



Article de recherche

## Effet esthétique et propriétés thérapeutiques. Les réserves de Marāḡī et de la musicologie rationnelle

### Aesthetic effect and therapeutic properties. Marāḡī's reservations and rational musicology

Jean During

Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (LESC/CREM), CNRS, Paris, France

#### RÉSUMÉ

Dans son *barbaṭ*, Marāḡī cite une correspondance établie par les Anciens entre les cordes du 'barbaṭ (ou *barbaṭ*) et les quatre tempéraments. Il justifie par un hadith la prééminence de la science médicale et démontre la nécessité pour le médecin de connaître la musique afin d'établir son diagnostic et d'appliquer un traitement. Marāḡī se limite à ces quelques allusions, et comme la plupart des anciens musicologues scientifiques, il ne s'engage pas plus loin sur ce terrain. Pourtant, à son époque, les bases d'une musicothérapie étaient fermement établies et sa pratique était attestée dans des hôpitaux. Pourquoi a-t-il laissé de côté une question qui a suscité tant de développements théoriques et pratiques ?

Pour y répondre, il convient de situer la doctrine de l'impact de la musique dans son développement historique depuis le milieu du xie siècle avec le *Tebb-e Dārā Šokuh* et la traduction persane du traité de médecine d'Ibn Butlan (m.1066), jusqu'à son apogée (et déclin) avec le *Tebb-e Dārā Šokuh* de 'Ayn ol-Molk Šīrāzi rédigé en Inde en 1646. Un regard critique permet de comprendre les raisons pour lesquelles un maître de musique et théoricien du niveau de Marāḡī ne pouvait pas raisonnablement créditer ces théories qui étaient déjà bien développées en son temps et qui le furent après lui dans des écrits sur la musique d'un genre très différent et bien éloigné de l'ancienne musicologie rationnelle.

À notre époque où la musicothérapie semble renaître dans certaines « cultures du Maqām » il convient de considérer préalablement les théories anciennes sous le double éclairage du bon sens et de la pratique musicale.

#### MOTS-CLÉS

musicothérapie, éthos, tempéraments, modes arabo-persans, rationalisme

#### KEYWORDS

music therapy, ethos, temperaments, Arabo-Persian modes, rationalism

#### ARTICLE HISTORY

Published : 29 March 2026



Corresponding author :

Jean During | [jeanduring@yahoo.com](mailto:jeanduring@yahoo.com) | Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (LESC/CREM), CNRS, France

Copyright : © 2026 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/>).

**ABSTRACT**

In his *Jāme' ol alhān*, Marāḡī references a correspondence drawn by the Ancients between the strings of the 'barbaṭ (or *barbat*) and the four temperaments. He justifies the importance of medical knowledge through a hadith and demonstrates the necessity for a physician to understand music in order to make a diagnosis and apply treatment. Marāḡī briefly addresses these aspects, and like most ancient scientific musicologists, he doesn't delve deeper into this subject. However, during his time, the foundations of music therapy were firmly established, and its practice was documented in hospitals. Why did he overlook a question that had sparked numerous theoretical and practical developments?

To answer this question, it is necessary to place the doctrine of the impact of music in its historical development, starting from the mid-11th century with the *Tebb-e Dārā Šokuh* and the Persian translation of Ibn Butlan's medical treatise (m. 1066), up to its peak (and decline) with 'Ayn ol-Molk Šīrāzi's *Tebb-e Dārā Šokuh*, written in India in 1646. A critical examination helps us understand why a music master and theorist of Marāḡī's caliber could not reasonably endorse these theories. These theories were already well-established during his time and continued to evolve in subsequent writings on music, which were of a very different nature and far removed from ancient rational musicology.

In our time when music therapy seems to be reviving in certain "Maqām cultures", it is appropriate to first consider ancient theories in the dual light of common sense and musical practice.

**I. I.****I.1. Une omission significative**

Dans son *Jāme' ol alhān*, 'Abdolqāder Marāḡī (1360-1430) cite une correspondance établie par les Anciens entre les cordes du 'ūd (ou *barbat*) et les quatre tempéraments. Il justifie par un hadith la prééminence de la science médicale, et démontre la nécessité pour le médecin de connaître la musique afin d'établir son diagnostic et d'appliquer un traitement. Marāḡī se limite à ces quelques allusions, et comme la plupart des anciens musicologues dits 'scientifiques', il ne s'engage pas loin sur ce terrain. Pourtant, à son époque, les bases de la musicothérapie étaient établies et sa pratique était attestée dans des hôpitaux comme celui d'Edirne en Turquie, construit en 1370, ou le Šifā'iyya de Devriği (province de Sivas) terminé en 1228. Pourquoi un exceptionnel compositeur et théoricien, chanteur et instrumentiste tel

que Marāḡī a-t-il laissé de côté une question qui a suscité tant de développements théoriques et pratiques ?

**I.2. L'argument médical en faveur de la musique**

Voyons d'abord précisément ce qu'il dit des liens entre musique et médecine (Marāḡī, 1366-1987, p. 12). Il avance un hadith prophétique selon lequel « la science du corps physique est prioritaire par rapport à la science religieuse » autrement dit, la science médicale est indispensable, (*el-metebb az vājebāt*) car il n'est pas possible d'accomplir ses devoirs religieux sans la santé physique.

La suite de l'argumentation introduit l'élément musical : le médecin identifie les maladies grâce à la connaissance du pouls. Or selon lui, sans la connaissance du rythme, il est impossible de différencier toutes les sortes de pouls et leurs caractéristiques tels que rapidité, lenteur, contraste, fréquence, longueur, pression, etc.

L'autre argument de Marāḡī est que, dans la plupart des maladies, l'efficacité du traitement dépend de la disposition psychologique du patient. Celui-ci « a besoin d'éléments réjouissants extérieurs au corps qui touchent son cerveau ». En conclusion, autant pour le diagnostic que pour le traitement, il faut connaître la musique.

Marāḡī se limite à ces généralités et ne s'avance pas plus loin sur ce terrain, comme si son intention était surtout de donner une légitimité à la pratique et à la science musicale, face à d'éventuels détracteurs.

Pourtant, au milieu de son ouvrage (Marāḡī, 1366-1987, p.104-5), il rapporte que dans l'ancien temps le luth possédait quatre cordes en boyau (accordées en quarts), que les savants avaient mis en relation avec les quatre tempéraments et humeurs :

- Bam : terre / froid (*bāred*), sec (*yābes*) = Atrabile (*sowdāwī*)
- Maṭlat : eau, froid, humide (*raṭib*) = Phlegme (*balḡamī*)
- Moṭanā : air, chaud (*ḥār*), humide = Sang (*damawī*)
- Zīr, feu, chaud, sec = Bile jaune (*safrāwī*)

Pour comprendre pourquoi il ne s'aventure pas davantage dans des considérations thérapeutiques, il faut situer le système des éthos dans son développement historique arabe et persan.

## 2. II.

### 2.1. Les étapes d'une systématisation

Après les Grecs, la doctrine de l'éthos est exprimée clairement dès les plus anciens textes arabes, comme le pseudo aristotélicien *Kitāb as-siyāsa* dont on attribue la traduction ou la rédaction à Yuhannā ibn al-Baṭrīq (m. 815). Au milieu du ix<sup>e</sup> siècle, elle est soutenue par Ziryāb (m. 857), le fondateur de la tradition andalouse, qui était probablement d'origine perse. Son développement est l'œuvre d'al-Kindī (m. 874) qui établit les correspondances entre le temps (saisons, zodiaque, heures du jour), le cosmos (planètes, éléments, couleurs et parfums), et l'anthropologie (phases de la vie humaine, tempéraments, traits psychologiques) (Abou Mrad, 1989 ; Didi, 2015, p.161-162, 164).

En ce qui concerne les sons, le tableau d'al-Kindī est encore incomplet car à son époque le système modal en

usage n'était pas suffisamment théorisé. Seuls sont intégrés les quatre rythmes de base et leurs variantes (*hazaj, ramal, khafīf // thaqīl al-mumtad // thaqīl* premier et second // *ma-khūrī*), ainsi que le timbre ou le registre des quatre cordes du luth, entre grave et aigu (Farmer, 1955-56, p. 29-38). Un siècle plus tard, Sa'adiya Gaon (m. 942) rédige un chapitre sur l'éthos des rythmes (Farmer, 1943). Les modes (*parde, maqām, shadd*, etc.) seront pris en compte plus tardivement, après la classification officialisée par les scolastiques du xiii<sup>e</sup> siècle comme Safiyuddīn Urmawī et Qotboddīn Šīrāzī.

Après eux et jusqu'à nos jours, lorsqu'il est question d'effet curatif de la musique, c'est toujours les modes qui sont invoqués, et non les rythmes, ni même les tempos. L'aspect rythmique n'apparaît que dans le pouls qui est un élément essentiel du diagnostic médical, mais qui ne suscite aucune intervention de type musical.

### 2.2. Les sources persanes

Qu'en était-il du côté de la Perse en ces temps anciens ? On sait que la musique était utilisée dans l'Iran préislamique pour soigner les dérangements mentaux, notamment, selon Jāḥīz (m. 869), la mélancolie. Quelques écrits soufis permettent de repérer les étapes de l'évolution du système interprétatif de l'action de la musique sur l'homme et son usage thérapeutique. Les prémisses se trouvent dans les premiers traités sur le *samā'*, dont les auteurs étaient Persans : Saraj, Hojverī, Makkī, Ġazālī, Qoṣayrī, Ruzbehān Baqlī, Bokhārī, etc.)

À l'origine, une des utilités du *samā'* soufi était de soulager les adeptes des rigueurs de l'ascèse, tant sur le plan physique que psychologique. Aḥmad Tūṣī, au xiii<sup>e</sup> siècle, écrit dans son *Bawāriq ol-'ilmā* : « lorsqu'un son mesuré affecte l'être intérieur, il agite l'esprit qui cherche à s'élever, et le corps se trouve mû par le mouvement de l'esprit. Alors apparaît un échauffement et les éléments superflus de sa nature se dissolvent » (Robson, 1938, p. 101).

Ces traités débutent couramment par des arguments en faveur de la permissibilité de la musique. Son effet tonique est illustré par l'anecdote des dromadaires qui marchent jusqu'à mourir d'épuisement dans la fascination qu'ils éprouvent à l'audition du chant du chamelier (*ḥidā'*). Maintes fois citée, elle apparaît pour la première fois dans *Kitāb al-Lumā'* d'Abū Naṣr Sarrāj Al-Ṭūṣī (m. 988) (Al-Sarrāj Al-Tusi, 1914). Parmi les auteurs écrivant en persan, Sarrāj

est le premier à signaler les propriétés proprement thérapeutiques de la musique : « Les subtilités qui sont dans les sons apaisent l'enfant au berceau ». Les exemples du chant des chameliers et de la berceuse, presque toujours cités conjointement, sont censés être les plus forts (ou les plus objectifs), car ils concernent des êtres qui « ne sont pas dotés de raison », et suggèrent la possibilité d'une action disons « neuronale » directe, sans passer par les circuits affectifs ou l'imagination. Des airs spécifiques sont couramment chantés par les bergers et chameliers d'Asie centrale pour apaiser leurs bêtes.

Abū Naṣr Sarrāj semble aussi être le premier à attester un usage spécifiquement thérapeutique de la musique lorsqu'il dit que « beaucoup de malades ont été soignés par le *samā'* » (*Lumā'* : 269). Al-Bokhārī, dans une formule analogue affirme que « beaucoup de malades mentaux (*divānegān*) ont été soignés par le *samā'* et sont revenus à la raison » (Bokhārī, 1349/1971, p. 198). Le terme *samā'* est à prendre ici dans son sens large de concert, pas forcément soufi.

Ces idées et anecdotes seront reprises dans la plupart des traités persans sur le *samā'*, soit dans l'ordre chronologique : le *Risāla al-Quṣayriyya* d'Abū al-Qāsim Quṣayrī (originaire de Nišāpur, 986-1072), le *Kaṣf al-Mahjūb* de Hojverī (m. 1077) le *Kimiyā-e Sa'ādat* de Ġazālī (m. 1111).

### 2.3. La recherche de l'efficacité

À la même époque que ces traités soufis, le *Qābus nāme* de Key Kāvus (1080) s'appuie sur la doctrine arabe des *tab'* en donnant des conseils aux musiciens. Il s'agit de la plus ancienne référence persane sur l'adéquation entre le tempérament des auditeurs et le choix des instruments et des mélodies. « Le plus grand art pour un interprète (*khonyagar*) est de s'adapter au tempérament des auditeurs » (Key Kāvus, 1335-1956, p. 196). La spécificité de cette approche est qu'il s'agit d'art, pas de médecine; même si les bases sont les mêmes, le rôle du musicien est de plaire aux auditeurs, non de soigner quelqu'un :

Vois si quelqu'un dans l'assemblée est sanguin, joue-lui du *dō rūd* (*dotār*); s'il est de teint jaune (bilieux), joue dans l'aigu, s'il est maigre et noir (bile noire), joue du *setār*, s'il est blanc de peau, gros, et humide, joue davantage dans le grave, car les cordes ont été conçues selon les quatre tem-

péraments, et les savants de la science musicale ont élaboré cet art selon les quatre tempéraments des humains.

Bien que l'auteur du *Qābus* mentionne une dizaine de noms de *parde* ('Arāq, Bākharz, Baste [negār], Būsalik, Ho-seynī, Sepahān (Esfahān), Navā, 'Oššāq, Rāst, Zīr'afkand), il ne va pas jusqu'à dire, comme on le lit plus tard dans des traités safavides, que par exemple, « pour les auditeurs au teint sombre, il faut jouer 'Ozzāl et Čahārgāh » (*Ma'refat-e 'elm-e mūsīqī*). Contemporain de l'auteur du *Qābus nāme*, Ibn Buṭlān (m. 1066) rédige en arabe un traité de médecine le *Taqwīm al-ṣiḥḥah* qui sera traduit en persan un siècle plus tard. Il établit les relations entre d'une part les modes musicaux, le rythme, la danse, la voix, le timbre des instruments (dont il souligne les vertus, ce qui n'est pas courant à l'époque) et d'autre part les saisons, les tempéraments et les natures en relation avec le climat des régions où vivent les gens (Fallahzadeh, 2005, p. 86).

### 2.4. Le paramètre modal et astral

Ce n'est que plus tard que ces considérations prendront une forme systématique selon deux axes : connexion entre les modes et les humeurs, et correspondance des modes et du temps (zodiaque, heures, jours). Les deux types de connexion (humeurs et mouvements du ciel) sont chacune de nature très différente, en ce que la première peut avoir des applications pratiques, tandis que la seconde n'en a pas et reste abstraite : on ne conseille pas spécialement de jouer tel *maqām* durant tel mois solaire. On remarque par ailleurs que la correspondance entre le zodiaque et les douze *maqāms* est quasi identique dans tous les écrits persans de la même époque : *Ma'refat-e 'elm-e mūsīqī* (Anonyme, 1350-1971 p. 190-198), *Behjat ol-rūḥ* (Abdolmo'men 1346-1967), et *Resāle-ye davāzdah maqām* du Boukharien Najmoddin Kawkabī (Šābetzāde, 2003), ainsi que le *Tebb-e Dārā Šokuh* (1646) de 'Ain ol-Molk Šīrāzī, une fameuse encyclopédie médicale indienne qui consacre un chapitre à la musique. Cette table de correspondances diffère de celle donnée par les traités du monde arabe et turc, ce qui pourrait provenir des divergences d'échelles entre les *maqāms* en usage d'une région à l'autre : par exemple le *Čahārgāh* persan n'a rien à voir avec le *Jahārkāh* arabe. Il est aussi possible que les traités persans se réfèrent à une source antérieure commune, et les traités arabes à une autre.

L'élaboration de la musicothérapie s'est faite par étapes : une fois établies les correspondances entre les modes et le temps (zodiaque, jours de la semaine, heures du jour) et d'autre part entre les modes et les natures et humeurs, il suffisait de poursuivre le raisonnement en appliquant le principe suivant : pour un sujet sain, la musique sera d'autant plus appropriée et plaisante qu'elle se conforme à son tempérament naturel. Pour ceux dont le tempérament est chaud et humide, on choisira des modes chauds et humides. Inversement, comme la maladie provient de l'excès d'une humeur et de la rupture de l'équilibre physiologique et psychologique, afin de soigner un patient, on lui fera entendre des mélodies froides et sèches, de façon à tempérer l'excès de ses humeurs, à renforcer les humeurs affaiblies et rétablir l'équilibre (Abou Mrad, 1989, p. 120-1).

### 3. III.

#### 3.1. Deux types de discours

Revenons à Marāḡī. C'est à peu près à son époque que cette théorie a été développée dans le *Kaṣf al-humūm wa-l-kurab fī šarḥ ālāt al-ṭarab*, un traité arabe anonyme du xiv<sup>e</sup> ou xv<sup>e</sup> siècle. Il se peut qu'il en ait eu connaissance, mais quoi qu'il en soit, il ne l'a pas prise en compte. De même il ne dit rien de ce qu'il aurait pu lire dans le *Kanz al-Tuḥaf* (milieu du xiv<sup>e</sup> siècle), du genre : « dans les assemblées de Turcs on jouera Navā et Būsalīk; dans les assemblées des Noirs et des Ethiopiens, 'Oššāq; ... dans les assemblées de Tadjiks et de gens de l'Irak, Bozorg, Zir'afkand et Zangūle; pour les gens ordinaires, Ḥejāz et 'Erāq; dans les assemblées où se trouvent des amoureux, Esfahān, ce qui produira une dilatation profonde dans les âmes (*bast-e 'azīm dar nofūs zāher šavad*) (Binesh, 1992, p. 124) ».

À partir de là s'est développé un discours visant à la fois les aspects esthétiques (toucher les auditeurs plus efficacement) et thérapeutiques (soigner des maladies). Sans entrer dans les détails, il convient de faire à ce propos quelques remarques.

1. Ce type de discours appartient soit à la littérature médicale proprement dite, soit à des écrits non scientifiques sur la musique. On en trouve à peine quelques traces chez les théoriciens comme Marāḡī et ses prédécesseurs. Il est connu qu'un siècle après lui, la science musicologique décline ou ne survit que de la compilation des anciens traités. Après la fixation théorique du répertoire modal en

12 *maqāms* et leurs dérivés, les traités musicaux persans de l'ère safavide ne s'occupent plus de théorie mais s'attachent à consolider le système musical par des mythes, des anecdotes et des connexions avec l'ordre du monde. C'est dans cette période que se structurent les principes de l'application thérapeutique des mélodies, laquelle par le passé semble avoir été plutôt empirique et limitée au conditionnement psychologique.

2. Dans les traités non scientifiques, le système s'est développé jusqu'aux limites de la crédibilité, atteignant son apogée au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle. Curieusement, un siècle plus tard on n'en trouve guère de traces, ni dans les textes, ni dans les pratiques. Ce n'est qu'au Maroc que les idées des Anciens, reprises au xviii<sup>e</sup> siècle par Muhammad Al-Hāyik, ont encore un écho à l'ère moderne.

Les auteurs savants, dans la lignée de Marāḡī, restent peu concernés par les théories de l'effet et ses développements thérapeutiques. Par exemple un musicologue important comme Najmoddin Kawkabī (m. 1535) (Binesh, 1992) ne s'étend guère sur la place des *maqāms* dans l'ordre du monde. Il indique cependant les heures propices à l'exécution de chaque *maqām*, un principe qui survit jusqu'à nos jours. Par ailleurs son aperçu sur l'éthos des modes est extrêmement sommaire, et en fin de compte revient à diviser les *maqāms* en deux catégories : ceux qui donnent force et courage et ceux qui induisent la nostalgie (*ḥozn*)<sup>1</sup>.

3. À la même époque, l'auteur du *Nasīm-e ṭarab* (Nasimi, 2006) rapporte que « selon certains, pour soigner un patient il faut lui jouer les airs qui appartiennent à son pays d'origine. (Par exemple, pour les Arabes jouer Ḥejāz...) ». Cependant cet auteur réfute cette assertion, car selon lui, il faut seulement tenir compte du tempérament des auditeurs. C'est la seule allusion à une systématique des modes. De même Husayni (Husayni, 1987) (vers 1500), ainsi que son prédécesseur Banā'i (1483) n'abordent, pas ces questions dans leurs traités qui sont d'une bonne tenue scientifique. Cependant deux siècles plus tard, Amir Khān Gorjī (1699), dans son exposé plus pragmatique mentionne les relations entre heures du jour et *maqāms*, et entre l'origine des auditeurs et le *maqām* qui leur convient, mais sans entrer dans des considérations thérapeutiques.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> D'après Fonton, en 1751 encore, les Turcs tenaient compte des correspondances entre les modes et les moments du jour et de la nuit. (Neubauer, 1999, p. 69-70).

<sup>2</sup> Pour les Indiens, Rāst, Hoseyni et Dogāh, pour les Khorāsanaï,

## 4. IV.

### 4.1. Approche critique

Dans ces conditions, il est justifié d'examiner d'un œil critique la théorie et les prescriptions musicothérapeutiques, auxquelles de savants artistes comme Marāḡī n'adhéraient pas. En adoptant cette position, la musicologie contemporaine, plutôt que s'en tenir à une neutralité prudente, rejoint le souci d'objectivité des authentiques savants du passé, qui comme Al-Kātib, fustigeaient il y a mille ans déjà ceux qui, « étant incapables d'aboutir à un résultat fondé sur la vraie science, s'en remettent à [des] théories [...] semblables dont ils remplissent leurs livres » (Al-Kātib, 1972, p. 190-195).

Parmi les arguments mettant en cause certains aspects de la théorie musicothérapeutique des Anciens, on avancera les suivants.

a) Le système se contente de prendre en considération les modes, alors que les écrits les plus anciens ne parlent pas des modes mais bien plutôt des rythmes, avec leur tempo et leur structure. Tout musicien sait bien que l'effet du rythme sur les auditeurs est bien plus sensible que celui des modes. Pour en rester aux catégories classiques unanimement reconnues dans le monde musulman, c'est bien le rythme et le tempo qui induisent les quatre catégories d'affects fondamentaux : stimuler et donner du courage, apaiser et calmer la douleur, susciter nostalgie et tristesse, induire la joie.

b) Le timbre et le registre des instruments ne sont pas pris en considération, alors que ces aspects sont évoqués, entre autres, par Al-Kindi et dans le *Qābus nāme* (Key Kāvus, 1335/1956). Pourtant les musiciens qualifient couramment les timbres de chaud, froid, ou sec.

c) Les classifications des types d'auditeurs sont incohérentes et peu réalistes : jeunes et vieux, militaires, commerçants ou savants, hindous ou khorasanais, au teint clair ou sombre, etc. Les cas de figures envisagés ne correspondent guère aux situations réelles dans lesquelles se trouvent des musiciens. Le *Behjat ol-ruh* (Abdolmo'men, 1346-1967, p. 58) prescrit de jouer Mokhālef et 'Erāq aux auditeurs ayant une grosse tête et des petites dents, situation fort improbable. De même, le *Tebb-e Dārā Shokuh* conseille de jouer 'Oššāq

Čahārgāh ; pour les gens de Sabzevar, Neyšābūrak ; pour les vieux, Sēgāh et Hejāz ; pour les ignorants Zangūle et Neyriz (p. 35-36 de son manuscrit).

et Zangūle aux émirs, aux Turcs et aux militaires, ce qui suppose que tous les militaires, émirs et Turcs aient la même complexion. Pourtant, certains traités semblent envisager tous les cas possibles, en donnant des consignes à appliquer.

d) Il n'est jamais question du texte poétique chanté, alors que tout musicien persan, arabe ou d'Asie centrale sait bien que le poème exerce un effet aussi puissant que la mélodie. L'anecdote de Rūdakī cantillant *Bu-ye ju-ye Muliān...* en est une illustration bien connue. L'auteur du *Tebb-e Dārā Šokuh*, ouvrage tardif qui puise dans toutes les sources existantes est apparemment le seul à souligner cet aspect : « Le chanteur doit chanter les poèmes adéquats aux *maqāms* pour augmenter leur effet ». Par exemple (p. 330) le *maqām* Navā demande un poème qui apporte la joie, et de nos jours encore en Transoxiane, Navā se chante toujours sur un poème exaltant le ravissement et la délectation.

### 4.2. Traces de survivance

Les critiques que nous venons de formuler conduisent à penser qu'à l'origine et comme le suggèrent les sources les plus anciennes, l'usage de la musique dans le traitement des patients correspondait à ce qu'on appelle de nos jours « thérapie de confort ». Parallèlement, les artistes cherchaient à toucher leurs auditeurs en leur jouant les airs susceptibles de leur plaire en tenant compte de leur culture d'origine et de leur tempérament. (Un peu comme les musiciens orientaux qui pensent que pour les Occidentaux il faut jouer des modes de type « majeur » et « mineur ».) Sur ces bases empiriques s'est développé un système de classification et de correspondance qui a fini par perdre sa cohérence théorique. Il est possible que ce système ait connu des applications spécifiques, mais il est douteux qu'il se soit appuyé sur la pratique et l'expérience des musiciens. Les rares cas documentés par les chroniques suggèrent qu'il relève plutôt de spéculations très sophistiquées de savants et de lettrés (Neubauer 1990, p. 252-4). Toutefois les mythes ont la vie longue et recèlent parfois des éléments réalistes qui restent à clarifier. Ainsi la tradition du Sufyāna Kalām du Cachemire enseigne encore que tel *maqām* / *ragā* (les deux termes étant utilisés) soulage tels ou tels maux. Par exemple, Bozorg pour les maux d'estomac, Esfahān pour le rhume et le mal de tête, Navā pour la sciatique, Hoseyni pour la fièvre, Būsālik pour la migraine, Rāst pour la paralysie, etc. (Pacholczyk, 1996, p. 118). En plus de ces propriétés, la tradition du Cachemire établit de nos jours encore

de curieuses correspondances entre les modes et les sons émis par les animaux, comme on les trouve dans quelques traités persans du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, mais selon une logique qui reste à élucider : ‘Uššāq, le coq; Hoseyni, le cheval; ‘Arāq, la vache; Bozorg, la perdrix; Kučak, le bébé; Zangūle, le pas du chameau; Rahāvī, le corbeau, etc. (Pacholczyk, 1996, p. 118).

## 5. L’ultime leçon de Marāḡī

Pour revenir sur un terrain concret et conforter nos réserves sur les tables de correspondances symboliques, nous relèverons l’importance de la poésie sur laquelle les spéculations font l’impasse, mais que les maîtres du *ta’tīr* (de l’effet) mettent en exergue.

L’importance du choix du texte chanté est telle que Marāḡī y consacre tout le volume conclusif (*khāteme*) de son *Jāme’ ol-alḡān* (Binesh, 2003). Il propose aux chanteurs une sorte de *beyāz*, un recueil de *ḡazals* et quatrains classés thématiquement en pas moins de cinquante-quatre sections. L’intention en est d’optimiser la performance vocale en choisissant des vers adaptés aux circonstances et aux attentes des auditeurs, ce qu’on désigne de nos jours encore en Iran par *monāseb khānī*. Les *maqāms* et *osūls* dans lesquels ils se chantent ne sont pas même mentionnés, comme laissés *ad libitum*, et les poèmes sont souvent anonymes. On y trouve bien sûr des vers en arabe et parfois en turc, mais aussi en divers parlars iraniens (*termezī*, *ḡazvīnī*, etc.), et même quelques-uns en moghol et en chinois ! Les thèmes sont extrêmement variés : festifs, religieux et soufis, sapientaux et moraux, traitant aussi bien des pactes et des disputes, des ennemis et de la médisance, que du vin et du cannabis, des jeux et des jardins, du Soleil et de la Lune.

En conclusion de ce chapitre, Marāḡī consacre quand même trois pages (p. 205-207) aux colorations affectives des *maqāms*. Pour faire pleurer l’audience, « il faut jouer *zīr’afkand*, *rahāvī*, *ṣabā*, *rakb* et *ḡoseynī*<sup>4</sup> qui est lié à *nowrūze aṣl* et ce, avec affliction (*ḡozn o zārī*) et joliment, et sur des poèmes adaptés ». Il donne ensuite les détails techniques de trois *šadd* (précurseur du *dastḡāh* persan) qu’il appelle curieusement : *Rūḡ* (l’âme), *Ṣabā* (la brise), *Khāb* (le sommeil).

<sup>3</sup>Parmi d’autres sources, le manuscrit persan F. 2804 de la Bibliothèque Nationale de l’Iran (p.3), ainsi que le codex d’Amirkhān Gorji (1699) mentionnent exactement les mêmes correspondances. Parfois au lieu de *fil* (l’éléphant) assigné à *Rāst*, on trouve *Esrāfil* l’archange.

<sup>4</sup>Trois de ces modes (*šadd*) porteurs du même éthos sont cités par Safiyoddīn, dont se réclame souvent Marāḡī.

Ce dernier doit induire le sommeil, ce qui prend une demi-heure, ou moins si on joue sur le ‘ūd seul, sans chanter.

Il affirme avoir produit ces effets dans divers *majles*, et précise : « je ne le dis pas pour me vanter, mais pour que les gens sachent que c’est possible et qu’on peut s’approcher [de ces effets]. »

## Notice biographique

**Jean During** - Directeur de recherche émérite au CNRS (LESC/CREM).

## Note de l’éditeur

Cet article est publié par Luminous Insights à la suite du transfert de la revue depuis son ancien éditeur, l’Université Antonine. Cet article n’a pas été publié ailleurs auparavant, et Luminous Insights est l’unique éditeur de référence pour cette version dans le cadre de la continuité de la publication de la revue.

## Cite as

During J. (2026). Effet esthétique et propriétés thérapeutiques. Les réserves de Marāḡī et de la musicologie rationnelle. *Revue des Traditions Musicales*, 17(1), 38–45. 10.51300/RTM-2023-134

## Références

- Abou Mrad, N. (1989). *Musicothérapie chez les Arabes au moyen-âge* (Thèse de médecine non publiée). Université René Descartes Paris V.
- Al-Sarrāj Al-Tusi, A. N. (1914). *Kitāb al-Luma’ fī’-Tasawwuf* (R.A. Nicholson, Éd.). Gibb Memorial Series XXII.
- ’AbdolMo’men, E. S. (1967). *Behjat ol-ruh* (H. L. Rabino de Borgomale, Éd.).
- Al-Kātib, A. H. ibn A. ibn ’A. (1972). *La perfection des connaissances musicales (Kitāb kamāl adab al-Ghinā) : Traduction et commentaire d’un traité de musique arabe du XI<sup>e</sup> siècle* (A. Shiloah, trad. et comm.). Geuthner.
- Anonyme. (1971). *Ma’refat-e ’elm-e musiqi* (Y. Zokā’, Éd., Nāme-ye Minovi).
- Binesh, T. (1992). *Se resāle-ye fārsi dar musiqi : Musiqi-e Dāneshnāme-ye ’alā’i, Musiqi-e rasā’el-e ikhwān al-safā, Kanz al-tuhaf*. Iran University Press.

- Bokhāri, M. (1971). *Kholāse-ye Shahr-e Ta'aruf* (A. A. Rajā'i, Éd.).
- Didi, A. (2015). *Système modal arabe levantin du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Thèse de doctorat). Université Paris-Sorbonne.
- Fallahzadeh, M. (2005). *A study of Persian musical literature from 1000 to 1500 AD*. Uppsala University.
- Farmer, H. G. (1943). *Sa'adyah Gaon on the influence of music*. [Éditeur non précisé].
- Farmer, H. G. (1956). Al-Kindi on the 'ethos' of rhythm, colour and perfume. *Transactions of the Glasgow University Oriental Society*, 16, 29–38.
- Husayni, Z. M. (1987). *Qānuni 'ilmi va 'amalii musiqi* (A. Rajabov, Éd.).
- Key Kāvus. (1956). *Qābus Nāme*. Ebne Sinā.
- Marāḡi, 'A. ibn G. (2003). *Jāme' ol-alhān : Khāteme* (T. Binesh, Éd.).
- Marāḡi, 'A. ibn G. (1987). *Jāme' ol-alhān* (T. Binesh, Éd.).
- Nasimi. (2006). *Nasim-i tarab : The breeze of euphoria*. A sixteenth-century Persian musical treatise (A. H. Pourjavady, Éd.). Farhangestān-e Honar.
- Neubauer, E. (1990). Arabische Anleitungen zur Musiktherapie. *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 6, 227–272.
- Neubauer, E. (1999). Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson. In *The science of music in Islam*. [Éditeur non précisé].
- Pacholczyk, J. (1996). *Sūfyāna mūsīqī : The classical music of Kashmir*. International Institute for Traditional Music.
- Robson, J. (Éd. et trad.). (1938). *Tracts on listening to music : Being Dhamm al-malāhī by Ibn Abī'l-Dunyā and Bawāriq al-'ilmā by Majd al-Dīn al-Tūsī al-Ghazzālī*. Royal Asiatic Society.
- Sābetzāde, M. (2003). *Se resāle-ye musiqi-e qadim-e Irān : Resāle-ye Najmoddin Kawkabi Bukhārā'i, Resāle-ye 'Abdollahmān Seyfeddin Ghaznavi, Mo'alef-e gomnām-e davāz-dah maqām va manzume-ye dar musiqi-e shashmaqām-e Māvarā'onnahr*. Anjomān-e āsār va mafākher-e farhangi.