



Article de recherche

La diversité organologique du *sanjūr* en tant qu'expression de la différenciation des grammaires musicales traditionnelles iraquienne et iranienne

Organological diversity of the *sanjūr* as an expression of differentiation between iraqi and iranian traditional musical grammars

Hayaf Yassine

Faculté de Musique et Musicologie, Université Antonine, Baabda, Liban

Centre de Recherche sur les Traditions Musicales, Université Antonine, Baabda, Liban

RÉSUMÉ

Cet article propose une analyse comparative de la facture du *sanjūr* (cithare à cordes frappées), de la disposition de ses cordes et de son accordage, entre la tradition du *maqām 'irāqī* et celle du *radif* iranien. Chemin faisant, sont mises en corrélation les différences observées à ce titre avec un certain nombre de disparités inhérentes à la grammaire et au style musicaux, que l'on observe entre ces deux traditions. Il s'agit surtout de l'usage différentiel des processus d'altération des hauteurs, d'octavation et de cadence, qui a pour conséquence une tendance à une *verticalisation* du jeu instrumental dans le *sanjūr* iraquien et à une *horizontalisation* de ce jeu dans le *sanjūr* iranien. Ces considérations sont mises à profit dans l'élaboration de deux variantes inédites de cet instrument, la première étant destinée à l'interprétation de la tradition musicale arabe du *Mašriq* non iraquien, la seconde étant vouée à soutenir l'initiation des enfants à cette tradition, dans le cadre de l'enseignement scolaire de base.

ABSTRACT

This article proposes a comparative analysis of *sanjūr*'s organology, the arrangement of its strings and its tuning, between the tradition of *maqām 'Irāqī* and that of the Iranian *radif*. Along the way, the differences observed in this respect are correlated with some differences inherent in musical grammar

MOTS-CLÉS

Sanjūr iraquien, Sanjūr iranien, Maqām 'irāqī, Radif iranien, Organologie, Grammaire musicale

KEYWORDS

Iraqi Sanjūr, Iranian Sanjūr, Maqām 'Irāqī, Iranian Radif, Organology

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2017



Corresponding author :

Hayaf Yassine | hayaf.yassine@ua.edu.lb | Faculté de Musique et Musicologie, Université Antonine, Baabda, Liban

Copyright : © 2017 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

and style, which are observed between these two traditions. It is mainly the differential use of the processes of alteration of pitches, octavation and cadence, which results in a tendency towards a vertical style of playing the Iraqi *sanṭūr* and a vertical style of playing the Iraqi *sanṭūr*. These considerations lead to the development of two new variants of this instrument, the first being intended for the interpretation of the Arabic musical tradition of non-Iraqi Mašriq, the second being dedicated to the initiation of children into this tradition. as part of basic school education.

Instrument à cordes frappées, de type cithare boîte, le *sanṭūr* a une place de choix au sein des traditions musicales artistiques iraquienne et iranienne. Celles-ci présentent d'importantes similitudes, notamment, quant au système mélodique, eu égard à leur affiliation au tronc commun traditionnel régional, en même temps qu'elles diffèrent par divers paramètres, notamment des points de vue de la morphophonologie rythmico-mélodique, de la syntaxe mélodique et du style de jeu, étant donné l'existence de différences notoires du point de vue de la grammaire musicale entre *maqām* iraquien et *radif* iranien. De même en est-il pour le *sanṭūr* dans ces deux contextes, avec une organologie globale commune, mais des différences importantes de mensuration et de cordage, avec des conséquences non négligeables sur la facture de l'instrument, en sorte qu'il convienne de parler de variantes instrumentales spécifiques à ces traditions. La problématique de la présente recherche consiste à cerner ces convergences/divergences organologiques et à tenter d'en délimiter l'origine musicale. L'hypothèse proposée consiste à rapporter les différences de cordage et de facture à celles inhérentes aux grammaires musicales de ces traditions. C'est en ce sens que seront effectuées successivement : (1) une description organologique systématique, mettant en exergue les aspects communs aux variantes iraquienne et iranienne du *sanṭūr*, (2) une mise en corrélation des données organologiques et grammaticales musicales, comparative et différentielle, pour les traditions musicales concernées, (3) cette investigation servant enfin de référence à l'élaboration d'un *sanṭūr* adapté d'un point de vue organologique à la tradition musicale artistique arabe du Mašriq non-iraqien (Égypte, Liban, Syrie) et d'un *sanṭūr* dit « pédagogique » destiné à soutenir l'initiation à cette tradition en contexte scolaire.

I. Description organologique systématique commune

Le *sanṭūr* se présente comme un instrument de forme trapézoïdale isocèle, sur lequel des cordes (rassemblées en chœurs) sont tendues parallèlement à la caisse, sur des chevalets mobiles, et qui sont frappées à l'aide de deux baguettes.

Éléments constitutifs communs à tous les *sanṭūr*-s :

1. La face et le dos de la caisse en bois sont pratiquement superposables (au détail près que la face est percée d'ouïes) et adoptent la forme d'un trapèze isocèle, doté d'une grande base, d'une petite base et de deux côtés latéraux.
2. Les cordes sont métalliques en acier/fer et laiton.
3. Les chevalets (désignés *dāmāt* en Iraq et *harak* en Iran), servent à supporter les cordes, à transmettre le son à la caisse et à varier la fréquence vibratoire de la corde, par le biais de leur déplacement latéral.
4. Les chevilles sont des pièces métalliques, de forme conique, qui se trouvent regroupées parallèlement aux deux bases du côté droit de la caisse et qui servent à accorder les cordes.
5. Les clous d'insertion des cordes se situent du côté gauche, symétriquement par rapport aux chevilles.
6. Les deux tiges situées à l'extrémité du *sanṭūr* servent à protéger le bois des cordes.
7. Les baguettes/*miḍrab* en bois servent à frapper les cordes.
8. La clé d'accordage.

Tableau No 1 : Mensurations de six *sanṭūr*-s irakiens anciens de fabricants anonymes

Mesures en centimètre	Sanṭūr N° 1 (Hassan, 1980, p. 64)	Sanṭūr N° 2 (Kojaman, 2001, p. 247)	Sanṭūr N° 3 (Hassan, 1980, p. 64)	Sanṭūr N° 4 (Hassan, 1980, p. 64)	Sanṭūr N° 5 (Rašīd, 1989, p. 15-16)	Sanṭūr N° 6 (Al-Rajab, 1983, p. 228)
Grande base	80,5	80	86	86	80	88
Petite base	41	41	31,5	31	41	35
Côtés obliques	45,5	47	48	48,1	27	50
Hauteur de la caisse (distance des deux bases)	40,99	42,76	39,5	39	18,67	42,39
Épaisseur de la caisse (distance dos-face)	10,5	10	11,5	13	10	10

En se basant sur la classification de Hornbostel et Sachs (Meeùs, 2003), on peut classer le *sanṭūr* dans la famille des cithares-planche (cordes parallèles à la caisse de résonance), plus particulièrement en tant que cithare boîte, au résonateur en forme de boîte et dont le code est 314.122.

2. Mise en corrélation des données organologiques et grammaticales musicales

La mise en corrélation des données organologiques et grammaticales musicales commence par une comparaison entre les variantes irakiennes et iraniennes du *sanṭūr* et se poursuit par une proposition d'explicitation grammaticale musicale traditionnelle de ces différences.

2.1. Comparaison structurale entre les variantes irakiennes et iraniennes du *sanṭūr*

Cette étude comparative concerne douze instruments irakiens et trois instruments iraniens (Yassine, 2006).

2.1.1. Mensurations des éléments géométriques

2.1.1.1. Instruments irakiens

Douze *sanṭūr*-s irakiens sont étudiés ci-après, en les regroupant en deux sous-catégories, celle des instruments anciens et celles des instruments de facture moderne.

La principale différence entre les variantes ancienne et moderne du *sanṭūr* irakien concerne l'épaisseur, égale en moyenne à 10,5 cm dans le premier cas et à 7,5 dans le second, ce qui rapproche celui-ci des mensurations iraniennes (voir infra). En outre, la variante ancienne irakienne emploie des baguettes plus longues (autour d'une trentaine



Photo 1 : *Sanṭūr* irakien au Congrès de musique arabe, tenu au Caire en 1932

de centimètres) que son homologue moderne (vingt-cinq centimètres) (Al-Haṭīb, 1986, p. 19).

2.1.1.2. Instruments iraniens

Une certaine uniformisation du *sanṭūr* iranien s'observe au xx^e siècle. Les mensurations tournent précisément autour de valeurs moyennes canoniques. C'est ce qui se dégage de l'étude des trois échantillons ci-après. agraph

2.1.1.3. Synthèse comparative

De la comparaison des tailles des éléments géométriques inhérents aux échantillons des deux variantes organologiques (tableau N° 4), il ressort que les mensurations du *sanṭūr* irakien sont très variables, contrairement à celles de son homologue iranien, qui sont à peu près stables et fixes. En outre, la hauteur (donc de même que la longueur des côtés obliques) est généralement plus grande dans la variante irakienne.

Tableau No 2 : Mensurations de six *sanṭūr*-s irakiens de facture moderne

Parties mesurées en centimètre	Sanṭūr N° 7 (Hassan, 1980, p. 64)	Sanṭūr N° 8 (Hassan, 1980, p. 64)	Sanṭūr N° 9 (Hassan, 1980, p. 64)	Sanṭūr N° 10, fabriqué par Mūḥammad Fāḍel al-'Awwād (Rašīd, 1989, p. 15)	Sanṭūr N° 11, fabriqué par 'Abdalla 'Ali (Rašīd, 1989, p. 15)	Sanṭūr N° 12, fabriqué par 'Abdalla 'Ali (Al-Hatib, 1986, p. 19)
Grande base	89	91,5	90	88	88,5	88,5
Petite base	41	31,5	36	33	34	34
Côtés obliques	49,3	49	49,09	48	51	51
Hauteur de la caisse	43	39	41	55,07	43,1	43,1
Épaisseur de la caisse	8	6,5	7,5	8	7	7,5

Tableau No 3 : Mensurations de six *sanṭūr*-s iraniens de facture moderne

Élément géométrique mesuré en centimètre	Sanṭūr N° 13 (Rašīd, 1989, p. 16)	Sanṭūr N° 14 (Al-Hatib, 1986, p. 19)	Sanṭūr N° 15, construit par Dāriūš Šālārī
Grande base	87	87	89
Petite base	32	32	35,5
Côtés obliques	32	32	38
Hauteur de la caisse	19,3 cm	19,3 cm	27
Épaisseur de la caisse	6	6	6

Tableau No 4 : Comparaison des mensurations des variantes iranienne et iraquienne du *sanṭūr*

Élément géométrique mesuré en centimètre	Variantes irakiennes	Variantes iraniennes
Grande base	80 à 88	87 à 89
Petite base	31 à 41	32 à 35
Côtés obliques	27 à 50	32 à 38
Hauteur de la caisse	18 à 43	19,3 à 27 cm
Épaisseur de la caisse	10 à 13	6

Toujours est-il que la face et le dos de la variante iraquienne sont constitués de plusieurs parties qui donnent une grande épaisseur à l'instrument, tandis que la variante iranienne comporte une face et un dos d'un seul tenant chacun, ce qui implique une faible épaisseur pour l'instrument. En fait, l'aspect composite de la face et du dos de la variante iraquienne est en rapport avec la tendance à la verticalité dans la disposition des cordes, opposée à la tendance à l'horizontalité des cordes de la variante iranienne, qui autorise des faces et des dos d'un seul tenant. Cette différence est bien sûr tributaire de la divergence des sys-

tèmes d'accordage et d'usage de ces cordes. De plus, on constate que la variante iranienne présente un angle de 45° entre sa petite base et ses côtés obliques, tandis que la variante iraquienne présente un angle indéterminé, toujours supérieur à 45° et avoisinant 60°.

2.1.2. Matériaux de construction

Les instruments irakiens anciens et modernes diffèrent quelque peu par les matériaux avec lesquels ils sont construits (tableau N° 5).

La variabilité du *sanṭūr* irakien est encore une fois

Tableau No 5 : Matériaux de construction des variantes anciennes et modernes du *sanṭūr* iraquien (Hassan, 1980, Rašīd, 1989, Al-Hatib, 1986, Yassine, 2006)

Élément organologique	Matériaux constitutifs des instruments irakiens anciens	Matériaux constitutifs des instruments irakiens modernes
Cordes	Bronze ou cuivre.	acier ou nylon.
Cadre	<i>Lisān a-ṭ-ṭayr</i> [langue d'oiseau], noyer, abricotier, chêne, hêtre blanc, oranger amer.	<i>Lisān a-ṭ-ṭayr</i> [langue d'oiseau], noyer, abricotier, chêne, hêtre blanc, oranger amer.
Face	Noyer, <i>Lisān a-ṭ-ṭayr</i> ou contre-plaqué.	Noyer, <i>Lisān a-ṭ-ṭayr</i> , contre-plaqué, <i>saysam</i> [arbre iraquien] ou <i>Zeyn</i> [arbre malléable].
Dos	Matière identique à la face	Matière identique à la face.
Baguettes	Oranger amer, ou <i>šamšād</i> [arbre iraquien].	Oranger amer, ou <i>šamšād</i> [arbre iraquien]. La tête de la baguette moderne est protégée par du coton pour adoucir le son (During, Hassan, 2001).
Chevalets	Oranger amer.	Oranger amer.
Chevilles	Fer ou cuivre.	Aluminium.
Clous	Fer ou cuivre.	Fer, acier.
Protecteurs	Fer ou cuivre.	Fer, acier.
Tiges de protection	Fer ou cuivre.	Cuivre.
Ponts	Même bois que le cadre.	Même bois que le cadre
Colonnes	Même bois que le cadre	Même bois que le cadre

Tableau No 6 : Matériaux de construction des variantes du *sanṭūr* iranien

Élément organologique	Matériaux constitutifs des instruments iraniens
Cordes	Deux genres de métaux : cordes en laiton pour la position un, donnant le son le plus grave de l'instrument, appelées « sim-e zard » [cordes jaunes] et cordes en acier pour les positions deux (octave supérieure de la position un) et trois (double octave supérieure de la position un), désignées par « sim-e séfid » [cordes blanches] (Caron & Safvate, 1966-1997).
Cadre	Surtout du noyer (Yassine, 2006, communication personnelle du facteur iranien Dāriūš Sālārī, 2004).
Face	Même bois que le cadre (ibid.).
Dos	Même bois que le cadre (ibid.).
Baguettes	Oranger amer ou noyer (ibid.).
Chevalets	Oranger amer ou noyer (ibid.).
Chevilles	Acier (ibid.).
Clous	Fer ou acier (ibid.).
Protecteurs	Fer ou acier (ibid.).
Tiges de protection	Fer ou acier (ibid.).
Ponts	Pas de ponts
Colonnes	Même bois que le cadre (ibid.).

Tableau No 7 : Cordage des variantes iranienne et iraquienne du *sanṭūr*

Cordage	Variante iraquienne	Variante iranienne
Nombre total de cordes	92, dont 44 à droite et 48 à gauche	72 cordes, dont 36 en laiton et 36 en acier
Nombre de cordes dans un chœur	4	4
Nombre de chœurs	23	18
Nombre de chevilles	92	72
Nombre de clous	92	72
Nombre de chevalets	23	18
Nombre d'ouïes	3 à 4.	2

constatée, en comparaison avec la variante iranienne. Quant à la principale différence constatée entre les matériaux employés dans les deux cas, elle concerne le cordage, qui est binaire du point de vue métallique en Iran, pour distinguer les différents registres, tandis que les *sanṭūr*-s irakiens emploient un seul élément métallique dans leur cordage.

2.1.3. Cordage

Le cordage est également très différent entre la variante iraquienne et la variante iranienne (tableau N° 7).

2.1.4. Disposition des cordes et accordage

Les règles de disposition des cordes et d'accordage du *sanṭūr* constituent les normes organologiques les plus directement reliées à la grammaire musicale de la tradition contextuelle. Les trois types précédemment étudiés sont repris ci-après.

2.1.4.1. Système irakien

Le *maqām* irakien confère un seul accordage fixe au *sanṭūr*. L'exemple type est celui présenté par Hāšim Al-rajab, avec 92 cordes, réparties en 23 chœurs sur deux rangées de chevalets : 11 à droite et 12 à gauche.

Quant aux chœurs de la rangée de gauche, ils sont joués de part et d'autre des chevalets, en entretenant un rapport de 2/1 entre les longueurs des cordes, ce qui fait que les sections de gauche sonnent à l'octave supérieure de leurs homologues de droite (Al-Rajab, 1983, p. 229).

Il ressort de ceci que l'étendue de cet instrument est de trois octaves plus une note, avec des positions 2 et 3 donnant l'échelle zalzalienne fondamentale, celle dite traditionnellement des *pardāt* (P_1 , de ré₂ à la₃, et P_2 , de ré₃ à la₄), tandis que la position 1 fournit les hauteurs graves de

l'échelle zalzalienne des *pardāt* et surtout les degrés altérés, autrement dit les '*arabāt*.

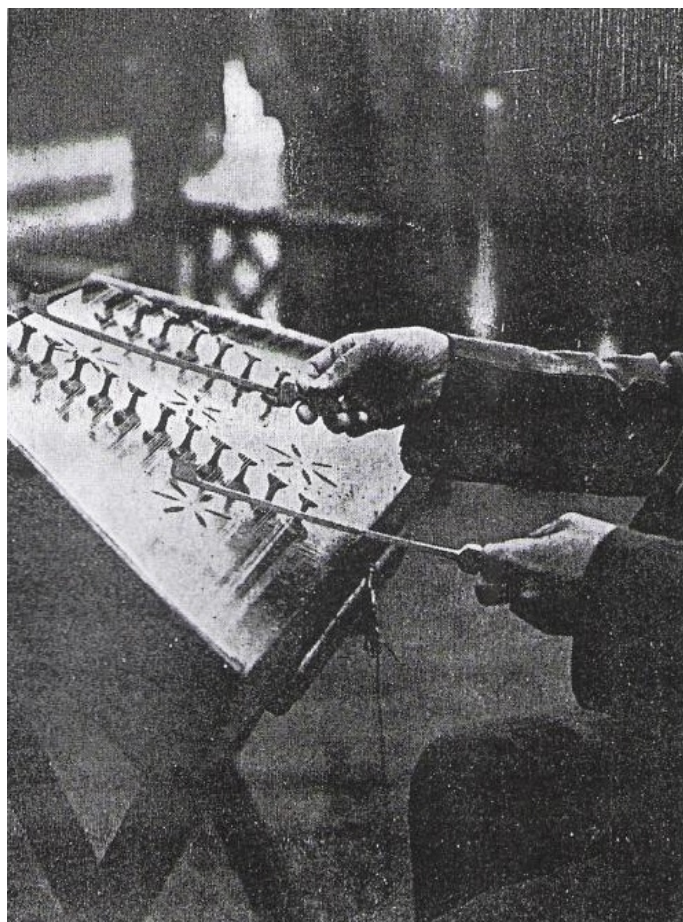
Figure N° 1 : Étendue du *sanṭūr* irakien ancien

Tableau No 9 : Accordage type du *santūr* iraquien ancien, rangée de chevalets de gauche (positions 2 et 3 ou P₂ et P₃)

Rang de la corde	Désignation traditionnelle des degrés de la position 2	Désignation solfégique	Désignation traditionnelle des degrés de la position 3 (octave supérieure)	Désignation solfégique
1.	dūkāh	ré ₂	mūḥayyar	ré ₃
2.	sigāh	mi ^b ₂	bozorg	mi ^b ₃
3.	tšahārgāh	fa ₂	māhūrān	fa ₃
4.	Nawā	sol ₂	ramal tūtī,	sol ₃
5.	ḥusaynī	la ₂	jawāb ḥusaynī	la ₃
6.	'awj	si ^b ₂	jawāb 'awj	si ^b ₃
7.	kardān	ut ₃	jawāb kardān	ut ₄
8.	mūḥayyar	re ₃	jawāb mūḥayyar	ré ₄
9.	bozorg	mi ^b ₃	jawāb bozorg	mi ^b ₄
10.	māhūrān	fa ₃	jawāb māhūrān	fa ₄
11.	ramal tūtī, sahm	sol ₃	jawāb ramal tūtī	sol ₄
12.	jawāb ḥusaynī	la ₃	jawāb jawāb ḥusaynī	la ₄

2.1.4.2. Système iranien

En revanche, le *sanṭūr* iranien comporte 72 cordes, réparties en 18 chœurs, placés sur 18 chevalets divisés en deux rangées d'effectifs égaux, avec une position 1 (P_1), affectée à la rangée de droite et deux positions 2 (P_2) et 3 (P_3), affectées à la rangée de gauche :

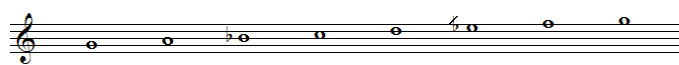
P_2 : partie droite de chaque corde, sonnant à l'octave supérieure de la P_1 ;

P_3 : partie gauche de chaque corde, sonnant à l'octave supérieure de P_2 .

Il en résulte que les stratégies et les mentalités d'accordage du *santūr* iranien diffèrent radicalement par rapport à la tradition iraquienne. Ainsi la variante iranienne de cet instrument est-elle accordée en fonction du mode, *dastgāh* ou *avāz*, de la séquence musicale, et ce, selon six systèmes fondamentaux d'accordage. Le *radif* iranien s'appuie en effet sur douze modes, soit sept modes principaux, ou *dastgāh*-e, et cinq modes dérivés, ou *avāz*-e. En outre, chacun de ces modes constitue le point de départ d'un itinéraire canonique à base de formules modales ou *gūšé*, ces différents itinéraires constituant le *radif* traditionnel (During, 2010). En replaçant ces considérations dans le cadre général des arborescences modales des diverses traditions de l'Orient musical, Nidaa Abou Mrad propose une systématisation de cette terminologie comme suit : « Ces modes-formules s'intègrent par ailleurs à des organigrammes de dérivation arborescente, qui représentent généralement des itinéraires modaux canoniques, donc une mise en suc-

cession temporelle des micromodes-formules au sein de macromodes-systèmes. Une telle représentation suppose que les réalisations monodiques effectives suivent le parcours de l'itinéraire canonique indiqué » (Abou Mrad, 2016, p. 64).

Lorsque deux macromodes-systèmes partagent la même échelle, ils diffèrent par leurs finales, leurs degrés-pivots et leurs formules-types. C'est ce qui fait que les douze macromodes nécessitent seulement six systèmes d'accordage ou échelles. Ces systèmes comprennent parfois des degrés altérés dans certaines positions, permettant l'introduction d'altérations passagères dans le parcours d'une formule *gūšē* particulière¹. Quant au passage net d'une échelle modale à l'autre, il requiert une altération permanente de certains degrés, donc un changement d'accordage. En somme, six types d'accordage² sont pratiqués, comme décrit ci-après³ :

Systeme I : Accordage N° I *Dastgāh-e Navā*

¹ En possession de l'auteur, 2004.

²Ce nombre passe à 25 dans les variantes modernes.

³Ce nombre passe à 96 et 100 dans les variantes modernes.

Tableau No 10 : Accordage N° 1 *Dastgāh-e Navā*

Rang	Position 1	Position 2	Position 3
1.	mi ^b ₂	mi ^b ₃	mi ^b ₄
2.	fa ₂	fa ₃	fa ₄
3.	sol ₂	sol ₃	sol ₄
4.	la ₂	la ₃	la ₄
5.	si ^b ₂	si ^b ₃	si ^b ₄
6.	do ₃	do ₄	do ₅
7.	ré ₃	ré ₄	ré ₅
8.	mi ^b ₃	mi ^b ₄	mi ^b ₅
9.	fa ₃	fa ₄	fa ₅

Tableau No 11 : Accordage N° 2 *Dastgāh-e Shūr*

Rang	Position 1	Position 2	Position 3
1.	mi ^b ₂	mi ^b ₃	mi ^b ₄
2.	fa ₂	fa ₃	fa ₄
3.	sol ₂	sol ₃	sol ₄
4.	la ^b ₂	la ^b ₃	la ^b ₄
5.	si ^b ₂	si ^b ₃	si ^b ₄
6.	do ₃	do ₄	do ₅
7.	ré ^b ₂	ré ^b ₃	ré ^b ₄
8.	mi ^b ₃	mi ^b ₄	mi ^b ₅
9.	fa ₃	fa ₄	fa ₅

Tableau No 12 : Accordage N° 3 *Dastgāh Segāh*

Rang	Position 1	Position 2	Position 3
1.	mi ^b ₂	mi ^b ₃	mi ^b ₄
2.	fa ₂	fa ₃	fa ₄
3.	sol ₂	sol ₃	sol ₄
4.	la ^b ₂	la ^b ₃	la ^b ₄
5.	si ^b ₂	si ^b ₃	si ^b ₄
6.	do ₃	do ₄	do ₅
7.	ré ^b ₂	ré ^b ₃	ré ^b ₄
8.	mi ^b ₃	mi ^b ₄	mi ^b ₅
9.	fa ₃	fa ₄	fa ₅

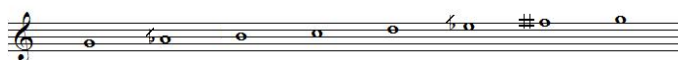
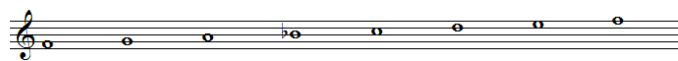
Système 2 : Accordage N° 2 *Dastgāh-e Shūr*Système 4 : Accordage N° 4 *Dastgāh-e Tšahārgāh*Système 3 : Accordage N° 3 *Dastgāh Segāh*Système 5 : Accordage N° 5 *Dastgāh-e Rāst Panjkāh*

Tableau No 13 : Accordage N° 4 *Dastgāh-e Tšahārgāh*

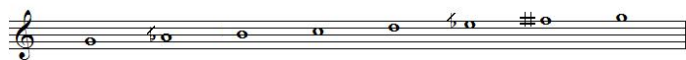
Rang	Position 1	Position 2	Position 3
1.	mi ₂	mi ₃	mi ₄
2.	fa ₂	fa [#] ₃	fa ₄
3.	sol ₂	sol ₃	sol ₄
4.	la ^b ₂	la ^b ₃	la ^b ₄
5.	si ₂	si ₃	si ₄
6.	do ₃	do ₄	do ₅
7.	ré ^b ₃	ré ^b ₄	ré ^b ₅
8.	mi ₃	mi ₄	mi ₅
9.	fa [#] ₃	fa ₄	fa ₅

Tableau No 14 : Accordage N° 5 *Dastgāh-e Rāst Panjkāh*

Rang	Position 1	Position 2	Position 3
1.	mi ₂	mi ₃	mi ^b ₄
2.	fa ₂	fa [#] ₃	fa ₄
3.	sol ₂	sol ₃	sol ₄
4.	la ^b ₂	la ^b ₃	la ^b ₄
5.	si ^b ₂	si ^b ₃	si ^b ₄
6.	do ₃	do ₄	do ₅
7.	ré ^b ₃	ré ^b ₄	ré ^b ₅
8.	mi ₃	mi ^b ₄	mi ^b ₅
9.	fa [#] ₃	fa ₄	fa ₅

Tableau No 15 : Accordage N° 6 *Dastgāh-e Homāyūn*

Rang	Position 1	Position 2	Position 3
10.	mi ₂	mi ^b ₃	mi ^b ₄
11.	fa ₂	fa [#] ₃	fa ₄
12.	sol ₂	sol ₃	sol ₄
13.	la ^b ₂	la ^b ₃	la ^b ₄
14.	si ₂	si ₃	si ₄
15.	do ₃	do ₄	do ₅
16.	ré ₂	ré ₃	ré ^b ₄
17.	mi ^b ₃	mi ^b ₄	mi ^b ₅
18.	fa [#] ₃	fa ₄	fa ₅

Système 6 : Accordage N° 6 *Dastgāh-e Homāyūn*

2.2. Fondement grammatical et stylistique musical des différences organologiques

S'il est difficile de rapporter les différences de matériaux de fabrication des éléments du *sanjūr* à des considérations

de grammaire musicale (mais à des considérations d'esthétique dans la sonorité du jeu), celles-ci constituent indubitablement le substrat des différences observées (entre *maqām* irakien et *radif* iranien) dans la disposition des cordes et dans le système d'accordage de l'instrument, ce qui n'est pas sans conséquence sur la forme et les mensurations de celui-ci.

2.2.1. Paramètres grammaticaux et stylistiques pertinents

Ce substrat grammatical et stylistique musical est approché ici selon quatre paramètres : (1) le degré d'inféodation de l'art instrumental à son homologue vocal ; (2) le degré d'usage des modulations ; (3) le degré d'usage du jeu octavié ; (4) le degré d'usage des traits musicaux conclusifs.

2.2.1.1. Degré d'inféodation de l'art instrumental à son homologue vocal

Les deux traditions étudiées confèrent à l'art vocal un rôle de modèle normatif prépondérant, eu égard à l'art instrumental. Ce rôle est cependant bien plus important pour la tradition iraquienne que pour son homologue iranienne. Ainsi le *maqām 'irāqī* rend-il le jeu instrumental complètement tributaire de la ligne vocale du *qārī' al-maqām*, tandis que l'instrumentiste appartenant au *radif* iranien, tout en restant inspiré par l'art du chant, développe un art instrumental autonome et des techniques spécifiques.

2.2.1.2. Degré d'usage des altérations de degrés

Tandis que le *radif* iranien privilégie les développements modaux au sein de la même échelle, en recourant à des changements de degrés-pivots (*šāhed*) et en introduisant une variété de micromodes-formules (*ḡuṣḡ*), s'inscrivant dans la même échelle (moyennant des altérations fugaces de degrés), le *maqām* iraquien recourt fréquemment à des modifications intervalliques de l'échelle du macromode, donc à des altérations durables de degrés.

2.2.1.3. Degré d'usage du jeu octavié

L'octaviation ou jeu octavié consiste à interpoler (en dédoublement) constamment son octave inférieure avec la production de chaque note d'une phrase musicale. Ce style de jeu constitue une constante caractéristique de la tradition iranienne (de même que pour le jeu traditionnel du *qānūn* égyptien), sans qu'il ne s'agisse seulement de la mise en valeur de la note témoin. Tous les degrés sont ornés en les faisant alterner avec leur octave inférieure. Cela engendre une très grande variété dans la morphologie métrique-rythmique du phrasé iranien traditionnel du *sanṭūr*, représentant ainsi une implémentation instrumentale particulière de la théorie des morphèmes stylistiques établie par Jean During (2010, p. 185, 187-188).

Le *tār* (de même que le *sētār*) luth à manche long iranien, dont le premier chœur comprend deux cordes octaviées,

cultive également ce mode de jeu.

De plus, cette technique est à la base de la forme musicale instrumentale particulière du *tšahārmežrāb* (« quatre battues de baguettes »), qui est dérivée du *radif*, au ^{xx}e siècle.

En revanche, la variante iraquienne du *sanṭūr* ne cultive pas beaucoup ce mode de jeu octavié.

2.2.1.4. Degré d'usage des traits musicaux conclusifs

Les traits, ou formules en succession rapide de notes conjointes, sont pratiqués d'une manière contrastée dans les deux traditions étudiées ici.

Les traditions musicales arabes de l'Orient recourent à des traits, ou mélismes en succession rapide de notes conjointes, pour remplir les cadences conclusives ou *qaflāt* des phrases, notamment, de style cantillatoire, et aboutir au *qarār* ou finale modale. C'est notamment le cas du *maqām* iraquien. En revanche le *radif* cultive plutôt une forme de cadence conclusive consistant en une phrase lente, pluri-directionnelle, dépourvue de trait et comportant souvent un intervalle disjoint.

2.2.2. Paramètres grammaticaux et stylistiques pertinents

Les différences susdécrites, d'ordres grammatical et stylistique musicaux, constituent le substrat principal des différences de facture organologique entre les variantes iraquienne et iranienne du *sanṭūr*, en termes de cordage, de disposition et d'accordage.

Ainsi le mode de jeu octavié incite-t-il les instrumentistes iraniens à cultiver l'alternance des frappes sur un même chœur, de part et d'autre du chevalet séparant les sections à intervalle d'octave, ce qui peut se résumer par la notion de *jeu horizontalisé*.

En revanche, le recours aux traits cadentiels incite les instrumentistes irakiens à cultiver un jeu séquentiel sur les chœurs des degrés voisins, ce qui peut se s'exprimer par la notion de *jeu verticalisé*. En outre, le recours fréquent aux altérations limite l'octaviation, et ce, aux seules positions 2 et 3, la position 1 étant l'apanage des « modulations » en contexte iraquien, ce qui renforce la verticalisation du jeu.

En outre, le paramètre mensuraliste de l'instrument est corrélé à celui de la hauteur des sons et surtout à celui des registres et des tessitures. Ainsi la très grande variabilité des tessitures et des étendues vocales des

*qurrā' al-maqām*⁴ impose-t-elle à l'instrumentiste irakien la contrainte de disposer d'une étendue instrumentale plus large que celle de l'instrument iranien, qui s'adapte plus facilement aux variations des registres vocaux, grâce à l'existence de six systèmes d'accordage.

Quant à la forme, il est logique que la hauteur de la caisse du *sanṭūr* irakien soit plus longue que celle de la variante iranienne, puisque les degrés fondamentaux de la variante irakienne se trouvent tout au long de la rangée gauche des chevalets, tandis que l'instrumentiste iranien recourt à la distribution des notes de son phrasé sur les différentes positions horizontales, de part et d'autre des chevalets.

Enfin, les différences constatées quant aux matériaux constitutifs se rapportent certes plutôt à l'esthétique sonore qu'aux systèmes musicaux. Il reste néanmoins que la variante irakienne utilise des cordes en bronze qui contribuent au timbre grave de l'instrument, contrairement à la variante iranienne.

3. Élaboration d'une variante de *sanṭūr*

adaptée à la tradition musicale arabe du Mašriq non irakien. Élaboration d'une variante de *sanṭūr* adaptée à la tradition musicale arabe du Mašriq non irakien

Même si plusieurs témoignages écrits (Villoteau, 1823; *Travaux du Congrès du Caire de 1932*) font état d'un usage du *sanṭūr* dans un contexte égyptien entre le début du xix^e siècle et le milieu du xx^e siècle, les musiciens de tradition arabe du Mašriq ne pratiquent pas cet instrument depuis plusieurs décennies, en dehors de l'Iraq. Il est vrai également que, bien que fortement apparentées, les normes grammaticales et stylistiques musicales ne sont pas les mêmes dans le *maqām* irakien et dans la tradition artistique des autres pays du Mašriq (Égypte, Syrie Liban, Palestine et Jordanie).

Ainsi le projet (formulé par l'auteur) de fabriquer une variante de *sanṭūr* qui soit adapté à cette autre tradition, en la faisant dériver des variantes propres aux traditions irakienne et iranienne, devait-il prendre en considération les normes grammaticales et stylistiques musicales spécifiques, tout au moins, pour être cohérent avec les observations développées dans la section 2 de cet article.

Pour ce faire, nous nous sommes basé sur les quatre principes suivants :

- 1) La *qafḥa* (cadence) à trait dans la tradition artistique du Mašriq non irakien impose de placer les degrés fondamentaux d'un mode sur une seule rangée de chevalets ou position.
- 2) Le recours fréquent à des altérations soutenues de degrés impose de se rapprocher de la distribution des cordes et de l'accordage propres au *sanṭūr* irakien (rangée gauche pour les *pardāt* et celle droite pour les *'arabāt*).
- 3) Cependant et étant donné que la tradition artistique du Mašriq non irakien est encore plus modulante que le *maqām 'irāqī*, il est nécessaire de compléter le dispositif avec d'autres degrés, ce qui impose de construire une caisse plus haute (d'au moins 40 cm).
- 4) Comme cette tradition recourt au jeu octavié pour le *qanūn* (instrument le plus proche du *sanṭūr*), il s'est avéré nécessaire de rajouter une nouvelle rangée de chevalets pour dupliquer les *pardāt* à l'octave.

Cette nouvelle variante désignée *sanṭūr* arabe du Mašriq, est dotée de 132 cordes, regroupées en 44 chœurs (de 3 cordes chacun), lesquels sont montés sur 44 chevalets et regroupés en trois rangées (13 dans la rangée de droite, 16 dans celle du milieu et 15 dans celle de gauche), avec une grande base de 114 cm, une petite base de 30 cm, deux côtés obliques de 60 cm et une caisse haute de 45 cm et d'épaisseur 8 cm.

Cet instrument a été réalisé pour la première fois, à Tripoli, au Liban, en septembre 2004. Un modèle perfectionné a été mis au point en Iran, au cours de l'hiver 2005, par Dāriūš Sālārī sur les indications de l'auteur. Plusieurs instruments de ce type servent désormais à l'interprétation de la tradition musicale du Mašriq.

4. Élaboration d'une variante de *sanṭūr*

destinée à l'éducation musicale. Élaboration d'une variante de *sanṭūr* destinée à l'éducation musicale

Parallèlement à l'élaboration de cette variante destinée à la pratique musicale proprement dite, l'auteur a mis au point une variante destinée à soutenir l'éducation musicale (de teneur monodique modale) en milieu scolaire.

- (1) L'intérêt du *sanṭūr* dans le cadre éducationnel musical

⁴Ce nombre passe à 25 dans les variantes modernes.



Photo 2 : Hayaf Yassine tenant son *santûr* arabe du Mašriq et Ġulâm Rêzâ Masâyihi tenant son *şantûr* iranien, en 2015

est qu'il remplit plusieurs requis pédagogiques :

- (2) Il s'agit d'un instrument à hauteurs discrétisées ou discontinues, donc à cordes jouées à vide, permettant un jeu simple et facile.
- (3) Le frappé des cordes constitue la technique instrumentale la plus accessible aux enfants dans un contexte pédagogique scolaire, étant semblable aux carillons et autres glockenspiels et xylophones, employés dans les méthodes occidentales d'éducation musicale.

Ses cordes étant métalliques, son accordage est plus

stable que celui d'instruments comme le *'ūd* ou le *qānūn*, dont les cordes sont en nylon.

De fait, le *santûr* pédagogique, dont le modèle a été établi en 2005-2006⁵, est une variante fortement réduite et simplifiée du *santûr* commun, qui est adressé strictement à la pratique pédagogique en milieu scolaire.

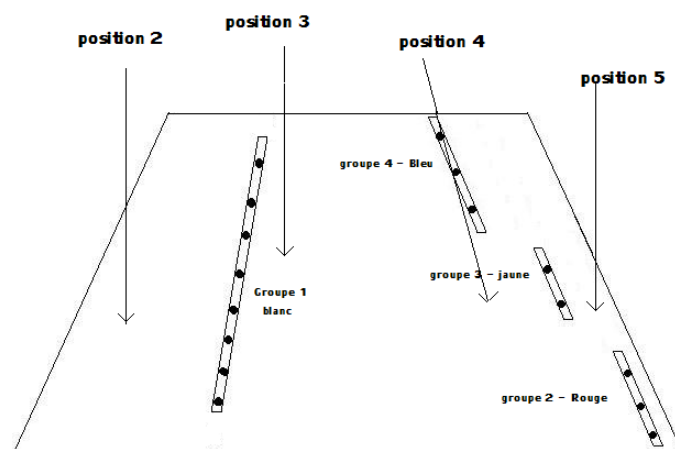


Figure N° 2 : Plan du *santûr* pédagogique

- (1) Les cordes sont en acier et ont un diamètre de 0,4 mm.
- (2) La caisse comprend cinq âmes, de douze millimètres de diamètre chacune, trois à gauche de la caisse et deux à droite.
- (3) L'instrument est doté de baguettes sans déformation à l'extrémité et d'une clé d'accordage de maniement facile pour les enfants.
- (4) De petites étiquettes colorées sont collées à côté des chevalets pour indiquer les noms des notes.

Les seize chevalets (colorés pour en faciliter le repérage par les enfants) hauts de trois centimètres, se répartissent en quatre groupes comme suit :

Groupe un, ou groupe blanc, composé de huit chevalets. Ce groupe se situe à la gauche de l'instrument et forme les positions 1 et 2.

Groupe deux, ou groupe rouge, composé de trois chevalets. Ce groupe se situe dans la région inférieure droite

⁵Ce nombre passe à 25 dans les variantes modernes.

Tableau No 16 : Mensurations du *sanṭūr* pédagogique

Éléments géométrique	Mensuration en cm
Longueur de la grande base	75
Longueur de la petite base	35,5
Longueur de chaque côté oblique	29
Hauteur de la caisse (distance entre les deux bases)	24
Épaisseur de la caisse (distance entre le dos et face)	4
Épaisseur de la face et du dos (en contre-plaqué)	0,2

Tableau No 17 : Disposition et accordage du *sanṭūr* pédagogique

Rang	Position 1 – chœurs à droite du groupe gauche des chevalets – désignation traditionnelle	Position 1 – désignation solfégique	Position 2 – chœurs à gauche du groupe gauche des chevalets – désignation traditionnelle	Position 2 – désignation solfégique de l'octave supérieure	Position 3 – chœurs à gauche du groupe droit de chevalets – désignation traditionnelle	Position 3 – désignation solfégique
1.	<i>Rāst</i>	do ₃	<i>jawāb rāst ou kardān</i>	do ₄	<i>Yakkāh</i>	sol ₂
2.	<i>Dūkāh</i>	ré ₃	<i>jawāb dūkāh</i>	ré ₄	<i>'uṣayrān</i>	la ₂
3.	<i>sīkāh</i>	mi ^b ₃	<i>jawāb sīkāh</i>	mi ^b ₄	<i>'irāq</i>	si ^b ₂
4.	<i>tšahārgā</i>	fa ₃	<i>jawāb tšahārgā</i>	fa ₄	<i>kurdī</i>	mi ^b ₃
5.	<i>nawā</i>	sol ₃	<i>jawāb nawā</i>	sol ₄	<i>ḥijāz</i>	fa [#] ₃
6.	<i>ḥusaynī</i>	la ₃	<i>jawāb ḥusaynī</i>	la ₄	<i>tīk ḥiṣār</i>	la ^b ₃
7.	<i>'awj</i>	si ^b ₃	<i>jawāb 'awj</i>	si ^b ₄	<i>'ajam</i>	si ^b ₃
8.	<i>kardān</i>	do ₄	<i>jawāb kardān</i>	do ⁵	<i>māhūr</i>	si ₃

de l'instrument et forme la première partie de la position 3.

Groupe trois, ou groupe jaune, composé de deux chevalets. Ce groupe se situe dans la région moyenne droite de l'instrument et forme la deuxième partie de la position 3.

Groupe quatre, ou groupe bleu, composé de trois chevalets. Ce groupe se situe dans la région haute droite de l'instrument et forme la troisième partie de la position trois.

En somme, cet instrument se caractérise par
Son extrême miniaturisation ;

- (1) la réduction du nombre de chœurs monocordes et de chevalets ;
- (2) la sécurisation de l'instrument, visant à protéger l'enfant : sous-tension des cordes, couverture des clous, des chevilles et des extrémités des cordes etc..
- (3) la standardisation et la fixation de l'accordage ;

(4) la réduction du registre instrumental à une octave et demie ;

(5) l'adaptation des modulations aux besoins du projet pédagogique.

En 2014, Bouchra Béchéalany et l'auteur ont publié une méthode d'éducation musicale destinée à enraciner les enfants du Levant, en cycle élémentaire, dans les traditions musicales monodiques du Mašriq. Ce programme d'enseignement recourt au *sanṭūr* pédagogique pour soutenir cette initiation.

5. Conclusion

Cet article a permis de rapporter les différences de facture, de disposition des cordes et d'accordage entre les variantes iraquienne et iranienne du *sanṭūr* à des disparités inhérentes à la grammaire et au style musicaux, que l'on observe entre *maqām 'irāqī* et *radif* iranien. Il s'agit surtout de



Photo 3 : *Sanṭūr* pédagogique

l'usage différentiel des processus d'altération des hauteurs, d'octavation et de cadence, qui a pour conséquence une *verticalisation* du jeu instrumental dans le premier cas et une *horizontalisation* de ce jeu dans le second cas, conduisant aux différences observées en termes de forme organologique et de disposition des chœurs. Ces considérations ont permis à l'auteur de proposer l'élaboration de deux variantes inédites de cet instrument, la première étant destinée à s'intégrer à l'interprétation de la tradition musicale arabe

du Mašriq non iraquien, la seconde étant vouée à soutenir l'initiation des enfants à cette tradition, dans le cadre de l'enseignement scolaire de base.

Hayaf Yassine - Maître de conférences de musique et musicologie, directeur académique de la section Nord-Liban de la Faculté de Musique et Musicologie à l'Université Antonine, membre du Centre de Recherche sur les Traditions Musicales de l'UA.

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*, qui en assumait l'entière responsabilité éditoriale au moment de sa première publication. *Geuthner* a contribué à certains aspects techniques de la production et de la diffusion, sans responsabilité éditoriale.

L'article est republié par *Luminous Insights* à la suite du transfert de la revue vers ce nouvel éditeur. *Luminous Insights* n'assume aucune responsabilité quant au contenu scientifique, aux opinions exprimées ou aux données présentées dans cet article, lesquelles relèvent exclusivement de la responsabilité de l'auteur et du cadre éditorial en vigueur lors de la publication originale.

Cite as

Yassine H. (2017). La diversité organologique du *sanṭūr* en tant qu'expression de la différenciation des grammaires musicales traditionnelles iraquienne et iranienne. *Revue des Traditions Musicales*, 11(1), . 10.51300/RTM-2017-84

Références

- Abou Mrad, N. (2016). *Éléments de sémiotique modale : Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques* (N. Meeùs & J. During, Prefaces). Baabda/Paris : Éditions de l'Université Antonine/Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Al-Haṭīb, 'Ā. (1986). السنطور في العراق [Al-sanṭūr fi-l-'irāq / Le sanṭūr en Iraq]. Baghdad : Al-markaz al-duwalī li-dirāsāt al-māsīqā al-taqlīdiyya.
- Al-Rajab, H. (1983). المقام العراقي [Al-maqām al-'irāqī / Le maqām iraqien]. Baghdad : Dār al-ma'ārif. (Original work published 1961)
- Al-Rāwī, M. H. (1992). *United dictionary of musical terms (English – French – Arabic)*. Rabat : Arab League Educational Cultural and Scientific Organization, Bureau of Coordination of Arabization.
- Béchéalany, B., & Yassine, H. (2014). منهج في التربية الموسيقية المدرسية [Programme d'éducation musicale levantine scolaire (cycle I)] [Book with DVD]. Baabda : Éditions de l'Université Antonine.
- Caron, N., & Safvate, D. (1997). *Musique d'Iran*. Paris : Buchet/Chastel.
- Collectivité d'auteurs. (1934). *Recueil du Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932*. Cairo : Imprimerie Nationale.
- During, J., Hassan, S. Q., & Dick, A. (2001). Santūr. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 22). London : Macmillan Publishers.
- During, J. (2010). *Musiques d'Iran. La tradition en question*. Paris : Geuthner.
- Farmer, H. G. (2001). *A history of Arabian music to the XIIIth century*. New Delhi : Goodword Books. (Original work published 1929)
- Hassan, S. Q. (1980). *Les instruments de musique en Irak*. Paris : Mouton Éditeur.
- Kojaman, Y. (2001). *The maqam music tradition of Iraq*. Self-published.
- Meeùs, N. (2003). *Classification Hornbostel-Sachs des instruments de musique*. Retrieved August 28, 2018, from <https://www.scribd.com/document/234289032/Classification-Hornbostel-Sachs-des-instruments-de-musique-pdf>
- Moussali, B., & Lambert, J. (2014). *Congrès de Musique Arabe du Caire 1932* [18 CDs with musicological booklet]. Paris : Bibliothèque Nationale de France.
- Pāyvar, F. (2004). *Dāstūr-e santūr* [Règles du santūr]. Tehran : Mu'assasēyē farhangi, Māhūr.
- Rašīd, Š. A. (1989). الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي [Al-ālāt al-mūsīqiyya al-muṣāḥiba li-l-maqām al-'irāqī / Les instruments accompagnant le maqām iraqien]. Baghdad : Al-lajna Al-waṭaniyya al-'irāqiyya li-l-mūsīqā.
- Ša'rānī, M. S. (1981). تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها [Tāriḥ al-mūsīqā Al-'arabiyya wa-'ālātihā / Histoire de la musique arabe et de ses instruments]. Beirut : Ma'had al-Inmā' al-'arabī.
- Sachs, C. (1968). *The history of musical instruments*. London : Aldine House.
- Tabar, H. (2013). *Le santur persan*. Paris : Geuthner.
- Villoteau, G. A. (1823). Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux. In *Description de l'Égypte* (Vol. 13). Paris : Imprimerie C. L. F. Panckoucke.
- Yassine, H. (2006). *Le sanṭūr en Iraq et en Iran : Une approche organologique et musicale comparative* (Master's thesis). Université Antonine.