LA MODALITÉ ÉCRITE
UN EXEMPLE AVEC MĪKHĀʾĪL MASHĀQA AU XIXe SIÈCLE

*Rosy Azar Beyhom**

Si la « modalité » reste de nos jours un concept à définir, que ce soit dans le contexte de la musique arabe ou dans d'autres musiques, c'est que les théoriciens du passé ne semblent pas l'avoir fait pour nous dans leurs traités ; du moins est-ce ce que nous avons pu constater.

L'on pourrait se demander pourquoi les anciens Arabes n'auraient pas jugé opportun de préciser ce qui, pour eux, aurait été jugé « modal ». Une des réponses possibles à cette question serait qu'ils auraient été plutôt préoccupés à jouir de la musique qui les aurait entourés, ou bien, pour certains, à composer, pour un dignitaire, la mélodie qui aurait été la plus parfaite, faisant le tour du monde, même copiée et plagiée, pour la plus grande joie[1] de son auteur.

Il est fort possible aussi que cela aurait été tout simplement parce qu'ils n'auraient pas eu besoin d'y réfléchir et n'auraient pas perçu la nécessité d'en trouver une définition. On questionne difficilement un état normal dont on est entouré au quotidien, que ce soit à la cour de rois, de califes ou dans les rues du marché. Tout ce qu'on aurait chanté ou joué aurait été modal.

De nos jours, ceci n'est plus le cas[2], et il nous semble que cette façon de penser est la cause principale qui mène les chercheurs à vouloir trouver une définition pour le terme « modalité ».

Les théoriciens de la musique arabe ont, pour la plupart, laissé des indices dans leurs traités qui auraient pu contribuer à la restitution de cette définition. On trouve notamment des descriptions d'échelles[3], des dévoilements furtifs d'une pratique qui n'est pas souvent explicite[4] ou d'autres allant dans le sens d'une description de la pratique mélodique et correspondant, peut-être, à ce que nous pourrions, aujourd'hui, appeler « modalité ».

Ailleurs, on trouve aussi, et à titre d'exemple, un exercice de *ʿūd* chez (al-) Kindī[5], un *ṣawt*[6] chez (al-) Urmawī, et une description littéraire d'échelles et/ou de modes chez Mashāqa[7].

Nous nous sommes intéressée aux descriptions de Mīkhāʾīl Mashāqa[8] au cours de recherches sur la musique arabe de l'époque moderne. Et c'était frappant de remarquer les différences de perception, et par suite d'interprétation et d'analyse, dans différents essais sur l'épître musicale de ce théoricien.

Le propos de cet article est de relever ces différences et ces aboutissements, tout en essayant de fournir au lecteur les indices dont il aurait besoin afin de décider pour lui-même ce qui lui semblerait le plus proche de ce que Mashāqa aurait voulu exprimer en son temps[9].

L'APPORT DE MĪKHĀʾĪL MASHĀQA À LA MUSIQUE ARABE

Les théories modernes de la musique arabe auraient débuté par les écrits de Mashāqa au XIXe siècle[10]. Cette modernité est exprimée à travers l'introduction de ce théoricien dès « la première formulation rationnelle du modèle de division de l'octave en vingt-quatre quarts de ton égaux »[11]. Ceci a été clarifié par les musicologues contemporains[12] qui ont montré que ce système en vingt-quatre quarts ne pouvait être que théorique, en se basant par exemple sur le fait que Mashāqa avait écrit clairement dans son traité que ce système existait bien avant son temps[13]. De même, dans la partie théorique de son épître, l'auteur ne cite pas le quart de ton en tant qu'entité dans son système[14] et ne parle que de tons et de trois-quarts de ton.

Farmer a mentionné Mashāqa dans un article sur l'histoire de l'échelle musicale arabe et trouve que :

> « [Mashāqa] essaya d'établir le quart de ton comme base régulière pour avoir une échelle tempérée égale »[15].

Cette constatation erronée a perduré avant qu'elle ne soit corrigée par les musicologues contemporains.

Erlanger, de son côté, considère que Mashāqa représentait :

> « l'esprit scientifique moderne généralement ignoré à cette époque à Damas »[16].

CE QUI NOUS EST PARVENU DE MASHĀQA

Mashāqa a écrit un traité musical intitulé *Épître à l'Émir Shihab*[17] /الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية/. Ce manuscrit a été traduit et publié en anglais pour la première fois par Eli Smith en 1849. Ce fut ensuite au tour de Louis Ronzevalle, en 1899, de proposer une édition arabe commentée et, ultérieurement en 1913, une édition et traduction en langue française suivies quelques décennies plus tard par une édition arabe d'Isis Fatḥ-al-Lāh (en 1996). Enfin, en 2007, Nidaa Abou Mrad publiait un article autour de ce traité.

* Rosy Azar Beyhom est membre fondateur du CERMAA (CEntre de Recherches sur les Musiques Arabes et Apparentées – Liban) et de FOREDOFICO, fondation pour la promotion de la Musique et des Arts au Liban. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat sur le traité de Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān al-Mūsīqī à l'université Paris-Sorbonne.

NEMO Online Vol. 1 No. 1 – 2016 Revue

Quant aux manuscrits que nous avons pu retrouver, nous possédons trois versions du même ouvrage : les copies numériques des manuscrits BO 220 et BO 221 qui nous ont aimablement été transmis par la Bibliothèque Orientale de Beyrouth ainsi que, découvert par le plus grand des hasards, un troisième manuscrit[18], au Sud du Liban. Ce manuscrit porte le numéro OBS_1741.

À l'aide de ces trois copies, nous tenterons de comprendre comment les éditions de ce traité ont été conçues et si les indications de Mashāqa ont été respectées.

Nous porterons notre attention sur un paragraphe simple mais dont les problèmes d'édition et de traduction se sont révélés caractéristiques d'un paupérisme musicologique[19] au sujet du *maqām*. Le paragraphe en question concerne le mode *Dūkā*[20] retrouvé chez Mashāqa dans son épître au chapitre cinq de la seconde partie sous l'intitulé : « Des *alḥān* [modes, mélodies][21] dont le *qarār* [tonique, teneur, fondamentale] est sur le *burj* [degré, position] *dūkā*[22] » / في الألحان التي يكون قرارها على برج الدوكاه/. Dans ce paragraphe, Mashāqa propose une suite de degrés qui expliciteraient pour lui le mode en question. Cette énonciation des degrés représenterait pour nous un exemple de modalité expliquée par le medium littéraire.

Avant de commencer notre analyse, nous présentons le tableau en page suivante (Tab. 1) qui explique la répartition des degrés dans une octave suivant le système de Mashāqa. Il permettra de mieux comprendre le mode *Dūkā* et de mieux situer l'énoncé musical de l'auteur.

Analyse du tableau

Nous avons construit, en nous inspirant d'un tableau de Mashāqa[23] et en suivant les degrés qu'il cite, une octave débutant sur le degré *dūkā* (*ré* en bas/grave) et finissant sur le degré *muḥayyar* (*ré* en haut/aigu). Cette octave est celle du (mode) *Dūkā*, qui débute traditionnellement sur le (degré) *dūkā*. Remarquons qu'il existe certaines notes altérées par un demi-bémol ou un demi-dièse[24].

Le tableau comporte des degrés principaux, les *abrāj*[25] qui sont mis en relief sur un fond gris, et des degrés secondaires, les *nīm* (qui abaissent le degré d'un quart de ton approximatif) et les *tīk* (qui haussent le degré d'un quart de ton approximatif) et des degrés qui se trouvent à mi-chemin entre ceux qui ne sont pas altérés ; ces derniers sont les *anṣāf*[26] – ou « moitiés » d'intervalles comme le *shahnāz* (vers le haut du tableau) ou le *ḥijāz* (vers le centre du tableau).

Nous avons représenté, sur une portée occidentale, chacun des degrés de cette octave. Les notes se lisent en ajoutant une clé de sol sur la 2e ligne de la portée. Les *nīm* sont indiqués par un « - moins » et les *tīk*, par contre, le sont par un « + plus ».

Nous avons ajouté les noms des degrés en français translittéré. Remarquons d'emblée que les degrés principaux et les *anṣāf* ont une identité et une existence qui leurs sont propres[27]. Les nombres figurant à droite correspondent au nombre de « quarts de ton » entre chaque *burj*, par exemple, entre *dūkā* et *sīkā* il y a « 3 » ce qui veut dire trois quarts de ton.

À TRAVERS LES TEXTES – LA PROBLÉMATIQUE DU PREMIER *LAḤN* DE MASHĀQA

Nous présenterons cinq textes interprétatifs à titre de comparaison pour le mode *Dūkā*. Trois versions en arabe (en plus de leur translittération), celle de Ronzevalle comparée à une édition plus tardive du même auteur et celle de Fatḥ-al-Lāh ; une édition en français, celle de Ronzevalle, et une édition en anglais, celle de Smith.

Nous n'analyserons pas la version anglaise du fait que son auteur déclare que :

> « [...] In translating, I have abridged [Mashāqa's] work a good deal, have not always observed his order in the arrangement of the sections, and have frequently taken the liberty to express his thoughts in my own style »[28].

Dans un deuxième temps, nous comparons ces versions avec les manuscrits disponibles.

Observations premières

Nous commentons ici les comparaisons contenues dans le Tableau nº 2 intitulé *Le premier* Laḥn ; les termes encadrés sont les noms des degrés *rāst* et *dūkā* ainsi que les lettres représentant ces degrés dans la version française de Ronzevalle[29]. Au premier abord, nous remarquons la différence du nombre des degrés du premier *laḥn*.

Le problème commence par la ponctuation, en l'occurrence les virgules qui se trouvent dans la version de Fatḥ-al-Lāh et qui pourraient changer le nombre de degrés. Ainsi, une traduction libre de sa version donnerait, à partir du premier encadrement et en tenant compte de la ponctuation qu'elle place :

> « [...] *dūkā, rāst, dūkā, rāst, dūkā, rāst* trois fois, puis *nawā, jhārkā, sīkā, dūkā, rāst, dūkā,* [...] ».

Une reproduction sur portée donnerait pour Fatḥ-al-Lāh, en respectant le texte et la ponctuation et les mises en relief qu'elle propose, la version suivante (Not. 1) :

Notation 1. Première partie du premier *laḥn* selon les indications de Fatḥ-al-Lāh : « […] *dūkā, rāst, dūkā, rāst, dūkā, rāst trois fois, puis nawā, jhārkā, sīkā, dūkā, rāst, dūkā,* […] ».

NEMO-Online Vol. 1 No. 1 – Alle Rechte

محيّر		muḥayyar		Répartition des degrés dans l'octave de *dūkā* à *muḥayyar*
تيك شهناظ		tīk shahnāẓ	4	
شهناظ		shahnāẓ		
نيم شهناظ		nīm shahnāẓ		
ماهور		māhūr		
تيك نهفت		tīk nahuft	3	
نهفت		nahuft		
أوج		awj		
عجم		ʿajam	3	
نيم عجم		nīm ʿajam		
حسيني		ḥusaynī		
تيك حصار		tīk ḥiṣār	4	
حصار		ḥiṣār		
نيم حصار		nīm ḥiṣār		
نوا		nawā		
تيك حجاز		tīk ḥijāz	4	
حجاز		ḥijāz		
نيم حجاز		nīm ḥijāz		
جهاركاه		jhārkā		
تيك بوسليك		tīk būsalīk	3	
بوسليك		būsalīk		
سيكاه		sīkā		
كردي		kurdī	3	
نيم كردي		nīm kurdī		
دوكاه		dūkā		

Tableau 1. Répartition des degrés dans une octave : inspiré d'un tableau de Mashāqa.

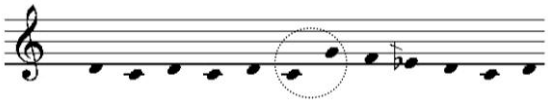
NEMO-Reissue

Le premier *laḥn*[30]	
Version de Ronzevalle[31] (1899) basée sur le Ms. BO 220 et le manuscrit de El-Khoury (C)	**Version de Fatḥ-al-Lāh[32] (1996) basée « sur cinq Ms. » dont l'édition de Ronzevalle (1899)[33]**
[...] في الألحان التي يكون قرارها من[34] برج الدوكاه هي واحد واربعون لحنًا **الاول "الدوكاه المسمّى عشاق الاتراك"** وهو من[35] دوكاه، دوكاه، زست، دوكاه، زست، ثلاث مرار ثم نوى جهاركاه سيكاه دوكاه، زست، دوكاه، زست، دوكاه ثم تصعد الى برج الحسيني برجًا برجًا مظهرًا برج الحسيني ثم عجم ثم نوى وجهاركاه مظهرًا ثم سيكاه دوكاه. وهذا اللحن يلحقُه اكثر علماء البلاد الشاميّة بلحن البياتي بواسطة قراره على برج الدوكاه ولكونه يُستعمل فيه ربع العجم بدلاً من برج الاوج وسيظهر لك فرقهُ عند تعريف البياتي وأنواعه	[...] في الألحان التي يكون قرارها على برج الدوكاه وهي واحد وأربعون لحنا **الأول (الدوكاه)، المسمى (عشاق الأتراك** (note 1 par l'auteur) وهو دوكاه، زاست، دوكاه، زاست، دوكاه، زاست ثلاث مرات، ثم نوا، جهاركاه، سيكاه، دوكاه (note 2 par l'auteur)، زاست، دوكاه (note 3 par l'auteur)، ثم تصعد إلى برج الحسيني برجا برجا مظهرا لبرج الحسيني، ثم عجم، ثم نوا وجهاركاه/ مظهرا، ثم سيكاه، دوكاه. وهذا اللحن يلحقه أكثر علماء البلاد الشامية بلحن البياتي بواسطة قراره على برج/ الدوكاه، ولكونه يستعمل فيه ربع العجم بدلا عن برج الأوج، وسيظهر لك فرقه عند تعريف البياتي وأنواعه[36]
Version de Ronzevalle translittérée	**Version de Fatḥ-al-Lāh translittérée**
[…] fi l alḥān l latī yakūn qarāruhā min burj al *dūkā*. Hiya wāḥid wa arbaʿūn laḥnan al awwal "al *dūkā* l musammā *ʿushshāq l atrāk*" wa huwa min *dūkā rast dūkā rast* thalāth mirār thumma *nawā jhārkā sīkā dūkā dūkā dūkā rast dūkā* thumma taṣʿad ilā burj l *ḥusaynī* burjan burjan muẓhiran burj l *ḥusaynī* thumma *ʿajam* thumma *nawā* wa *jhārkā* muẓhiran thumma *sīkā dūkā*. Wa hādha l laḥn yulḥiquhu akthar ʿulamā' l bilād sh shāmiyya bilaḥn l Bayyātī biwāsiṭat qarārihi ʿala burj l *dūkā* wa likawnihi yustaʿmal fīhi *rubʿ lʿajam* badalan min burj l *awj* wa sayaẓhar laka farquhu ʿinda taʿrīf l Bayyātī wa anwāʿih	[…] fi l alḥān l latī yakūn qarāruhā ʿalā burj al *dūkā*. Wa hiya wāḥid wa arbaʿūn laḥnan al awwal (al *dūkā*) l musammā (*ʿushshāq l atrāk*) wa huwa *dūkā, rāst, dūkā, rāst, dūkā, rāst* thalāth marrāt, thumma *nawā, jhārkā, sīkā, dūkā, rāst, dūkā,* thumma taṣʿad ilā burj l *ḥusaynī* burjan burjan muẓhiran burj l *ḥusaynī,* thumma *ʿajam,* thumma *nawā* wa *jhārkā* muẓhiran, thumma *sīkā dūkā*. Wa hādha l laḥn yulḥiquhu akthar ʿulamā' l bilād sh shāmiyya bilaḥn l Bayyātī biwāsiṭat qarārihi ʿala burj l *dūkā* wa likawnihi yustaʿmal fīhi *rubʿ lʿajam* badalan ʿan burj l *awj* wa sayaẓhar laka farquhu ʿinda taʿrīf l Bayyātī wa anwāʿih
Version anglaise de Smith (1849)[37]	
Dûgâh, called *ʿAshshâq of the Turks*. It is 5, 4, 5, 4, 5, 4, 8, 7, 6, 5, 4, 5, then ascends note by note distinctly to 9, then 9b, 8, 7 distinctly, 6, 5. Most of the Syrians consider it a variety of the tune *beyâty*, by reason of its being keyed on 5, and the use in it of 9b for 10. The difference will be pointed out in treating of *beyâty* and its varieties	
Version française de Ronzevalle (1913)[38]	
Le 1er est *D*, appelé « *Uššāq ul-atrāk* [les Amants chez les Turcs] » Le voici : *D, R* ; *D, R* ; trois fois ; puis *N, Ǵ, S, D, D, D, R, D*. On monte ensuite, degré par degré, jusqu'à *Ḥ* que l'on soutient ; puis *ʿaǵam, N, Ǵ app.*, puis *S, D*. La plupart des musiciens syriens font succéder[39] cet air à celui de « *Bayātī* », au moyen de sa tonique *D*, et aussi, parce qu'on y fait entendre le *quart ʿaǵam* au lieu du degré *A*. On en verra cependant la différence quand il sera question du « *Bayātī* » et de ses espèces	

Tableau 2. Comparaison des différentes versions du premier *laḥn*.

NEMO-Online Vol. 1 No. 1 – 2016 Reissue

On ne retrouve cependant pas cet agencement des notes dans sa transposition sur la portée[40] malgré son assurance au lecteur qu'elle traduit littéralement ce que Mashāqa propose comme énoncé[41].



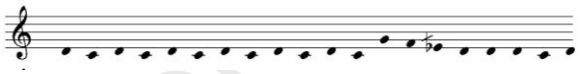
Notation 2. Reproduction de la portée de Fatḥ-al-Lāh dans [Mashāqa, 1996, p. 64, note n°4] ; première partie de la notation qu'elle propose pour traduire les indications de Mashāqa.

Il manque clairement « [...] *rāst* trois fois [...] », nonobstant le soin pris par Fatḥ-al-Lāh de bien le mettre en exergue par le biais des virgules dans sa version littérale[42]. Cependant elle passe tout de suite du *rāst* au *nawā* (entourés par un cercle pointillé) et continue l'écriture[43] sur une portée. Remarquons aussi qu'elle ne donne aucune valeur rythmique aux notes. À ce stade, la ponctuation ne nous semble présenter, dans son édition, aucun intérêt.

Les raisons pour lesquelles Fatḥ-al-Lāh aurait choisi de ponctuer son texte nous sont pour le moment obscures. Par ailleurs nous présumons que les manuscrits dont elle se servait pour son édition ne répétaient pas ce même détail puisque l'exemple du manuscrit de la version de Ronzevalle[44] montre une différence du même contenu, cité parmi ses sources[45] mais non ponctué.

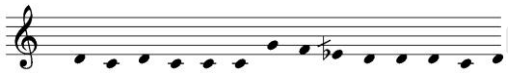
Poursuivons par la traduction de Ronzevalle. Du premier encadrement jusqu'au dernier, et en guise de comparaison avec la version de Fatḥ-al-Lāh qui donnerait : « [...] *dūkā rāst dūkā rāst* trois fois puis *nawā jhārkā sīkā dūkā dūkā dūkā rāst dūkā* [...] ».

Ce texte, transposé sur une portée, offre plusieurs possibilités. Dans la première, nous avons considéré que Mashāqa aurait voulu que l'expression entière avant le « trois fois » se répète trois fois, parce que dans le cas contraire il aurait écrit « *rāst rāst rāst* » comme il l'a fait pour le *dūkā* vers la fin de cette première partie :



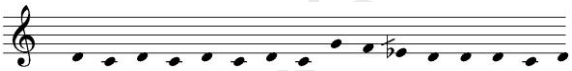
Notation 3. Première version de la première partie du premier *laḥn* selon les indications de Ronzevalle : « [...] *dūkā rāst dūkā rāst trois fois puis nawā jhārkā sīkā dūkā dūkā dūkā rāst dūkā* [...] ».

Il est possible de saisir autrement la répétition, ainsi que Fatḥ-al-Lāh avait choisi de le faire, et de considérer qu'elle s'était rapportée uniquement à la dernière note indiquée, le *rāst*, ce qui résulterait en une deuxième version (voir la portée suivante – Not. 4).



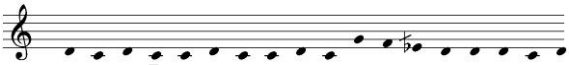
Notation 4. Deuxième version de la première partie du premier *laḥn* selon les indications de Ronzevalle : « [...] *dūkā rāst dūkā rāst trois fois puis nawā jhārkā sīkā dūkā dūkā dūkā rāst dūkā* [...] ».

Il reste une version qui aurait consisté à répéter uniquement les deux notes citées avant le « trois fois », la notation dans ce cas aurait été :



Notation 5. Troisième version de la première partie du premier *laḥn* selon les indications de Ronzevalle : « *[...] dūkā rāst dūkā rāst trois fois puis nawā jhārkā sīkā dūkā dūkā dūkā rāst dūkā* [...] ».

Enfin une dernière version qui aurait répété les trois dernières notes qui se seraient trouvées avant le « trois fois » :



Notation 6. Quatrième version de la première partie du premier *laḥn* selon les indications de Ronzevalle : « [...] *dūkā rāst dūkā rāst trois fois puis nawā jhārkā sīkā dūkā dūkā dūkā rāst dūkā* [...] ».

Ceci prouve qu'il n'est pas facile de comprendre ce que Mashāqa avait voulu dire dans sa relation littéraire de la succession des degrés du mode, et qu'il serait presque impossible, en conséquence, d'en établir une recension.

Nous en avons une démonstration supplémentaire à travers l'exemple suivant, qui est la version[46] que propose Abou Mrad[47] pour ce premier *laḥn* :

> « *dūkā, rāst, dūkā, rāst,* trois fois, puis *nawā, jahārkā, sīkā* mis en valeur, puis *ḥusaynī, nawā* mis en exergue, suivi de *jahārkā, sīkā, dūkā, dūkā, dūkā, rāst, dūkā,* puis montée graduelle jusqu'au degré *ḥusaynī* qui est mis en exergue, suivi de *ʿajam, nawā, jahārkā* qui est mis en exergue, puis *sīkā* et *dūkā* »[48].

L'auteur transcrit ensuite cette description en trois mesures binaires dans la forme suivante[49] :

Notation 7. Reproduction du premier *laḥn* selon Abou Mrad, supposée traduire le texte : « *dūkā, rāst, dūkā, rāst,* trois fois, puis *nawā, jahārkā, sīkā* mis en valeur, puis *ḥusaynī, nawā* mis en exergue, suivi de *jahārkā, sīkā, dūkā, dūkā, dūkā, rāst, dūkā,* puis montée graduelle jusqu'au degré *ḥusaynī* qui est mis en exergue, suivi de *ʿajam, nawā, jahārkā* qui est mis en exergue, puis *sīkā* et *dūkā* ».

Remarquons comment Abou Mrad a interprété le « trois fois », en considérant (probablement) que Mashāqa, au lieu d'ajouter encore une fois « *dūkā, rāst* » aurait décidé d'écrire « trois fois » pour indiquer qu'il aurait voulu ce résultat : « *dūkā, rāst, dūkā, rāst, dūkā,*

NEMO Online Journal - 2015 - Reissue

rāst [...] », et c'est de cette façon qu'Abou Mrad commence, sur une portée, sa notation du *laḥn*.

Ce dernier auteur se base uniquement sur l'édition de Fatḥ-al-Lāh et les deux éditions de Ronzevalle. Il propose ensuite des « échelles de recension pondérée » de certaines mélodies de Mashāqa, et justifie sa démarche en notant que « [ces échelles] sont élaborées, ci-après, en tenant compte à la fois des occurrences et des durées relatives telles qu'elles apparaissent dans le texte »[50]. Il ne précise cependant pas de quel texte il est question. Nous avons déjà montré que, entre deux versions du traité de Mashāqa en arabe, les interprétations peuvent varier, et qu'il existe au moins deux manuscrits qui ne rapportent pas exactement les mêmes propos.

Il en résulte qu'il n'est pas aisé d'attribuer de valeurs fixes aux occurrences des durées relatives telles qu'elles apparaissent dans le texte, et que celles « restituées » par Abou Mrad restent hypothétiques. De plus, cet auteur considère que les termes مظهرًا *muẓhiran*[51], تلميحًا *talmīḥan*[52] et quelques autres employés par Mashāqa introduisent une fonction rythmique du degré qu'ils qualifient[53]. Nous pensons, de notre côté, que ces termes pourraient aussi bien indiquer une accentuation qui varierait entre *douce*, *faible* et *forte*, par exemple, ou une nuance dans le jeu ou le chant ou une autre façon d'interpréter qu'on ne connaît pas et qui aurait décliné avec le temps.

Remarquons par ailleurs que Ronzevalle traduit le terme مظهرًا *muẓhiran* par l'expression « que l'on soutient »[54], alors que Abou Mrad traduit par « mis en exergue ». Ces détails montrent encore une fois la difficulté de dégager une vérité quelconque de ces descriptions et la vraie « mission impossible » qu'est la transcription sur une portée[55] de l'énoncé de Mashāqa : d'un côté, il n'existe malheureusement pas de preuves qui confirmeraient que ces termes soient des indicateurs rythmiques, et de l'autre, il n'existe pas non plus, à notre connaissance, de sources qui indiqueraient que ce soient des consignes de nuance, tout comme il n'y a pas dans l'épître d'indications plus précises de Mashāqa quant à la signification exacte de ces termes.

Nous arrivons maintenant à la question suivante : pourquoi Mashāqa aurait-il écrit les degrés et donné des consignes tout en s'abstenant de transcrire lui-même ses mélodies par une méthode autre que littéraire ? Est-il possible qu'il ait préparé, en parallèle, un autre traité, peut-être perdu, plus axé sur la pratique de cette musique ? Ou bien est-ce que sa démarche aurait eu pour but d'affirmer l'oralité de la musique arabe ? Si c'est le cas, pourquoi donc certains musicologues[56] arabes qui ont travaillé sur son traité se sont efforcés de limiter les mélodies sur une portée, recenser les degrés et, pour l'un d'entre eux, faire des statistiques ?

Nous entreprenons, en section suivante, l'étude des manuscrits originaux afin d'essayer d'en extraire une réponse, même partielle, à ces questions.

La version de Ronzevalle – 1899

Poursuivons maintenant notre quête avec les quelques manuscrits disponibles pour essayer de comprendre comment Ronzevalle a procédé afin d'établir ses éditions de 1899, surtout en ce qui concerne le premier *laḥn*.

Les versions manuscrites dont Ronzevalle s'est servi pour l'édition de ce traité sont partiellement disponibles[57]. Le catalogue[58] des manuscrits de la Bibliothèque Orientale rapporte que Ronzevalle s'est basé sur le Ms. BO 220 pour son édition de 1899 ; et ensuite sur un autre manuscrit, le Ms. BO 221, pour sa deuxième édition et sa traduction de 1913.

Dans son avant-propos[59], l'éditeur explique qu'il se base sur deux manuscrits sans toutefois citer leurs numéros, mais il dit que l'un des deux est conservé à la BO.

Ce catalogue précise[60] que le Ms. BO 221 a été acheté en 1912. C'est donc bien plus tard que l'édition de 1899. Cela nous assure que la comparaison suivante a lieu entre le Ms. BO 220 et le texte de Ronzevalle. L'autre manuscrit appartenait à Louis El-Khoury[61] qui avait donné à Ronzevalle l'autorisation de s'y référer pour établir son édition critique en arabe : ce manuscrit est probablement celui que nous avons récemment retrouvé au Couvent Saint-Sauveur à Joun.

Procédons pour le moment avec un seul manuscrit, pour la vérification de la ponctuation du texte (Fig. 1) : nous remarquons qu'il n'existe aucune ponctuation dans cet extrait[62]. La comparaison de la première partie du premier *laḥn* entre notre manuscrit et l'édition de 1899 montre un manque au niveau du degré « *dūkā* ». Les deux hexagones entourent deux « *dūkā* », que l'on retrouve au nombre de trois dans l'édition de 1899.

Ronzevalle inscrit trois « *dūkā* » au lieu de deux : peut-être s'est-il basé sur l'autre manuscrit qui en rapporterait trois. Bien que la différence d'un degré soit évidente entre sa version et celle du manuscrit, l'éditeur n'explique pas comment il a choisi son texte final. Par ailleurs, la version française de Ronzevalle[63] rapporte le premier *laḥn* de la façon suivante :

> « Le 1er est *D*, appelé "*ʿUššāq ul-atrāk* [les Amants chez les Turcs]" Le voici : *D*, *R* ; *D*, *R* ; trois fois ; puis *N*, *Ǵ*, *S*, *D*, *D*, *D*, *R*, *D*. On monte ensuite, degré par degré, jusqu'à *Ḥ* que l'on soutient ; puis *ʿaǵam*, *N*, *Ǵ* app., puis *S*, *D*. La plupart des musiciens syriens font succéder cet air à celui de "Bayātī", au moyen de sa tonique *D*, et aussi, parce qu'on y fait entendre le quart *ʿaǵam* au lieu du degré *A*. On en verra cependant la différence quand il sera question du "Bayātī" et de ses espèces ».

Les trois *dūkā* qui se suivent sont clairement cités dans cette version. L'explication de ce choix vient tardivement[64] dans l'édition française où l'auteur raconte qu'il a eu le temps de mieux étudier les manuscrits sur lesquels il s'était basé pour son édition précédente (de 1899). Il confirme par la suite qu'il a publié l'édition de

NEMO-Online Vol. 1 nº 1 – 2012 Peer-reviewed

1899 à partir du manuscrit de 1887 qu'il symbolise par (A) et le manuscrit de Louis El-Khoury qu'il symbolise par (C). Il trouve que le second manuscrit (B), récemment acquis par la bibliothèque, ressemble au manuscrit qui se trouve à Damas et qu'il symbolise par (D).

Ensuite, Ronzevalle écrivait que les manuscrits (A), (B) et (C) s'accordent sur des points minimes contre (D), ce qui prouverait selon lui que Mashāqa aurait retouché son propre manuscrit après que les premières copies aient été faites.

Fig. 1. Extrait n°1 du Ms. BO 220 et exposant le premier *laḥn* selon Mashāqa.[65]

Il déclare, à la fin, qu'il a préféré suivre (D) pour l'édition arabe qui se trouve à la suite de la française, dans le même volume. Puis il propose une liste de corrections[66].

Nous nous intéressons en particulier aux lignes suivantes, qui concernent la correction de la fin de ce premier *laḥn*. Dans l'extrait n° 1 (Fig. 2) Ronzevalle donne la correction concernant le premier *laḥn*, cette correction touche seulement la fin et n'affecte pas la première moitié de ce *laḥn*. La fin, par contre, augmente de deux degrés, « R » *rāst* et « D » *dūkā*.

p. 40, l. 4, vers la fin : corriger ainsi : « N, Ǵ, S, D, R, D ». Le Ms D porte « N, Ǵ, S, D, R, R, D ».

Fig. 2. Extrait n°1 de l'édition 1913 de Ronzevalle, p. 118, reproduisant les lignes qui indiquent les corrections à apporter à la description du premier *laḥn* selon Mashāqa.

Regardons maintenant la ligne 4, dans l'extrait n°2 (Fig. 3) qui suit, et poursuivons notre examen de ce premier *laḥn* et notons les différences avec le Ms. BO 221 (Fig. 4).

Airs ayant pour tonique Dūḳāḥ.

Il y en a 41. Le 1er est D, appelé «ʿUšṣāq ul-atrāk [les Amants chez les Turcs] ». Le voici : D, R ; D, R; trois fois ; puis N, Ǵ, S, D, D, D, R, D. On monte ensuite, degré par degré, jusqu'à Ḥ que l'on soutient ; puis ʿaǵam, N, Ǵ app., puis S, D. La plupart des musiciens syriens font succéder cet

Fig. 3. Extrait n°2 de l'édition 1913 de Ronzevalle, p. 40, les premières lignes correspondant au début de la description du premier *laḥn* selon Mashāqa.[67]

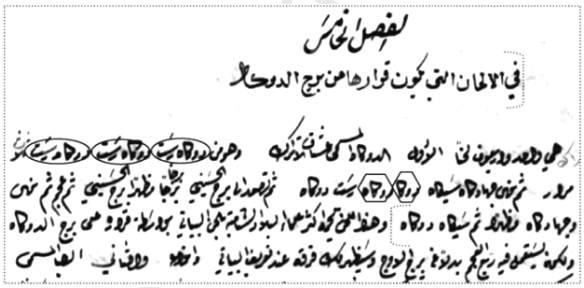


Fig. 4. Extrait n°1 du Ms. BO 221 exposant le premier *laḥn* selon Mashāqa. Les trois ovales entourent chacun « *dūkā rāst* » et les deux hexagones chacun un « *dūkā* ».

Translittération de l'extrait entre parenthèses du Ms. BO 221

[...] fī l alḥān l latī yakūn qarāruhā min burj l *dūkā*.

Hiya wāḥid wa arbaʿūn laḥnan al awwal al *dūkā* l musammā *ʿushshāq l atrāk* wa huwa min dūkā rast dūkā rast dūkā rast thalāth mirār thumma *nawā jhārkā sīkā* dūkā dūkā rast dūkā thumma taṣʿad ilā burj l *ḥusaynī* burjan burjan muẓhiran burj l *ḥusaynī* thumma *ʿajam* thumma *nawā* wa *jhārkā* muẓhiran thumma *sīkā dūkā* [...]

La différence avec le Ms. 220, juste pour ces premières lignes, est remarquable. Le Ms. 221 présente deux degrés de plus que le Ms. 220. Ces degrés sont entourés d'un ovale : *dūkā* et *rāst*.

Observons maintenant le manuscrit (Fig. 5) récemment retrouvé à Joun[68] qui est, à notre avis, le manuscrit (C) dont parle Ronzevalle. Nous avons en principe ainsi les trois manuscrits sur lesquels il se serait basé pour établir sa version française[69]. Nous soulignons ici la ressemblance de la première partie du premier *laḥn* de l'extrait de la Figure 5 avec celui du Ms. BO 220.

Comme conclusion de ce point, nous reproduisons à titre de comparaison les deux reproductions numériques des versions complètes de ce *laḥn* selon Abou Mrad et Fatḥ-al-Lāh (Fig. 6).

Enfin, nous proposons un simple exposé du contenu de l'échelle relative à ce *laḥn* constituée du degré le plus bas jusqu'au degré le plus haut avec leurs noms respectifs

NEMO Online Journal No. 10 Issue

en arabe[70] et leur place correspondante sur une portée (Fig. 7). Nous nous éloignons ainsi de la recension qui, comme nous l'avons écrit plus haut, est futile vu les problèmes d'interprétation et les possibilités multiples de compréhension des indications de Mashāqa.

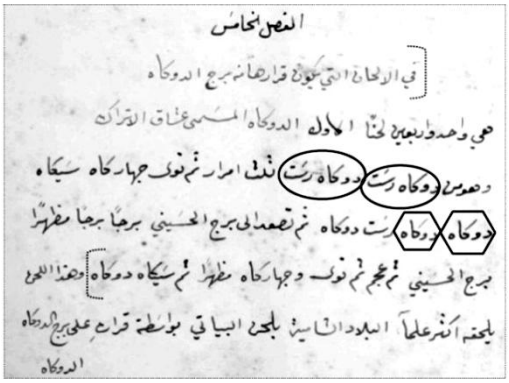


Fig. 5. Extrait du Ms. OBS_1741, exposant le premier *laḥn* selon Mashāqa[71].

Translittération de l'extrait entre parenthèses du Ms. OBS_1741

[...] fī l alḥān l latī yakūn qarāruhā min burj l *dūkā*.

Hiya wāḥid wa arbaʿīn laḥnan al awwal al *dūkā* l musammā *ʿushshāq l atrāk* wa huwa min dūkā rast dūkā rast thalāth amrār thumma *nawā jhārkā sikā* dūkā dūkā rast dūkā thumma taṣʿad ilā burj l *ḥusaynī* burjan burjan muẓhiran burj l *ḥusaynī* thumma *ʿajam* thumma *nawā* wa *jhārkā* muẓhiran thumma *sikā dūkā* [...]

En conclusion

Faut-il revoir toute une manière de faire et appliquer une autre méthodologie pour l'analyse des manuscrits énonçant, de façon ambiguë ou non, des échelles et des mélodies ?

Il semblerait, sur l'exemple que nous produisons de cette épître de Mīkhāʾīl Mashāqa, que chercher une exactitude des significations et de leur interprétation de la part du musicologue dans le but d'en extraire des portées et des statistiques est une mission qui ne peut pas aboutir, en l'état de nos connaissances, à des résultats cohérents.

C'est du moins ce que montre ce paragraphe de l'épître que nous venons d'exposer dans toutes ses interprétations connues[72] jusqu'à présent. Pour éviter ce genre de problèmes, nous souhaiterions pouvoir un jour formuler une méthodologie qui permettrait à tout chercheur de retenir l'essence théorique des manuscrits spécialisés sans se perdre dans des interprétations spécieuses.

Peut-être faudrait-il ne pas recenser ni compter. Peut-être faudrait-il s'éloigner des calculs et chercher la sensibilité dans cette musique qui, avant même de retrouver son éclat du passé, commence déjà à se perdre dans l'*a priori* analytique.

Nous devons cependant plus particulièrement, en ce qui concerne cette épître, garder à l'esprit que Mashāqa, homme intelligent aux talents multiples, avait, sans aucun doute, un but à travers ces énoncés musicaux, et qu'il n'est pas impossible qu'il n'ait pas voulu noter ces mélodies, bien qu'il aurait pu le faire[73]. Ce sont les raisons de ce choix qui sont importantes dans notre démarche. On pourrait argumenter que c'était par paresse et qu'il cherchait le moyen le plus simple de faire les choses ; cependant, et vu l'ampleur et la cohérence de son épître, cette option parait devoir être écartée.

Notons par ailleurs que l'épître était destinée dès le début[74] à un émir de la famille Shihāb dont on ne sait que peu de choses jusqu'à la rédaction de cet article. C'est là que nous pouvons supposer que Mashāqa aurait voulu que le destinataire[75] de son épître comprenne son propos, et que c'est pour cette raison qu'il aurait énoncé ses *alḥān* de manière littéraire, lui permettant ainsi de les exposer à l'émir, et à ses autres lecteurs potentiels, d'une manière intelligible.

Il est facile d'imaginer à partir de là un scénario selon lequel Mashāqa aurait voulu présenter *personnellement* son traité à l'émir[76], lui expliquant le contenu et le guidant dans la compréhension et la lecture : ce serait ainsi dans ces paroles perdues dans le temps que se seraient trouvés les vrais sens de ses descriptions et la compréhension de la modalité que cet auteur aurait essayé de transmettre.

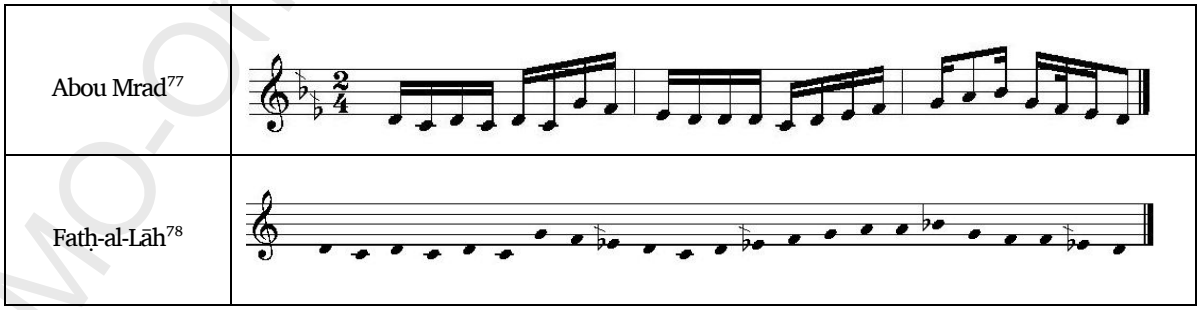
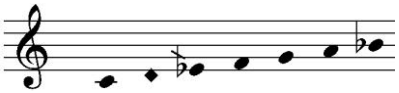


Fig. 6. Reproduction totale de la notation du premier *laḥn* selon Abou Mrad et Fatḥ-al-Lāh.

NEMO-Online Vol. 1 nº 1 – 2012 Presse



Noms arabes	راست	دوكاه ♦	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم
Noms translittérés	*rāst*	*dūkā* ♦	*sīkā*	*jhārkā*	*nawā*	*ḥusaynī*	*ʿajam*

Fig. 7. Échelle représentative du premier *laḥn* chez Mashāqa[79].

Bibliographie

1. [ṢAFADĪ (A-Ṣ-)], Khalīl ibn Aybak Ṣalāḥ-a-d-Dīn خليل بن أيبك الصفدي: *رسالة في علم الموسيقا Risāla fi ʿIlm al-Mūsīqā*, editors ʿAbdul-Majīd Dyāb, Ghaṭṭās ʿAbd-al-Malik Khashaba, الأستاذ غطاس عبد الملك خشبة, and الدكتور عبد المجيد دياب, *تراثنا Turāthuna*, الهيئة المصرية العامة للكتاب Al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb |Le Caire, 1991 (1297?-1363) xive siècle|.
2. ABDELNOUR, (Dr.) Jabbour: *Abdelnour. Dictionnaire Moderne Arabe-Francais*, 17th ed., Dar El-ilm lilmalayin (Dār al-ʿIlm li-l-Malāyīn) |Beyrouth – Liban, 2008-3|.
3. ABOU MRAD, Nidaa: *Musique de l'époque abbasside*, CD, UPACD 1001 |Liban, 2004|.
4. ABOU MRAD, Nidaa: *Musique du Liban et du Levant au temps de la Reconnaissance arabe: le legs de Mīhāʾīl Maššāqa (1800-1888)*, CD, UPACD 10012 |Liban, 2006|.
5. ABOU MRAD, Nidaa: "Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīhāʾīl Maššāqa (1800-1888)", *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen 1 1* |2007-6| p. 115–180.
6. ANONYME: *A-sh-Shajara Dhāt al-Akmām al-Ḥāwiya li-Uṣūl al-Anghām [The tree with calyxes which contains the origins of the melodies]*, editors Ghaṭṭās ʿAbd-al-Malik Khashaba (غطاس عبد الملك خشبة) and Isis Fatḥ-al-Lāh (د. أيزيس فتح الله), Al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (الهيئة المصرية العامة للكتاب) |Le Caire, 1983-xive siècle|.
7. BEYHOM, Amine: "Approche systématique de la musique arabe: genres et degrés système", *De la théorie à l'Art de l'improvisation: analyse de performances et modélisation musicale*, ed. Mondher Ayari, Delatour |Paris, 2005-12| [url: http://foredofico.org/CERMAA/publications/publications-on-the-site/publications-amine-beyhom] p. 65–114.
8. BEYHOM, Amine: "Point de vue: Musiques savantes de l'Orient ou le temps de la reconnaissance", *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen 1 1* |2007-6| [url: http://foredofico.org/CERMAA/publications/publications-on-the-site/publications-amine-beyhom] p. 13–26.
9. BEYHOM, Amine: *Théories de l'échelle et pratiques mélodiques chez les Arabes – Volume 1: L'échelle générale et les genres – Tome 1: Théories gréco-arabes de Kindī (IXe siècle) à Ṭūsī (XIIIe siècle) 1/4* (vols.), Librairie orientaliste Paul Geuthner |Paris, 2010-11|.
10. ERLANGER, Rodolphe (d'): *La musique arabe (5) – Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne. Échelle générale des sons, système modal 5/6* (vols.), Librairie Orientaliste Paul Geuthner |Paris, France, 1949|.
11. FARMER, Henry George (1882-): "Histoire abrégée de l'échelle de la musique arabe", *Recueil des travaux du Congrès de musique arabe*, Imprimerie Nationale Boulac |Le Caire, 1934| p. 647–655.
12. KINDĪ (AL-), Yaʿqūb ibn Isḥāq: *Risāla fi-l-Luḥūn wa-n-Nagham (Mukhtaṣar al-Mūsīqā fi Taʾlīf a-n-Nagham wa Ṣinʿat al-ʿūd)*, editor Zakariyyā Yūsuf, Maṭbaʿat Shafiq |Baghdād, 1965|.
13. MASHĀQA, Mīkhāʾīl (الدكتور ميخائيل مشاقة): "Ms. A-r-Risālā a-sh-Shihābiyya fi-ṣ-Ṣināʿa al-Mūsīqīyya – الرسالة الشهابية BO 221 30 f^os" |Bibliothèque Orientale – Beyrouth, s.d. (xixe siècle)| [url: http://cdm.csbsju.edu/u?/HMMLCollect,7092].
14. MASHĀQA, Mīkhāʾīl (الدكتور ميخائيل مشاقة): "Ms. A-r-Risālā a-sh-Shihābiyya fi-ṣ-Ṣināʿa al-Mūsīqīyya – الرسالة الشهابية OBS 1741 (D 3) 38 f^os" |Couvent Saint-Sauveur – Joun, s.d. (xixe siècle)|.
15. MASHĀQA, Mīkhāʾīl (الدكتور ميخائيل مشاقة): "A Treatise on Arab Music, Chiefly from a Work by Michail Meschakah of Damascus", translator Eli Smith, *Journal of the Oriental American Society 1 3* |1849-1847 selon JSTOR| p. 171 + 173–217.
16. MASHĀQA, Mīkhāʾīl (الدكتور ميخائيل مشاقة): "Ms. A-r-Risālā a-sh-Shihābiyya fi-ṣ-Ṣināʿa al-Mūsīqīyya – رسالة في الصناعة الموسيقية (الرسالة الشهابية في) BO 220 34 f^os" |Beyrouth, 1887-xixe siècle| [Bibliothèque Orientale – Beyrouth. url: http://cdm.csbsju.edu/u?/HMMLCollect,7092].
17. MASHĀQA, Mīkhāʾīl (الدكتور ميخائيل مشاقة): "A-r-Risālā a-sh-Shihābiyya fi-ṣ-Ṣināʿa al-Mūsīqīyya", editor Louis Ronzevalle, *Al-Mashriq (Beyrouth) 2* |1899a| p. 146, 218, 296, 408, 561, 629, 726, 883, 928, 1018, 1073.
18. MASHĀQA, Mīkhāʾīl (الدكتور ميخائيل مشاقة): *A-r-Risālā a-sh-Shihābiyya fi-ṣ-Ṣināʿa al-Mūsīqīyya*, editor Louis Ronzevalle, Imprimerie Catholique مطبعة الآباء اليسوعيين |Beyrouth, 1899b-12-31|.

NEMO Journal Vol. 1 No. 1 2016 Reissue

19. MASHĀQA, Mīkhā'īl (الدكتور ميخائيل مشاقة) : *Un traité de musique arabe moderne – Version française (avec reproduction de l'original arabe) de* A-r-Risāla a-sh-Shihābiyyah fi-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya *[The Shihabi treatise of the musical art]*, editor Louis Ronzevalle, translator Louis Ronzevalle, Imprimerie Catholique |Beyrouth, 1913|.

20. MASHĀQA, Mīkhā'īl (الدكتور ميخائيل مشاقة) : *A-r-Risālā a-sh-Shihābiyya fi-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqīyya*, editor Isis Fatḥ-al-Lāh Jabrāwī إيزيس فتح الله جبراوي, Dār al-Fikr al-'Arabiyy |Le Caire, 1996|.

21. MA'LŪF, Luwīs (Louis Maalouf) : *Al-Munjid fi-l-Lugha wa-l-A'lām*, 36th ed., Dār al-Mashriq |Beyrouth, 1997|.

22. MANẒŪR (IBN – 1232-1311), Jamāl a-d-Dīn Abū al-Faḍl Muḥammad Ibn Mukarram ibn 'Alī ibn Muḥammad ibn abī al-Qāsim ibn Ḥabaqa[t] : *Lisān al-'Arab*, editors 'Abd-al-Lāh 'Alī Kabīr (al-), Muḥammad Aḥmad Ḥasab-al-Lāh, and Hāshim Muḥammad Shādhilī (al-), Dār al-Ma'ārif |Le Caire, 1981-9-26|.

23. ṢAYDĀWĪ (A-Ṣ-), شمس الدين الصيداوي الدمشقي Shams-a-d-Dīn (a-d-Dimashqī) : "BNF MS. or-2480 *Kitāb al-In'ām fi Ma'rifat al-Anghām wa Sharḥihā = Kitāb fi Ma'rifat al-Anghām wa Sharḥihā* (كتاب في معرفة الأنغام و شرحها)" [url: XVe siècle].

24. ṢAYDĀWĪ (A-Ṣ-), شمس الدين الصيداوي الدمشقي Shams-a-d-Dīn (a-d-Dimashqī) and Thérèse (soeur) ANTAR : *Kitāb al-In'ām fi Ma'rifat al-Anghām wa Sharḥihā = Kitāb fi Ma'rifat al-Anghām wa Sharḥihā (كتاب في معرفة الأنغام وشرحها) [traduction et commentaire par Thérèse B. Antar du manuscrit BNF MS. or-2480]*, Chemaly and Chemaly |Beyrouth, 2001| [url: XVe siècle].

25. ṢAYDĀWĪ (A-Ṣ-), شمس الدين الصيداوي الدمشقي Shams-a-d-Dīn (a-d-Dimashqī) and Thérèse B. ANTAR : *Livre de la connaissance des tons et leur explication* = Kitāb al-In'ām fi Ma'rifat al-Anghām wa Sharḥihā *(كتاب في معرفة الأنغام وشرحها)*, Th. 3e cycle Hist. mus. et musicol. Paris 4 (Sorbonne), Université de Paris Sorbonne |1979|.

26. ṬAḤḤĀN (IBN A-Ṭ-~ AL-MŪSĪQĪ), Abū-l-Ḥusayn Muḥammad ibn al-Ḥasan al-Ḥusaynī : *Ḥāwī al-Funūn wa-Salwat al-Maḥzūn*, [transcription dactilographiée de Zakariyyā Yūsuf], Al-Majma' al-'Arabiyy li-l-Mūsīqā |Baghdad, 1976|.

27. ṬAḤḤĀN (IBN A-Ṭ-~ AL-MŪSĪQĪ), Abū-l-Ḥusayn Muḥammad ibn al-Ḥasan al-Ḥusaynī : *Compendium of a Fatimid court musician – Ḥāwī al-Funūn wa-Salwat al-Maḥzūn [Reproduction du manuscrit Funūn Jamila 539 de la Bibliothèque nationale, Dār al-Kutub, du Caire]*, editor Eckhard Neubauer, *Facsimile Editions ; 52*, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften |Frankfurt am Main, 1990|.

28. UNIVERSITÉ ST-JOSEPH (LIBAN) : "CAT1C068 :: Hill Museum & Manuscript Library Collection" |2012a-accessed| [url: http://cdm.csbsju.edu/cdm/singleitem/collection/HMMLCollect/id/7092%E2%80%8E].

29. UNIVERSITÉ ST-JOSEPH (LIBAN) : "CAT1C069 :: Hill Museum & Manuscript Library Collection" |2012b-accessed| [url: http://cdm.csbsju.edu/cdm/singleitem/collection/HMMLCollect/id/7093].

30. URMAWĪ (AL-), Ṣafiyy-a-d-Dīn 'Abd-a-l-Mu'min ibn Yūsuf ibn (ab-ī-l-Ma)Fākhir (1 : ((صفي الدين الارموي, *Kitāb al-Adwār fi-l-Musīqā [Livre des cycles musicaux – MS. Istanbul, Nuruosmaniye 3653, fos 1a-49a (1ro-49ro), possiblement autographe] 2. A-r-Risāla a-sh-Sharafiyya fi-n-Nisab a-t-Ta'lifiyya [L'épître à Sharaf-a-d-Dīn sur les proportions musicales – MS. Ahmet III 3460, fos 1a-68a (1ro-68ro), copie datant de 827H/1424C]*, editor Eckhard Neubauer, (معهد تاريخ العلوم العربية و الأسلامية) Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften |Frankfurt am Main, 1984|.

31. WRIGHT, Owen : "Al-Kindi's Braid", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies 69 01* |2006| [doi: 10.1017/S0041977X06000012. url: http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=426280] p. 1–32.

32. WRIGHT, Owen, Christian POCHÉ and Amnon SHILOAH : "Arab music", *New Grove Dictionary of Music and Musicians 1/29* (vols.), Oxford University Press |2001| [url: http://www.oxfordmusiconline.com/] p. 797–833.

33. ZACHS, Fruma : "Osmanli Tarihçileri – MİHA'İL MİSHAQA" |2005-8| [url: http://www.ottomanhistorians.com/database/html/mishaqa_en.html].

Notes

[1] Cachée, comme nous le déduisons en lisant entre les lignes du traité musical d'Ibn aṭ-Ṭaḥḥān (musicien et théoricien du XIe siècle – voir [Ṭaḥḥān (ibn a-ṭ-~ al-Mūsīqī), 1976 ; 1990]).

[2] La musique de variété et la musique populaire d'aujourd'hui dans les pays arabes se basent, pour la grande majorité, sur le système tonal occidental et sur l'harmonie.

[3] Par exemple, (al-) Fārābī (théoricien et philosophe du IXe-Xe siècles) – voir [Beyhom, 2010, v. 1, Chapitre II].

[4] Par exemple, (al-) Kindī (surnommé « Le Philosophe des Arabes », théoricien du IXe siècle) – voir [Beyhom, 2010, v. 1, p. 168–179] et [Wright, 2006].

[5] [Kindī (al-), 1965, p. 27–31].

[6] Forme vocale de l'époque abbasside. (Al-) Urmawī (musicien et théoricien du XIVe siècle) propose (voir [Urmawī (al-), 1984, p. 93–94]) une notation et des paroles suivant un code alphabétique de transcription. Une reproduction musicale de ce *ṣawt* a été faite par Abou Mrad en 2004 ([Abou Mrad, 2004]).

[7] Trois copies de manuscrits sont en notre possession, deux de la Bibliothèque Orientale de Beyrouth ([Mashāqa, 1887] et [Mashāqa, s.d. (XIXe siècle)]) et un manuscrit [Mashāqa, s.d. (XIXe siècle)] du Couvent des Moines Basiliens Salvatoriens à Joun, ainsi que les éditions de Smith (en anglais [Mashāqa, 1849]), Ronzevalle (en arabe, dans la revue Al-Mashriq en plusieurs parties [Mashāqa, 1899a], et sous forme de tiré à part [Mashāqa, 1899b] et bilingue français-arabe [Mashāqa, 1913]), Fatḥ-al-Lāh (en arabe, [Mashāqa, 1996]), et finalement l'article d'Abou Mrad [2007] (en français). Il faut noter ici que (selon le musicologue Amine Beyhom en discussion privée) au moins trois auteurs importants (l'Anonyme auteur de *A-sh-Shajara dhāt al-Akmām* [Anonyme, 1983], le traité de (al-) Ṣafadī [[Ṣafadī (a-ṣ-)], 1991] ainsi que celui de (al-) Dimashqī [Ṣaydāwī (a-ṣ-) ; Ṣaydāwī (a-ṣ-)

NEMO-Online Vol. 1 Nº 1 – November 2012 Issue

and Thérèse B. Antar, 1979 ; Ṣaydāwī (a-ṣ-) and Thérèse (soeur) Antar, 2001]), intermédiaires entre Urmawī et Mashāqa, utilisent des descriptions formulaires des modes : il aurait cependant été trop complexe de traiter de ces écrits dans cet article, la comparaison de la description d'un seul mode selon diverses interprétations d'un même écrit (ici celui de Mashāqa) demandant déjà plusieurs pages.

[8] Qui est, selon Fruma Zachs [2005] : "Born in 1215/1800 in the village of Rashmayyā, 12 km southeast of Beirut, M.M. grew up in Deir al-Qamar, on Mount Lebanon. He was a descendant of Yūsuf Batrākī, a Greek Orthodox merchant from the island of Corfu who moved to Tripoli to take up the silk trade. There, in an allusion to his new profession, Yūsuf adopted the name "Mishāqa," (a term used in reference to the process of filtering silk fibers). M.M.'s great-grandfather was a convert to Catholicism […] In Damascus […] He studied astronomy, mathematics, geography and music with the renowned Muslim scholar Allama Muhammad Attar. He also undertook the study of medicine, for which he was awarded a diploma in Egypt in 1261 [de l'Hégire]/1845".

[9] Première moitié du XIXe siècle.

[10] Nous écrivons ceci à la lumière de ce que les musicologues comme Farmer, Erlanger et d'autres ont avant nous, écrit sur Mashāqa. Nous notons la raison directe et simple qui l'a élevé à leurs yeux à cette position de pionnier des théories modernes : il nous est parvenu de lui en premier une description écrite de la division en vingt-quatre quarts de ton égaux. Il est fort possible que d'autres auteurs arabes aient décrit cette division avant lui mais leurs manuscrits ne sont pas parvenus jusqu'au temps présent.

[11] [Abou Mrad, 2007, p. 118].

[12] Par exemple [Beyhom, 2005, p. 66] : « Si l'utilisation du cadre des 24 quarts de ton à l'octave permet une description qualitative (et satisfaisante dans la pratique) des intervalles utilisés en musiques arabes, elle ne suffit néanmoins pas à décrire le système modal préconisé par les théoriciens et praticiens de cette musique » ; signalons également que, au cours d'une communication personnelle [12-1-2010], ce musicologue nous avait dit que l'idée du « quart de ton » existait dans la région avant que Mashāqa ne l'introduise, cependant son origine et le contexte de sa genèse ne sont pas trouvés jusqu'à présent. Isis Fatḥ-al-Lāh explique (dans [Mashāqa, 1996]) cette erreur à la page *ḥ* (ح), précédée par Ronzevalle qui la relevait en 1899 dans son introduction à l'édition arabe (dans [Mashāqa, 1899b]).

[13] [Farmer, 1934, p. 653] fait déjà part de ce fait en présentant l'école moderne.

[14] Voir le début du traité édité par Ronzevalle, [Mashāqa, 1913, p. 14].

[15] [Farmer, 1934, p. 654].

[16] Dans le quatrième chapitre (Livre I) du Tome 5, [Erlanger, 1949, v. 5, p. 32].

[17] Intitulé retrouvé chez [Erlanger, 1949, v. 5, p. 32]. L'intitulé en arabe est écrit sur tous les manuscrits, selon Fatḥ-al-Lāh dans [Mashāqa, 1996, p. *ṭ-l* (طل)]. Un autre intitulé est proposé, dans la traduction intégrale du manuscrit selon Ronzevalle [Mashāqa, 1913, p. 10] : « Lettre sur l'art musical par le Dr. Michel Mušāqa dédiée à l'Émir Chéhab ».

[18] Une copie de ce manuscrit nous a aimablement été fournie par le Couvent Saint-Sauveur des Moines Basiliens Salvatoriens, Joun – Saida, Liban-Sud, dans la bibliothèque duquel se trouve l'original, probablement autographe comme nous le verrons plus loin dans le texte.

[19] [Beyhom, 2007, p. 15]. Le problème des aspects théoriques de la musique arabe est détaillé dans le dernier paragraphe et il nous semble correspondre aux problèmes que nous indiquerons au fur et à mesure du présent article.

[20] Ce mode est apparenté au mode très connu *Bayyātī*, comme l'explique Mashāqa et d'autres auteurs dans la suite de l'article.

[21] *Alḥān*, pluriel de *laḥn*, terme arabe qui a plusieurs significations selon le dictionnaire encyclopédique de Ibn Manẓūr, le *Lisān al-ʿarab*. En ce qui concerne la musique ce terme regroupe, dans ses déclinaisons, les belles mélodies d'un chant, le chant (*al-ghināʾ*) de manière générale ainsi que la bonne prononciation (*al-qirāʾa*) et le manche du *ʿūd* – l'endroit d'où sont produites les mélodies – « مَلاجِنُ العُودِ: ضُروبُ دَسْتاناتِه ». Ces connotations sont en partie reliées à l'islam et au Coran, comme le montrent les exemples donnés par (ibn) Manẓūr. Cependant, il n'est pas possible pour le moment d'attester de l'ancienneté du terme, ni du temps de son apparition dans la langue arabe, puisque (ibn) Manẓūr débute son entrée par une connotation musicale « اللَّحْن: من الأصوات المصوغة الموضوعة، وجمعه أَلْحانٌ ولُحون ولَحَّنَ في قراءته إذا غرَّد وطرَّبَ فيها بالْحان » avant de poursuivre avec la compréhension de *laḥn* selon l'islam pour ensuite donner d'autres références ayant lien à la musique dont « اللَّحْنُ الذي هو الغِناء وتَرْجيعُ الصوت والتَّطْريبُ » ainsi que « ويقال: فلان لا يعرفُ لَحْنَ هذا الشعر أي لا يعرف كيف يُغَنِّيه ». Pour toutes ces définitions et exemples, voir [Manẓūr (ibn – 1232-1311), 1981, p. 4013–4015].

[22] Degré arabe considéré de nos jours, dans les pays arabes, comme l'équivalent du *ré* occidental.

[23] Repris par Ronzevalle dans [Mashāqa, 1913, p. 86].

[24] ♭ : pour une note demi-bémolisée (abaisse une note de l'équivalent d'un quart de ton ; ♯ : pour une note demi-diésée, (hausse une note de l'équivalent d'un quart de ton).

[25] Pluriel de *burj*, « degré » comme expliqué précédemment dans l'intitulé.

[26] Pluriel de *nuṣf*, « moitié ».

[27] Les degrés en « *tīk* » ou « *nīm* » se rapportent exclusivement aux *anṣāf*, et l'ensemble est asymétrique : tous les *anṣāf* n'ont pas et *tīk* et *nīm*, puisque, dans ce système (voir Tableau 1) le « *nīm-nahuft* » et le « *tīk-ʿajam* » correspondent au degré *awj* et le « *nīm-būsalīk* » et le « *tīk-kurdī* » correspondent au degré *sikā* ; dans une discussion privée, Amine Beyhom nous a fait remarquer cet état de fait et nous a indiqué qu'il était très important pour la compréhension du système intervallique de la musique arabe dans la période qu'il appelle « intermédiaire » (entre le XVe et le XVIIIe siècles).

[28] [Mashāqa, 1849, p. 174].

[29] Voir la version française de Ronzevalle dans le tableau pour identifier les différences entre degrés.

[30] [Abou Mrad, 2007, p. 137], traduit le terme *laḥn* par « mélodie » ou « formule mélodique ».

[31] [Mashāqa, 1899b, p. 43].

[32] [Mashāqa, 1996, p. 64].

[33] Fatḥ-al-Lāh se réfère à cette édition en tant que manuscrit.

[34] على dans la version arabe [Mashāqa, 1913, p. 92].

[35] Dans [Mashāqa, 1913, p. 92], cette préposition est absente.

[36] [Mashāqa, 1996, p. 64] : Fatḥ-al-Lāh explique dans la note (1) « on veut dire par ce nom *ʿUshshāq* turc et son parcours est à la façon du *maqām Ḥusaynī* sur le *dūkā* avec la nécessité qu'il s'imprègne du parcours du *jins rāst* sur le *nawā* avant de terminer sur le *Bayyātī* ». Dans la note (2), Fatḥ-al-Lāh dit : « Dans la copie (S [س])[,] le degré *dūkā* est répété trois fois ». Enfin, dans la note (3), Fatḥ-al-Lāh dit : « Dans la copie (Y [ي]) les deux dernières notes (*rāst, dūkā*) sont éliminées ». Une quatrième note explique qu'elle transcrit littéralement sur portée ce que Mashāqa propose comme degrés pour ce *laḥn*.

[37] [Mashāqa, 1849, p. 187-188].

[38] [Mashāqa, 1913, p. 40]. Nous avons gardé sans changement la façon de translittérer de Ronzevalle.

NEPO Online Version of Record

[39] La traduction de « *yulḥiquhu akthar ʿulamāʾ l bilād sh shāmiyya bilaḥn l Bayyātī* » parait ambivalente, ici, puisque le sens de la phrase dans la traduction de Smith serait plutôt que les « savants » « ramènent » le *Dūkā* au *Bayyātī*, plutôt qu'ils font « succéder » le second au premier.

[40] [Mashāqa, 1996, p. 64], note nº 4.

[41] [*ibid.*].

[42] Revoir le Tableau 2 dans lequel figure sa version.

[43] Sa note nº 2 au bas de la page 64 de [Mashāqa, 1996] explique, que dans la version de Ronzevalle, *dūkā* est répétée trois fois, ce qui est vrai. Mais cette remarque n'a aucun lien avec sa traduction sur portée.

[44] [Mashāqa, 1913, p. 43]. Voir plus bas dans le texte.

[45] [Mashāqa, 1996, p. *ṭ* (ط)] : Fatḥ-al-Lāh l'appelle « la version [ou « copie »] imprimée » (النسخة المطبوعة).

[46] La plus récente et qui ne correspond pas à la version française de Ronzevalle, ce qui laisse penser que c'est la propre traduction de l'auteur (Abou Mrad).

[47] [Abou Mrad, 2007], consulter la bibliographie de son article qui ne rapporte aucune autre source que les trois que nous citons.

[48] [Abou Mrad, 2007, p. 147].

[49] [Abou Mrad, 2007, p. 147]. Il est très possible que l'auteur se soit trompé et ait mélangé deux mélodies en une seule parce que sa transcription en trois mesures ne contient pas le texte complet tel qu'il l'a traduit. Cependant, nous n'avons pas trouvé à quel texte arabe du traité de Mashāqa cette traduction pourrait correspondre, même avec l'erreur.

[50] [Abou Mrad, 2007, p. 140].

[51] De la racine arabe *ẓahara*, qui signifie principalement d'après le dictionnaire classique arabe, le *Munjid* [Maʿlūf, 1997, p. 482] : « se montrer après s'être caché, se manifester » (ظهر ظهورًا: برز بعد الخفاء). Cependant le terme peut être une variante d'un autre dérivé de cette même racine et signifier dans ce cas : « cacher derrière son dos » (أظهر الشيء: جعله وراء ظهره). Il existe d'autres significations mais nous n'allons pas nous y attarder ; nous voulions simplement souligner qu'un terme peut, en partant d'une même racine, avoir plusieurs sens pouvant être contradictoires.

[52] Dans le dictionnaire de traduction Arabe-Français, le [Abdelnour, 2008, p. 326], ce terme signifie : « qui contient une allusion, une insinuation ». Dans le *Munjid* [Maʿlūf, 1997, p. 733], le mot signifie : « indiquer quelque chose, montrer [du doigt] » (لمّح تلميحًا إلى الشيء: أشار إليه).

[53] Il note à la page 139 de son article que cette méthode d'énoncer les mélodies est héritée et découle d'une tradition. Nous avons vérifié les sources indiquées par Abou Mrad. Cependant, rien ne prouve que c'est la seule traduction possible de ces termes et que la rythmique est sous-entendue par ces mots. Il s'agit bien d'une hypothèse parmi d'autres et Abou Mrad ne le dit pas, laissant sous-entendre que l'interprétation rythmique qu'il propose est la seule valable ; cet auteur a même sorti un CD [Abou Mrad, 2006] avec ce type d'interprétation.

[54] Et par « en appuyant », en d'autres endroits du traité.

[55] [Mashāqa, 1913, p. 6]. Ronzevalle reproche à Mashāqa de ne pas l'avoir fait lui-même.

[56] Fatḥ-al-Lāh et Abou Mrad en l'occurence.

[57] Acquis en 2009 par reproduction de la Bibliothèque Orientale (à partir de ce point « BO ») à Beyrouth, les Ms. BO 220 et BO 221 sont en notre possession.

[58] Catalogue, p. 133, qu'on retrouve sur [Université St-Joseph (Liban), 2012a].

[59] [Mashāqa, 1899, p. 4].

[60] Page 134 du catalogue – [Université St-Joseph (Liban), 2012b].

[61] [Mashāqa, 1899, p. 4].

[62] Ms. BO 220 – [Mashāqa, 1887, p. 58].

[63] [Mashāqa, 1913, p. 40].

[64] [Mashāqa, 1913, p. 116-120].

[65] Le numéro de la page est indiqué en haut au milieu et entouré d'un ovale en pointillés. Les deux ovales dans le texte entourent chacun « *dūkā rāst* » et les deux hexagones chacun un « *dūkā* » ; le premier *laḥn* commence avec la première parenthèse (en pointillé) sur la première ligne et finit sur la deuxième parenthèse de la huitième ligne.

[66] [Mashāqa, 1913, p. 3-4 et 116-117].

[67] Cette image et les suivantes ont été traitées pour plus de lisibilité.

[68] Nous pensons, pour le moment et à la lumière des indices que nous avons, que ce manuscrit (C) est probablement celui de El-Khoury. Notons aussi que ce manuscrit est probablement un autographe, écrit de la plume de Mashāqa (il n'y a pas d'indication ou de nom de copiste), ce qui ajouterait à la valeur de son contenu par rapport aux manuscrits de la BO qui sont des copies.

[69] Quant au manuscrit (D), qui se trouverait à Damas, il est pour le moment difficile d'aller enquêter et d'essayer de le trouver, mais nous espérons pouvoir un jour le faire.

[70] En commençant de gauche à droite, le *do* correspondant au *rāst* et ainsi de suite.

[71] Les deux ovales entourent chacun « *dūkā rāst* » et les deux hexagones chacun un « *dūkā* ».

[72] Et que nous avons pu retrouver.

[73] Mashāqa était en contact, selon ses biographes et comme nous avons pu le voir, avec des Occidentaux et avait probablement, puisque s'intéressant à la chose musicale, pu se familiariser avec la notation occidentale (ou en avait simplement connaissance).

[74] Et selon l'auteur lui-même en introduction à son épître – voir par exemple la 2e page du Ms. BO 220.

[75] Non musicien ?

[76] L'introduction de l'épître nous montre que l'émir avait demandé à Mashāqa d'écrire quelque chose sur la musique et c'est la raison pour laquelle elle lui est dédiée à travers l'intitulé. Mashāqa nous dévoile un intéressant détail, toujours dans cette introduction, en expliquant qu'il n'avait pas l'expérience nécessaire pour rédiger un travail de ce genre mais qu'il a dû faire beaucoup de recherches avant d'établir son texte. Ceci pourrait être la cause des (et une réponse aux) énoncés musicaux littéraires. Et n'oublions pas pour autant que Mashāqa aurait très bien pu comprendre au cours de ses recherches l'importance de l'apport « oral » pour cette musique, notamment en ce qui concerne son apprentissage ; mais d'autres raisons, qui restent inconnues à ce jour, pourraient être à la base des énoncés musicaux dans son épître.

[77] Reproduction numérique de la portée de [Abou Mrad, 2007, p. 166]. Cet exemple musical rappelle, selon Riccardo Eichmann (communication d'évaluation du présent article datée du 17/04/2012) le système d'ornementation introduit par (al-) Hitamī en 1983 en Égypte (nous n'avons pu retrouver que la référence de cet ouvrage – el Hitami: *Majmūʿat al-mūsīqā al-āliyya* [Classical instrumental music of Egypt] (Cairo, 1983) – dans le *New Grove* [Wright, Poché, and Shiloah, 2001]).

[78] Reproduction de la portée de Fatḥ-al-Lāh dans [Mashāqa, 1996, p. 64].

[79] Les degrés sont représentés par déduction de l'énoncé de Mashāqa et rangés du plus grave au plus aigu avec les degrés correspondants en arabe et translittérés.

NEMO-Online Vol. 1 No. 1 – 2016 Reissue