Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīhā'īl Maššāqa (1800-1888)

Nidaa Abou Mrad

▶ **To cite this version:**

Nidaa Abou Mrad. Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīhā'īl Maššāqa (1800-1888). Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, 2007. hal-03184815

HAL Id: hal-03184815
https://confremo.hal.science/hal-03184815

Submitted on 29 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RTMMAM n° 1 (2007)

Dossier

Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888)

NIDAA ABOU MRAD *

La tradition musicale initiatique [1] arabe de l'Orient a connu son apogée à l'époque Abbasside, suivie d'une période de relative léthargie [2]. La *Nahḍa* ou renaissance culturelle arabe du XIX^e^ siècle [3] s'est traduite sur le plan musical par la résurgence de cette tradition sous différentes formes dérivées, avec un fond commun pour l'Égypte, le Liban et la Syrie. Témoins en sont les écrits des chroniqueurs, les enregistrements effectués dès 1900 sur cylindres, puis 78 tours (Lagrange, 1994 et 1996 et Racy, 1976) et *l'Épître a-š-šihābiyya* du théoricien libanais Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888), œuvre musicologique pionnière, comprenant un exposé approfondi de la systématique musicale arabe orientale et un

* Nidaa Abou Mrad est directeur de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine au Liban et professeur de musicologie.

[1] Est adoptée ici la distinction opérée entre deux acceptions de la tradition, selon le lexique de Jean During (1994, p. 33) : tradition coutumière, artisanale, réitérative, mimétique ou répétitive *versus* tradition sapientielle, savante, artistique, initiatique ou haute tradition. De fait et selon François Picard (2001, p. 231), « La tradition transmet le devoir d'interpréter et de transmettre ». Elle se constitue en tant qu'herméneutique des modèles pour lesquels elle assume, en même temps, le rôle de vecteur.

[2] La question de l'entrée en léthargie de la tradition musicale arabe au cours des siècles qui ont suivi la chute de Bagdad (1258) est discutée par Amnon Shiloah (1981).

[3] De fait et selon Albert Hourani (1962), la *Nahḍa* s'étend de la campagne d'Égypte (1798) et du règne de Muhammad ʿAlī Pacha (1805-1848) à l'entre-deux guerres.

Abou Mrad paginé FINAL_FINAL.pdf1 1 5/7/2007 4:34:40 PM

important corpus de quatre-vingt-quinze mélodies données en exemplification des modes.

Le propos de cette étude est de fournir des clés musicologiques utiles pour l'approche du legs de Maššāqa, permettant notamment d'en restaurer les mélodies.

Après un bref aperçu biographique, est effectuée une contextualisation diachronique de la systématique proposée par ce fondateur de la musicologie arabe, ouvrant la voie à l'étude du corpus qu'il a légué et à un essai de transcription, faisant l'objet de l'Appendice.

Figure 1 : Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888)

1. Le fondateur incompris de la musicologie arabe

Mīḫā'īl ibn Jirjis ibn Yūsif Bitrākī, dit Maššāqa [4] (20 mars 1800 - 16 juillet 1888), passe sa vie entre le Liban (Richmaya, Deir El-Qamar et Hasbaya), l'Égypte (Damiette et Le Caire) et la Syrie (Damas). Issu d'une famille de notables commerçants d'origine grecque, il reçoit une formation scientifique qui l'amène à exercer la médecine, puis des fonctions diplomatiques, tout en étant un érudit en religion et en musique (Kaḥḥāleh, 1961, p. 57, A-z-Zirkulī, sd, p. 337 et Dagher, 1972, p. 1212-1214). Il étudie celle-ci, en effet, auprès d'un maître damascène, Cheikh Muhammad Al-ʿAṭṭār, et, mettant à profit son bagage scientifique, il entreprend l'ambitieux projet de proposer une nouvelle formulation cohérente des connaissances relatives à la tradition musicale arabe.

C'est dans cet esprit qu'il rédige, entre 1829-1830 [5] et 1840 [6], *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-ṣinā'a al-mūsīqiyya* [Épître šihābienne [7] sur l'art musical], premier texte arabe à présenter un profil musicologique avéré (dans l'acception moderne de ce terme), comme en écho aux premiers pas européens de la nouvelle science musicologique. Ce traité comprend un descriptif approfondi du système mélodique en usage dans la tradition musicale du Levant, notamment des considérations sur le système des hauteurs (échelle, division de l'octave, d'accordage des instruments et de transposition, conduisant à la constitution d'une échelle générale que nous désignons par *matrice scalaire générale* [1e partie]) - et une importante typologie des modes - classifiés, pour la première

[4] Orthographe arabe non vocalisée مشاقة, compatible avec diverses prononciations, aussi bien Maššāqa, Mašāqqa, Mušāqa, Mušāqqa, Muššāqa que Miššāqa et Meššāqa. Certes, Kaḥḥāleh (1961, p. 57) et a-z-Zirkulī (sd, p. 337) indiquent la prononciation : Mušāqa, par le biais de l'inscription du signe de vocalisation u [« ʿ »] au-dessus du *mīm*. Cependant, Ahyaf Sinno, actuel directeur de l'Institut des Lettres Orientales – Université Saint-Joseph – Beyrouth, opte clairement pour Maššāqa. Voici son argumentaire (com. perso. - courriel du 5/4/2007) : « La racine M Š Q est bien ancrée dans notre dialecte [libanais]. Rappelons-nous la chanson : "*Heyk maš' l-za'rūra ...*" J'opte volontiers pour Machchâqa, ce qui signifie : cardeur de laine ... C'est un augmentatif, comme c'est le cas pour de nombreux noms de famille [associées à des professions traditionnelles], sur la forme fa''âla, comme Maššāṭa, Ḥazzāqa, Šammā'a, Kabbāra, Ṭabbāra ... N'oublions pas la prononciation actuelle qui est une belle preuve et qui a dû se perpétuer et nous parvenir avec la famille actuelle : Maššāqa. Mušāqa signifie : rebut de laine cardée, bourre, filasse ... et l'hypothèse fondée sur ce terme me semble tirée par les cheveux. Le terme est trop savant [pour désigner une famille associée à une profession bien définie en langue vernaculaire] ».

[5] Voici comment Jules Rouanet (1922, p. 2681) fait état de ce texte : « Michael Meshaga, Rissalat as schehabiat fî çanaat al-mousiqa, "Epître à l'Emir Schehab sur l'art et la musique", Beyrouth, 1246, H ».

[6] Selon Henry George Farmer, cité par Scott Lloyd Marcus (1989, p. 852) et Isis Fathallah (1996, p. « y » [ي]) qui indique cette date (1256 H) pour un manuscrit autographe.

[7] Dédiée à l'Émir Bašīr II Šihāb du Mont-Liban.

fois, en fonction de leurs finales - qui fournit, à titre d'exemplification, le noyau du répertoire modèle de la tradition musicale du Levant, tel qu'il se présente au début du XIX[e] siècle, avec un lot de quatre-vingt-quinze formules, indiquées par des mises en succession de notes puisées dans la matrice scalaire générale (2[e] partie), ainsi que des considérations sur l'art de composer (rythmique, formes et genres musicaux) et la psychologie de la musique (Postface).

Ses synthèses ont été reprises - généralement sans en citer la source - par les auteurs arabes de traités théoriques, notamment Muḥammad Kāmil al-Ḥula'ī (1904/1905). L'intérêt des musicologues orientalistes s'est, lui aussi, manifesté rapidement pour ce manuscrit. Eli Smith en fait paraître une version anglaise partielle dès 1847, tandis que Louis Ronzevalle en publie deux éditions critiques intégrales en arabe, en 1899, et en français, en 1913. Isis Fatḥallah en fournit une édition critique arabe en 1996.

La postérité a surtout retenu l'apport de cette *Épître* quant à la redéfinition de « l'échelle générale » arabe. Maššāqa propose, en effet, la première formulation rationnelle du modèle de division de l'octave en vingt-quatre quarts de ton égaux. Cela a porté plusieurs auteurs [8] à le considérer, à tort, comme le pionnier et le promoteur d'un tel tempérament égal quart-tonal, alors qu'il a voulu démontrer précisément l'inadéquation du caractère égalitaire de ce système quant à la pratique musicale. De fait, l'essentiel se trouve ailleurs, tant dans l'approche critique comparatiste des problématiques systémiques soulevées par ses contemporains, que dans le corpus mélodique légué.

2. Dérives des discours musicographiques arabes sur le système des hauteurs

Le problème de la compréhension par les musicographes orientalistes et les érudits autochtones du système des hauteurs sous-jacent aux exposés de Maššāqa ne constitue pas un cas isolé, étant donné que l'historiographie du système des hauteurs arabe est parsemée de pareils imbroglios. C'est la structuration des échelles modales qui accapare, en effet, la majeure partie des traités musicographiques médiévaux de langue arabe.

Cette question nécessite au préalable une mise au point définitionnelle : une séquence musicale peut être envisagée comme une série temporelle discrète (ou vecteur) de sons, associés chacun à une durée et à une hauteur relative précises.

[8] À commencer par ses commentateurs et Rodolphe d'Erlanger (1949, p. 32). Cette thèse a persisté jusqu'à la parution de l'édition critique de 1996 (Fathallah).

De fait, la matrice des hauteurs relatives (et des intervalles successifs) constitutive du vecteur de cette séquence est la « matrice scalaire particulière » ou échelle [9] de cette séquence. Du point de vue d'une analyse de type paradigmatique, il s'agit de « l'échelle de recension ». À l'inverse et au regard de la poïèse, un mode est associé à une matrice scalaire particulière qui n'est autre que « l'échelle théorique » de ce mode. L'extrapolation de cette approche à l'ensemble des séquences connues (analyse paradigmatique) ou à connaître (théorie poïétique) d'une tradition donnée conduit à la construction d'une « matrice scalaire générale » (système général ou échelle générale) à partir de l'intégration de toutes les hauteurs relatives appartenant aux matrices scalaires particulières. La pondération statistique temporelle des sons au sein de la tradition étudiée peut faire apparaître la « matrice scalaire type » de la tradition en question [10].

C'est précisément la modélisation de l'échelle type de la tradition musicale arabe orientale et, corrélativement, de sa matrice scalaire générale qui accapare l'essentiel des quêtes musicographiques susmentionnées.

Modèle dominant quant aux échelles des traditions musicales du Proche-Orient, le genre tétracordal *zalzalien* se définit, par le partage de la quarte juste en deux secondes neutres [11] et une seconde majeure et ce, en référence à la frette théorique ou ligature du médius de (Mansūr) Zalzal (maître luthiste du VIII^{e} siècle) ou des Arabes, placée sur le manche du *'ūd* (luth à manche court), pour indiquer (et non pas fixer) les sons impliqués dans l'intonation des intervalles neutres ou intermédiaires [12]. Abū n-Naṣr al-Fārābī (872-950) place cette ligature aux trois-quarts supérieurs de l'espace correspondant à l'intervalle de ton majeur et se trouvant entre les ligatures de l'index et de l'annulaire [13] (Erlanger, 1930,

[9] « Ensemble discret de notes [hauteurs relatives] choisi au sein du système des hauteurs et caractérisé par des relations d'intervalles » (Picard, 2005, p. 3).

[10] Synonyme de la gamme fondamentale ou « prototype de la mélodie » de Rodolphe d'Erlanger (1949, p. 8-9) et de « l'échelle type » d'Amine Beyhom (Intervention sur le forum MusiSorbonne@cines.fr, avril 2005).

[11] Une seconde neutre est intermédiaire entre une seconde mineure et une seconde majeure. On peut l'appeler seconde médiane, intermédiaire ou *zalzalienne*.

[12] Le premier auteur à proposer un nom pour caractériser la catégorie des échelles à intervalles neutres est Owen Wright (1978, p. 82), qui désigne par « *Zalzalian* » [*zalzaliennes*] de telles structures (« *species and scales* »), et ce, même en dehors de tout usage du médius de Zalzal. L'auteur de ces lignes a proposé une première définition systématique du « genre *zalzalien* » (au singulier) qui consiste en « la coexistence dans un tri, tétra ou pentacorde, d'intervalles de seconde neutre et de seconde majeure » (Abou Mrad, 2005, p. 779). On en tire la définition susmentionnée du genre *zalzalien* tétracordal.

[13] Le même intervalle de ton majeur (9/8, 204 cents) sépare le sillet de la frette de l'index et cette dernière de celle de l'annulaire, qu'un demi-ton pythagoricien ou *limma* sépare de la frette de l'auriculaire.

p. 163). Le médius de Zalzal est ainsi encadré par deux secondes neutres, ayant successivement pour ratios fréquentiels 12/11 (151 cents), et 88/81 (143 c.) [14]. L'auteur a montré dans une autre étude (Abou Mrad, 2005, p. 772-782) comment les balbutiements musicographiques arabes du IXe siècle (dont les auteurs sont Ibn al-Munajjim et al-Kindī), inféodés aux catégories systémiques helléniques excluant *a priori* le genre *zalzalien*, ont occulté (Ibn al-Munajjim) ou minorisé (Al-Kindī) [15] le rôle crucial de celui-ci en tant qu'échelle type de la tradition arabe, de telle sorte que nombre d'historiens [16] ont abusivement attribué aux Arabes de cette époque un usage préférentiel de l'échelle pythagoricienne, comme si la « *zalzalité* » naissait subitement au Xe siècle.

De même, la postérité [17] a généralement retenu du legs « systématiste » de Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī (-1294) une échelle générale qui consisterait en une division théorique de l'octave en dix-sept intervalles - *limma L* (256/243, 90 c.) et *comma C* (2187/2048, 23,5 c.) - et dix-huit degrés, fondée sur le processus d'élaboration selon le cycle des quintes et permettant l'usage des deux nuances du genre diatonique que sont la pythagoricienne ou à diton - ton majeur (9/8, 204 c.), ton majeur et *limma* (T T L) - et le diatonique *synton* (Reinach, 1926, p. 25) - ton majeur, *dilimma* (L = [256/243] soit 180 c. ≈ ton mineur [10/9, 183 c.]) et *apotome* (2187/2048, 114 c. ≈ semi-ton majeur [16/15, 111 c.]) [18] - laquelle aurait remplacé le genre *zalzalien* en tant que genre type dans la systématique arabe, aux côtés du chromatique *synton* [19]. Or, non seulement, Urmawī confond dans sa typologie modale les intervalles *dilimma* et *apotome* en les identifiant à un intervalle fourre-tout dit *mujannab J*, résultant d'un partage

[14] Notons qu'un siècle plus tard, Avicenne (980-1037) place cette frette théorique à mi-chemin entre les positionnements de l'index et de l'auriculaire (Erlanger, 1935, p. 235), lesquels encadrent le *trihémiton* (voir note n° 20) (tierce mineure 32/27) vacant de l'échelle pentatonique, par exemple : *sol* – ton – *la* – *trihémiton* – *ut* – ton – *ré* – *trihémiton* – *fa*. Cela donne les deux proportions successives 13/12 et 12/11 (en fait 128/117), qui forment des secondes neutres (respectivement 139 et 155 cents).

[15] Amine Beyhom (2007) interprète des passages relatifs au positionnement des degrés sur la touche du luth chez Kindī dans le sens d'approximation d'intervalles zalzaliens.

[16] Au premier rang desquels Henry George Farmer (1934, p. 647-649).

[17] Également menée par Farmer (*ibid*.).

[18] Cette approche est effectuée par le biais de l'assimilation de la tierce majeure juste à la quarte diminuée pythagoricienne.

[19] Partage de la quarte en secondes neutre 12/11, mineure 22/21 et augmentée neutre 7/6. La désignation est antique grecque (Reinach, 1926, p. 25). Cette structure figure sous l'appellation *Ḥijāzī* chez Quṭb a-d-Dīn a-š-Širāzī (Wright, 1978, p. 42-43 et 51).

(imprécis, et plus ou moins symétrique) du *trihémiton* [20], mais il reconnaît dans *l'Épître Šarafiyya* que la pratique musicale n'intègre pas ses propositions quant aux intervalles *zalzaliens*, et qu'elle continue à correspondre aux anciens modèles, comme celui de Fārābī (Erlanger, 1935, p. 115).

En pratique, le genre *zalzalien* s'exprime à partir du XIII[e] siècle par un partage de la quarte en un ton majeur *T* (9/8, 204 c.) et deux secondes neutres inégales ou *mujannab-s* : *Ji ou inférieur* (approximé par 12/11, 151 c.) et *Js* ou supérieur (approximé par 88/81, 143 c.) (During, 1991, p. 18). Ce genre prend trois aspects : *Rāst TJJ, Nawrūz JJT, 'Irāq JTJ*.

3. Aux origines de la division de l'octave en 24 quarts de ton

Toujours est-il que le genre *zalzalien* constitue la matrice scalaire type des traditions musicales de cette partie du monde, regroupées au sein d'un tronc commun oriental, notamment les branches arabe, persane, ottomane et byzantine.

3.1 Division à la fois pythagoricienne et zalzalienne en dix-sept intervalles

Ce genre n'est cependant pas incompatible avec une division pratique, à la fois pythagoricienne et *zalzalienne*, de l'octave en dix-sept intervalles inégaux et dix-huit degrés, alliant le processus d'élaboration selon le cycle des quartes, associé à l'accordage des cordes du luth, produisant *T* et *L,* à celui de l'insertion médiane de degrés *zalzaliens* dans les trihémitons du noyau pentatonique, produisant *Ji* et *Js*. Dans une autre étude (Abou Mrad, 2006, p. 45-47), l'auteur propose une telle matrice scalaire générale (Tableau 1) [21] et ce, en vertu des correctifs préconisés par Urmawī [22].

[20] Littéralement trois demi-tons. Il s'agit de la tierce mineure vacante du noyau pentatonique issu de l'accordage selon le cycle des quartes des cordes du luth

[21] Dans toutes les transcriptions qui vont suivre, les notes latines ne sont pas prises comme des hauteurs absolues, relativement à un diapason fixe, mais plutôt comme des indicateurs de hauteurs relatives au sein de structures scalaires définies (Picard, 2005, p. 2). Par ailleurs, la mention des altérations du système solfégique occidental, adapté au genre zalzalien, est faite ci-après selon les conventions suivantes : bémol = *b* ; demi-bémol = *db* ; bémol demi-bémol = *bdb* ; dièse = # ; demi-dièse = *d#* ; dièse demi-dièse = *#d#* ; bécarre = *bc*.

[22] Il s'agit de remplacer la succession LLC par L (256/243, 90 c.), L minime (729/704, 61 c.) et Dièse (33/32, 53 c.), autrement dit par le partage de l'apotome supérieur en deux quarts de ton inégaux.

Tableau 1a : Version systématiste *vs* version corrigée *zalzalienne* de la matrice scalaire générale en dix-huit degrés à l'octave

Désignation alphabétique translittérée	Notation solfégique de la version systématiste originaire	Formulation systématiste du ratio fréquentiel par rapport au degré de départ	Désignation systématiste de l'intervalle	Formulation corrigée *zalzalienne* du ratio fréquentiel par rapport au degré a	Notation solfégique de la version corrigée *zalzalienne*	Désignation corrigée de l'intervalle selon la version corrigée *zalzalienne*	Valeur logarithmique en cent de l'intervalle corrigé
yḥ	*sol*	2		2	*sol*		
			C			Dièse 33/32	53
yz	*sol*$^{-1c}$	1048576/531441		64/33	*sol*^{db}		
			L			Lm (minime) 729/704	61
yw	*sol*^{b}	4096/2187		81/44	*sol*^{b}		
			L			L	90
yh	*fa*	16/9		16/9	*fa*		
			L			L	90
yd	*mi*	27/16		27/16	*mi*		
			C			D 33/32	53
yj	*mi*$^{-1c}$	32768/19683		18/11	*mi*^{db}		
			L			Lm 729/704	61
yb	*mi*^{b}	128/81		128/81	*mi*^{b}		
			L			L	90
yā	*ré*	3/2		3/2	*ré*		
			C			D 33/32	53
y	*ré*$^{-1c}$	262144/177147		16/11	*ré*^{db}		
			L			Lm 729/704	61
ṭ	*ré*^{b}	1024/729		1024/729	*ré*^{b}		
			L			L	90
ḥ	*ut*	4/3		4/3	*ut*		

Tableau 1b : Version systématiste *vs* version corrigée *zalzalienne* de la matrice scalaire générale en dix-huit degrés à l'octave (suite du tableau 1a)

Désignation alphabétique translittérée	Notation solfégique de la version systématiste originaire	Formulation systématiste du ratio fréquentiel par rapport au degré de départ	Désignation systématiste de l'intervalle	Formulation corrigée *zalzalienne* du ratio fréquentiel par rapport au degré a	Notation solfégique de la version corrigée *zalzalienne*	Désignation corrigée de l'intervalle selon la version corrigée *zalzalienne*	Valeur logarithmique en cent de l'intervalle corrigé
(ḥ)	*(ut)*	(4/3)		(4/3)	*(ut)*		
			L			L	90
z	*si*	81/64		81/64	*si*		
			C			D 33/32	53
w	si^{-lc}	8192/6561		27/22	si^{db}		
			L			Lm 729/704	61
h	si^{b}	32/27		32/27	si^{b}		
			L			L	90
d	*la*	9/8		9/8	*la*		
			C			D 33/32	53
j	la^{-lc}	65536/59049		12/11	la^{db}		
			L			Lm 729/704	61
b	la^{b}	256/243		256/243	la^{b}		
			L			L	90
a	*sol*	1		1	*sol*		

Par ailleurs, Amine Beyhom considère qu'un tel partage de l'octave, compatible avec le genre *zalzalien*, constitue l'échelle générale de la tradition arabe orientale au cours de son histoire. Il va jusqu'à considérer l'intervalle de dix-septième d'octave comme l'élément de base de cette échelle générale [23].

Dès le XVIII[e] siècle, les principales composantes culturelles du conglomérat culturel oriental susmentionné se différencient quant aux échelles modales, à la rythmique, aux formes et à l'instrumentation. Par ailleurs, certaines de ces traditions, notamment la branche persane (During, 1994, p. 220-221) et la

[23] Exposé du 1[er] avril 2006 au séminaire du Centre de Recherche « Langages Musicaux », Université Paris Sorbonne - Paris IV.

plupart des branches arabes, entrent dans une phase de repli, de telle sorte que cette sphère pluriculturelle ne connaissait plus au début du XIX[e] siècle que deux traditions initiatiques dignes de ce nom, à Constantinople et à Alep.

3.2 Différenciation ottomane

Des mutations exogènes apparaissent cependant à la fin du XVIII[e] siècle, avec l'adoption par les cercles musicaux théoriques d'Istanbul du système des hauteurs systématiste théorique en LLC, ce qui les conduit à un remplacement progressif - quant à l'échelle type - du genre *zalzalien* par le diatonique *synton* (ou à intonation juste) [24], afin de se distinguer des Arabes et des Iraniens (During, 1994, p. 194) et probablement de rendre plus aisée l'harmonisation de la musique ottomane, par adoption des normes proches des normes diatoniques occidentales.

3.3 Réaction arabe

À l'aube de la renaissance de leur tradition, les musiciens arabes prennent conscience de ces ballottements. Depuis le XIV[e] siècle, ils partagent avec les Ottomans leur typologie modale et leur nomenclature de la matrice scalaire générale [25], tout en pratiquant une intonation devenue différente pour des intervalles nominalement identiques. Une réaction se dessine. Elle consiste en l'affirmation du caractère symétrique des intervalles *zalzaliens*, face au choix d'Istanbul d'une intonation dite juste. De fait et depuis le XV[e] siècle, les traités arabes [26] évoquent d'une manière souvent imprécise, des degrés supplétifs ou altératifs, désignés par *niṣf* ou *rub'* et se plaçant probablement à un intervalle de semi-ton des degrés fondamentaux [27] non *zalzaliens*, de fait, ceux du système

[24] Cette démarche est explicitée un siècle plus tard par Raouf Yekta Bey, 1921, p. 2949-2950. Voir également (Signell, 1977, ch. IV).

[25] La désignation des degrés passe, au décours des siècles, du système alphabétique, préconisé par les systématistes, vers un système quantificateur en langue persane, le nom de chacun des degrés fondamentaux étant formé d'un chiffre en préfixe et du suffixe *kāh* (prononcé *kā*), signifiant degré. Ainsi *yakkā* signifie-t-il premier degré, *dūkā*, deuxième degré, *sīkā*, troisième degré, *jahārkā*, quatrième degré etc. à ces degrés se sont rajoutés et parfois substitués des symboles, notamment, des éthonymes, comme *nawā ou šāhnāz*, des toponymes, comme *ḥijāz*, et des ethnonymes, comme *kurdī*.

[26] Notamment : Šams Ad-Dīn Aṣ-Ṣaydāwī (a-d-Dimašqī), XV[e] siècle, *Kitāb Fī Ma'rifat Al-Anġām Wa Šarḥihā* [Livre de la connaissance des modes et de leur explication], l'apocryphe de Ṣalāḥ Ad-Dīn Aṣ-Ṣafadī (1296-1363) *Risālā Fī 'Ilm Al-Mūsīqā* [Épître dans la science musicale] et le traité anonyme du XVII[e] intitulé *Aš-Šajara Dāt Al-Akmām Al-Ḥāwiyā Li-'Ūṣūl Al-Anġām* [L'Arbre qui recouvre les fondements des mélodies].

[27] Les degrés fondamentaux de l'échelle générale, appartenant au genre zalzalien, sont variablement désignés par *buḥūr* (sing. *baḥr), abrāj* (sing. *burj)* et *bardāt* ou *pardāt* (sing. *barda* ou *pardeh* en persan).

pentatonique anhémitonique[28]. Le remplissage du *trihémiton* pouvant être réalisé par le biais d'un ton et d'un demi-ton en genre diatonique, la division égalitaire ou symétrique de cet espace permet d'associer un intervalle *J* à la moitié des trois demi-tons, soit un intervalle de trois-quarts de ton. Aussi les théoriciens arabes de la charnière des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, représentés notamment par le cercle damascène du cheikh Muhammad Al-ʿAṭṭār (Shiloah, 1979, p. 65-66), classent-ils les intervalles de secondes figurant dans la matrice scalaire fondamentale, basée sur un genre *zalzalien* bioctaviant - en deux espèces : *buʿd kabīr* [grand intervalle], assimilé à quatre-quarts [de ton], et *buʿd ṣaġīr* [petit intervalle], rapporté à trois-quarts [de ton] (Maššāqa, 1899, p. 10).

Tandis que ce partage est effectué d'une manière presque symétrique chez les Arabes, comme si *Ji* = *Js*, les Ottomans en accentuent l'asymétrie : *Ji* (65536/59049 ou *dilimma*, 180 c.) > *Js* (2187/2048 ou *apotome*, 113 c.). Les auteurs turcs du XX^e^ siècle, comme Raouf Yekta (1921, p. 2949-2950), affecteront 8 *commas* (holderiens) à *Ji* et 5 à *Js*, sur la base de 9 *commas* par ton et 53 à l'octave.

Entre les deux attitudes se trouve en musique ecclésiale orthodoxe l'approche théorique proposée par Chrysanthos de Madytos au début du XIX^e^ siècle, avec un partage de l'octave en 72 divisions égales (Giannelos, 1996, p. 24) ou en 68, système prévalant chez des auteurs appartenant à la tradition antiochienne (Hebby, 1964, p. 131). Mīḫā'īl Maššāqa, de confession originaire grecque catholique[29] et connaissant la liturgie « byzantine », semble avoir bien étudié le système à 68 divisions, étant donné que son *Épître* en fait état à plusieurs reprises. De fait, cet auteur (1899, p. 71) marque sa préférence[30] pour le raffinement de la division dite « grecque » en 68, par rapport à son homologue dite « arabe » en 24 quarts de ton, dans la mesure où elle confirme l'inégalité des deux secondes neutres encadrant les degrés *zalzaliens*, *Ji* étant affecté de 9 divisions,

[28] Soit : *rāst* (*ut*$_2$), *dūkā* (*ré*$_2$), *jahārkā* (*fa*$_2$), *nawā* (*sol*$_2$), *ḥusaynī* (*la*$_2$), *kardān* (*ut*$_3$). Ces degrés coïncident, à une octave près pour certains, avec les cordes à vide d'une accordature du *ʿūd* courante au Levant, signalée dès la fin du XIX^e^ siècle par Louis Ronzevalle (1899, p. 23) et constatée chez les praticiens au Liban jusqu'au début des années 1990 [com. perso. Bahīj Mīqātī (1992) et Georges Abiad (1993)], soit de la chanterelle jusqu'au bourdon : *kardān* (*ut*$_3$), *nawā* (*sol*$_2$), *dūkā* (*ré*$_2$), *ʿušayrān* (*la*$_1$), *qarār jahārkā* (*fa*$_1$).

[29] Il passe au protestantisme, suite à un conflit doctrinaire avec le patriarche melkite et rédige au cours de la seconde moitié de sa vie des ouvrages apologétiques en faveur de la Réforme.

[30] On aurait pu suspecter chez cet auteur une préférence subjective pour le système grec en raison de ses origines ethniques et de son appartenance confessionnelle initiale, mais le propos est strictement musicologique dans son argumentaire, alors que l'ensemble de l'œuvre de Maššāqa reflète une identification à la « sensibilité arabe » renaissante et un net démarcage religieux par rapport à son Église d'origine, étant devenu prédicateur protestant.

Abou Mrad paginé FINAL_FINAL.pdf11 11 5/7/2007 4:34:41 PM

soit 159 c., tandis que *Js* est ramené à 7 divisions, soit 123 c. Le Tableau 2 récapitule les trois approches concurrentes. À noter que le choix de mise en équivalence « *rāst* = ut_2 » (contrairement au « *rāst* = sol_2 » des Ottomans) y est motivé par les remarques du commentateur de *l'Épître,* Louis Ronzevalle [31].

Tableau 2 : Différentes approches théoriques de l'échelle fondamentale octaviante à genre *zalzalien*

Nomenclature du début du XIX[e] siècle, selon Mīḫā'īl Maššāqa	Désignation alphabétique systématiste avec correction des ratios fréquentiels des intervalles J	Notation occidentale moderne de la structure systématiste corrigée	Désignation alphabétique systématiste avec ratios fréquentiels originaires, adoptés par les théoriciens ottomans	Notation occidentale de la structure systématiste originaire	Système ecclésial byzantin à 68 divisions égales	Notation occidentale moderne du partage en 68 divisions égales
nawā	*yḥ*	sol_2	*yḥ*	sol_2	*Δι*	sol_2
bu'd kabīr (4/4 ton)	T 9/8	204 c.	T 9/8	204 c.	12 d.	212 c.
jahārkā	*yh*	fa_2	*yh*	fa_2	*Γα*	fa_2
bu'd ṣaġīr (3/4 t.)	Js 88/81	143 c.	Ji 2187/2048	113 c.	7 d.	123 c.
sīkā	*yj*	mi_2^{db}	*yj*	mi_2^{-1c}	*Βου*	mi_2^{db}
bu'd ṣaġīr (3/4 t.)	Ji 12/11	151 c.	Ji 65536/59049	180 c.	9 d.	159 c.
dūkā	*yā*	$ré_2$	*yā*	$ré_2$	*Πα*	$ré_2$
bu'd kabīr (4/4 t.)	T 9/8	204 c.	T 9/8	204 c.	12 d.	212 c.
rast selon l'usage de Maššāqa ou *rāst* selon l'usage commun de tous les autres traités	*ḥ*	ut_2	*ḥ*	ut_2	*Νη*	ut_2
bu'd ṣaġīr (3/4 t.)	Js 88/81	143 c.	Ji 2187/2048	113 c.	7 d.	123 c.
'irāq	*w*	si_1^{db}	*w*	si_1^{-1c}	*Ζω*	si_1^{db}
bu'd ṣaġīr (3/4 t.)	Ji 12/11	151 c.	Ji 65536/59049	180 c.	9 d.	159 c.
'ušayrān	*d*	la_1	*d*	la_1	*Κε*	la_1
bu'd kabīr (4/4 t.)	T 9/8	204 c.	T 9/8	204 c.	12 d.	212 c.
yakkā	*a*	sol_1	*a*	sol_1	*Δι*	sol_1

[31] « Le *yakkā,* au point de vue de la place que lui assigne le nombre de ses vibrations, se rapproche du sol européen, et non du do » (Ronzevalle, 1899, p. 19).

3.4 Généralisation à l'octave de la division en quarts de ton

En somme et pour employer un langage métaphorique, l'enserrement des degrés *zalzaliens* entre des intervalles symétriques de trois-quarts de ton semble constituer pour les musiciens arabes de l'aube de la *Nahḍa* - au risque d'éliminer certaines nuances spécifiques, notamment, celles du genre diatonique - l'équivalent sur le plan symbolique de l'édification d'une forteresse protégeant le genre *zalzalien* ancestral contre la supposée « dérive turque » vers l'intonation dite juste du genre diatonique.

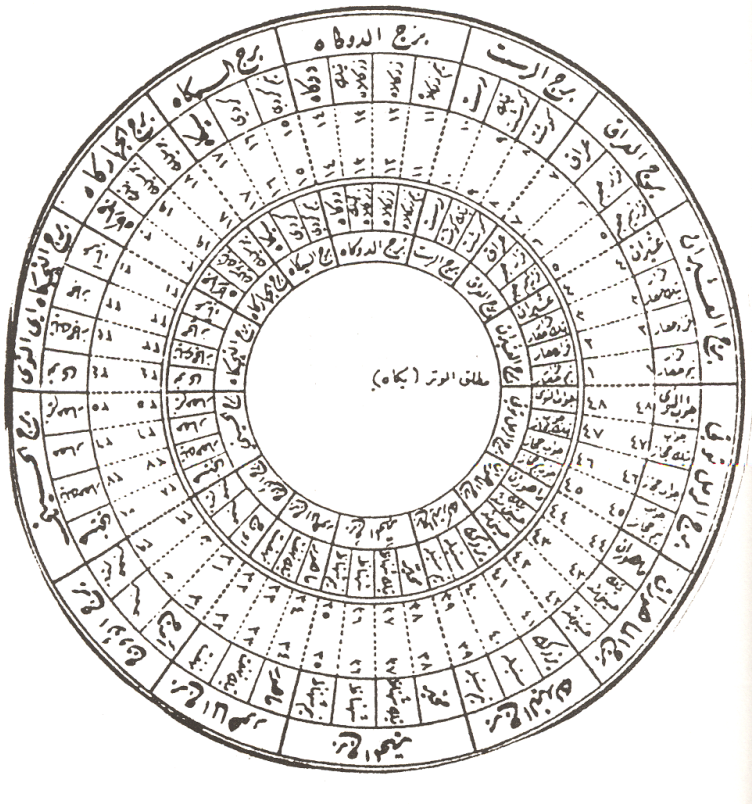


Figure 2 : *A-d-Dā'ira al-'arabiyya* [Ronde de transposition du système arabe à vingt-quatre quarts de ton], sixième figure de *l'Epître* (1999, p. 37)

Toujours est-il que la généralisation de cette approche à l'octave, composée de trois secondes majeures (totalisant douze quarts de ton) et quatre secondes neutres (totalisant également douze quarts de ton), aboutit logiquement à son partage en 24 divisions égales identifiées à des quarts de ton. Cela donne un

ensemble de 25 sons à l'octave et 49 (24 + 24 + redoublement à l'octave) sons dans le cadre du système général bioctaviant que présentent les écrits théoriques arabes, à partir de *l'Épître* de Maššāqa, comme ensemble des sons employés par la tradition (voir Tableau 3) dont fait état (sans le décrire) Jean-Baptiste Laborde (1780, cité par Marcus, 1989, p. 43) à la fin du XVIII[e] siècle.

Tableau 3a : Matrice scalaire générale - échelle générale bioctaviante en 48 quarts de ton et 49 sons de l'Épître de Maššāqa [32]

Nomenclature traditionnelle	*Pardeh*	*Niṣf* ou *'araba*	*Nīm*	*Tīk*	Notation occidentale adaptée
ramal tūtī	*ramal tūtī*				sol_3
jawāb tīk ḥijāz				*jawāb tīk*	sol_3^{db}
jawāb ḥijāz		*jawāb ḥijāz*			$fa_3^{\#}$ *ou* sol_3^{b+1c}
jawāb nīm ḥijāz			*jawāb nīm*		$fa_3^{d\#}$
māhūrān	*māhūrān*				fa_3
tīk ḥusaynī šadd				*tīk ḥusaynī*	$mi_3^{d\#}$
ḥusaynī šadd		*ḥusaynī šadd*			mi_3 *ou* fa_3^{b+1c}
buzurk	*buzurk*				mi_3^{db}
sunbula ou zawāl		*sunbula ou zawāl*			mi_3^{b}
nīm sunbula			*nīm*		$ré_3^{d\#}$ *ou* mi_3^{bdb+1c}
muḥayyar	*muḥayyar*				$ré_3$
tīk šāhnāẓ				*tīk šāhnāẓ*	$ré_3^{db}$
šāhnāẓ		*šāhnāẓ*			$ut_3^{\#}$ *ou* $ré_3^{b+1c}$
nīm šāhnāẓ			*nīm šāhnāẓ*		$ut_3^{d\#}$ *ou* $ré_3^{bdb+1c}$
Māhūr	*māhūr*				ut_3
tīk nahuft				*tīk nahuft*	ut_3^{db}
nahuft		*nahuft*			si_2 *ou* ut_3^{b+1c}
'awj	*'awj*				si_2^{db}
'ajam		*'ajam*			si_2^{b}
nīm 'ajam			*nīm 'ajam*		$la_2^{d\#}$ *ou* si_2^{bdb+1c}
ḥusaynī	*ḥusaynī*				la_2
tīk ḥiṣār				*tīk ḥiṣār*	la_2^{db}
ḥiṣār		*ḥiṣār*			lab_2
nīm ḥiṣār			*nīm ḥiṣār*		$sol_2^{\#}$ *ou* la_2^{bdb+1c}
nawā	*nawā*				sol_2

[32] Il s'agit ici d'une synthèse établie entre les désignations figurant dans les recensions (servant aux transpositions) des pages 37 et 72 de *l'Épître* et entre celles figurant dans les mélodies de la 2[e] partie (39-55). Dans la « notation occidentale adaptée », le demi-bémol abaisse le son d'un intervalle de quart de ton, le demi-dièse augmente le son d'un quart de ton, le bémol/demi-bémol abaisse le son de trois-quarts de ton (voir également note suivante).

Tableau 3b : Matrice scalaire générale - échelle générale biocta-viante en 48 quarts de ton et 49 sons de l'Épître de Maššāqa (suite du tableau 3a) [33]

Nomenclature traditionnelle	*Pardeh*	*Niṣf* ou *'araba*	*Nīm*	*Tīk*	Notation occidentale adaptée
(*nawā*)	(*nawā*)				(sol_2)
tīk ḥijāz				*tīk ḥijāz*	sol_2^{db}
ḥijāz [*ṣabā*]		*ḥijāz* [*ṣabā*]			$fa_2^{\#}$ *ou* sol_2^{b+1c}
nīm ḥijāz ou 'arbā'			*nīm ḥijāz* ou *'arbā'*		$fa_2^{d\#}$ *ou* sol_2^{bdb+1c}
jahārkā	*jahārkā*				fa_2
tīk būsalīk				*tīk būsalīk*	$mi_2^{d\#}$
būsalīk		*būsalīk*			mi_2 *ou* fa_2^{b+1c}
sīkā	*sīkā*				mi_2^{db}
kurdī		*kurdī*			mi_2^{b}
nīm kurdī			*nīm kurdī*		$ré_2^{d\#}$ *ou* mi_2^{bdb+1c}
dūkā	*dūkā*				$ré_2$
tīk zirkūlā				*tīk zirkūlā*	$ré_2^{db}$
zirkūlā		*zirkūlā*			$ut_2^{\#}$ *ou* $ré_2^{b+1c}$
nīm zirkūlā			*nīm zirkūlā*		$ut_2^{d\#}$ *ou* $ré_2^{bdb+1c}$
rāst	*rāst*				ut_2
tīk kawašt				*tīk kawašt*	ut_2^{db}
kawašt		*kawašt*			si_1 *ou* ut_2^{b+1c}
'irāq	*'irāq*				si_1^{db}
qarār 'ajam		*qarār 'ajam*			si_1^{b}
qarār nīm 'ajam			*qarār nīm 'ajam*		si_1^{bdb} *ou* $la_1^{d\#-1c}$
'ušayrān	*'ušayrān*				la_1
qarār tīk ḥiṣār				*qarār tīk ḥiṣār*	$la_1^{d\#}$ *ou* si_1^{bdb+1c}
qarār ḥiṣār		*qarār ḥiṣār*			la_1^{b}
qarār nīm ḥiṣār			*qarār nīm ḥiṣār*		$sol_1^{\#}$ *ou* la_1^{bdb+1c}
yakkā	*yakkā*				sol_1

[33] L'hypothèse d'un tempérament égal quart-tonal rend caduque la notion de « plus ou moins un *comma* » pour les altérations dites enharmoniques en notation occidentale moderne. Elles figurent néanmoins dans ce tableau pour rappeler que la transcription des intonations traditionnelles des sons ici recensés est appelée à prendre en compte ces nuances ($fa^{\#}$ étant l'équivalent d'un sol^{b+1c} selon la logique pythagoricienne), dans la mesure où le tempérament égal n'est qu'une vision de l'esprit au XIX^{e} siècle, comme les propos qui suivent vont le démontrer.

Les notes de la matrice scalaire générale arabe de l'époque moderne (voir figure 2) sont classées [34] en quatre catégories :

1- *barda* (pl. *bardāt*) ou *burj* (pl. *abrāj*) : degré fondamental du genre *zalzalien* basique bioctaviant ;

2- *'araba* (pl. *'arabāt*) ou *niṣf* (pl. *anṣāf*) : degré supplétif ou altératif principal placé à un intervalle de semi-ton (ascendant ou descendant) d'un degré fondamental non *zalzalien* ;

3- *nīm :* degré supplétif ou altératif placé à un intervalle de quart de ton descendant d'un degré altératif principal ;

4- *tīk :* degré supplétif ou altératif placé à un intervalle de quart de ton ascendant d'un degré altératif principal.

3.5 En quête d'une matrice scalaire générale effective

Cependant et en faisant l'inventaire des notes employées dans les 97 mélodies/types modales figurant dans *l'Épître* de Maššāqa, on parvient à cerner, au sein d'une octave, l'ensemble effectif de degrés utiles à la fabrication des échelles des modes usuels dans leurs positions de base, autrement dit la matrice scalaire générale. Aussi cette recension (Tableau 4) ne confirme-t-elle pas l'usage de certains degrés des catégories *nīm* et *tīk,* qui s'avèrent ainsi n'exister que par souci de symétrie ou de régularité, comme l'affirme Maurice Collangettes (1904, p. 419). Certes, ils peuvent être employés pour des transpositions inusitées, mais cela n'ôte pas leur caractère strictement théorique.

De même, les degrés qualifiables de « sensibles en demi-dièse », tels que *nīm kurdī* ($ré_2^{d\#}$), *tīk būsalīk* ($mi_2^{d\#}$), *tīk ḥusaynī šadd* ($mi_3^{d\#}$), *nīm 'ajam* ($la_2^{d\#}$) *et nīm šāhnāẓ* ($ut_3^{d\#}$), ne figurent qu'une seule fois et ce, dans le cadre de mélodies modales d'origine probablement ottomane [35] (voir les exemples 31 [*Ramal*] 91 [*Ḥiṣār a-s-sīkā*], 108 [*'Awj 'āra*] et 114 [*Ramal tūtī*].

[34] Maššāqa emploie cette terminologie sans la définir. Le premier auteur arabe à en fournir une esquisse de définition est Muhammad Šihāb a-d-Dīn (1840, 1892).

[35] Plus généralement et selon Amine Beyhom (2005, p. 102), les degrés *tīk* et *nīm* « sortent du cadre du noyau de base constitué par les *maqāmāt* principaux, et reflètent l'intégration dans le répertoire de la musique arabe traditionnelle de modes provenant de traditions extérieures (principalement ottomane) ou/et constituent un réservoir pour des transpositions sortant du cadre de la musique traditionnelle ».

Tableau 4 : Matrice scalaire générale (recension des 41 notes employées) des mélodies figurant dans *l'Épître*

Nomenclature traditionnelle	Notation occidentale adaptée	Nomenclature traditionnelle	Notation occidentale adaptée
ramal tūtī	sol_3	*nawā*	sol_2
jawāb ḥijāz	$fa_3^{\#}$ *ou* sol_3^{b+1c}	*ḥijāz* [*ṣabā*]	$fa_2^{\#}$ *ou* sol_2^{b+1c}
jawāb nīm ḥijāz	$fa_3^{d\#}$ *ou* sol_3^{bdb+1c}	*nīm ḥijāz ou 'arbā'*	$fa_2^{d\#}$ *ou* sol_2^{bdb+1c}
māhūrān	fa_3	*jahārkā*	fa_2
tīk ḥusaynī šadd	$mi_3^{d\#}$	*tīk būsalīk*	$mi_2^{d\#}$
ḥusaynī šadd	mi_3 *ou* fa_3^{b+1c}	*būsalīk*	mi_2 *ou* fa_2^{b+1c}
buzurk	mi_3^{db}	*sīkā*	mi_2^{db}
sunbula ou zawāl	mi_3^{b}	*kurdī*	mi_2^{b}
nīm sunbula	$ré_3^{d\#}$ *ou* mi_3^{bdb+1c}	*nīm kurdī*	$ré_2^{d\#}$ *ou* mi_2^{bdb+1c}
muḥayyar	$ré_3$	*dūkā*	$ré_2$
		tīk zirkūlā	$ré_2^{db}$
šāhnā(z)ẓ	$ut_3^{\#}$ *ou* $ré_3^{b+1c}$	*zirkūlā*	$ut_2^{\#}$ *ou* $ré_2^{b+1c}$
nīm šāhnā(z)ẓ	$ut_3^{d\#}$ *ou* $ré_3^{bdb+1c}$		
māhūr	ut_3	*rāst*	ut_2
nahuft	si_2 *ou* ut_2^{b+1c}	*kawašt*	si_1
'awj	si_2^{db}	*'irāq*	si_1^{db}
'ajam	si_2^{b}	*qarār 'ajam*	si_1^{b}
nīm 'ajam	$la_2^{d\#}$ *ou* si_2^{bdb+1c}		
ḥusaynī	la_2	*'ušayrān*	la_1
tīk ḥiṣār	la_2^{db}	*qarār tīk ḥiṣār*	la_1^{db}
ḥiṣār	la_2^{b}	*qarār ḥiṣār*	la_1^{b}
nīm ḥiṣār	la_2^{bdb}		
nawā	sol_2	*yakkā*	sol_1

De fait, l'effectif des degrés usuels est sensiblement inférieur à 49, comme on peut le constater à partir d'une recension modale pragmatique. Trois genres scalaires concurrents peuvent, en effet, figurer au tétracorde inférieur *yakkā-rāst* (sol_1-ut_2) et au sein de l'un des deux tétracordes médians usuels : *rāst-jahārkā* (ut_2-fa_2) *dūkā-nawā* ($ré_2$-sol_2). Aussi le genre *zalzalien* se présente-t-il sous trois aspects : *rāst* (*TJJ*), *dūkā* (*JJT*), *'irāq* (*JTJ*). De même pour le genre diatonique : *jahārkā* (*TTL*), *būsalīk* (*TLT*), *kurdī* (*LTT*). Quant au genre chromatique *synton* il se présente sous son aspect fondamental tétracordal : *ḥijāz* (*J – seconde augmentée neutre* [*san*] *– petit semi-ton* [*st*]), compatible avec l'aspect pentacordal *nakrīz*. Notons que le genre chromatique moderne partageant la quarte juste en deux secondes mineures et une seconde augmentée figure dans *l'Épître* dans le cadre du mode *šadd 'arabān,* (Exemple 17) d'origine ottomane.

Application des trois genres au degré *yakkā :*

Aspect *rāst* (TJJ)/[sur le degré]*yakkā = yakkā*, *'ušayrān*, *'irāq*, *rāst*.

Aspect *dūkā* (JJT)/*yakkā = yakkā*, *qarār tīk ḥiṣār, qarār 'ajam*, *rāst*.

Aspect *'irāq* (JTJ)/*yakkā = yakkā, qarār tīk ḥiṣār, 'irāq, rāst*.

Aspect *jahārkā* (TTL)/*yakkā = yakkā, 'ušayrān, kawašt, rāst*.

Aspect *būsalīk* (TLT)/*yakkā = yakkā, 'ušayrān, 'ajam, rāst*.

Aspect *kurdī* (LTT)/*yakkā = yakkā, qarār ḥiṣār, 'ajam, rāst*.

Aspect *ḥijāz* (J – san – st)/*yakkā = yakkā, qarār tīk ḥiṣār, kawašt, rāst*.

Application des trois genres au degré *rāst :*

Aspect *rāst* (TJJ)/*rāst = rāst, dūkā, sīkā, jahārkā*.

Aspect *dūkā* (JJT)/*rāst = rāst, tīk zirkūlā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *'irāq* (JTJ)/*rāst = rāst, tīk zirkūlā, sīkā, jahārkā*.

Aspect *jahārkā* (TTL)/*rāst = rāst, dūkā, būsalīk, jahārkā*.

Aspect *būsalīk* (TLT)/*rāst = rāst, dūkā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *kurdī* (LTT)/*rāst = rāst, zirkūlā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *ḥijāz* (J – san – st)/*rāst = rāst, tīk zirkūlā, būsalīk, jahārkā*.

Application des trois genres au degré *dūkā :*

Aspect *rāst* (TJJ)/*dūkā = dūkā, būsalīk, 'arbā', nawā*.

Aspect *dūkā* (JJT)/*dūkā = dūkā, sīkā, jahārkā, nawā*.

Aspect *'irāq* (JTJ)/*dūkā = dūkā, sīkā, 'arbā', nawā*.

Aspect *jahārkā* (TTL)/*dūkā* = *dūkā, būsalīk, ḥijāz, nawā.*

Aspect *būsalīk* (TLT)/*dūkā* = *dūkā, būsalīk, jahārkā, nawā*.

Aspect *kurdī* (LTT)/*dūkā* = *dūkā, kurdī, jahārkā, nawā*.

Aspect *ḥijāz* (J – san – st)/*dūkā* = *dūkā, sīkā, ḥijāz, nawā*.

Aspect *'irāq* (JTJ)/*rāst* = *rāst, tīk zirkūlā, sīkā, jahārkā*.

Aspect *jahārkā* (TTL)/*rāst* = *rāst, dūkā, būsalīk, jahārkā*.

Aspect *būsalīk* (TLT)/*rāst* = *rāst, dūkā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *kurdī* (LTT)/*rāst* = *rāst, zirkūlā, kurdī, jahārkā*.

Aspect *ḥijāz* (J – san – st)/*rāst* = *rāst, tīk zirkūlā, būsalīk, jahārkā*.

La mise en succession des sons figurant dans ces structures et la prise en compte de leurs répliques à l'octave supérieure permettent de reconstituer une échelle générale bioctaviante à 35 degrés (Tableau 5). Cette structure est pratiquement superposable à la version bioctaviante de la division systématiste corrigée (et respectant les intervalles *zalzaliens*) de l'octave à 17 intervalles et 18 sons (Tableau 1). Seul le partage du ton disjonctif fa_2/sol_2 diffère entre les deux propositions, dans la mesure où l'approche systématiste fournit les sons fa_2, $sol_2^{\flat}$, sol_2^{-1c}, et sol_2, tandis que l'approche praticienne susmentionnée fournit la série : fa_2, $fa_2^{d\#}$, $fa_2^{\#}$ et sol_2.

À cette échelle il convient de rajouter les hauteurs *nīm 'ajam* et *nīm kurdī* (voire *nīm ḥiṣār* et *nīm zirkūlā*), avec leurs répliques à l'octave, étant donné qu'il s'agit de hauteurs utiles à la nuance locale du genre diatonique, comprenant un semi-ton resserré, avoisinant le quart de ton, comme on l'observe dans la mélodie du mode *bayyātī al-ḥusaynī* (Maššāqa, 1899, p. 44)[36], où *nīm 'ajam* (si_2^{bdb+1c}) se substitue à *'ajam* (si_2^{b}). La liste redevient pratiquement celle du Tableau 5 lorsque sont restituées les « sensibles en demi-dièse ». Cependant, les autres hauteurs *tīk* continuent à ne pas être utiles à la poïétique mélodique traditionnelle arabe.

[36] Cet usage proche oriental arabe des semi-tons resserrés est confirmé par Alexandre Chalfoun (Chalfoun, 1922, p. 49-56) et par l'analyse musicométrique d'échantillons enregistrés au début du XX^e^ siècle (Abou Mrad, 2002, ch. IV).

Tableau 5 : Matrice scalaire générale bioctaviante à 35 degrés, établie à partir des structures modales usuelles traditionnelles arabes orientales

Nomenclature traditionnelle	Nomenclature occidentale adaptée	Nomenclature traditionnelle	Nomenclature occidentale adaptée
ramal tūtī	sol_3	*nawā*	sol_2
jawāb ḥijāz	$fa_3^{\#}$ *ou* sol_3^{b+1c}	*ḥijāz* [*ṣabā*]	$fa_2^{\#}$ *ou* sol_2^{b+1c}
jawāb nīm ḥijāz	$fa_3^{d\#}$	*nīm ḥijāz ou 'arbā'*	$fa_2^{d\#}$ *ou* sol_2^{bdb+1c}
māhūrān	fa_3	*jahārkā*	fa_2
ḥusaynī šadd	mi_3 *ou* fa_3^{b+1c}	*būsalīk*	mi_2 *ou* fa_2^{b+1c}
buzurk	mi_3^{db}	*sīkā*	mi_2^{db}
sunbula ou zawāl	mi_3^{b}	*kurdī*	mi_2^{b}
muḥayyar	$ré_3$	*dūkā*	$ré_2$
tīk šāhnāẓ	$ré_3^{db}$	*tīk zirkūlā*	$ré_2^{db}$
šāhnāẓ	$ut_3^{\#}$ *ou* $ré_3^{b+1c}$	*zirkūlā*	$ut_2^{\#}$ *ou* $ré_2^{b+1c}$
māhūr	ut_3	*rāst*	ut_2
nahuft	si_2 *ou* ut_2^{b+1c}	*kawašt*	si_1
'awj	si_2^{db}	*'irāq*	si_1^{db}
'ajam	si_2^{b}	*qarār 'ajam*	si_1^{b}
ḥusaynī	la_2	*'ušayrān*	la_1
tīk ḥiṣār	la_2^{db}	*qarār tīk ḥiṣār*	la_1^{db}
ḥiṣār	la_2^{b}	*qarār ḥiṣār*	la_1^{b}
nawā	sol_2	*yakkā*	sol_1

En revanche, d'autres sons qui ne font pas partie de cette division de l'octave sont effectivement utilisés par la tradition égyptienne de la fin du XIX[e] siècle (Chalfoun, 1922, p. 49-56 et Marcus, 1989, p. 201-255). Il s'agit notamment de variantes basses (moins un *comma*) de certains degrés fondamentaux (*'ušayrān, dūkā, ḥusaynī, muḥayyar*) et de certains degrés altérés principaux (*kawašt, būsalīk, ḥijāz, nahuft, ḥusaynī šadd, jawāb ḥijāz*). L'ensemble de ces hauteurs, hormis les degrés *tīk* placés par souci de symétrie, constitue en principe la matrice scalaire générale traditionnelle arabe, loin de tout tempérament égal quart-tonal. Le Tableau 6 [37] présente l'octave centrale de ce diagramme établi par l'auteur de ces lignes sur une base pragmatique en y appliquant le modèle musicométrique de Fārābī et les nuances d'intonation modélisées à partir de l'analyse des enregistrements effectués au début du XX[e] siècle par les maîtres du XIX[e] siècle (Abou Mrad, 2002, p. 542-543).

3.6 Réfutation du tempérament égal par Maššāqa

Toujours est-il que Maššāqa emploie le schéma des quarts de ton en tant qu'outil didactique utile [38] à l'élaboration d'une typologie modale exemplifiée. Cependant et en tant que musicologue, il se refuse à admettre l'assujettissement de l'intonation traditionnelle à la norme du tempérament égal quart-tonal.

C'est pour montrer l'ineptie de cette hypothèse qu'il fait état des discussions auxquelles il a assisté à Damas en 1821 (Maššāqa, 1899, p. 56-57), où l'on trouve cheikh Muhammad Al-ʿAṭṭār proposant une méthode consistant à ramener la division de l'octave en vingt-quatre intervalles égaux à un partage de la moitié d'une corde de luth à manche long en vingt-quatre parties aliquotes ou parts de cordes égales (Shiloah, 1979, p. 65-66). Maššāqa commence par invalider cette méthode qui confond manifestement partages arithmétique et géométrique. Dès lors, cette division apparaît, selon le lexique d'Amine Beyhom (2005, p. 102), comme une démarche qualitative prescriptive faisant l'impasse sur toute quantification intervallique descriptive sérieuse. Maššāqa va plus loin dans sa réfutation du tempérament égal par quarts de ton, en proposant un

[37] La nomenclature égyptienne du XIX[e] siècle - généralisée à tout le Proche-Orient au cours du XX[e] siècle - adopte la désignation *kardān* (au lieu de *māhūr*) pour la réplique à l'octave supérieure de *rāst,* donc équivalente à ut_3, et *māhūr* (au lieu de *nahuft*) pour la *'araba* inférieure, qui est équivalente à si_2. Le tableau 6 reprend par conséquent le terme *kardān*.

[38] « 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. » (Beyhom, 2005, *op. cit*. p. 66).

modèle [39] permettant le frettage du luth à manche long, en correction de la proposition d'Al-ʿAṭṭār.

Tableau 6 : Recension pragmatique des sons entre *rāst* et *māhūr* (*kardān* égyptien)

Nomenclature traditionnelle	Nomenclature occidentale	Ratio par rapport au son	Valeur en cents
māhūr ou kardān égyptien	ut_3	2	1200
nahuft ou māhūr égyptien	si_2 *ou* ut_3^{b+1c}	243/128	1110
nahuft (*māhūr*) *wāṭī* [bas]	si_2^{-1c} *ou* ut_3^{b}	15/8	1088
'awj	si_2^{db}	81/44	1056,5
ʿajam	si_2^{b}	9/5	1018
nīm ʿajam	$la_2^{d\#}$ *ou* si_2^{bdb+1c}	7/4	969
ḥusaynī	la_2	27/16	906
ḥusaynī wāṭī [bas]	la_2^{-1c}	5/3	884
tīk ḥiṣār	la_2^{db}	18/11	853
ḥiṣār	la_2^{b}	8/5	814
nīm ḥiṣār	$sol_2^{d\#}$ *ou* la_2^{bdb+1c}	14/9	765
nawā	sol_2	3/2	702
ḥijāz [*ṣabā*]	$fa_2^{\#}$ *ou* sol_2^{b+1c}	128/81	612
ḥijāz wāṭī [bas]	$fa_2^{\#-1c}$ *ou* sol_2^{b}	45/32	590
nīm ḥijāz ou 'arbā'	$fa_2^{d\#}$	243/176	558
jahārkā	fa_2	4/3	498
būsalīk	mi_2 *ou* fa_2^{b+1c}	81/64	408
būsalīk wāṭī [bas]	mi_2^{-1c} *ou* fa_2^{b}	5/4	386
sīkā	mi_2^{db}	27/22	355
kurdī	mi_2^{b}	6/5	316
kurdī wāṭī [bas] *ou nahāwand*	mi_2^{b-1c}	32/27	294
nīm kurdī	$ré_2^{d\#}$ *ou* mi_2^{bdb+1c}	7/6	267
dūkā	$ré_2$	9/8	204
dūkā wāṭī [bas]	$ré_2^{-1c}$	10/9	182
tīk zirkūlā	$ré_2^{db}$	12/11	151
zirkūlā	$ut_2^{\#}$ *ou* $ré_2^{b+1c}$	16/15	112
nīm zirkūlā	$ut_2^{d\#}$ *ou* $ré_2^{bdb+1c}$	28/27	63
rāst	ut_2	1	0

[39] Cette méthode de positionnement géométrique des frettes est correcte dans ses résultats (Maalouf, 2002, ch. VI), mais laborieuse dans son effectuation, car elle n'emploie pas le calcul logarithmique ni l'identification du ratio fréquentiel du quart de ton à $2^{1/24}$ (50 c.).

Il établit ensuite un frettage concurrent selon le système « grec » ou « byzantin » à 68 divisions, puis il essaie des mélodies traditionnelles sur les deux instruments ainsi frettés, pour aboutir à la conclusion que le frettage selon le système à 68 divisions, créant une asymétrie *Ji* > *Js*, est bien plus convenable que son homologue à 24 quarts de ton, qui égalise les secondes neutres (Maššāqa, 1899, p. 71). Au passage, Maššāqa (*idem*, p. 65-66) reconnaît implicitement la validité du modèle d'Al-Fārābī, sans en avoir pris *a priori* connaissance (Collangettes, *op. cit*., p. 417-418), lorsqu'il assimile la seconde majeure au neuvième de la corde à vide (donc au ton majeur 9/8) et la seconde neutre inférieure au douzième de corde (donc à l'intervalle *Ji* = 12/11), la seconde neutre supérieure étant déductible de ce qui précède (*Js* = 88/81).

Si la méthode de Mīḫā'īl Maššāqa est perfectible, notamment du fait de ses calculs laborieux et de la subjectivité entachant la dernière phase de la procédure d'invalidation de l'hypothèse d'Al-ʿAṭṭār, sa démarche appartient néanmoins de plain-pied à la discipline musicologique alors naissante.

4. La modalité dans *l'Épître šihābiyya*

Si, comme l'écrit Nicolas Meeùs (2005, p. 3), « la modalité est ce qui assure l'unité et l'homogénéité des œuvres », Mīḫā'īl Maššāqa ne fait pas état d'une théorie explicite de la modalité dans son *Épître,* où, du reste, aucune mention du vocable *maqām* n'est faite. Le terme le plus approchant de la notion de mode y figurant est *laḥn* qui signifie « mélodie » ou « formule mélodique » en arabe. La deuxième partie de cet ouvrage est, en effet, consacrée à l'énoncé d'un ensemble de 95 phrases mélodiques, chacune étant confondue avec la désignation particulière d'un mode selon le lexique des ouvrages antérieurs et postérieurs. Ainsi y lit-on, par exemple, « *Laḥn* [mélodie] *Bayyātī al-ḥusaynī »* ou « *Laḥn* [mélodie] *Rāst* », plutôt que « *Laḥn* [mélodie] en mode *Bayyātī al-ḥusaynī* » ou « *Laḥn* [mélodie] en mode *Rāst* », aucun terme usuel désignant habituellement la notion de structure modale au sein des traités arabes, persans et ottomans – comme *isbaʿ, ṭarīqa, dawr, šadd, awāz, maqām, šuʿba, tarkīb, naġma* ou *ṭarīqat maqām* [40] - n'étant employé par cet auteur qui semble confondre par là même les deux notions, *a priori* distinctes, que sont « le mode » et « la formule exem-

[40] Les cinq premières appellations modales ont cours dans les traités de l'époque abbasside, *maqām* est employé dès le XIV^e^ siècle, de même que les appellations suivantes, tandis que l'expression dynamique *ṭarīqat maqām* a cours dans le traité de Muḥammad Kāmil al-Ḥulaʿī (1904/1905) au début du XX^e^ siècle. Voir l'ensemble de ces questions dans (Shiloah, 1981).

plifiant le mode » et, par là même, opter résolument pour la notion de « modalité formulaire » chère à Nicolas Meeùs (*op. cit*. 2005, ch. I et II).

Cependant, d'importantes informations structurales et dynamiques sur les modes sont véhiculées par les mélodies en question, de telle sorte que la recension proposée par Maššāqa puisse être considérée comme une typologie modale complète, mais implicite.

4.1 Approche quadripartite des modes de l'Épître

Si l'on se réfère à l'approche définitionnelle quadripartite des modes proposée par Tran Van Khé (1971) et devenue classique en ethnomusicologie francophone (Picard, 2005, p. 2), quatre caractères fondamentaux sont à envisager à cet effet :

1- « Il existe une **échelle modale** déterminée, avec une structure particulière.

2- Il existe une **hiérarchie entre les degrés des échelles**.

3- Il existe pour chaque mode une **formule mélodique caractéristique**.

4- Un sentiment modal, en particulier celui de ***l'éthos***, est lié à chaque notion de mode ».

L'auteur a proposé dans une autre étude (Abou Mrad, 2002, ch. V) d'étendre le deuxième point de cette approche à la notion de « topographie modale », incluant l'étagement des aspects tri, tétra ou pentacordaux des genres scalaires repérables au sein de l'échelle modale, en fonction des registres vocaux ou instrumentaux, généralement délimités par les degrés pivots mis en exergue par le biais de la hiérarchie établie entre les degrés. De même, l'auteur a proposé de ne pas cantonner le troisième point à la seule notion de formule mélodique caractéristique, souvent absente, mais d'y faire figurer la notion d'« exemplification mélodique modale », dans le sens de la prise en compte d'un corpus de mélodies véhiculées par la tradition étudiée et associées au mode en question. En quelque sorte : le « répertoire modèle » de ce mode.

Nicolas Meeùs (*loc. cit.*), quant à lui, propose une approche bipartite de la théorie modale, qui consiste à opposer les deux notions complémentaires que sont modalité formulaire et modalité scalaire, notamment en ce qui concerne le chant médiéval ecclésial latin. Cette bipartition se recoupe cependant avec la quadripartition de Tran Van Khé, dans la mesure où les deux premiers caractè-

res, structuraux, de celle-ci peuvent se résumer en la notion de modalité scalaire de celle-là, tandis que le troisième caractère de celle-ci, dynamique[41], correspond à la notion de modalité formulaire de celle-là. Le quatrième caractère, le sentiment modal, appartient également à la composante dynamique de la modalité, tout en étant tributaire à la fois de la modalité scalaire et de la modalité formulaire.

4.1.1 Structure scalaire modale

Les données relatives à la modalité scalaire, notamment à la notion d'échelle ou matrice scalaire modale, peuvent être aisément recueillies au décours de l'analyse des mélodies notées par Maššāqa. Celui-ci emploie, en effet, la méthode de l'énoncé écrit d'une mise en succession de notes prises dans la matrice scalaire générale bioctaviante, avec pondération rythmique de certains degrés, par le biais d'indications comme « *muḏharan* », signifiant « mis en exergue » (probablement par prolongation temporelle), ou, à l'inverse comme « *marġūġan* » ou « *maḫfiyyan* », signifiant « effleurement » ou « édulcoration/abréviation ». Cette méthode est héritée d'une tradition de notation de mélodies modales véhiculée par plusieurs traités théoriques musicaux arabes écrits entre les XV^e^ et XVII^e^ siècles[42]. Elle est menée à son stade ultime de raffinement par Maššāqa, qui fait de cette façon le lien entre les musicographes post-médiévaux et les théoriciens et musicologues de l'époque moderne. Ainsi, par exemple, la formule intitulée *Bayyātī al-ḥusaynī,* se présente-t-elle comme suit dans *l'Épître* (1899, p. 44) : « *Ḥusaynī* mis en exergue, puis *nīm 'ajam* à peine effleuré, suivi de *ḥusaynī* avant la mise en exergue de *nawā*, puis *jahārkā*, et *sīkā* mis en exergue, puis *nawā* et *ḥusaynī*, suivis d'un parcours descendant des degrés jusqu'à *dūkā* ».

La recension des degrés énoncés dans cette mélodie, de même que la mise en succession ascendante des intervalles, est effectuée au Tableau 7. À noter que l'approche musicométrique ou quantitative des intervalles y repose sur les considérations sur la division effective de l'échelle, développées au cours des parties précédentes du présent article. Notamment, l'intervalle *ḥusaynī (la) - nīm 'ajam* (*si*$^{bdb+1c}$) peut être confondu avec un écart de tiers de ton, assimilable

[41] Voir le développement de cette notion de « dynamique modale » dans Abou Mrad, 2002, ch. VI.

[42] Notamment, les ouvrages de a-ṣ-Ṣaydāwī et a-ṣ-Ṣafadī (Hašaba, 1991), ainsi que le traité anonyme *a-š-Šajara ḏāt al-Akmām* (Hašaba, 1983).

à 28/27, soit 63 c., intervalle caractéristique du diatonique levantin et égyptien [43].

Note préliminaire sur les échelles de recension pondérée des mélodies :

Les échelles de recension pondérée sont élaborées ci-après en tenant compte à la fois des occurrences et des durées relatives telles qu'elles apparaissent dans le texte.

La question de la détermination des durées des notes est certes délicate à traiter, en l'absence de données précises. Trois catégories sont néanmoins à prendre en compte à ce titre : celle des notes affectées d'une indication de mise en exergue, celle des notes sans indication et celle des notes affectées d'une indication d'abréviation. À la première catégorie il convient de rattacher les notes finales conclusives et ce, en référence au corpus du *dūlāb* où la finale conclusive est toujours mise en exergue (Abou Mrad, 2002, « Postlude »). Il est très probable qu'une gradation quantificative des durées doive traduire les différences catégorielles précitées.

Cela peut s'exprimer sous forme d'une progression régulière arithmétique ayant pour raison la valeur la plus brève, et ce, comme dans l'écriture organale ou notation modale de l'école de Notre-Dame (fin du XII^e^-XIII^e^ siècles). À suivre cette logique, le temps serait à décomposition ternaire (noire pointée des mesures dites composées de l'écriture moderne). Ainsi la première catégorie correspondrait-elle à la *longa ultra mensorum* en notation modale, qui est assimilable à la noire pointée de l'écriture moderne, tandis que la deuxième correspondrait à la *longa recta* en notation modale et à la longue imparfaite de la notation franconienne, assimilable à la noire, et la troisième correspondrait à la brève des polyphonies latines, assimilable à la croche (Hoppin, 1978, 1991, p. 258-269 et Popin, 2003, p. 93-107).

Étant donné que les mesures dites composées (décomposition ternaire du temps) sont inusitées dans le contexte musical du Proche-Orient [44], dont le temps est pratiquement toujours de décomposition binaire, l'on est tenté d'envisager

[43] Superposable au « diatonique moyen ou tonié d'Archytas » (dans la combinaison particulière : 9/8 – 28/27 – 8/7). Voir à ce sujet : Abou Mrad, 2005, p. 768 et 790-791.

[44] Témoins en sont les descriptifs rythmiques de Hula'ī (1904-105) et les enregistrements du début du XX^e^ siècle. Parmi ces derniers, seuls les enregistrements de marches (puis plus tard les *lunga-s*) d'inspiration ottomane (plutôt balkanique) et occidentale relèvent d'une rythmique à décomposition temporelle ternaire. Il est à noter que la tradition initiatique arabe du Proche-Orient se distingue en cela de traditions apparentées, qui emploient volontiers une telle rythmique, comme cela peut s'observer plus à l'Est en Iran et en Asie centrale et plus à l'Ouest dans les pays du Maghreb.

globalement la progression des durées d'une catégorie à l'autre comme une progression géométrique de raison deux, un peu comme dans la progression longue imparfaite brève semi-brève de la notation mesurée franconienne de la fin du XIII^e^ siècle (Hoppin, 1978, 1991, p. 382-387 et Popin, 2003, p. 107-124). Ainsi la première catégorie des longues, correspondrait-elle à des durées doubles de celles de la deuxième, celle des brèves, qui seraient à leur tour doubles de celles de la troisième, celle des semi-brèves, comme s'il s'agissait d'une gradation noire, croche, double croche [45].

De fait, l'exacte répartition des durées devrait être plus subtile que cette systématisation dans la réalité. L'analyse des exemples analogues enregistrés au début du XX^e^ siècle (Abou Mrad, 2002, *idem.*) montre que cette réalité est en quelque sorte à cheval sur les deux approches précitées. Ainsi un temps peut-il être occupé par la succession longue + semi-brève (la longue étant assimilée à une brève accrue de la valeur d'une semi-brève, comme une croche pointée dans un contexte de décomposition binaire) que par son homologue brève + longue + brève (ainsi assimilée à la succession semi-brève + brève + semi-brève), sachant que les notions de mise en exergue et d'abréviation peuvent être entendues dans un sens tout relatif en fonction du contexte successif. Cela donne - en notation occidentale moderne - les successions très caractéristiques : « croche pointée - double croche » et « double croche - croche - double croche ». Ces nuances - tantôt relativisant et tantôt accentuant les gradations catégorielles des durées - seront prises en compte dans les propositions de transcription.

En revanche et par souci de systématisation, ces nuances ne seront pas considérées dans l'établissement des échelles de recension pondérée. Deux arguments militent en faveur de ce choix. La détermination de la pondération temporelle d'une échelle de recension a pour propos principal ci-après celui de l'établissement de la hiérarchie entre les degrés de l'échelle modale. L'adoption de la gradation (en progression géométrique de raison deux) longue brève semi-brève constitue un moyen efficace de mise en exergue de cette hiérarchie. Par ailleurs, ce procédé n'hypothèque en rien la prise en compte des nuances

[45] Sauf que la division de la brève dans le contexte de la notation mesurée ou franconienne se fait en valeurs inégales de semi-brèves : mineure + majeure (Hoppin, 1978, 1991, p. 382-387). Cela donne en notation moderne : croche noire en triolet, plutôt que deux croches égales, ou bien double croche croche en triolet, plutôt que deux doubles croches. Cette inégalisation des valeurs les plus brèves se retrouve dans le contexte de l'interprétation aussi bien de la musique baroque que du *swing* dans le *jazz*, mais également dans le contexte interprétatif traditionnel arabe oriental. La principale différence est que la succession est généralement l'inverse de celle du système franconien, dans le sens semi-brève majeure + semi-brève mineure.

d'accentuation quantitative de cette gradation dans la transcription des exemples fournis par Maššāqa, étant donné que cette notation est modélisée sur les exemples du répertoire homologue enregistré (corpus du *dūlāb,* Abou Mrad, 2002) et qu'elle dépend avant tout de la mesure ou des cycles rythmiques adoptés, chaque choix imposant des nuances différentes dans le respect de la hiérarchie de la gradation reflétée par la pondération rythmique de l'échelle de recension.

Tableau 7 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »

Degré	*dūkā*	seconde neutre	*sīkā*	seconde neutre	*jahārkā*	seconde majeure	*nawā*	seconde majeure	*ḥusaynī*	seconde minime	*nīm 'ajam*	Total
Notation occidentale	$ré_2$	12/11, 151 c.	mi_2^{db}	88/81, 143 c.	fa_2	9/8, 204 c.	sol_2	9/8, 204 c.	la_2	28/27, 63 c.	si_2^{bdb+1c}	
Effectif pondéré	2		3		2		4		4		1	16
Pondération en %	12,5		18,75		12,5		25		25		6,25	100

4.1.2 Hiérarchie entre les degrés : topographie modale

Deux types d'informations permettent d'établir la hiérarchie entre les degrés – donc la topographie - des échelles modales déduites de l'analyse des mélodies modales.

1. Ces mélodies sont regroupées par *qarār* [finale [46]] - degré fondamental commun, que l'on peut qualifier éventuellement de « ton » - et ordonnées dans le sens croissant de ces mêmes fondamentales, réalisant ainsi onze groupements mélodiques modaux, axés sur onze degrés fondamentaux ou tons.
2. La pondération rythmique – du double point de vue des occurrences et des durées - des degrés au sein des énoncés mélodiques, de même que l'allure générale de ces derniers, permet d'indiquer les degrés pivots autres que la finale. Ainsi la modalité *Bayyātī al-ḥusaynī* présente-t-elle deux degrés pivots : *ḥusaynī* et *nawā* (accessoirement *sīkā*), sachant que *ḥusaynī constitue*

[46] Notons toutefois que certaines mélodies ne se terminent pas effectivement sur le degré annoncé comme final.

le ġammāz [47]*,* donc *a priori* la *teneur* (au sens médiéval), de cette modalité dont le nom met en exergue la quinte : *Bayyātī al-ḥusaynī.*

4.1.3 Formule mélodique caractéristique : modalité formulaire

Conformément au constat initial, Maššāqa semble avoir fait de la modalité formulaire l'élément dominant de sa typologie. En confondant les notions de formule/*laḥn* et de mode, cet auteur opère certes un emprunt lexical à la tradition ecclésiale antiochienne dite byzantine, qui emploie le vocable *laḥn* pour arabiser la notion de mode appartenant au système de *l'octoechos* (Hebby, 1964) [48]. Cependant, il semble privilégier cette approche dynamique du concept de mode, dans la mesure où c'est la formule d'exemplification modale qui permet de découvrir les différentes facettes structurales et dynamiques de l'entité modale étudiée.

Quant à l'analyse et la transcription des mélodies elles-mêmes, elle peut donner lieu à deux interprétations préalables, plutôt divergentes.

1) Il peut s'agir de l'énoncé d'un paradigme mélodique, exprimé par un contour mélodique, non mesuré, supposé encadrer l'élaboration des mélodies effectives se déclinant dans le mode en question, la pondération des durées pouvant être une simple donnée indicative des degrés pivots.

2) Certaines mélodies peuvent rappeler par certains aspects la notion de *seyr* en musique ottomane, qui détermine le parcours obligé [49] modal que doit suivre la composition ou l'improvisation au sein d'un mode déterminé. Les théoriciens arabes ont adapté cette notion en l'appelant *majrā al-'amal*, dont on retrouve les prémisses dans le traité *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* de Muḥammad Kāmil al-Ḥula'ī (1904/1905, p. 41-46), au début du XX^{e} siècle, sous la désignation *ṭarīqat maqām.*

[47] Selon le lexique de Maššāqa, le *ġammāz* d'une note est sa quinte supérieure. Il est probable que ce terme, qui signifie littéralement « clignant des yeux » dérive plutôt du vocable homonyme arabe *ḫammās* qui veut dire littéralement « celui qui donne le cinquième ».

[48] Un phénomène similaire est observé dans le cadre de l'octoechos syriaque, qui fait correspondre le vocable *qōlō*, signifiant mélodie, à la notion de mode (Kesrouani, 1991). L'approche étymologique du terme persan *'awāz*, signifiant à la fois chant, mélodie et mode secondaire, donne lieu à des considérations similaires.

[49] Pour la notion de parcours obligé, il faut voir l'approche de Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 54-56) qui la définit comme : « suite non cyclique de variations modulaires à seuils permettant le passage, sans transition, d'une élaboration thématique à une autre fondamentalement différente […] La durée des éléments échappe au modèle, mais non leur importance respective. Aussi le modèle intervient-il dans leur ordre d'apparition, qui est régulé par des seuils de gradation et de rupture ». L'application de cette notion au contexte formel et modal arabe est réalisée par l'auteur (Abou Mrad, 2004, p. 197).

Il reste que la fonction paradigmatique mélodique semble l'emporter sur celle de parcours et il est encore plus vain d'y voir une notation de formules de ponctuation à l'instar de la lecture publique ou cantillation [50], ou des formules cadentielles typiques des modes explorés, étant donné l'allure générale des mélodies qui peuvent dans un même geste commencer et conclure un déroulement modal.

Cependant, si ce genre de spéculations est loisible dans l'herméneutique des mélodies modales rudimentaires des traités des siècles antérieurs, les données rythmiques figurant dans les énoncés de Maššāqa semblent, par leur sophistication patente, refléter plutôt des phrases mélodiques relativement précises dans leur énoncé à la fois mélodique et rythmique. Ainsi est-il relativement aisé de passer de la transcription non mesurée du Tableau 8 à l'une des propositions en notation rythmiquement mesurée binaire des Exemples 1 et 2 ou en la notation rythmiquement mesurée décennaire du cycle *samā'ī ṯaqīl* (complexe à dix temps) de l'Exemple 3.

Tableau 8 : Transcription préliminaire de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* » avec indications de longues — et de brèves ∪

Degré	la_2	sib_2^{db+lc}	la_2	sol_2	fa_2	mi_2^{db}	sol_2	la_2	sol_2	fa_2	mi_2^{db}	$ré_2$
Durée	—	∪	∪	—	∪	—	∪	∪	∪	∪	∪	—

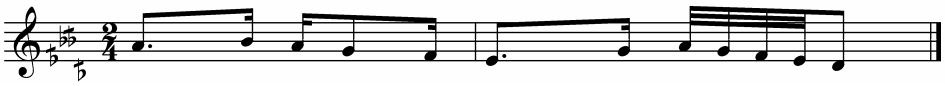
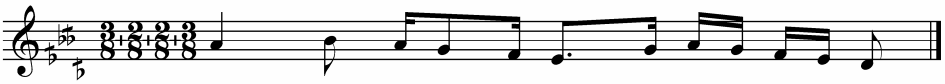
Note préliminaire aux transcriptions [51] :

- La clé de *sol* doit être lue avec le chiffre 8 indiquant une *octava bassa* implicite pour rendre les sons joués au *'ūd* ou à la main gauche du *qānūn*, ou bien qui sont chantés par les hommes.

- La clé de *sol* doit être lue sans ce signe d'octaviation, pour rendre les sons joués au *nāy*, au violon ou à la main droite du *qānūn*, ou bien qui sont chantés par les femmes.

[50] Voir à ce titre la synthèse de Nicolas Meeùs, 2005, ch. I.

[51] Le CD accompagnant le n°1 de la RTMMAM comprend sept extraits du CD consacré par l'auteur à la réinterprétation du legs de Maššāqa (UPACD 1002). Chaque extrait comprend l'une des mélodies étudiée ci-après, ainsi que des improvisations instrumentales modélisées à partir de la phrase paradigmatique transcrite.

Exemple 1 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »

Exemple 2 : Version mesurée binaire et compacte de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »

Exemple 3 : Version mesurée en cycle *samā'ī ṯaqīl* décennaire de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »

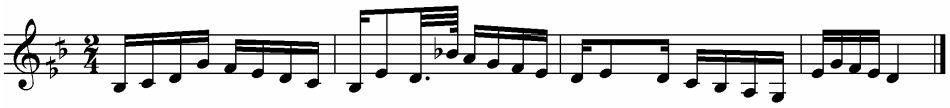
Nombreuses sont les mélodies, parmi les 95 étudiées et transcrites ici, qui présentent ce caractère de précision de phrasé, favorisant la double hypothèse de phrases musicales mesurées autonomes et de paradigmes pour la production d'autres phrases s'isncrivant dans le même cadre modal ainsi exemplifié. Huit autres exemples serviront à illustrer ce propos.

1) Mélodie *'Irāq zamzamī,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 3, relatif aux mélodies ayant *burj 'irāq* pour *qarār* [finale]) : « *'irāq, rāst, dūkā, nawā*, parcours descendant des degrés jusqu'à *'irāq,* puis *sīkā*, qui est mis en exergue, suivi de *dūkā*, effleurement de *'ajam*, avant de redescendre graduellement jusqu'à *dūkā,* et de mettre en exergue *sīkā,* puis descente graduelle jusqu'à *yakkā,* ensuite *sīkā* et *nawā*, suivis d'un parcours descendant des degrés jusqu'à *dūkā* ». Ce texte peut être transcrit en quatre mesures binaires comme dans l'Exemple 4 (faisant suite à la transcription préliminaire non mesurée figurant au Tableau 9) et donner lieu à l'échelle de recension pondérée (du double point de vue des occurrences et des durées) du Tableau 10. À noter que le degré *sīkā* (mi_2^{db}) apparaît comme principal degré pivot de cette mélodie modale, tandis que *dūkā* ($ré_2$) qui possède le deuxième rang de pondération conclut la mélodie et ce, contrairement à l'indication affichée de finale modale, à savoir le degré *'irāq*.

Tableau 9 : Transcription préliminaire non mesurée de la mélodie « *'Irāq zamzamī* » avec indications de longues — et de brèves ᴗ

Rang	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Degré	si_1^{db}	ut_2	$ré_2$	sol_2	fa_2	mi_2^{db}	$ré_2$	ut_2	mi_2^{db}	mi_2^{db}	$ré_2$	si_2^{db}	la_2	sol_2
Durée	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	—	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ
Rang	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Degré	fa_2	mi_2^{db}	$ré_2$	mi_2^{db}	$ré_2$	ut_2	si_2^{db}	la_1	sol_1	mi_2^{db}	sol_2	fa_2	mi_2^{db}	$ré_2$
Durée	ᴗ	ᴗ	ᴗ	—	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	ᴗ	—

Tableau 10 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *'Irāq zamzamī* »

Rang	1		2		3		4				
Degré	sol_1	9/8, 204 c.	la_1	12/11, 151 c.	si_2^{db}	88/81, 143 c.	ut_2	9/8, 204 c.			
Effectif pondéré	1		1		3		3				
Pondération en %	3,45		3,45		10,3		10,3				
Rang	5		6		7		8		9		10
Degré	***ré₂***	12/11, 151 c.	mi_2^{db}	88/81, 143 c.	fa_2	9/8, 204 c.	sol_2	9/8, 204 c.	la_2	28/27, 63 c.	si_2^{db}
Effectif pondéré	6		7		3		3		1		1
Pondération en %	20,7		24,1		10,3		10,3		3,45		3,45

Exemple 4 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Irāq zamzamī* »

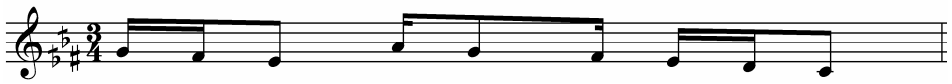
2) Mélodie *Nakrīz,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 4, dédié aux mélodies ayant *rāst* pour finale) : « Commencer par *nawā* et *ḥijāz* suivis de *sīkā* mis en valeur, puis *ḥusaynī, nawā* mis en valeur, suivi de *ḥijāz, sīkā, dūkā* et *rāst* ». Ce texte peut être transcrit en une mesure ternaire, comme dans l'Exemple 5 (faisant suite à la transcription préliminaire non mesurée figurant Tableau 11) et donner lieu à l'échelle de recension du Tableau 12. À noter que le degré *nawā* (sol_2) apparaît comme principal de-

gré pivot de cette mélodie modale, suivi de *sīkā* (mi_2^{db}), sachant que la finale modale, *rāst* (ut_2), n'est entendue qu'une seule fois, en fin de parcours.

Tableau 11 : Transcription préliminaire non mesurée de la mélodie « *Nakrīz* » avec indications de longues — et de brèves ᴗ

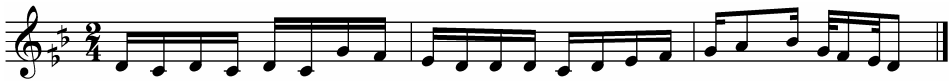
Rang	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Degré	sol_2	$fa_2^{\#}$	mi_2^{db}	la_2	sol_2	$fa_2^{\#}$	mi_2^{db}	$ré_2$	ut_2
Durée	ᴗ	ᴗ	—	ᴗ	—	ᴗ	ᴗ	ᴗ	—

Tableau 12 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Nakrīz* »

Rang	1		2		3		4		5		6
Degré	ut_2	9/8, 204 c.	$ré_2$	12/11, 151 c.	$\boldsymbol{mi_2^{db}}$	297/256, 257 c.	$fa_2^{\#}$	256/243, 90 c.	sol_2	9/8, 204 c.	la_2
Effectif pondéré	2		1		3		2		3		1
Pondération en %	16,7	0	8,33	0	25	0	16,7	0	25	0	8,33

Exemple 5 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Nakrīz* »

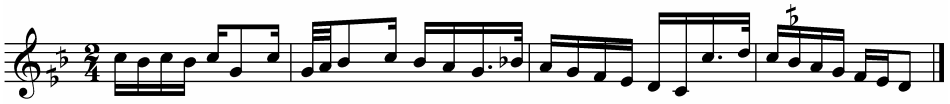
3) Mélodie *Dūkā* ou *'Uššāq des Turcs,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 5, dédié aux mélodies ayant *dūkā* pour finale) : « *dūkā, rāst, dūkā, rāst,* trois fois, puis *nawā, jahārkā, sīkā* mis en valeur, puis *ḥusaynī, nawā* mis en exergue, suivi de *jahārkā, sīkā, dūkā, dūkā, dūkā, rāst, dūkā,* puis montée graduelle jusqu'au degré *ḥusaynī* qui est mis en exergue, suivi de *'ajam, nawā, jahārkā* qui est mis en exergue, puis *sīkā* et *dūkā* ». Ce texte peut être transcrit en trois mesures binaires, comme dans l'Exemple 6. L'échelle de recension pondérée (Tableau 13) donne la finale *dūkā* ($ré_2$) comme degré pivot principal ou teneur, contrairement à la topographie du *Bayyātī al-ḥusaynī,* couplée pratiquement à la même échelle que *Dūkā* mais plaçant la teneur à la quinte de la finale.

Tableau 13 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Dūkā* »

Degré	ut_2	9/8, 204 c.	$ré_2$	12/11, 151 c.	mi_2^{db}	88/81, 143 c.	fa_2	9/8, 204 c.	sol_2	9/8, 204 c.	la_2	256/243, 90 c.	si_2^{db}
Effectif pondéré	4		8		3		3		3		2		1
Pondération en %	16,7		33,3		12,5		12,5		12,5		8,33		4,17

Exemple 6 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Dūkā* »

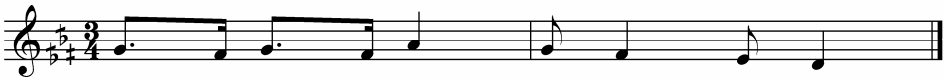
4) Mélodie *Ẓarfakand,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 5, dédié aux mélodies ayant *dūkā* pour finale) : « *māhūr* et *'awj* par deux fois, puis *māhūr* et *nawā* qui est mis en exergue, puis *māhūr,* suivi de *nawā* et *ḥusaynī* allégés et *'awj* mis en exergue, ensuite *māhūr, 'awj, ḥusaynī* et *nawā* mis en exergue, suivi de *'ajam* effleuré et d'une descente graduelle jusqu'à *sīkā, dūkā, rāst,* puis *māhūr* avec effleurement de *muḥayyar,* suivi d'une descente graduelle jusqu'à *dūkā* ». L'échelle de recension pondérée (Tableau 14) donne ut_3 comme principal degré pivot suivi par si_2^{db} et sol_2. La transcription figure dans l'Exemple 7.

Tableau 14 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Ẓarfakand* »

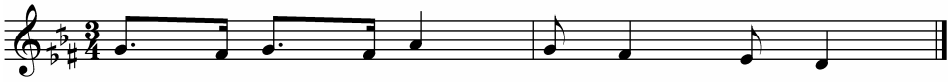
Rang	1		2		3		4		6		7
Degré	ut_2	9/8, 204 c.	$ré_2$	12/11, 151 c.	mi_2^{db}	88/81, 143 c.	fa_2	9/8, 204 c.	sol_2	9/8, 204 c.	la_2
Effectif pondéré	1		2		2		2		6		3
Pondération en %	3,23		6,45		6,45		6,45		19,4		9,68
Rang			8								
Degré		256/243, 90 c.	si_2^{b}								
Effectif pondéré			1								
Pondération en %			3,23								
Rang			8		9		10				
Degré		88/81, 143 c.	si_2^{db}	88/81, 143 c.	ut_3	9/8, 204 c.	$ré_3$				
Effectif pondéré			6		7		1				
Pondération en %			19,4		22,6		3,23				

Exemple 7 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Ẓarfakand* »

5) Mélodie *Ḥijāz,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 5, dédié aux mélodies ayant *dūkā* pour finale, p. 48) : « mise en exergue de *nawā,* puis *ḥijāz,* ensuite *sīkā* et *dūkā.* Dans cette mélodie, tout comme dans sa précédente [*laḥn al-ġurūb*], il faut remplacer *burj al-jahārkā* [*fa*] par *rub' al-ḥijāz* [*fa*#], tandis que nos contemporains suivent pour *al-Ḥijāz* le parcours propre au *laḥn al-'arbā'* [mélodie modale immédiatement suivante] et, dans la plupart de ses réalisations, ils y montent jusqu'à *burj al-'awj* et encore plus haut ». Constatant que le fragment mélodique énoncé [52] pour exemplifier un mode aussi important que *Ḥijāz* était bien pauvre (Exemple 8) l'auteur rappelle qu'il était possible de l'enrichir en empruntant le schéma musical de *laḥn al-'Arbā'* (Exemple 9) qui, nonobstant l'existence d'une nuance intervallique le différenciant de la structure modale du *Ḥijāz*, se présente comme une sorte de formule développée (Exemple 10) de la mélodie simplissime exemplifiant le même *Ḥijāz*. Toujours est-il qu'il rappelle l'existence d'un procédé analogue au *seyr* ottoman, à savoir que le parcours obligé modal prévoyait des étapes ultérieures comportant une montée au haut médium, jusqu'au *'awj* et au-delà (Exemple 11).

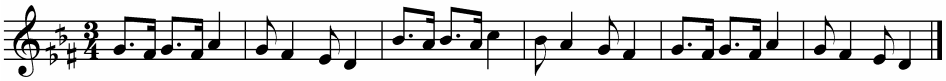
Exemple 8 : Version mesurée simple et initiale ternaire de la mélodie « *Ḥijāz* »

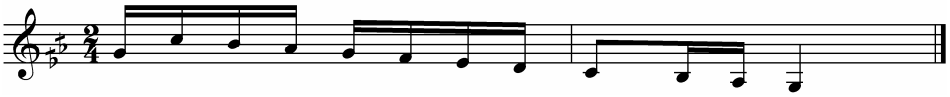


Exemple 9 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *'Arbā'* »



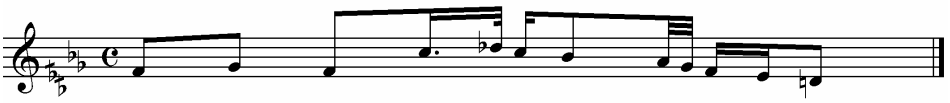
Exemple 10 : Version mesurée ternaire calquée sur la mélodie « *'Arbā'* » de la mélodie « *Ḥijāz* »

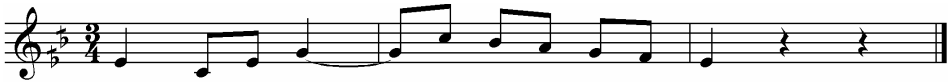
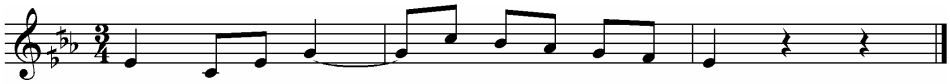
[52] Qui n'est pas sans rappeler celui de *Laḥn a-n-Nādī* transcrite en Exemple 46.

Exemple 11 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ḥijāz* », tenant compte des indications supplétives de parcours

6) Allusion au parcours modal relatif au *Ḥijāz* (cette fois-ci transposé sur le degré *nawā)* est faite également dans la première mélodie énoncée dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 1, dédié aux mélodies ayant *yakkā* pour finale, p. 39), *Nihaft al-'arab,* qui se présente comme suit : « *Nawā, māhūr,* puis *nihaft,* ensuite *tīk ḥiṣār* et *nawā,* puis descente graduelle jusqu'à *rāst,* puis *qarār nihaft,* dit *kawašt*, suivi de *qarār tīk ḥiṣār,* suivi de *yakkā.* Cet ordre ne diffère pas de celui de *Ḥijāz a-n-nawā,* sauf par la réalisation du parcours et par le fait qu'il est effectué à partir du *qarār* [c'est-à-dire dans le registre grave] ». Ces indications incitent à mettre en exergue le degré *rāst,* en partant de la transposition de la formule *Ḥijāz* sur *yakkā*, dans la transcription (Exemple 12) de la mélodie *Nihaft al-'arab.*

Exemple 12 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nihaft al-'arab* »

7) Mélodie *Ṣabā šāwīš,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 5, dédié aux mélodies ayant *dūkā* pour finale, p. 43) : « *jahārkā* mis en exergue, puis *ḥijāz* et *jahārkā* mis tous les deux en exergue, ensuite *māhūr* mis en exergue, *šahnāz* effleuré, suivi de *māhūr* ensuite de *'ajam* mis en exergue, puis de *ḥusaynī, ḥijāz, jahārkā, sīkā* et *dūkā* ». L'échelle de recension figure au Tableau 15, tandis que la notation de la mélodie est assez aisée, comme on le voit à l'Exemple 13, même si elle ne respecte pas d'une manière proportionnelle les indications de durée figurant dans le texte, mais seulement les contrastes relatifs entre ces mêmes indications.

Tableau 15 : Échelle de recension pondérée de la mélodie « *Ṣabā šāwīš* »

Rang	1		2		3		4		6		7
Degré	*ré*$_2$	12/11, 151 c.	*mi*$_2^{db}$	88/81, 143 c.	*fa*$_2$	2187/2048, 114 c.	*sol*$_2^{b+1c}$ (*fa*$_2^{\#}$)	32/27, 294 c.	*la*$_2$	256/243, 90 c.	*si*$_2^{b}$
Effectif pondéré	1		2		2		2		6		3
Pondération en %	3,23		6,45		6,45		6,45		19,4		9,68
Rang			8		9						
Degré		9/8, 204 c.	*ut*$_3$	2187/2048, 114 c.	*ré*$_3^{b+1c}$						
Effectif pondéré			1						*si*$_2^{b}$		
Pondération en %			3,23								

Exemple 13 : Version mesurée en cycle *maṣmūdī kabīr* quaternaire de la mélodie « *Ṣabā šāwīš* »

8) Mélodie *Sīkā,* qui se présente comme suit dans *l'Épître* (2e Partie, Chapitre 6, dédié aux mélodies ayant *sīkā* pour finale, p. 51) : « *sīkā,* puis *rāst,* puis *sīkā,* suivi de *nawā,* mis en exergue, puis *māhūr,'awj, ḥusaynī, nawā, jahārkā, sīkā.* Cette mélodie n'emploie aucune altération, mais les maîtres de la musique en Égypte y altèrent le degré *ḥusaynī* en le remplaçant par *rub' al-ḥiṣār* ». Cette formule donne lieu à deux versions de la mélodie *Sīkā :* le *Sīkā šāmī* ou syrien (Exemple 14) et le *Sīkā miṣrī* ou égyptien (Exemple 15).

Exemple 14 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Sīkā šāmī* »

Exemple 15 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Sīkā miṣrī* »

Toutes ces phrases peuvent être interprétées comme des ritournelles, alternant avec un autre phrasé (ici virtuel), à l'instar des antiennes ecclésiales, ou comme des préludes qui permettent d'énoncer rapidement les principaux caractères du mode en question. Cela n'est certes pas sans rappeler le corpus bien connu - des

premiers enregistrements du XX[e] siècle – du *dūlāb* ou court prélude (Abou Mrad, 2002, « Postlude »), ou celui de la forme médiévale de la *ṭarīqa,* expression signifiant à la fois mode et prélude exemplifiant ce mode (Shiloah, 1972, p. 17-18). Notons au passage que certains préludes, qu'il s'agisse de *ṭarīqa* ou de *dūlāb,* peuvent servir de ritournelles pour des formes plus complexes, souvent improvisatives (Abou Mrad, 2006, p. 52-53), comme c'est le cas pour la *taḥmīla* en mode *Ṣabā,* qui intègre dans son parcours un *dūlāb* en mode *Ṣabā,* en tant que ritournelle répondant aux improvisations des solistes.

Cependant, tout comme les *dūlāb-s,* les phrases musicales peuvent avoir plusieurs variantes rythmiques (exemples 1 à 3), corrélées à différents cycles - par diversification des proportions de certaines longues - le *laḥn* faisant office de modèle de base pour l'énoncé de plusieurs variantes monomodulaires homologues.

En tout cas, Maššāqa (*op. cit*. p. 74) fait état de la possibilité d'appliquer à chacune des formules notées des rythmes variables, pouvant correspondre à des cycles rythmiques précis, comme dans la poésie chantée, ou non mesurés, comme dans la cantillation du Coran. De même, il évoque la possibilité de reformuler les phrasés types fournis et de concevoir des compositions évoluant entre diverses formules par recombinaison modale. Il va plus loin dans la mise en pratique de cette démarche poïétique consistant à produire un phrasé nouveau à partir des formules modèles fournies, lorsqu'il propose une typologie formelle des compositions (et des improvisations) ainsi élaborées, consistant à désigner par *inšād* la poésie chantée sur cycle rythmique, par *tartīl* la cantillation non mesurée, par *bašraf* les compositions instrumentales mesurées sur cycles rythmiques et par *taqsīm* l'instrumental non mesuré.

Ainsi chaque mélodie type serait-elle à la fois un prélude exemplificateur, à la découpe métrique claire, mais adaptable à divers cycles rythmiques, et une indication (didactique) de contour mélodique fournissant un modèle à la composition ou à l'improvisation de phrases vocales ou instrumentales qui peuvent faire suite à la formule notée (qui devient ainsi prélude *de facto*) ou alterner avec elle (devenant ainsi ritournelle) dans un esprit responsorial.

Il s'agirait ainsi d'une inversion de l'analyse paradigmatique musicale, proposée par Simha Arom (1993) - à partir des principes énoncés par Nicolas Ruwet (1972) - laquelle consiste à dégager un modèle (mise en exergue d'une systématique musicale et de paradigmes mélodiques et rythmiques), à partir de l'étude analytique d'une production musicale donnée et partant de sa notation étique pour aboutir à une version émique modélisatrice, synthétisée *in fine* par des contours mélodiques ou rythmiques.

Ce que Mīḫā'īl Maššāqa propose comme point de départ est précisément un ensemble synthétique de paradigmes ou contours mélodiques modèles, à partir desquels il est possible d'analyser des productions existantes ou de produire du neuf selon les normes initiatiques traditionnelles. Il est de fait l'auteur d'une « synthèse paradigmatique musicale » pour la tradition musicale du Levant au XIX^{e} siècle.

Du point de vue de la tripartition sémiologique (Molino, 1975 et Nattiez, 1975), une telle « partition » (la notation des mélodies de *l'Épître*) peut certes être localisée au niveau neutre, comme pour les musiques écrites occidentales (Meeùs, 1991), mais elle n'a de sens qu'en l'attribuant résolument au niveau poïétique duquel elle tire toute sa légitimité.

4.1.4 Sentiment modal

Mīḫā'īl Maššāqa (*op. cit.*, p. 73-75) ne semble adhérer à aucune des théories traditionnelles arabes relatives à l'éthos musical ou à la cosmologie (arithmologie allégorique) musicale, comme celles qui figurent dans les traités des six siècles antérieurs et dont il fait sommairement état pour les récuser sans appel. S'il admet, en effet, que les mélodies modales sont capables d'induire l'état extatique du *ṭarab,* il attribue ce phénomène aux dispositions psychologiques personnelles des auditeurs, et surtout aux habitudes d'écoute de ces derniers (théorie du conditionnement avant la lettre).

Cela ne constitue cependant pas une lacune quant à la typologie modale présentée, étant donné que si les traités de l'époque moderne évoquent parfois la question de l'état psychique induit par l'écoute de fragments musicaux dans un mode donné, ils ne proposent pas une corrélation systématique entre la liste des modes usuels et celle des sentiments modaux induits par leur audition. De fait, ce qui compte pour l'approche quadripartite modale susmentionnée est non pas la détermination d'un éthos précis pour caractériser chaque mode, mais plutôt d'affirmer la prise en compte de la dimension psychologique/sémantique dans la connaissance approfondie du phénomène modal, et ce, en sus des données structurales et formulaires, largement étayées par Maššāqa.

Abou Mrad paginé FINAL_FINAL.pdf39 39 5/7/2007 4:34:43 PM

4.2 Dimension culturelle typologique modale

Mīḫā'īl Maššāqa fait référence dans sa typologie (implicite) à trois groupes de mélodies modales en fonction de leur affiliation culturelle ou territoriale [53] :

- Corpus des mélodies modales du territoire syrien, qui constituent le propre de son énumération, en référence aux « Savants de Al-Bilād a-š-Šāmiyya » ;

- Corpus des mélodies modales du territoire égyptien, représenté essentiellement par des nuances apportées au corpus syrien (exemple notoire de la mélodie modale *Sīkā* dans ses variantes dites *šāmī* et *miṣrī*).

- Corpus des mélodies modales du territoire ottoman, tantôt cataloguées « turques » d'une manière explicite par l'auteur (exemple de la mélodie modale *'Uššāq* dite « des Turcs »), tantôt indiquées par un important usage d'altérations (de type « sensible en demi-dièze ») ou de combinaisons modales artificieuses, que l'auteur semble dédaigner *in fine,* avec sa remarque - à la limite de l'ironie - figurant en *coda* de l'énumération descriptive des quatre-vingt-quinze mélodies, lorsqu'il dit : « Voilà ce qui nous est parvenu des mélodies usuelles de notre temps chez les Savants de Al-Bilād a-š-Šāmiyya. Aussi les mélodies connues actuellement des savants de Constantinople sont-elles bien plus nombreuses, car la dérivation des mélodies est une opération sans fin, comme nul ne l'ignore ».

Cependant, cet auteur ne se prive pas de faire un usage important du procédé de multiplication des modes en rapport avec la diversité des parcours empruntés à partir de structures scalaires identiques, procédé lié au fameux *seyr* permettant de différencier des *maqām-s* structurellement superposables, dont se réclame la tradition ottomane.

Ce point montre précisément la position intermédiaire entre les territoires musicaux ottoman et égyptien que vont occuper, à partir du XIX[e] siècle, les musiciens et les théoriciens musicaux du Liban [54] et de Syrie [55], et qui produira d'intéressantes démarches synthétiques, initiées précisément par Mīḫā'īl Maššāqa.

[53] Cette notion d'affiliation territoriale prend ici un sens deleuzien. Voir à ce sujet : Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980, chapitre « La ritournelle »), Jean During (1994, p. 130), Nidaa Abou Mrad (2002, ch. I et V et 2005, p. 758-759).

[54] Particulièrement : Alexandre Chalfoun (*op. cit.*, 1922) et Salīm Al-Hilū (1961, R.1972).

[55] Particulièrement : Ali Darwich (Erlanger, 1949, p. 28-31).

Conclusion

L'étude de *l'Épître* de Mīḫā'īl Maššāqa révèle une base de données fortement documentée sur la tradition musicale initiatique du Proche-Orient à l'aube de sa renaissance. La masse d'informations ainsi fournie permet de connaître en profondeur les normes systémiques et les modèles poïétiques régissant cette pratique, pourvu d'y appliquer les outillages analytiques musicologiques adéquats.

Par ailleurs, le décryptage du corpus des quatre-vingt-quinze formules modales caractéristiques notées d'une manière précise par cet auteur, constitue un préalable à la revivification de cette tradition levantine, d'autant plus que son répertoire modèle n'a pas pu être immortalisé par le disque à l'instar du répertoire égyptien de la fin du XIX[e] siècle. L'enregistrement numérique qui a été réalisé de ces formules modales, avec improvisation de séquences modélisées sur leurs contours mélodiques [56], constitue un premier essai de restitution de ce répertoire modèle noté par les soins de Mīḫā'īl Maššāqa.

Enfin et par-delà l'objet même de l'œuvre étudiée, l'exercice intellectuel qui sert à le révéler constitue un intéressant sujet de recherche. Mīḫā'īl Maššāqa, en tentant de présenter en moins de quatre-vingts pages l'essentiel de la systématique musicale de cette tradition, fait montre d'un esprit critique fort aiguisé s'appuyant dans sa quête sur la méthode hypothético-déductive, en proposant des modèles théoriques nuancés et en les confrontant à la réalité, selon d'intéressantes procédures de validation (et d'invalidation), ce qui fait de lui non seulement le fondateur de la musicologie arabe moderne, mais un pionnier de la musicologie tout court, autrement dit, de la musicologie générale des traditions.

[56] Document publié sous l'intitulé « MAŠŠĀQA, Mīhā'īl et ABOU MRAD, Nidaa, 2006, *Musique du Liban et du Levant au temps de la Renaissance arabe : le legs de Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888),* Ensemble de musique classique arabe de l'Université Antonine, avec Mustafa Said au *'ūd*, volume 1, UPACD 1002, Liban, Publications de l'UPA ». Des exemples extraits de cet album figurent dans le CD accompagnant ce numéro de la RTMMAM.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2002, *Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe : esquisse d'une philologie mélodique,* thèse de doctorat en Musicologie, non publiée, Kaslik (Liban), Université Saint-Esprit de Kaslik.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles n° 17,* « Formes musicales », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* dirigée par Jean-Jacques Nattiez, vol. III, « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2006, « Le legs musical noté par Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systémique critique et transcription », *Musurgia XIII/1*, Paris, ESKA, p. 41-61.

'ANTAR Berthe, 2001, *Un traité arabe du XVe siècle, Kitab fi Ma'rifat al Angham wa Charḥiha*, Beyrouth, Chemaly et Chemaly.

AROM, Simha, 1993, « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *Analyse musicale 31,* mai 1993, ADAM, p. 6-14.

BEYHOM, Amine, 2005, « Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système », *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Mondher Ayari (éd.), Paris, Delatour, p. 65-103.

BEYHOM, Amine, 11-14 mars 2007, « Muqāraba Tārīḫiyya li-Jadaliyyat al-Mirās wa-t-Tanẓīr ḥawl a-s-Sullam al-Mūsīqī 'ind al-'Arab » [Approche historique de la relation dialectique entre pratique musicale et théorie de l'échelle chez les Arabes], com. au colloque *Qirā'a Naqdiyya Mu'āṣira li Mu'tamar al-Mūsīqā al-'Arabiyya, al-Qāhira, 1932* [Une lecture critique actuelle du Congrès de musique arabe du Caire, 1932], Le Caire, Académie Arabe de Musique.

CHALFOUN, Alexandre, 1922, Revue *Rawḍat al-Balābil n° 4* [Jardin des rossignols] dont il est l'éditeur et l'auteur de la majorité des articles, du 1/01/1922, Le Caire, p. 49-56.

COLLANGETTES, Maurice, S.J., 1904, « Étude sur la Musique Arabe », *Journal Asiatique,*dixième série, tome VIII, p. 365-422.

DĀĠER, Yūsuf As‘ad, 1972, A*l-fikr al-‘arabī al-ḥadīṯ fī siyari a‘lāmih* [La pensée arabe moderne à travers la biographie de ses personnages], Beyrouth, Publications de l’Université Libanaise.

DURING, Jean, 1991, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza ‘Abdollah, version de Nur ‘Ali Borumand,* Téhéran, Éditions Soroush.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l’Orient musical],* Paris, Verdier.

ERLANGER, Rodolphe d’, 1930-1959, *La musique arabe,* tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Paul Geuthner.

FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIIIth Century,* Londres, Luzac, réédité à New Delhi par Goodword Books.

FARMER, Henry George, 1934, « Histoire abrégée de l’échelle de la musique arabe », *Recueil du Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932*, Le Caire, Imprimerie Nationale, Boulac, p. 647-649.

FATḤALLAH, Isis, 1996, (éd.), cr. *Mīhā’īl Maššāqa, A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā‘a al-Mūsīqiyya* [Épître à l’Émir Chehab, relative à l’art musical], Le Caire, Dār al-Fikr al-‘Arabī.

FELDMAN, Walter, 1996, *Music of the Ottoman Court, Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire,* Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La musique byzantine,* Paris, L’Harmattan.

HAŠABA, Ġaṭṭas ‘Abdul-Malik, & HIFNI, Mahmud Ahmad, 1980, (éd.) cr. *Kitāb al-Mūsīqī al-kabīr, ta’līf Abū Naṣr al-Fārābī* [Grand Livre de la Musique d’al-Fārābī], Le Caire, Al-Hay’a al-‘Arabiyya al-‘Āmma li-l-Kitāb.

HAŠABA, Ġaṭṭas ‘Abdul-Malik, & FATḤALLAH, Isis, 1983, (éd.) cr. *Aš-Šajara ḏāt al-Akmām al-Ḥāwiya li-’Ūṣūl al-’Anġām* [L’Arbre qui recouvre les fondements des mélodies], Le Caire, Al-Hay’a al-‘Arabiyya al-‘Āmma li-l-Kitāb.

HAŠABA, Ġaṭṭas ‘Abdul-Malik, & HIFNI, Mahmud Ahmad, 1986, (éd.) cr. *Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā, ta’līf Ṣafiy a-d-Dīn ‘Abd al-Mu’min ibn Abī al-Mafāḫir al-Urmawī al-Baġdādī* [Livre des cycles musicaux d’al-Urmawī], Le Caire, Al-Hay’a al-‘Arabiyya al-‘Āmma li-l-Kitāb.

HAŠABA, Ġaṭṭas ‘Abdul-Malik, & DIĀB, ‘Abdel-Majīd, 1991, (éd.) cr. *Ṣalāḥ Ad-Dīn Aṣ-Ṣafadī, Risāla Fi ‘Ilm Al-Mūsīqā,* [*Épître sur la science de la musique*] (XVI^e^ siècle), Le Caire, Al-Hay’a al-‘Arabiyya al-‘Āmma li-l-Kitāb.

HEBBY, Antoine, 1964, *Traité de musique byzantine,* Imprimerie Saint-Paul, Harissa (Liban).

ḤILŪ, Salīm al-, 1961 (R. 1972), *Al-Mūsīqā a-n-Naḏariyya* [La musique théorique], Beyrouth, Dār maktabat al-ḥayāt.

HOPPIN, Richard, 1991, *La musique au Moyen Âge,* 2 volumes, trad. de l'anglais (éditeur original : 1978, New York, W. W. Norton & Company) par Nicolas Meeùs et Malou Haine, Liège, Mardaga.

HOURANI, Albert, 1962, *Arabic Thought in the Liberal Age 1796-1939,* London, Oxford University Press.

ḪULA'Ī, Muḥammad Kāmil Al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.

KAḤḤĀLEH, Omar Redā, 1961, *Mu'jam al-Mu'allifīn* [*Dictionnaire des auteurs*], vol. 13, Damas, Imprimerie a-t-Taraqqī.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, (éd.), « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif, Paris, SELAF, p. 45-59.

MAALOUF, Shireen, 2002, *History of Arabic Music Theory: Change and Continuity in the Tone Systems, Genres, and Scales,* Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

MARCUS, Scott Lloyd, 1989, *Arab Music Theory in the Modern Period,* Los Angeles (USA), thèse de doctorat, non publiée, University of California.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya* [*Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical*], édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MEEÙS, Nicolas, 1991, « Apologie de la partition », *Analyse musicale N° 24,* juin 1991, p. 19-22.

MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, vol. 17, p. 37-52.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique,* Paris, Inédit, Union Générale d'Editions.

PICARD, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », Jacques Viret (éd.), *Approches herméneutiques de la musique,* Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

POPIN, Marielle, COLETTE, Marie-Noëlle & VENDRIX, Philippe, 2003, « La notation carrée noire », *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance,* ouvrage collectif, Paris, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Minerve.

RACY, Ali Jihad, 1976, « Record Industry and Egyptian Traditional Music 1904-1932 », *Ethnomusicology,* vol. XX, p. 23-48.

REINACH, Théodore, 1926, *La Musique grecque,* Paris, Payot, Éditions d'Aujourd'hui.

RONZEVALLE, Louis, 1899 (1840), Introduction et commentaires de l'édition critique arabe de *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya li-a-d-Duktūr Miḫā'īl Maššāqa* [*Épître šihābienne sur l'art musical du docteur Miḫā'īl Maššāqa*], Beyrouth, Imprimerie des Pères Jésuites.

RONZEVALLE, Louis, 1913 (1840), « Un traité de musique arabe moderne », *Mélanges de la Faculté Orientale,* édition critique française, avec introduction, traduction et commentaires de *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya* [*Épître šihābienne sur l'art musical*] de Miḫā'īl Maššāqa, Beyrouth, Université Saint-Joseph.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac (éd.), Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.

RUWET, Nicolas, 1972, *Langage, musique, poésie,* Paris, Le Seuil.

ṢABBĀĠ, Tawfīq a-ṣ-, 1950, *A-d-Dalīl al-Mūsīqī al'Āmm fī 'Aṭrab al-Anġām* [Répertoire général des plus belles mélodies], Alep, Maṭba'at al-Iḥsān.

SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Alī al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales,* Paris, Geuthner.

SHILOAH, Amnon, 1979, *The Theory of Music in Arabic Writings (900-1900),* RISM B/X, G. Munich (RFA), Henle Verlag.

SHILOAH, Amnon, 1981, « The Arabic Concept of Mode », *Journal of American Musicological Society,* vol. XXXIV, n° I, p. 19-42.

ŠIHĀB A-D-DĪN, Muhammad, (1840, 1892), *Safīnat al-Mulk wa Nafīsat al-Fulk* [Vaisseau royal et joyau du firmament], Le Caire, publié par l'auteur.

SIGNELL, Karl, 1977, *Makam – modal practice in Turkish art music*, Seattle, Asian Music publications.

SMITH, Eli, 1847, « A Treatise on Arab Music (chiefly from a work by Michail Meshakah, of Damascus », *Journal of the American Oriental Society*, vol. I, Boston, p. 171-217.

TRAN VAN KHÉ, 1971, « Les "Modes" en Afrique et en Asie », *Bulletin du CEMO n° 7-8*, Paris, éditions du CEMO, p. 1-20.

WRIGHT, Owen, 1978, *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300,* London, Oxford University Press.

YEKTA BEY, Raouf, 1921, « La musique turque », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire,* Paris, Delagrave, p. 2945-3064

ZIRKULĪ (A-Z- ZIRKULĪ), Ḫayr a-d-Dīn, s.d., *Al-Aʿlām* [*Dictionnaire des célébrités*], Beyrouth, Dār Al-ʿilm li-l-Malāyīn.

Webographie

MEEÙS, Nicolas, 2005, *Théorie modale : Moyen Âge et Renaissance,* www.crlm.paris4.sorbonne.fr/modalite.html, accédé le 1 décembre 2006.

PICARD, François, 2005, *Échelles et modes, pour une musicologie généralisée,* www.crlm.paris4.sorbonne.fr/modalite.html, accédé le 1 décembre 2006.

Discographie

MAŠŠĀQA, Mīḫā'īl et ABOU MRAD, Nidaa, 2006, *Musique du Liban et du Levant au temps de la Renaissance arabe : le legs de Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888),* Ensemble de musique classique arabe de l'Université Antonine, avec Mustafa Said au *ʿūd*, volume 1, UPACD 1002, Liban, Publications de l'UPA [ainsi que le CD accompagnant le n° 1 de la RTMMAM et comprenant sept extraits de celui-ci].

Appendice : Essai de transcription en phrasés mesurés des quatre-vingt-quinze mélodies modales de *l'Épître*

Note préliminaire sur les mesures employées :

Les mesures choisies ci-après pour la réalisation de la dimension rythmique cyclique des mélodies modales de *l'Épître* de Mīḫā'īl Maššāqa sont celles qui découlent directement du comptage des notes fournies par le texte, en tenant compte des appuis et des analogies avec les phrases des préludes de type *dūlāb* du XIX^{e} siècle que les premiers enregistrements sur 78 tours ont conservés. Il s'agit, la plupart du temps, de mesures binaires et de mesures ternaires simples, compatibles avec le cycle rythmique *'ukruk* ternaire associé aux pièces par lesquelles une suite (*nawba*) est conclue selon Maššāqa (1899, p. 74). Dans de rares cas, l'usage de cycles rythmiques complexes à sept (*dawr hindī*) ou dix temps (*samā'ī ṯaqīl*) s'avère utile et ce, à l'instar d'un nombre restreint de *dūlāb*-s ainsi transmis par divers canaux traditionnels (Abou Mrad, 2002, « Postlude »).

La clé de *sol* doit être lue avec le chiffre 8 indiquant une *octava bassa* implicite pour rendre les sons joués au *'ūd* ou à la main gauche du *qānūn*, ou bien qui sont chantés par les hommes.

La clé de sol doit être lue sans ce signe d'octaviation, pour rendre les sons joués au *nāy*, au violon ou à la main droite du *qānūn*, ou bien qui sont chantés par les femmes.

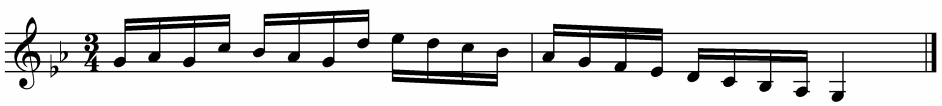
1- Mélodies modales ayant yakkā [sol_1] *pour finale*

1-1- Nihaft al-'arab نهفت العرب

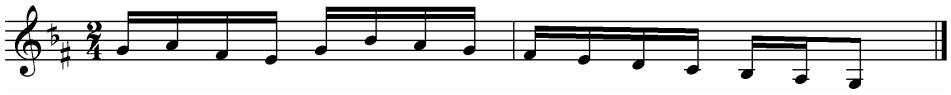
Échelle de recension : ***sol₁*** la_1^{db} si_1 ut_2 *ré*$_2$ mi_2^{db} fa_2 sol_2 la_2^{db} si_2 ut_3

Exemple 16 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nihaft al-'arab* »

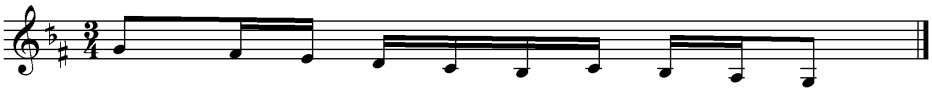
1-2- Šadd 'arabān شدّ عربان

Échelle de recension : ***sol₁*** la_1^{b} si_1^{bc} ut_2 *ré*$_2$ mi_2^{b} fa_2 sol_2 la_2^{b} si_2 ut_3 *ré*$_3$ mi_3^{b}

Exemple 17 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šadd 'arabān* »

1-3- Nihaft al-'atrāk **نهفت الأتراك**

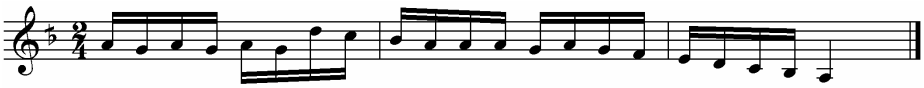
Échelle de recension : *sol*$_1$ *la*$_1$ *si*$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2$ *fa*$_2^{\#}$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$

Exemple 18 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nihaft al-'atrāk* »

1-4- Nawā ou Yakkā **نوى المسمّى يكّاه**

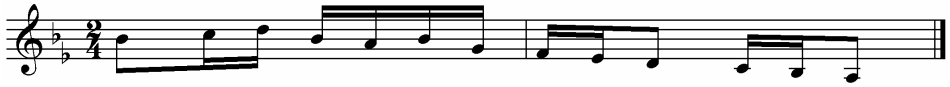
Échelle de recension : *sol*$_1$ *la*$_1$ *si*$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2$ *fa*$_2^{\#}$ *sol*$_2$

Exemple 19 : Version mesurée ternaire de la mélodie *« Nawā »*

2- Mélodies modales ayant 'ušayrān [la$_1$] pour finale

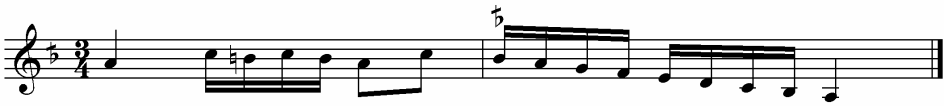
2-1- Al-'Ušayrān **العشيران**

Échelle de recension : *la*$_1$ *si*$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3$ *ré*$_3$

Exemple 20 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Al-'Ušayrān* »

2-2- 'Ajam 'ušayrān **عجم عشيران**

Échelle de recension : *la*$_1$ *si*$_1^{b}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{b}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{b}$ *ut*$_3$ *ré*$_3$

Exemple 21 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Ajam 'ušayrān* »

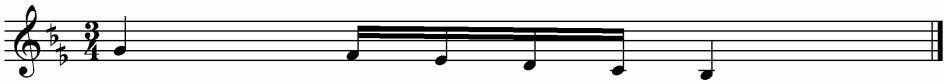
2-3- Muqābil ‘ušayrān مقابل عشيران

Échelle de recension : ***la₁*** *si₁^db ut₂ ré₂ mi₂ fa₂ sol₂ la₂ si₂* (précédant *ut₃*) ou *si₂^db* (précédant *la₂*) *ut₃*

Exemple 22 : Version mesurée ternaire de la mélodie *« Muqābil ‘ušayrān »*

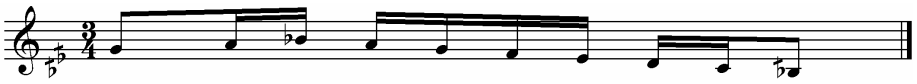
3- Mélodies modales ayant ‘irāq [si₁^db] pour finale

3-1- Al-‘Irāq العراق

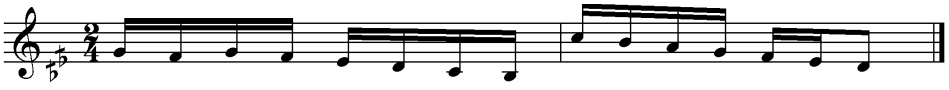
3-1-1- Version basique

Échelle de recension : ***si₁^db*** *ut₂ ré₂ mi₂^db fa₂ sol₂*

Exemple 23 : Version mesurée ternaire basique de la mélodie « *Al-‘Irāq* »

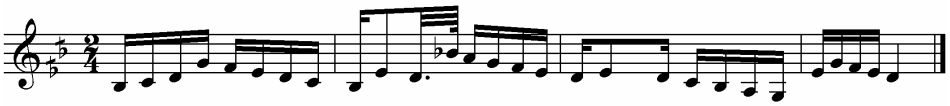
3-1-2- Version développée

Échelle de recension : ***si₁^db*** *ut₂ ré₂ mi₂^db fa₂ sol₂ la₂ si₂^b*

Exemple 24 : Version mesurée ternaire développée de la mélodie « *Al-‘Irāq* »

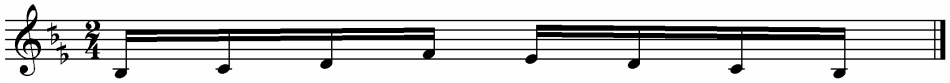
3-2- Sultān ‘irāq سلطان عراق

Échelle de recension : *si₁^db ut₂* ***ré₂*** *mi₂^db fa₂^# sol₂ la₂ si₂^db ut₃*

Exemple 25 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Sultān ‘Irāq* »

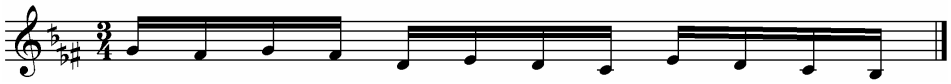
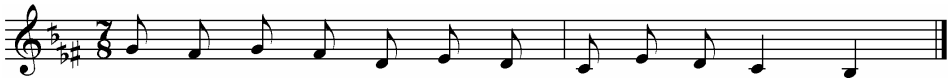
3-3- ‘Irāq zamzamī عراق زمزمي

Échelle de recension : si_1^{db} ut_2 ***ré*****$_2$** mi_2^{db} fa_2 sol_2 la_2 si_2^{b}

Exemple 26 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Irāq zamzamī* »

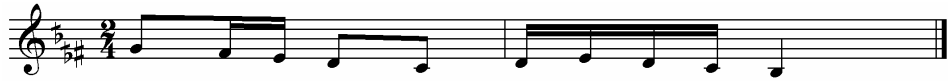
3-4- Muḫālif 'irāq **مخالف عراق**

Échelle de recension : ***si***$_1^{db}$ ut_2 $ré_2$ mi_2^{db} fa_2

Exemple 27 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Muḫālif 'irāq* »

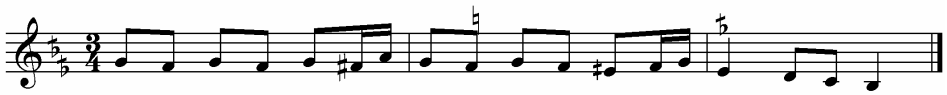
3-5- Rāḥat al-'arwāḥ **راحة الأرواح**

Échelle de recension : ***si***$_1^{db}$ ut_2 $ré_2$ mi_2^{db} $fa_2^{\#}$ sol_2

Exemple 28 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Rāḥat al-'arwāḥ* »

Exemple 29 : Version mesurée en cycle *dawr hindī* heptanaire de la mélodie « *Rāḥat al-'arwāḥ* »

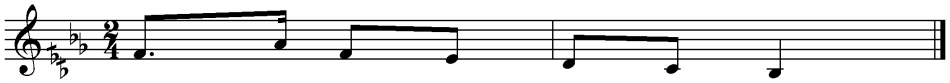
3-6- Rāḥat al-'arwāḥ rūmī **راحة الأرواح رومي**

Échelle de recension : ***si***$_1^{db}$ ut_2 $ré_2$ mi_2^{db} $fa_2^{\#}$ sol_2

Exemple 30 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Rāḥat al-'arwāḥ rūmī* »

3-7- Ramal **رَمَل**

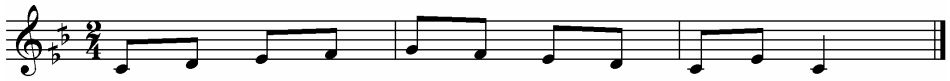
Échelle de recension : ***si***$_1^{db}$ ut_2 $ré_2$ mi_2^{db} ou $mi_2^{d\#}$ (en broderie du fa_2) fa_2 *ou* $fa_2^{\#}$ (en broderie du sol_2) sol_2

Exemple 31 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ramal* »

3-8- Rāḥat šaḏī **راحة شَذي**

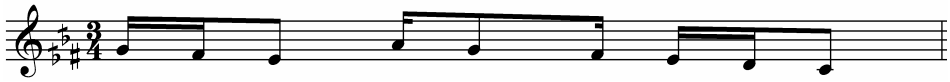
Échelle de recension : ***si***$_1^{db}$ *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *la*$_2$

Exemple 32 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Rāḥat šaḏī* »

4- Mélodies modales ayant rast [*ut*$_2$] *pour finale*

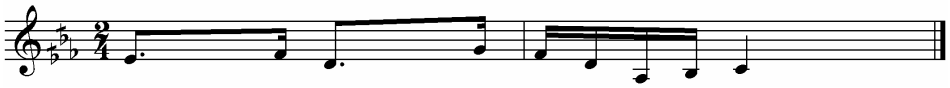
4-1- A-r-Rast **الرست**

Échelle de recension : ***ut***$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$

Exemple 33 : Version mesurée binaire de la mélodie « *A-r-Rast* »

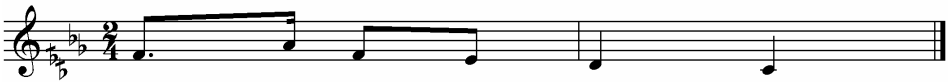
4-2- A-n-Nakrīz **النكريز**

Échelle de recension : ***ut***$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{\#}$ *sol*$_2$ *la*$_2$

Exemple 34 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Nakrīz* »

4-3- A-s-Sāzkār a-ṣ-Ṣaḥīḥ **السازكار الصحيح**

Échelle de recension : *la*$_1$ *si*$_1^{db}$ ***ut***$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{b}$ *sol*$_2$

Exemple 35 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Sāzkār Ṣaḥīḥ* »

4-4- Al-Mā' rannā' **الماء رنّاء**

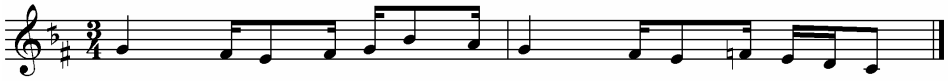
Échelle de recension : ***ut***$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *la*$_2$

Exemple 36 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Mā' rannā'* »

4-5- Nīšāwurk **نيشاورك**

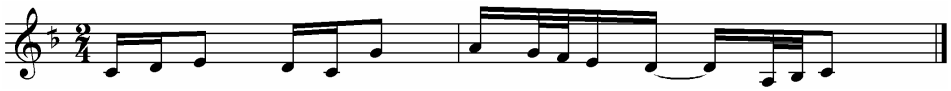
Échelle de recension : ***ut₂*** *ré₂ mi₂ fa₂*$^{\#}$ *sol₂*

Exemple 37 : Version mesurée en cycle *waḥda* binaire de la mélodie « *Nīšāwurk* »

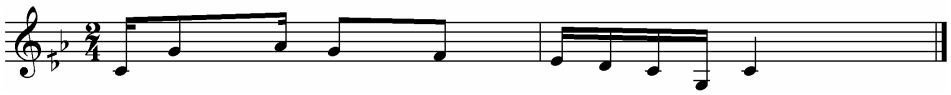
4-6- Banjkā **بنجكاه**

Échelle de recension : ***ut₂*** *ré₂ mi₂ fa₂*$^{\#}$ (suivant un *sol*) *fa₂* (suivant un *mi*)

Exemple 38 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Banjkā* »

4-7- A-s-Sāzkār al-muta'āraf **السازكار المتعارَف**

Échelle de recension : *la₁ si₁*^{db} ***ut₂*** *ré₂ mi₂ fa₂ sol₂*

Exemple 39 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Sāzkār muta'āraf* »

4-8- Ḥijāzkār **حجازكار**

Échelle de recension : *sol₁* ***ut₂*** *ré₂*^{db} *mi₂ fa₂ sol₂ la₂*^{b}

Exemple 40 : Version mesurée *da* binaire de la mélodie « *Ḥijāzkār* »

4-9- Šāwurk maṣrī **شاورك مصري**

Échelle de recension : ***ut₂*** *ré₂ mi₂ fa₂*$^{d\#}$ *sol₂ la₂*

Exemple 41 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šāwurk maṣrī* »

5- Mélodies modales ayant dūkā [ré$_2$] pour finale

5-1- Dūkāh ou ‘uššāq al-’atrāk **دوكاه أو عشّاق الأتراك**

Échelle de recension : *ut$_2$* ***ré$_2$*** *mi$_2^{db}$ fa$_2$ sol$_2$ la$_2$ si$_2^{b}$*

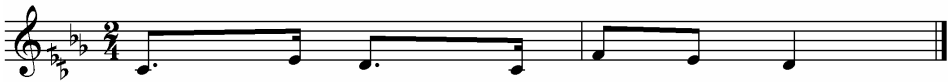
Exemple 42 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Dūkā* »

5-2- A-ṣ-Ṣabā al-marākib **الصبا المراكب**

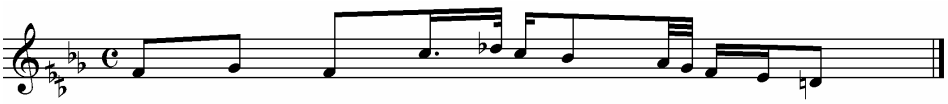
Échelle de recension : ***ré$_2$*** *mi$_2^{db}$ fa$_2$ la$_2$*

Exemple 43 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ṣabā al-marākib* »

5-3- Ṣabā humāyūn **صبا همايون**

Échelle de recension : *ut$_2$* ***ré$_2$*** *mi$_2^{b}$* (suivant *ut$_2$*) ou *mi$_2^{db}$* (suivant *fa$_2$*) *fa$_2$*

Exemple 44 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Ṣabā humāyūn* »

5-4- Ṣabā jāwīš **صبا جاويش**

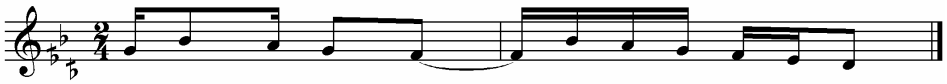
Échelle de recension : ***ré$_2^{bc}$*** *mi$_2^{db}$ fa$_2$ sol$_2^{b}$ la$_2$ si$_2^{b}$ ut$_3$ ré$_3^{b}$*

Exemple 45 : Version mesurée en cycle *maṣmūdī kabīr* quaternaire de la mélodie « *Ṣabā šāwīš* »

5-5- A-n-Nādī **النادي**

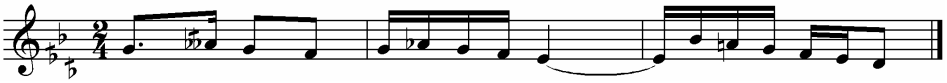
Échelle de recension : ***ré$_2$*** *mi$_2$ fa$_2$ sol$_2$*

Exemple 46 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *A-n-Nādī* »

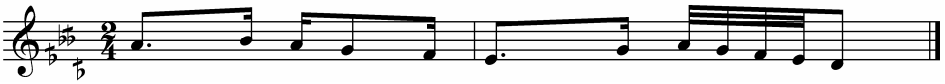
5-6- Bayyātī 'ajamī **بيّاتي عجمي**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{b}$

Exemple 47 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bayyātī 'ajamī* »

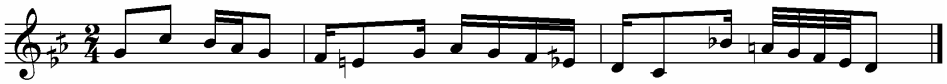
5-7- Bayyātī nawā **بيّاتي نوى**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2^{bdb}$, *la*$_2^{b}$ ou *la*$_2$ (suivant un *si*$_2^{b}$) *si*$_2^{b}$

Exemple 48 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bayyātī nawā* »

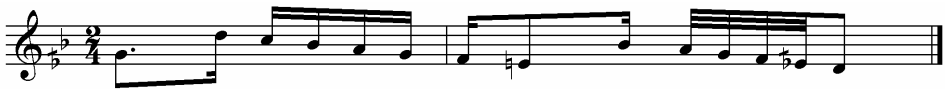
5-8- Bayyātī al-ḥusaynī **بيّاتي الحُسَيني**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{bdb}$

Exemple 49 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bayyātī al-ḥusaynī* »

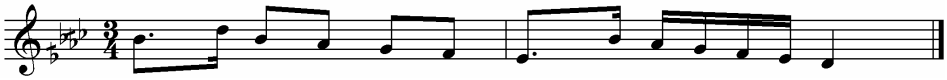
5-9- A-š-šūrī al-bayyātī **الشوري البيّاتي**

Échelle de recension : *ut*$_2$ ***ré*$_2$** *mi*$_2^{db}$ ou *mi*$_2$ (en broderie du *fa*$_2$) *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2^{db}$ *si*$_2$ *ut*$_3$ ou *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{b}$

Exemple 50 : Version mesurée binaire de la mélodie « *A-š-šūrī al-bayyātī* »

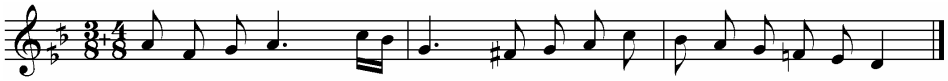
5-10- Dūrī bayyātī **ذوري بيّاتي**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ ou *mi*$_2$ (en broderie du *fa*$_2$) *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2^{b}$ *si*$_2^{b}$ *ut*$_3$ *ré*$_3$

Exemple 51 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Dūrī bayyātī* »

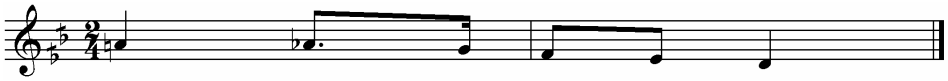
5-11- Al-Yazīd kand ou *Zīr fakand* **يزيد كند أو زير فكند**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2^{db}$ *si*$_2^{b}$ *ré*$_3$

Exemple 52 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Yazīd kand - Zīr fakand* »

5-12- Al-Ḥusaynī **الحُسَيني**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ ou *fa*$_2^{\#}$ (en broderie du *sol*$_2$) *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ré*$_3$

Exemple 53 : Version mesurée en cycle *dawr hindī* heptanaire de la mélodie « *Ḥusaynī* »

5-13- Ḥusnīk **حسنيك**

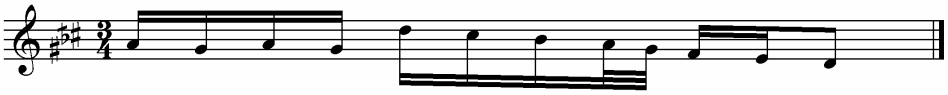
Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ ou *la*$_2^{b}$

Exemple 54 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Ḥusnīk* »

5-14- Al-Būsalīk ou *al-'Uššāq* **البوسليك أو العشّاق**

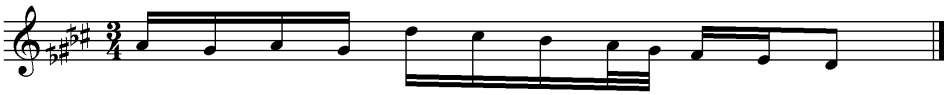
Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$

Exemple 55 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Būsalīk* »

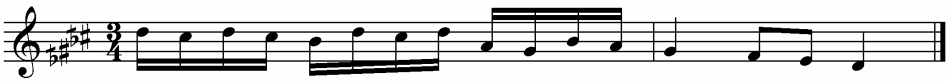
5-15- Ḥiṣār būsalīk **حصار بوسليك**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2$ *fa*$_2$ *sol*$_2^{\#}$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3^{\#}$ *ré*$_3$

Exemple 56 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ḥiṣār būsalīk* »

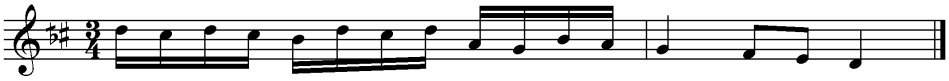
5-16- Al-Ḥiṣār **الحصار**

Échelle de recension : ***ré***$_2$ mi_2^{db} fa_2 $sol_2^{\#}$ la_2 si_2^{db} $ut_3^{\#}$ $ré_3$

Exemple 57 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ḥiṣār* »

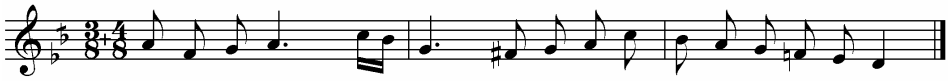
5-17- A-š-Šahnāẓ **الشهناظ**

Échelle de recension : ***ré***$_2$ mi_2^{db} $fa_2^{\#}$ sol_2 la_2 si_2^{db} $ut_3^{\#}$ $ré_3$

Exemple 58 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šahnāz* »

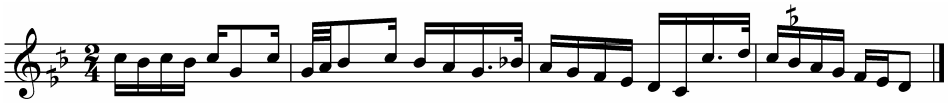
5-18- Šahnāẓ būsalīk **شهناظ بوسليك**

Échelle de recension : ***ré***$_2$ mi_2 fa_2 sol_2 la_2 si_2^{db} $ut_3^{\#}$ $ré_3$

Exemple 59 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šahnāẓ būsalīk* »

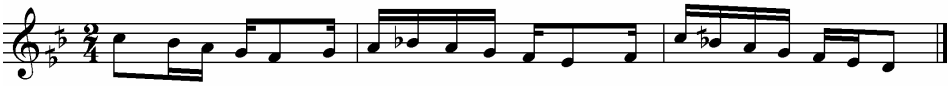
5-19- Kurdī ḥusaynī **كُردي حسيني**

Échelle de recension : ***ré***$_2$ mi_2^{db} fa_2 ou $fa_2^{\#}$ (en broderie du sol_2) sol_2 la_2 si_2^{db} $ré_3$

Exemple 60 : Version mesurée en cycle *dawr hindī* heptanaire de la mélodie « *Kurdī ḥusaynī* »

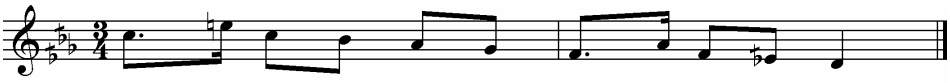
5-20- A-ẓ-Ẓarfakand **الظرفكند**

Échelle de recension : ***ré***$_2$ mi_2^{db} fa_2 sol_2 la_2 si_2^{db} ou si_2^{b} (en phase descendante) ut_3 $ré_3$

Exemple 61 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Ẓarfakand* »

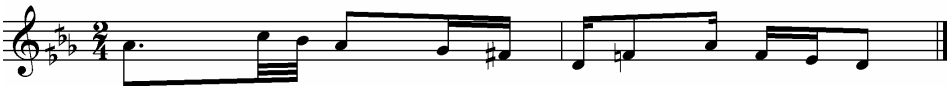
5-21- Najdī al-ḥusaynī **نجدي الحُسَيني**

Échelle de recension : ***ré₂*** *mi₂^db fa₂ sol₂ la₂ si₂^db* ou *si₂^b* (en broderie du *la₂*) *ut₃*

Exemple 62 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Najdī al-ḥusaynī* »

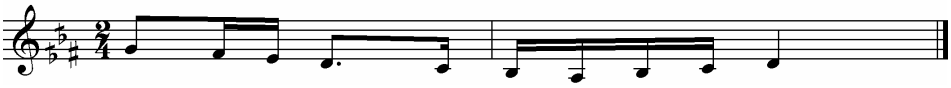
5-22- Ṣabā al-ḥusaynī **صَبا الحُسَيني**

Échelle de recension : ***ré₂*** *mi₂^db fa₂ sol₂ la₂ si₂^db ut₃ mi₃*

Exemple 63 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ṣabā al-ḥusaynī* »

5-23- A-š-Šurūqī **الشُّروقي**

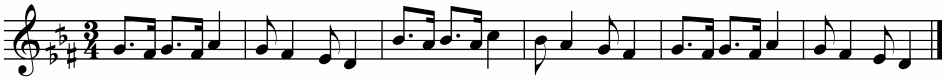
Échelle de recension : ***ré₂*** *mi₂^db fa₂* ou *fa₂^#* (suivant le *sol₂*) *sol₂ la₂ si₂^db ut₃*

Exemple 64 : Version mesurée binaire de la mélodie « *A-š-Šurūqī* »

5-24- Al-Ġurūb **الغروب**

Échelle de recension : *la₁ si₁^db ut₂* ***ré₂*** *mi₂^db fa₂^# sol₂*

Exemple 65 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Al-Ġurūb* »

5-25- Al-Ġurūb **الغروب**

Échelle de recension : ***ré₂*** *mi₂^db fa₂^# sol₂*

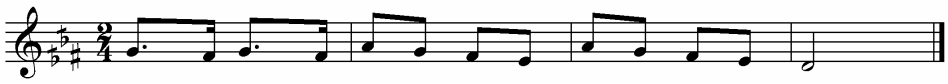
Exemple 66 : Version mesurée simple et initiale ternaire de la mélodie « *Ḥijāz* »

Exemple 67 : Version mesurée ternaire développée de la mélodie « *Ḥijāz* »

5-26- Al-'Arbā' **العرباء**

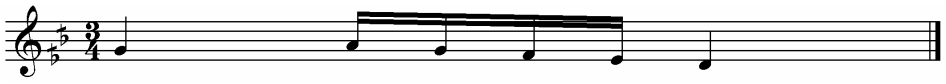
Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{d\#}$ *sol*$_2$ *la*$_2$

Exemple 68 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *'Arbā'* »

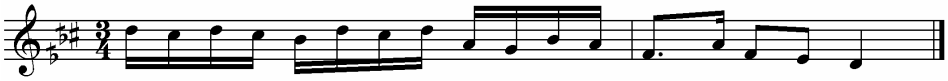
5-27- Al-Aṣfahān al-ḥijāzī **الأصفهان الحجازي**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{\#}$ *sol*$_2$ *la*$_2$

Exemple 69 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Aṣfahān al-ḥijāzī* »

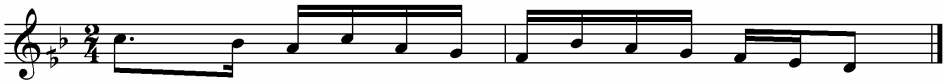
5-28- A-š-Šāwurk **الشاورك**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2^{d\#}$ *sol*$_2$ *la*$_2$

Exemple 70 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Šāwurk* »

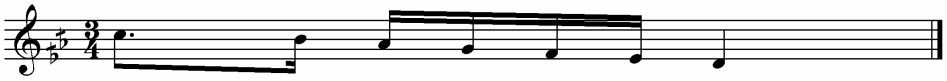
5-29- Al-Mā' a-r-rannā' a-r-rūmī **الماء الرنّاء الرومي**

Échelle de recension : *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3^{\#}$ *ré*$_3$

Exemple 71 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Mā' rannā'* »

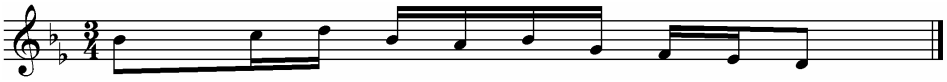
5-30- Al-ʻArḍbār **العرضبار**

Échelle de recension : ***ré₂*** *mi₂^{db} fa₂ sol₂ la₂ si₂^{b} ut₃*

Exemple 72 : Version mesurée binaire de la mélodie « *ʻArḍbār* »

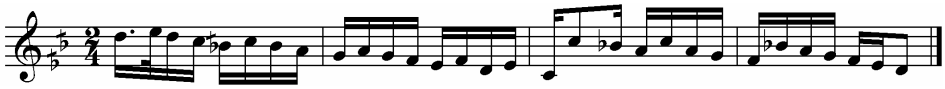
5-31- A-r-Randīn **الرندين**

Échelle de recension : ***ré₂*** *mi₂^{db} fa₂ sol₂ la₂^{db} si₂ ut₃*

Exemple 73 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Randīn* »

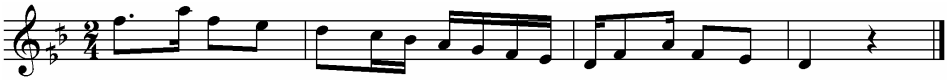
5-32- Al-Yazīd ou *A-n-nayrīz ou nawrūz* **اليزيد أو النيريز أو النوروز**

Échelle de recension : ***ré₂*** *mi₂^{b} fa₂ sol₂ la₂ si₂^{b}ut₃ ré₃*

Exemple 74 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Yazīd* »

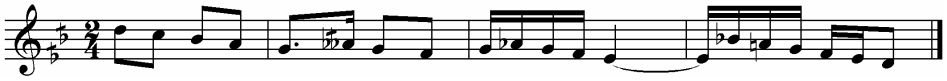
5-33- Bābā ṭāhir ou *Bāyā ṭāhir* **بابا طاهر أو بايا طاهر**

Échelle de recension : *ut₂* ***ré₂*** *mi₂^{db} fa₂ sol₂ la₂ si₂^{db}* ou *si₂^{b}* (en phase finale) *ut₃ ré₃ mi₃^{db}*

Exemple 75 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bābā ṭāhir* »

5-34- Al-Muḥayyar **المحيّر**

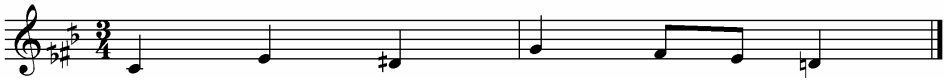
Échelle de recension : ***ré₂*** *mi₂^{db} fa₂ sol₂ la₂ si₂^{db} ut₃ ré₃ mi₃^{db} fa₃ la₃*

Exemple 76 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Muḥayyar* »

5-35- *Muqābil muḥayyar* **مقابل محيّر**

Échelle de recension : ***ré₂*** mi_2^{db} fa_2 sol_2 la_2^{bdb}, la_2^{b} ou la_2

Exemple 77 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Muqābil muḥayyar* »

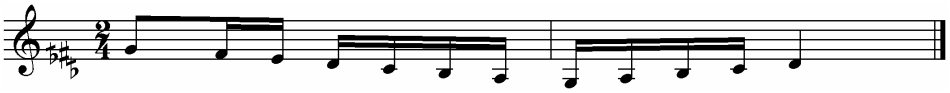
5-36- *Al-'Akbarī* **العكبري**

Échelle de recension : ut_2 ***ré₂*** ou $ré_2^{d\#}$ (brodant le mi_2^{db}) mi_2^{db} $fa_2^{d\#}$ sol_2

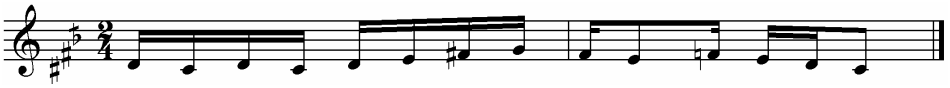


Exemple 78 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Al-'Akbarī* »

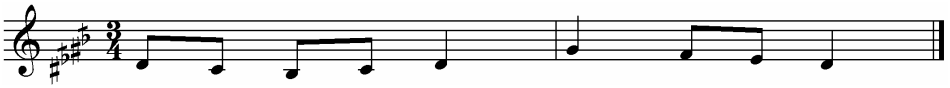
5-37- *Al-'Uddal* **العذّل**

Échelle de recension : sol_1 la_1 si_1^{db} ut_2 ***ré₂*** mi_2^{db} $fa_2^{\#}$ sol_2

Exemple 79 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Al-'Uddal* »

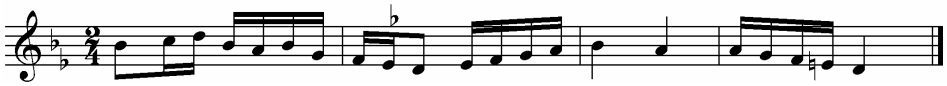
5-38- *A-z-Zīrkulā* **الزيركلاه**

Échelle de recension : ***ut₂***$^{\#}$ ***ré₂*** mi_2 fa_2 ou $fa_2^{\#}$ sol_2

Exemple 80 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Zīrkulā* »

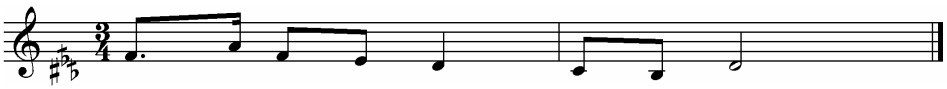
5-39- *Iskī zīrkulā* **إسكي زيركلاه**

Échelle de recension : si_1^{db} ***ut₂***$^{\#}$ ***ré₂*** mi_2^{db} $fa_2^{\#}$ sol_2

Exemple 81 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Iskī zīrkulā* »

5-40- *'Ajam būsalīk* **عجم بوسليك**

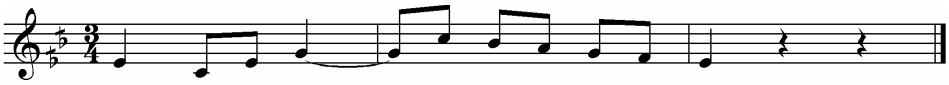
Échelle de recension : ***ré₂*** mi_2^{b} ou mi_2 (pour conclure) fa_2 sol_2 la_2 si_2^{b} ut_3 $ré_3$

Exemple 82 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Ajam būsalīk* »

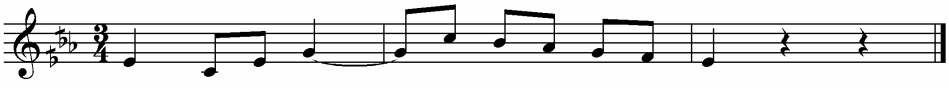
5-41- Qarārkā ou *qarār dūkāh* **قراركاه أو قرار دوكاه**

Échelle de recension : si_1^{b} $ut_2^{\#}$ ***ré₂*** mi_2^{db} fa_2 la_2

Exemple 83 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Qarārkā* »

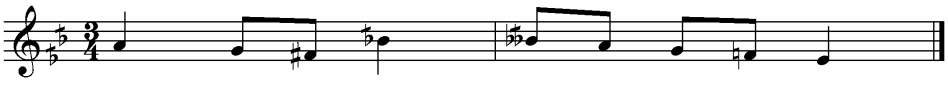
6- Mélodies modales ayant sīkā [mi♭₂] pour finale

6-1- A-s-Sīkā **السيكاه**

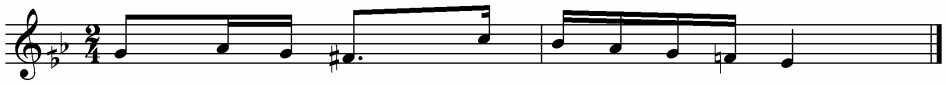
Échelle de recension de la variante *šāmī* **ou syrienne :** ut_2 $\boldsymbol{mi_2^{db}}$ fa_2 sol_2 la_2 si_2^{b} ut_3

Exemple 84 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Sīkāh šāmī* »

Échelle de recension de la variante *miṣrī* **ou égyptienne :** ut_2 $\boldsymbol{mi_2^{db}}$ fa_2 sol_2 la_2^{b} si_2^{db} ut_3

Exemple 85 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Sīkāh miṣrī* »

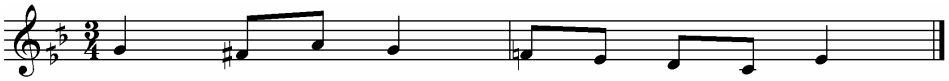
6-2- Al-Musta'ār **المستعار**

Échelle de recension : $\boldsymbol{mi_2^{db}}$ fa_2 *ou* $fa_2^{\#}$ sol_2 la_2 si_2^{db} ou si_2^{bdb}

Exemple 86 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Musta'ār* »

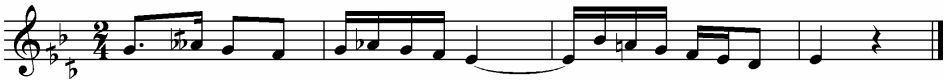
6-3- Al-Ḫuzām **الخزام**

Échelle de recension : $\boldsymbol{mi_2^{db}}$ fa_2 ou $fa_2^{\#}$ sol_2 la_2^{b} si_2

Exemple 87 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Huzām* »

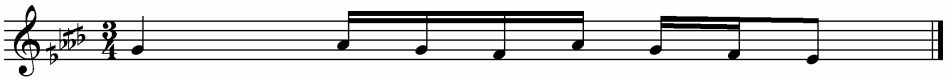
6-4- Al-Qadah **القذح**

Échelle de recension : ***mi₂*** ^{db} *fa₂* ou *fa₂* $^{\#}$ *sol₂ la₂*

Exemple 88 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Qadah* »

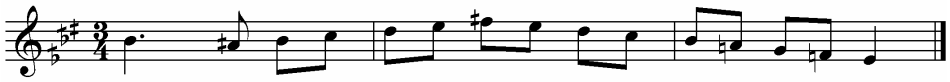
6-5- Al-Māyā **المایة**

Échelle de recension : *ré₂* ***mi₂*** ^{db} *fa₂ sol₂ la₂* ^{bdb} *la₂* ^{b} ou *la₂* (suivant un *si₂* ^{b}) *si₂* ^{b}

Exemple 89 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Māyā* »

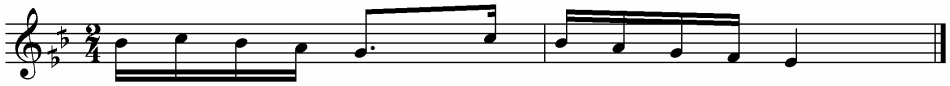
6-6- A-s-Salmak **السلمك**

Échelle de recension : ***mi₂*** ^{db} *fa₂ sol₂ la₂* ^{bdb}

Exemple 90 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Salmak* »

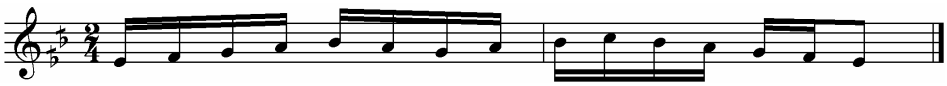
6-7- Hiṣār a-s-sīkā **حصار السيكاه**

Échelle de recension : ***mi₂*** ^{db} *fa₂ sol₂ la₂* ou *la₂* $^{d\#}$ *si₂* ^{db} *ut₃ ré₃* $^{d\#}$ ***mi₃*** ^{db} *fa₃* $^{d\#}$

Exemple 91 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Hiṣār a-s-sīkā* »

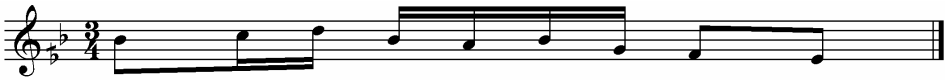
6-8- Bantīkār **بنتيكار**

Échelle de recension : ***mi₂*** ^{db} *fa₂ sol₂ la₂ si₂* ^{db} *ut₃*

Exemple 92 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Bantīkār* »

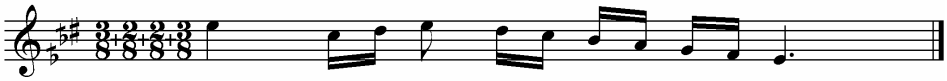
6-9- Najdī sīkā **نجدي سيكاه**

Échelle de recension : ***mi*$_2^{db}$** *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3$

Exemple 93 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Najdī sīkā* »

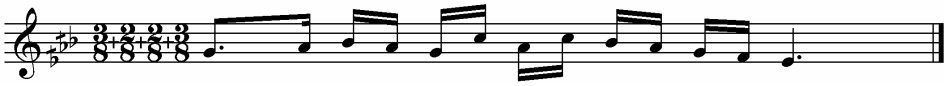
6-10- ʻAjam a-s-sīkā **عجم السيكاه**

Échelle de recension : ***mi*$_2^{db}$** *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{b}$ *ut*$_3$ *ré*$_3$

Exemple 94 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *ʻAjam a-s-sīkā* »

6-11- Al-Buzurk **البزرك**

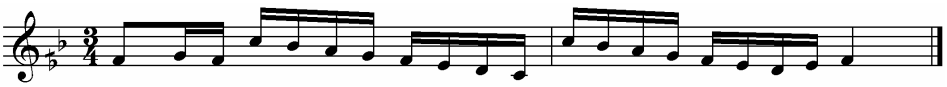
Échelle de recension : ***mi*$_2^{db}$** *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{db}$ *ut*$_3$ *ré*$_3^{d\#}$ *mi*$_3^{db}$

Exemple 95 : Version mesurée en cycle *samāʻī ṯaqīl* décennaire de la mélodie « *Buzurk* »

6-12- ʻIrāq al-banjkā **عراق البنجكاه**

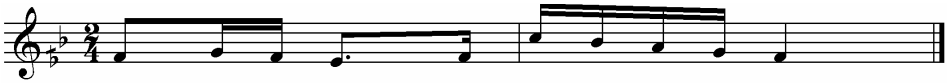
Échelle de recension : ***mi*$_2^{db}$** *fa*$_2$ *sol*$_2$ *la*$_2^{db}$ *si*$_2^{b}$ *ut*$_3$

Exemple 96 : Version mesurée en cycle *samāʻī ṯaqīl* décennaire de la mélodie « *ʻIrāq al-banjkā* »

7- Mélodies modales ayant jahārkā [fa$_2$] pour finale

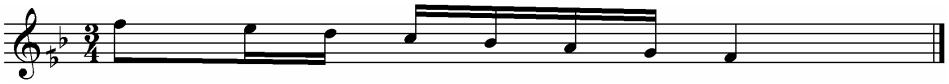
7-1- Al-Jahārkā **الجهاركاه**

Échelle de recension : *ut*$_2$ *ré*$_2$ *mi*$_2^{db}$ ***fa*$_2$** *sol*$_2$ *la*$_2$ *si*$_2^{b}$ *ut*$_3$

Exemple 97 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Jahārkā* »

7-2- *A-t-Tarankulā* الثرنكلاه

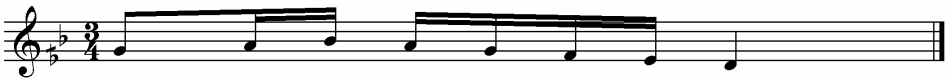
Échelle de recension : mi_2^{db} ***fa₂*** sol_2 la_2 si_2^b ut_3

Exemple 98 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Tarankulā* »

7-3- *Al-Māhūrān* الماهوران

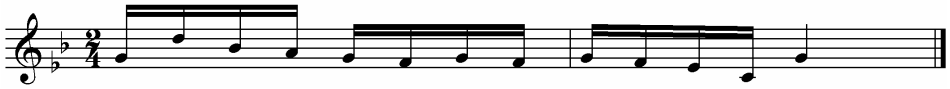
Échelle de recension : ***fa₂*** sol_2 la_2 si_2^b ut_3 $ré_3$ mi_3^{db}

Exemple 99 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Māhūrān* »

8- *Mélodies modales ayant nawā* [sol_2] *pour finale*

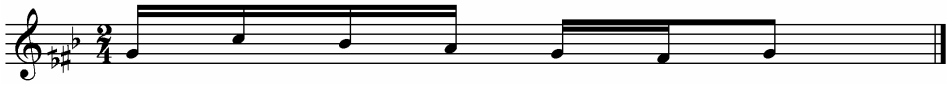
8-1- *A-n-Nawā* النوا

Échelle de recension : $ré_2$ mi_2^{db} fa_2 ***sol₂*** la_2 si_2^b

Exemple 100 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Nawā* »

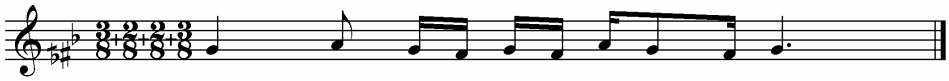
8-2- *A-Nahāwand* النهاوند

Échelle de recension : ut_2 mi_2^b fa_2 ***sol₂*** la_2 si_2^b $ré_3$

Exemple 101 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nahāwand* »

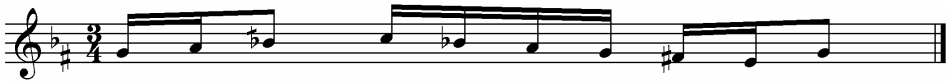
8-3- *A-Nahāwand a-ṣ-ṣaġīr* الصغير

Échelle de recension : $fa_2^{\#}$ ***sol₂*** la_2 si_2^b ut_3

Exemple 102 : Version mesurée binaire de la mélodie « *Nahāwand ṣaġīr* »

8-4- Aṣ-r-Rahāwī **الرهاوي**

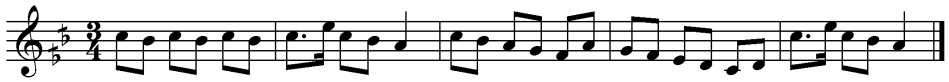
Échelle de recension : *fa₂*$^{\#}$ ***sol₂*** *la₂*

Exemple 103 : Version mesurée en cycle *samā'ī ṯaqīl* décennaire de la mélodie « *Rahāwī* »

8-5- A-n-Nīšābūr **نيشابور**

Échelle de recension : *mi₂ fa₂*$^{\#}$ ***sol₂*** *la₂ si₂*^{db} (en montant) ou *si₂*^{b} (en descendant) *ut₃*

Exemple 104 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Nīšābūr* »

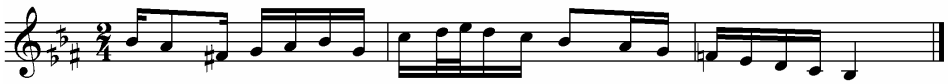
9- Mélodies modales ayant ḥusaynī [la₂] pour finale

9-1- Ḥusaynī maṣrī **حسيني مصري**

Échelle de recension : *ut₂ ré₂ mi₂*^{db} *fa₂ sol₂* ***la₂*** *si₂*^{db} *ut₃ mi₃*

Exemple 105 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ḥusaynī maṣrī* »

10- Mélodies modales ayant 'awj [si₂^{db}*] pour finale*

10-1- Al-'Awj **الأوج**

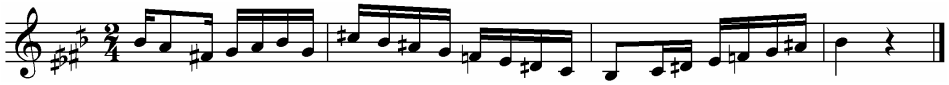
Échelle de recension : ***si₂***^{db} *ut₂ ré₂ mi₂*^{db} *fa₂* (avant le *mi₂*^{db}) ou *fa₂*$^{\#}$ (avant le *sol₂*) *sol₂ la₂* ***si₂***^{db} *ut₃ ré₃ mi₃*^{db}

Exemple 106 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Awj* »

10-2- Al-Bahāwn, bahlawn ou *bahlawān* **البهون أو البهلون أو البهلوان**

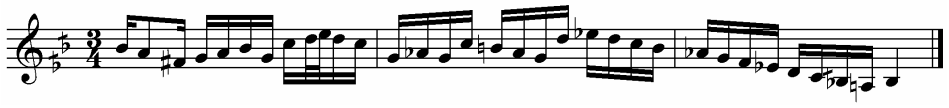
Échelle de recension : *mi₂ fa₂*$^{\#}$ *sol₂ la₂* ***si₂***^{db}

Exemple 107 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Bahāwn* »

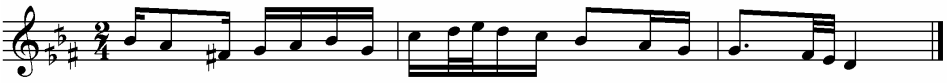
10-3- 'Awj 'āra (peut-être *dāra*) **أوج آرا (ربّما دارا)**

Échelle de recension : ***si₁*** ^{db} *ut₂ ré₂* $^{d\#}$ *mi₂* ^{db} *fa₂* (avec *mi₂* ^{db}) ou *fa₂* $^{\#}$ (avant le *sol₂*) *sol₂ la₂* ou *la₂* $^{d\#}$ (avant le *sol₂*) ***si₂*** ^{db} *ut₃* $^{\#}$

Exemple 108 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Awj 'āra* »

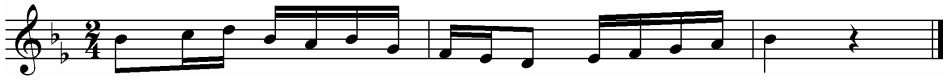
10-4- 'Awj ḥiṣār **أوج حصار**

Échelle de recension (ce mode composite allie *'Awj* et *šadd 'arabān*) : *la₁* ***si₁*** ^{db} *ut₂ ré₂ mi₂* ^{b} *fa₂* (dans *Šadd 'arabān*) ou *fa₂* $^{\#}$ (dans *'Awj*) *sol₂ la₂* (dans *'Awj*) ou *la₂* ^{b} (dans *Šadd 'arabān*) ***si₂*** ^{db} ou *si₂* (dans *Šadd 'arabān*) *ut₃ ré₃ mi₃* ^{b} (dans *Šadd 'arabān*) ou *mi₃* ^{db} (dans *'Awj*)

Exemple 109 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *'Awj ḥiṣār* »

10-5- 'Awj Ḫurāsān **أوج خراسان**

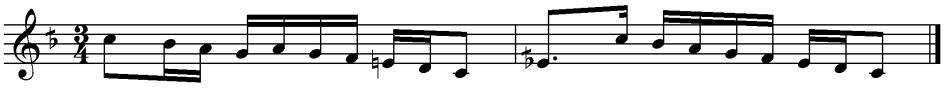
Échelle de recension (ce mode composite allie *'Awj* et *Ḥijāz*) : ***ré₂*** *mi₂* ^{db} *fa₂* $^{\#}$ *sol₂ la₂* ***si₂*** ^{db} *ut₃ ré₃ mi₃* ^{b}

Exemple 110 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Awj Ḫurāsān* »

10-6- Al-'Ajam **العجم**

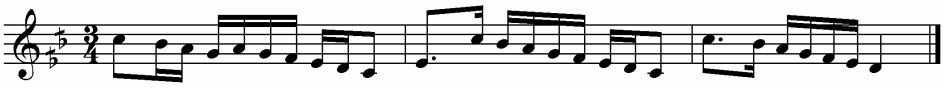
Échelle de recension : *ré₂ mi₂* ^{b} *fa₂ sol₂ la₂* ***si₂*** ^{b} *ut₃ ré₃*

Exemple 111 : Version mesurée binaire de la mélodie « *'Ajam* »

11- Mélodies modales ayant māhūr [ut_2] pour finale

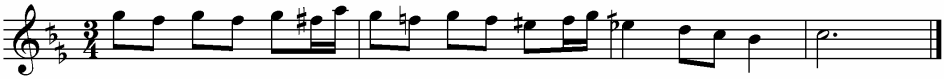
11-1- Al-Māhūr

Échelle de recension : ***ut_2*** *$ré_2$ mi_2^{db} (Kardānī)* ou *mi_2* (*Māhūr* proprement dit) *fa_2 sol_2 la_2 si_2^{db} ut_3*

Exemple 112 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Māhūr* »

11-2- Kardānī كرداني

Échelle de recension : *ut_2* ***$ré_2$*** *mi_2^{db} fa_2 sol_2 la_2 si_2^{db} ut_3*

Exemple 113 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Kardānī* »

11-3- Ramal tūtī رمل توتي

Échelle de recension : *si_2^{db}* ***ut_3*** *$ré_3$ mi_3^{db}* ou *$mi_3^{d\#}$* (en broderie du *fa_3*) *fa_3* ou *$fa_3^{\#}$* (en broderie du *sol_3*) *sol_3*

Exemple 114 : Version mesurée ternaire de la mélodie « *Ramal tūtī* »