austere pre-Romanic and Romanic structures while Byzantine chant will develop in the refractions of Constantine architecture where massive reverberation clouds flourish in a multiple, proteiform heterophony singularizing fundamental Byzantine aesthetics. Stained-glass windows first came from Iraq. These extraordinary structures blossomed in Gothic architecture and while extraverted roses-windows of Christianity explode in the infinite macrocosm of faith, Islamic introverted rose-mosaics, Christian reciprocals of rose-windows, implode in the infinite microcosm of submission. This is probably why Coranic declamation is an oral tradition while the latter remains written.

Here, we acknowledge known facts though strangely occulted in current practice. In this editorial it is our postulation that not only concepts of modes and modality are in need of a wider introspection, but that essential definitions of music and of its theoretical components need reassessment. In respect of this consideration, **Amine Beyhom**, in NEMO 2, addresses the terminological ambiguity with his "Modality Lexicon" while adding to the definition of a rough scale build, to the mode itself, while redefining the interval (qualitative or quantitative, structural, measurement, containing, elementary, etc.), and segregating polychords from *genera*, and scales from modes. In his conclusion, the author proposes an incremental definition of the mode based on a distinction between the characteristics of the latter's intervals and of its melodic characteristics, both series intertwining and complementing the description.

Two other authors writing in this issue have contributed to the enlightenment of other aspects of modality. **Margo Schulter**² has revised the various declensions of the *Genus Buzurg* as documented and written by the "systematist" school³. Her paper is remarkable in that its theoretical comprehensiveness and its meticulousness, as the author mostly rests on more or less reliable occidental sources. In order to avoid an excess of theoricity, Schulter refers to elements of modal practice including, notably, interval measurements⁴ or descriptions from known scholars. This enabled her to attest of the survival of this peculiar genus in contemporary practice, under the guise of various denominations.

The third article of this issue was written by **Richard Dumbrill**. It is a radical reconsideration of Ancient Theories as transmitted during the twentieth century and especially of the methods of self-proclaimed Mesopotamian musicologists. The author goes beyond the interpretation of cuneiform texts and questions the very concepts of "diatonism", of "octave", whether in antique or ancient music and rebels against the mathematical hijacking of music at the dawn of music theorization as well as against subjectivist blinkers of Western musicology reducing all world music to a common western denominator.

² Music historian and, according to her own words, 'neo-systematist apprentice'.

³ Stemming from Safiyy-a-d-Din al-Urmawi's thirteen century writings.

⁴ Available from the specialised literature.

NEMO-Online n°3 : Facts and Fiction in Near-Eastern music

NEMO 3 call for paper was about the many myths spread all along musical publications from its onset, which appear to have stuck to musicology as truths.

Such fables published both in musicological and para-musicological materials about Near and Middle-Eastern music having been taken as truths, such as Hārūn a-r-Rashid's organ which he would have offered to Charles the fifth, to Byzantine ditonicity promoted by generations of Byzantinologists and other centuries of speculation about Greek music deprived of its Oriental roots.

These flaws are not immune from the teachings in the Orient as teachers themselves promote Occidental myths⁵ and even further on the path of acculturation, invent new musicological fables better suited to their own culture, valorising them with a scientific, if not a musicological appearance.

It will therefore not be surprising that the themes in NEMO 2 overflow into NEMO 3, with a reconsideration of the “octaval dictatorship”, the elusiveness of the term “diatonic”, the fundamental definition of “mode” and of “music”. NEMO-Online papers 2 and 3 are therefore a music “de-mythification” exercise, or more precisely of a reconsideration of the legacy of previous generations. Contemporary generations of musicologists must clean up flaws for the sake of future.

Sandra Fleury's article is about the misapprehension of human sacrifices in Ancient Greece through her analyses of “aspects of procession in Greek sacrifice” and “*Thusia* and human sacrifice”. She concludes with a discussion about the omnipresent and omni-important function of music in Greek society, for its better understanding.

In his “The myth of the ‘zither’ on the *Nimrud Pyxis* – and others” **Richard Dumbrill** reviews errors in the cataloguing of musical instruments, antiquities, and brings unforgiving emendations. **Amine Beyhom** offers a voluminous dossier about the influence of 19th century Europeanized theories of notation on praxis of Arabian musical modes, especially with the semi-tonal blunder of the *hijāz*, in all Arabian music institutions. The paper concludes with a comprehensive revision of scales and modes as devised by Kāmil al-Khula‘ī, in the early twentieth century.

Finally, the third issue of NEMO concludes with **Rosy Azar Beyhom's** account of a novel communication medium in the Near-East under the form of an internet radio channel devoted to Byzantine chant and discusses the addictive phenomena arising from it. She explains the process by the way in which interviews of singers alternate with their own recordings, and with the way in which programmes are scheduled. Although this paper, at first, might appear to be irrelevant to the original request, the fact that such religious music can generate such attraction, allows it into the realm of the myth.

⁵ For example resonance theory which is widely taught in musical institutes in both Orient and Occident.

MODALITÉ ET MYTHES MUSICAUX

Le deuxième numéro de NEMO évoque « La modalité dans tous ses états », tandis que le troisième est consacré aux « Légendes et vérités dans les musiques du Proche-Orient ». Ces deux numéros paraissent ensemble dans le présent Volume 2⁶, dans une mise en forme plus adaptée à la publication sur internet – devenue pour ce volume la norme pour NEMO-Online.

NEMO-Online n°2 : La modalité dans tous ses états

Les questionnements soulevés dans les appels à contributions de NEMO n° 1 & 2 étaient complexes et, comme nous l'écrivions dans l'éditorial de NEMO-Online Vol. 1, n°1, cette problématique nécessitera plusieurs volumes de notre revue pour pouvoir traiter du champ très large de recherches sur la modalité.

Rappelons ici que la problématique à la base de l'appel à contributions concernait la définition même du mode, en passant par celle, classique, de Winnington-Ingram limitant le mode à une échelle, ou celles, ultérieures, de Chailley et de Trần Văn Khê. Ces définitions appellent toujours plusieurs questionnements, dont ceux concernant l'existence même de la modalité, la limitation à 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 étendue, la relation de la tonalité à la modalité, le rôle de la formularité, du pentatonisme, de l'octave et du tempérament.

D'autres questionnements ont surgi, à propos de ce que l'un des auteurs a appelé « l'ambitus carceral de l'octave », comparant cette dernière au mètre-étalon (même pas universel) et proposant la dénomination alternative « octade », ou suite indéfinie de huit éléments ; que ce soit à Damas ou à Beyrouth, nous nous souvenons avoir discuté avec des professeurs et des musiciens renommés du *maqām*, et leur avoir demandé pourquoi insistaient-ils à enseigner la théorie occidentale à leurs élèves, conjointement à l'étude du *maqām*, pour les entendre nous répondre que ce n'était que par habitude parce qu'eux mêmes, ou que leur maîtres, l'avaient apprise, puis appliquée, pendant le mandat français. À cette position des enseignants arabes répond celle de musicologues occidentaux pour qui le concept même d'échelles modales non octaviantes (ou même non quintoyantes⁷) est impensable... De ce fait le concept de l'octave, importé de la musique occidentale, a sérieusement, et souvent irréversiblement, contribué à la « dé-maqamisation » (ou à l'occidentalisation) du patrimoine musical proche et moyen-oriental.

Une autre méconception du son est celle de la hauteur qui, étrangement, le qualifie. Pourquoi dit-on d'un son aigu qu'il est haut et pourquoi d'un son grave qu'il est bas, et pourquoi un son grave n'est-il pas obtus, antonyme d'aigu, plutôt que grave. Cet adjectif, du Latin *gravis* se traduit par « digne, lourd », principalement. On parle d'une voix grave, on a une blessure, un visage grave ; un air grave est lent, majestueux, solennel, et enfin, un son grave est une note de fréquence basse. Si l'antonyme d'aigu est obtus, cet adjectif, du Latin *obtusus*, d'*obtundere*, « émousser », soit « émoussé », puis « rendu stupide », n'est certes pas l'antonyme musical d'aigu. Aigu, lui, vient du Latin *acūtus* « effilé, pointu ». La terminologie est une fois de plus bien embrouillée⁸. C'est donc la métonymie qui nous fait placer les sons aigus des séraphins, nantis de trois paires d'ailes, dans l'éther, et ceux des basses, rampantes, vers la mort : *Tuba mirum spargens sonum, per sepulcra regionum*, mais ce n'est pas l'ouïe qui les place

⁶ Rappelons ici que 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 thématiques complexes ou larges sont parfois revus par des spécialistes extérieurs, en plus des deux revues usuelles : il n'en reste toujours 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.

⁷ Pour « en quinte juste ».

⁸ La hauteur de la musique a d'autres sens car « chanter à haute voix » implique une dynamique, une puissance de la voix. Dans les textes médiévaux tardifs, les « instruments hauts » étaient les trompettes, les tambours et autres instruments de forte dynamique, destinés à être sonnés à l'extérieur, et l'on put réciter son Dante à *voce alta*, tandis que les instruments dits bas tels flûtes et cordes étaient destinés à la *musica da camera*.

car ce sens ne peut certainement pas les y situer, le son étant omnidirectionnel : un son aigu peut provenir du sous-sol alors qu'un son bas, comme le roulement du tonnerre, peut provenir bien d'au-dessus de nous. En revanche, l'oreille peu déceler sa direction et sa mobilité.

Nous sommes également concernés par la notion de mouvement dans l'art sonore. Nous voulons le comparer au parcours de la lecture d'une peinture. Certaines se lisent de droite à gauche ou le contraire et certaines, de haut en bas ou de bas en haut ou de bien d'autres manières. Cette façon de lire une œuvre de l'art visuel – (c'est-à-dire de l'art « esthétique », alors que la musique est un art « akroatique ») – dans un sens ou dans l'autre, est une des conséquences de l'inspiration de l'artiste. Malgré lui, grâce à son inconscient, il en dirige la direction de lecture. Ainsi il promène l'observateur, par la voie de ces méandres, issus de l'impression, du sentiment, de l'humeur, ou autres, et qu'il suggère, peut-être sans le savoir. De cette manière l'observateur aboutira à la compréhension de ce dédale, lui révélant tour à tour ce qu'il doit voir de manière à jouir du parcours émotionnel de l'artiste.

De même manière, il y a une direction de lecture auditive dans l'art sonore, et par cela nous ne voulons certainement pas dire que nous devrions la lire à l'envers. L'art musical, contrairement à l'art visuel, s'entend, s'ouït avec le temps qui s'écoule, cela va de soi, mais il y a dans l'audition de l'art sonore une anticipation, une prolepse, qui se superpose au temps réel de l'audition, d'une manière différente pour chaque auditeur, et qui va chez les compositeurs de génie⁹, surprendre l'auditeur car son anticipation l'aura souvent trompé. Elle l'aura dirigé vers une anticipation, différente de celle conçue par le compositeur, exprimant un sens ou des émotions autres que celles devinées par l'auditeur.

La sonique se déroule à la mesure du temps mais cela ne l'empêche pas de se déplacer dans d'autres directions temporelles, car alors que l'œuvre se poursuit dans le temps cosmique, notre appréciation, elle, s'attarde où bon lui semble, et même se répètera ce qu'elle voudra, sans s'empêcher de perdre un seul instant le fil de l'œuvre qui se déroule dans le temps commun.

La transcription de la musique par le système de la notation musicale, telle qu'elle nous fut infligée par la théorie, a bloqué la diversité des polarités. C'est une méthode réductrice. Notre perception est incroyablement plus habile à mémoriser toutes les subtilités transmises par l'audition, ou créées lors de la composition de l'œuvre, cela va de soi, et parlant de notre expérience personnelle, nous avons plus appris en écoutant notre maître improviser que nous avons appris dans ses cours didactiques. De nos cours d'harmonie, de composition, etc., nous nous sommes demandés pourquoi fallait-il nommer, par des termes étranges, ce que nous connaissons, nous sentions déjà, naturellement. La transmission depuis l'inconscient vers l'instrument est certes plus directe que celle de la lecture de la partition, de son assimilation dans notre conscient et ensuite de sa transmission à l'instrument, sans compter que la partition est incapable de traduire l'émotion du compositeur et n'est, une fois de plus, qu'une convention de la translation de l'inconscient créateur, qui lui n'est certainement pas conventionnel.

Une œuvre, soit-elle esthétique ou akroatique est créée instantanément mais c'est sa translation, pour la musique, dans la convention de la partition qui rend l'exercice ardu. Le second mouvement du concerto en sol de Ravel qui paraît fluide, et qui certainement l'était dans son inconscient, mais qui lui a demandé des remaniements qui l'épuisèrent, alors que tout était déjà intégralement formulé dans son inconscient, reflète notre pensée.

La comparaison avec l'architecture est différente car celle-ci nous offre une masse métastasique colossale dont chaque section structurale projette, tels les nuages des électrons gravitant autour d'un noyau, une réverbération extraordinaire et omnidirectionnelle des sons produits dans l'édifice. C'est là un phénomène qui avait été bien compris par Marcus Vitruvius Pollio qui dans son livre V mentionnait que les anciens plaçaient des pots d'argile ou de bronze, sous les bancs des amphithéâtres, dont la taille variait en fonction de l'architecture, pour absorber la réverbération excessive. C'est la combinaison et la vélocité des ces nuages de réverbération qui

⁹ Et nous ne nous limitons pas, par le terme « compositeurs », aux compositeurs de musique occidentale, mais incluons les « compositeurs instantanés » qui, dans l'improvisation, réussissent à tromper notre anticipation et à nous étonner.

engendreront ces combinaisons sonores, ces assemblages de sons qui seront à la base des expériences des Léonins et des Pérotins, et qui animeront les structures architecturales de Notre Dame de Paris.

Ces extravagances sonores dirigeront les compositeurs vers l'*Ars Nova* et vers d'autres développements combinatoires polyphoniques puis harmoniques. Le plain chant, lui, restera maître dans ses austères structures préromanes et romanes, tandis que le chant Byzantin se développera dans les réfractons de l'architecture de Constantinople où les masses nuageuses des réverbérations produiront d'autres mélanges rendant la combinaison verticale des sons inutile, et même inesthétique¹⁰. Ce fut l'Islam en Irak qui inventa les vitraux, ces structures extraordinaires, mais alors que dans la chrétienté les rosaces sont extraverties et explosent vers l'infini macrocosmique de la foi, l'Islam lui imposera ses mosaïques dans l'infini microcosmique introverti de la soumission, et c'est peut-être ainsi que naîtra la déclamation coranique, antipodique du plain chant de transmission écrite alors que la déclamation coranique sera exclusivement de transmission orale.

Nous rendons compte ici de faits connus, mais étrangement occultés dans la pratique musicologique courante ; nous affirmons dans cet éditorial que non seulement les concepts de « mode » et de « modalité » restent toujours largement à préciser, mais que les définitions même de la musique et de ses composantes théoriques sont à repenser : c'est ainsi que, dans le n°2 de NEMO, **Amine Beyhom** tente de remédier à l'ambiguïté de la terminologie en proposant un « Lexique de la modalité » tout en enrichissant la définition du mode et en la séquençant, passant de l'élément scalaire brut au mode proprement dit, et en reposant la définition même de l'intervalle (qualitatif ou quantitatif, structurel, de mesure, contenant, élémentaire etc.), en différenciant polycordes et genres ou encore échelles et modes. L'auteur propose, en conclusion, une définition incrémentale du mode reposant sur une distinction entre les caractéristiques intervalliques de ce dernier et ses caractéristiques mélodiques, ces deux séries de caractéristiques venant se fondre et compléter cette description.

Deux autres auteurs contribuent dans ce numéro à éclaircir d'autres facettes de la modalité. La revue par **Margo Schulter**¹¹ des déclinaisons du genre *Buzurg* documenté dans les écrits systématistes¹² est exemplaire de par son exhaustivité théorique et sa rigueur, surtout que l'auteur se base principalement sur des sources occidentales, plus ou moins fiables ; pour éviter le trop facile écueil de la théorisation à outrance, Schulter se réfère à des éléments de la pratique modale incluant notamment des mesures d'intervalles¹³ ou des descriptions de praticiens confirmés, ce qui lui permet d'affirmer la survie de ce genre très particulier dans la pratique contemporaine, sous différentes dénominations.

Le troisième article de ce numéro est proposé par **Richard Dumbrill** et constitue une remise en cause drastique des théories antiques de la musique telles que propagées tout au long du xx^e siècle, et surtout des méthodes mises en œuvre par les musicologues auto-proclamés de la Mésopotamie ; ceci faisant, son approche ne se cantonne pas aux tablettes en écriture cunéiforme mais remet en cause les concepts même de « diatonisme » et d'« octave », que ce soit dans les musiques antiques ou anciennes, et s'insurge contre la mainmise des mathématiciens sur la musique à l'aube de la théorisation musicale tout comme contre la propension affirmée de la musicologie occidentale à réduire toute musique orientale à un avatar de sa propre musique.

¹⁰ L'esthétique principale du chant byzantin est celle de l'hétérophonie multiple et protéiforme, favorisée par la réverbération des voûtes d'églises et de cathédrales.

¹¹ Historienne de la musique et, selon sa propre description, « apprentie néo-systématiste ».

¹² Qui prennent leur origine dans les écrits de Safiyy-a-d-Dīn al-Urmawī au XIII^e siècle.

¹³ Disponibles dans la littérature spécialisée.

NEMO-Online n°3 : Légendes et vérités dans les musiques du Proche-Orient

L'appel à contribution de NEMO n°3 se réfère plus particulièrement aux mythes qui parsèment la description de la musique, partant de la « science » musicale pour aboutir aux fables musicologiques qui ont accompagné l'apparition de la musicologie, et qui sont devenues la norme depuis.

Rien de plus prégnant en effet, dans la littérature musicologique et para-musicologique, que les affabulations sur les musiques du Proche et Moyen-Orient(s) – pris dans leur acception large intégrant la Grèce et la Méditerranée – de l'« orgue de Hārūn a-r-Rashid » que celui-ci aurait prétendument offert à Charlemagne, à la ditonicité du chant byzantin originel promue par des générations de byzantinologues, ou encore aux spéculations séculaires sur une Grèce antique coupée de ses racines orientales.

Les « garants de la tradition » en Orient ne sont pas en reste puisqu'ils embrassent les fables même des théoriciens occidentaux pour les reproduire à l'identique dans leur enseignement¹⁴ ou, plus loin encore sur le chemin de l'a-culturation, en inventant de nouveaux mythes musicologiques plus adaptés à leurs cultures, et en les habillant du costume trompeur, mais tellement valorisant, de la « science » musicale, sinon « musicologique ».

Il est d'ailleurs peu surprenant que les thèmes abordés dans le n°2 de NEMO versent tous dans le thème du n°3, de la remise en cause de la « dictature de l'octave » et du terme « diatonisme » à la définition même du « mode » et de la « musique ». Les articles de NEMO-Online n°2 & 3 sont de ce fait porteurs d'une dé-mythification de la musique ou, à plus proprement parler, de la musicologie léguée par les générations précédentes, ce qui est très éloigné d'ailleurs d'un dénigrement de ces dernières : il est du devoir de la génération actuelle de musicologues de dépoussiérer, nettoyer, proposer des alternatives aux fables musicologiques, à charge pour les générations futures de corriger nos propres erreurs, probables.

L'article de **Sandra Fleury**, qui ouvre la marche de ce troisième numéro, rappelle, à travers « Le traitement de la musique dans l'iconographie processionnelle du sacrifice grec » et « entre la *thusia* et le sacrifice humain » les erreurs de spécialistes de la Grèce Antique concernant les supposés sacrifices humains chez les Grecs de l'Antiquité et conclut sur le rôle éminent que joue la musique, omniprésente dans la société grecque, pour la compréhension de cette dernière.

Richard Dumbrill, dans « The myth of the 'zither' on the *Nimrud Pyxis* – and others », revoit quelques erreurs dans le catalogage d'instruments de musique ou d'objets antiques en comportant, et les corrige avec sa verve habituelle. **Amine Beyhom** propose un volumineux dossier sur « L'Influence des théories européanisées du XIX^e siècle sur la notation et la pratique des modes de la musique arabe » et ce, à travers la mise en exergue du « Mythe du genre *hijāz* semi-tonal » dans les conservatoires et les instituts de musique arabes ; il propose en appendice une revue complète des échelles des modes proposées par un auteur clef de cette musique, Kāmil al-Khula'i, à l'aube du XX^e siècle.

Enfin, le troisième numéro de NEMO se termine par le compte-rendu de **Rosy Azar Beyhom** sur un mode de communication récent au Proche-Orient, l'apparition d'une radio-internet de chant liturgique byzantin, et relate le phénomène d'addiction qui se manifeste à l'écoute de cette radio, en tentant de l'expliquer par des interviews avec le chanteur responsable de celle-ci et de sa programmation. Bien que le sujet de ce compte-rendu puisse paraître hors thème à première vue, le fait même qu'une musique liturgique puisse exercer une fascination aussi prégnante nous fait rentrer dans le domaine du mythe, à défaut de celui de la religion.

¹⁴ Par exemple pour la « théorie » de la résonance telle qu'enseignée dans les conservatoires ou instituts de musicologie, d'Orient ou d'Occident.

المقامية والخرافات الموسيقية

يعالج العدد الثاني من مجلة نيمو موضوع المقامية في مختلف أشكالها بينما يتناول العدد الثالث الحقائق والخرافات في موسيقى الشرق الأدنى. نقدم هذين العددين في الجزء الثاني من نيمو وفي شكل مناسب للنشر على شبكة الإنترنت.

نيمو-أونلاين عدد 2: المقامية في مختلف أشكالها

سبق وذكرنا في تقدمة العدد الأول، الجزء الأول من نيمو، أنّ الأسئلة المطروحة للعددين 2 و3 معقدة وأنّ مفهوم المقامية يحتاج لكمَّ كبير من الدراسات حتى الإيفاء بمعالجة الموضوع بشكل جدي.

المقامية مفهوم لا يمكن حصره بفترة زمنية أو منطقة واحدة؛ فهي تتسع إلى عدة مفاهيم أخرى وتعبر الأزمنة. تحدثنا في عدة مناسبات مع بعض الأساتذة المرموقين في مؤسسات تعليمية في البلاد العربية عن السبب الذي يدفعهم إلى تعليم النظريات الغربية للموسيقى مع نظريات المقام وسمعوا أنها عادة نشأوا على القيام بها كما أساتذتهم قبلهم، منذ أيام الانتداب الفرنسي. لكن الأمر يحمل في طياته واقع لا بدّ من ذكره هنا، أنّ فكرة السالالم المؤلفة من ثمان درجات أو أكثر والتي تتحلّي جواب القرار غير مقبولة بتاتاً عند أساتذتهم بالأصل وهذه المشكلة هي من أحد العوامل التي تبيّن أنّ "التغريب" طغى بشكل قوي وهو يمحو تقرّباً ما بقي من معالم "المقامية" في الشرق.

من المفاهيم الخاطئة الشائعة مسألة علوّ الصوت وكيفية توصيفه بدقة. فالواضح أنّ الاصطلاح لا يفي فعلياً المعنى على حقيقته. تطالعنا أيضاً مشكلة التدوين وما تحويه من التباس يجعل الفهم الموسيقي أصعب. لا شكّ أنّ قراءة الإشارات الموسيقية على الورقة تسمح باستيعاب هيكلية معينة لكن رؤية وسماع الأستاذ يعزف المقطوعة يوصل إلى المتعلم كلّ ما يجب أن يعرفه حول المعرفة.

من المسائل التي يجب طرحها أيضاً فكرة التقارب بين الموسيقى والهندسة؛ على سبيل المثال فيما يخصّ الترددات الصوتية نتيجة التركيبات الهندسية والتي ألغت آذان المؤلفين بأصداء جديدة وفتحت الأبواب لتأليفات ترتكز على التوافق الأفقي للأصوات بدل من العامودية التوافقية. ومن ناحية أخرى من الهندسة، يجدر أن نذكر بأنّ الزجاج الملون نشأ في الإسلام في العراق وعبرت الوريدات المنغلقة في الزيينة الإسلامية عن فكرة الرضوخ والإسلام بعد ذاته بينما توسيّعت تلك الوريدات وانفتحت فكرة الإيمان الواسع اللامتناهي في المسيحية.

لقد وجب أن نطرح هذه الأمور المتعددة التي قد تبدو غير متعلقة بالموضوع لأنّ واقع العلم الموسيقي ينبع إلى نسيان العلاقات الموجودة بين الموسيقى والعلوم الأخرى، خاصة أنها توجّج الأفكار وتدعى إلى إعادة نظر شاملة لمفاهيم موسيقية نستعين بها.

في العدد 2، يحاول **أمين بهم** معالجة الالتباس الموجود في المصطلحات ويعرض في مقاله "معجم المقامية" إغناء لتعريف "المقام" عبر تفصيل متسلسل ينطلق من أصغر مكوناته حتى الوصول إلى تركيبة المقام الفعلية. في هذه العملية، يعيد الكاتب طرح التعريفات العامة كمسافة (النوعية والكمية، الأساسية، القياسية، الكامنة، المبدئية، وغيرها) ويفصل بين مفهوم العقود والأجناس وبين السالالم والمقامات. وفي نهاية البحث، يدعو أمين بهم القارئ إلى مناقشة تعريف تزايدي للمقام قوامه الفصل بين ميزات المسافات المقامية والميزات اللحنية، مع اليقين أنّ هذه الميزات بشقيّها تعود وتلتقي لتكمّل توصيف المقام.

يساهم كاتبان أيضًا في عملية التوضيح لأوجه غامضة من المقامية. تقوم **مارغو شولتر** بمراجعة كل الأشكال المعروفة لجنس البزرك وال موجودة في كتابات النظميين. تتميز إعادة النظر هذه بشموليتها و جديتها خاصة أن الكاتبة تعتمد حصريًا على مصادر غربية غير موثوقة بها كلًّا. إنما تفادت شولتر الوقوع في فخ التنظير المطلق و عرضت أمثل من المراس الموسيقي للمقام تحتوي على قياسات للمسافات أو على توصيفات لموسيقيين متصلين، الأمر الذي سمح لها أن تؤكّد أنَّ هذا الجنس المميّز ما زال موجودًا تحت تسميات مختلفة في الزمن الحالي.

أما المقال الثالث من هذا العدد فهو **لريشارد دميريل** وهو إعادة نظر جذرية للنظريات القديمة للموسيقى، تلك المنتشرة طوال القرن العشرين؛ كما يتساءل الكاتب حول المناهج المستخدمة من قبل أناس نصّبوا أنفسهم علماء موسيقيين لبلاد ما بين النهرين. خلال هذا البحث، لا يقتصر الكاتب على أمثل من اللوحات المسمارية لكنه يوسع الرؤية و يطرح مشكلة المفاهيم "الدياتونية" و "الديوان" في الموسيقى القديمة و يتوجّل في سيطرة علماء الرياضيات على الموسيقى منذ فجر التنظير الموسيقي، هذه السيطرة الملحوظة أيضًا في نزعة علم الموسيقى الغربية بتحويل الموسيقى الشرقية إلى نسخة عنها.

نيمو-أونلاين عدد 3: حقائق و خرافات في موسيقى الشرق الأدنى

غالبًا ما طغت الخرافات على المسار التاريخي لعلم الموسيقى في بلاد الشرق الأدنى والأوسط. ولما كان "حُمَّة التقليد" في الشرق هم من يتبنّون هذه القصص من المنظرين الغربيين و يستعملونها طبق الأصل في تعليمهم، وجدنا العلم الموسيقي غارقاً في عدد لا يأس به من الأفكار والنظريات الخاطئة المقولبة في إطار "علم".

ليس من المستغرب عندئذٍ أن نرى أن المواقع المتناولة في العدد 2 من نيمو تلاقى أيضًا مع محور العدد الثالث. فالمقالات التابعة لهذين العددين 2 و 3 تحمل في طياتها فضح للأساطير الموسيقية، تلك التي ورثها علم الموسيقى من الأجيال السابقة. إنَّه من واجب الجيل الحالي من علماء الموسيقى أن يتزعّموا الغبار المترانكة و يصلحوا ما أمكن على أن يكمِّل الجيل الآتي عملية الإصلاح.

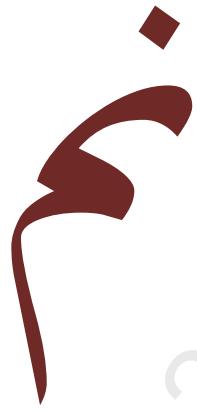
يفتح مقال **ساندرا فلوري** العدد الثالث من نيمو "معالجة الموسيقى في الأيقونية الطوافية للأضحية عند اليونان" و "بين التوسّيا والتضحية الإنسانية" مذكًرا بالأخطاء التي ارتكبها المتخصصون ببلاد اليونان القديمة فيما يتعلق بالأضحية الإنسانية عند الإغريق. ينتهي المقال إلى الدور الأساسي للموسيقى في المجتمع الإغريقي آنذاك وأهميتها في فهم المجتمع.

يقدّم **ريشارد دميريل** في مقاله "أسطورة الزيتر على النمرُد بيكسيس – وغيرها" بعض الأخطاء التي تتواجد في فهرسة الآلات الموسيقية والأغراض القديمة و يقترح تصحيحات لها.

يعرض **أمين بيه** على القارئ ملفًّا غير تحدث عنوان "تأثير النظريات ذات الطابع الأوروبي في القرن التاسع عشر على التدوين الموسيقي والراس المقامي في الموسيقى العربية" حيث ينطلق من "أسطورة جنس الحجاز النصف-تونالي" كمثالٍ عابرٍ – في المعاهد الموسيقية المختلفة في البلاد العربية – و مُعبّر. يرفق الكاتب بحثه بمراجعة كاملة لسلام المقامات بحسب منظرٍ أساسي لهذه الموسيقى والقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين: كامل الخلقي.

وأخيرًا ينتهي هذا العدد بتقرير كتبته **روزي عازار بيه** حول وسيلة تواصل جديدة في الشرق الأدنى: نشأة إذاعة للموسيقى البيزنطية و تحاول أن تفسّر عبر حديث مع المنسق، السبب الذي يختبيء وراء حالة التعلق الشديد بهذه الإذاعة عند كل من يستمع إليها.

قد يبدو موضوع هذا التقرير بعيدًا عن محور العدد في بادي الأمر لكن الأسطورة تكمن في أن يكون موسيقى ليتورجية هذه القوة والسحر والتأثير.



NEMO

Near-Eastern Musicology Online

NEMO-Online Vol. 2 Nos. 2 & 3 – November 2013-November 2014

CONTENTS / SOMMAIRE / ملخص

NEMO-Online No. / n°2: Modality in all its forms / La modalité dans tous ses états

Amine BEYHOM : “Un lexique de la modalité,” *Near Eastern Musicology Online* 2 2 |2013-11| **p. 5–24.**

Margo SCHULTER : “Systematist Buzurg and its Relatives: Notes on a Zalzalian Modal Genre,” *Near Eastern Musicology Online* 2 2 |2013-11| **p. 25–49.**

Richard DUMBRILL : “Mesopotamian Sonic Proto-Theory,” *Near Eastern Musicology Online* 2 2 |2013-11| **p. 51–61.**

NEMO-Online No. / n°3 : Myths and truths in Music from the Antiquity to the Present / Légendes et vérités dans les musiques du Proche-Orient

Sandra FLEURY : “Le traitement de la musique dans l’iconographie processionnelle du sacrifice grec : entre la *thusia* et le sacrifice humain,” *Near Eastern Musicology Online* 2 3 |2014-11| **p. 63–74.**

Richard DUMBRILL : “The myth of the ‘zither’ on the *Nimrud Pyxis* – and others,” *Near Eastern Musicology Online* 2 3 |2014-11| **p. 75–85.**

Amine BEYHOM : “Dossier : Influence des théories européanisées du XIX^e siècle sur la notation et la pratique des modes de la musique arabe et d’autres musiques, à travers la mise en exergue du mythe du genre *hijāz* semi-tonal,” *Near Eastern Musicology Online* 2 3 |2014-11| **p. 87–177.**

Rosy AZAR BEYHOM : “A musical tradition for the 22nd century: A report on a cultural Lebanese initiative,” *Near Eastern Musicology Online* 2 3 |2014-11| **p. 179–181.**

