



Article de recherche

Cosmos, émotions et modes : Repenser les théories de l'influence de la musique modale dans les écrits arabes (IX^e–XX^e siècle)

Cosmos, Emotions and Modes : Rethinking Theories of the Influence of Modal Music in Arabic Writings (9th–20th Century)

Amer Didi

IReMus (UMR 8223), Sorbonne Université, Paris, France

CRTM, Université Antonine, Baabda, Liban

RÉSUMÉ

Cet article propose une relecture historique de l'intégration des modes musicaux dans les corrélations cosmologiques quaternaires —élémentaires et humorales— et heptanaires planétaires, de même que dans la théorie psycho-esthétique ternaire de l'éthos, au gré des manuscrits arabes relatifs à la modalité, entre le ix^e et le xx^e siècle. Le propos en est de chercher à mieux comprendre les théories de l'influence de la musique modale et les catégorisations cosmologiques et éthiques/éthologiques des modes, et ce, loin de l'ésotérisme qui les caractérise souvent. Cette relecture s'achève sur une proposition visant à catégoriser la connotation émotionnelle d'un *maqām* en fonction de la structuration des intervalles surplombant la finale modale.

ABSTRACT

This article offers a historical re-examination of the integration of musical modes within quaternary cosmological correlations—elemental and humoral—as well as heptenary planetary correlations, and within the ternary psycho-aesthetic theory of ethos, as evidenced in Arabic manuscripts pertaining to the modality, between the 9th and the 20th century. The aim is to seek a deeper understanding of the theories concerning the influence of modal music and the cosmological and ethical/ethological categorizations of modes, moving away from the esotericism that often characterizes them. This re-examination concludes with a proposal aimed at categorizing the

MOTS-CLÉS

maqām, corrélation quaternaire, éthos, école systématique, école praticienne

KEYWORDS

maqām, quaternary correlations, ethos, Systematist school, Practitioner school

ARTICLE HISTORY

Published : 29 March 2026



Corresponding author :

Amer Didi | amerdidi@gmail.com | IReMus (UMR 8223), Sorbonne Université, Paris, 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/>).

emotional connotation of a *maqām* based on the structuring of the intervals that overhang the modal finalis.

1. Introduction

La théorie de l'influence de la musique sur les auditeurs trouve sa source dans l'antiquité grecque, voire dans l'antiquité égyptienne et mésopotamienne (Farmer, 1925-26, p.92). Système planétaire, signes du Zodiaque, déités, saisons, mois, jours, éléments, humeurs, sphères, couleurs etc. étaient corrélés dans des systèmes de tétrades et d'hebdomades. Le son musical n'a pas tardé à s'incorporer dans ces corrélations cosmologiques ésotériques, avec leurs corollaires thérapeutiques (Abou Mrad, 2026), puis à constituer une assise à la théorie pythagoricienne de l'harmonie céleste, tout en s'inscrivant dans une logique alternative, celle de la théorie psycho-esthétique ternaire de l'éthos (Farmer, 1925-26, p.90). Cet article récapitule des considérations développées dans notre thèse (Didi, 2015, p. 161-187) sur ces corrélations pour proposer une relecture de la catégorisation éthique/éthologique et cosmologique des modes chez les Arabes, et ce, de l'époque préislamique (*Jāhiliyyah*) au xix^e siècle. Il débouche sur la proposition d'une nouvelle approche permettant de classer la connotation émotionnelle en fonction des intervalles basés sur la finale modale.

2. La catégorisation des modes de la *Jāhiliyyah* au xiii^e siècle

Henry George Farmer (1925-26, p.92) propose deux hypothèses pour les origines des théories de l'influence de la musique chez les Arabes. La première serait mésopotamienne et concernerait la cosmologie musicale et les corrélations quaternaires et heptanaires, que les Arabes de la *Jāhiliyyah* auraient empruntées aux Sabéens de Mésopotamie, tandis que la deuxième concernerait les théories grecques de l'harmonie céleste et de « l'éthos », empruntées aux chrétiens syriens. La Perse aurait transmis aux Arabes via la Mésopotamie les doctrines astro-musicales. Or Jean During nous apprend que Bārbad, fameux musicien de la cour sassanide, aurait fait correspondre au vi^e siècle des éléments de la musique sassanide avec les 7 jours de la semaine, les 30 jours du mois et les 360 jours de l'année (During, 2010, p. 157).

Attribué à Aristote, mais probablement écrit par Yūḥan-

na Al-Baṭrīq (d. 815), *Kitāb As-Siyāsa* (*Traité de Politique*) est parmi les premiers ouvrages en arabe à avoir décrit les pouvoirs (y inclus thérapeutiques) de la musique (Farmer, 1925-26, p. 96).

Quant au philosophe Al-Kindī (ix^e s.), il établit dans sa *Risāla Ft-'Ajzā' Kubariyya fī al-Mūsīqī* un tableau de corrélation cosmologique musical entre les cordes du 'ūd, les rythmes, les éléments, les signes du Zodiaque, les vents, les saisons et la répartition quaternaire de la vie (Farmer, 1925-26, p. 98). En plus de cette répartition tétradique, Al-Kindī préconise une répartition par sept ou hebdomade, dans le sillage des répartitions heptanaires de l'antiquité mettant en relation sept notes, sept planètes et sept jours de la semaine.

Cet auteur adopte également la théorie hellénique psycho-esthétique de l'éthos pour qualifier les compositions musicales (*al-ta'līf*) de diastoliques ou *bastī*, systoliques ou *qabḍī* et hésychastiques ou *mu'tadil*, correspondant respectivement au genre triste *muḥzin*, au genre animateur *muḥarrrik* et *muṭrib*, et au genre stimulant la majesté, la générosité et les belles louanges (*muḥarrrik al-jalālah wa-l-karam wa-l-madhī al-jamīl al-mustamjad*). Il établit également la correspondance entre la poésie et les rythmes et propose dans sa *Risālah fī Khabar Ṣinā'at at-Ta'līf* un éthos rythmique : « les rythmes lourds correspondent au pathétique et au triste, les rythmes légers au *ṭarab*, au mouvement animé et à la gaîté, tandis que les rythmes modérés correspondent à la modération » (Yūsuf, 1962, p. 65). Quant à l'éthos mélodique, il figure dans la *Risālah al-Kubrā fī at-Ta'līf* (Yūsuf, 1962, p. 127), où Al-Kindī qualifie le doigté de la *wuṣṭā* – se traduisant par une tierce mineure ou par une tierce neutre, selon qu'il s'agit d'une *wuṣṭā* diatonique des Perses ou d'une *wuṣṭā* zalzalienne des Arabes, selon la terminologie consacrée ultérieurement – comme un son humide, mou et féminin, tandis que le doigté du *binṣir*, se traduisant par une tierce majeure, correspond à un son sec, calleux, large, et masculin.

Au x^e siècle, le philosophe rationaliste Al-Farābī rejette catégoriquement les théories corrélant les données cosmologiques avec la musique et fournit une explication physique des phénomènes musicaux, dans le sillage de la philo-

sophie grecque (platonicienne et aristotélicienne). Quant à l'influence de la musique sur les auditeurs, il la place sous l'angle de la connexion de la mélodie et du rythme avec le texte poétique que la musique est censée servir (Abou Mrad, 1989, p. 65). En outre, cet auteur est le premier à fournir des mesures précises des intervalles de tierce liés aux frettes *wuṣṭā* des Perses et *wuṣṭā* des Arabes, la première tierce étant majeure et la seconde neutre. Or ces distinctions tonales relatives à la modalité scalaire entretiennent des liens étroits avec la théorie de l'éthos et son intrication avec les cultures.

A la même époque cependant, les Frères de la pureté (Ikḫwān Aṣ-Ṣafā') renouent avec les doctrines cosmologiques musicales. Ils promeuvent en effet la théorie pythagoricienne de l'harmonie céleste (Farmer, 1925–26, p. 103–4), tout en introduisant une nuance expliquant l'émission du son par le contact des corps célestes, et ce à l'encontre des auteurs grecs attribuant l'émission sonore à la rotation des sphères. Et, à l'instar d'Al-Kindī, ils adoptent des corrélations cosmologiques musicales par tétrades et heptomades intégrant les quatre éléments, les quatre humeurs, les rythmes, les planètes, les signes astraux, la poésie, les couleurs et les cordes du *'ūd*. Ainsi affirment-ils que « Si les mélodies ont été composées dans les modes qui leur conviennent et si elles sont utilisées dans les moments de la nuit et du jour dont la nature est contraire à celle des maladies dominantes et des causes étiologiques, elles les calment, atténuent leur acuité et allègent la souffrance des malades, car les choses correspondent en humeur [...] » (Wright, 2010, p. 129–130).

Al-Kātib (2^e moitié du x^e siècle, début du xi^e siècle), musicographe et musicien érudit, accorde peu de place aux considérations thérapeutiques, de même qu'il réfute les vues quaternaires musico-humorales. Toutefois, cet auteur ne se prive pas d'adhérer avec enthousiasme à la doctrine néo-pythagoricienne de l'harmonie céleste et ses implications astro-musicales (Abou Mrad, 1989, p. 80–1).

Quant à Avicenne (xi^e s.), s'il n'adopte pas les corrélations cosmologiques musicales, il confirme cependant les corrélations musico-horaires des Frères de la pureté (Abou Mrad, 1989 p. 75).

Enfin, Ibn Zayla', disciple d'Avicenne, savant et musicographe du xi^e siècle, fournit une explication psychologique de l'influence de la musique associant les sentiments aux

mouvements mélodiques de gravité ou d'acuité (Farmer, 1925–26, p. 109).

3. Šad, awāz et šu'bah. La catégorisation modale selon les systématistes

Selon Jean During (2010, p. 157–8), ce n'est qu'au XI^e siècle que les modes arabo-persans sont désignés par des noms propres qui resteront en vigueur au cours des siècles suivants. Le plus ancien inventaire des modes persans est donné au xi^e siècle dans le *Qābus Nāme* de Key Kāwus (avant-dernier émir Ziyaride). Il comprend les modes : *Rāst*, *'Irāq*, *Ḥusaynī*, *'Uṣṣāq*, *Nawā*, *Abū Salīk*, *Iṣfahān*, *Zī'afkand*, *Bākarz* et *Bastāh–Negār*. Nišābūrī, un musicographe persan du début xiii^e siècle, mentionne dans son *Resāle-ye musiqi* ou (épître sur la musique) 12 *parde* : *Rāst*, *Muḳālīf*, *'Irāq*, *Muḳālīfak*, *Ḥusaynī*, *Rahāwī*, *Iṣfahān*, *Māde*, *'Uṣṣāq*, *Nawā*, *Abū Salīk*, *Nihāwand*. Cet auteur souligne l'importance de la *parde* ou mode *Rāst* qui, selon l'auteur, est le roi de tous les modes, ceux-ci lui ayant tous emprunté un élément.

Après la chute de Bagdad, la référence rationaliste hellénique va progressivement s'estomper pour les théoriciens arabes au profit de l'influence des traditions persane, turque et mongole. Nidaa Abou Mrad note qu'à cette époque : « Astrologie, alchimie, occultisme reprennent alors les devants de la scène, notamment en ce qui concerne la vision du monde et ses interactions » (Abou Mrad, 1989, p. 102).

Şafiy ad-Dīn Al-'Urmawī (xiii^e s.) partage avec Al-Farābī, Avicenne et Ibn Zayla' leur conception purement psychologique du phénomène de l'influence de la musique. Il s'accorde, toutefois, avec Al-Kindī à conférer une dimension ethnologique à la catégorisation éthique et éthologique. Or Al-'Urmawī présente dans le *Livre des cycles* 84 modes, répartis en trois catégories et deux modes supplémentaires : *Muḥayyir* Al-Ḥusaynī et *Nihūft* Al-Ḥijāz :

1. La première catégorie s'identifie aux douze modes principaux, catégorisés *šudūd* (singulier : *šad*, signifiant tension en arabe). Cet auteur adopte une répartition tripartite de l'éthos de ces modes qui demeure valide pendant plusieurs siècles.
2. La deuxième catégorie s'identifie aux six modes secondaires ou *awāzāt* (singulier : *awāz*, signifiant mélodie en persan) : *Kawašt*, *Kardāniyā*, *Salmak*, *Nawrūz*,

Tableau n° 1 : l'éthos modal selon Al-'Urmawī

Sous-groupe	Modes	Éthos
I	'Uššāq, Nawā et Abū Salīk	Inspirent la force, le courage et dilatent l'âme. Conviennent aux Turcs, aux Abyssiniens, aux noirs et aux montagnards
II	Rāst, Nawrūz, 'Irāq et Iṣfahān	Dilatent l'âme et engendrent une joie agréable
III	Buzurk, Rahāwī, Zīr'afkand, Zinkūlāh Ḥusaynī et Ḥijāz	Engendrent une espèce de tristesse et de langueur

Māyā et *Šāhnāz*. Seul l'un de ces modes, *Nawrūz*, est doté d'un éthos dans cet ouvrage.

3. La troisième catégorie est celle des *murakkabāt* ou modes combinés.

Le chapitre xiv du *Livre des cycles* est intitulé « de l'éthos des modes » تأثير النغم et présente la très importante catégorisation éthique des douze modes principaux et du mode *Nawrūz* secondaire, classés en trois groupes selon l'éthos qu'ils évoquent :

Des textes écrits au cours des deux siècles suivants et relevant de l'école systématiste, comme le *Šarḥ* (commentaire du *Livre des cycles musicaux*, composé vers l'an 1375 et intitulé *Šarḥ Mawlānā Mubārak Šāh Bar 'Adwār*, dont l'auteur présumé est 'Alī bin Muḥammad As-Sayyid Aš-Šarīf Al-Jurjānī (1339–1413)), Al-Marāgī, l'*Anonyme osmanli* et Al-Lādiqī, adoptent les mêmes catégorisations éthologiques modales que celles du *Livre des cycles*, tout en sachant que les modes ainsi désignés n'ont pas forcément dans tous ces traités la même description structurale intervallique.

On remarque que le mode *Nawrūz* figure dans le deuxième sous-groupe tout en étant un *awāz*. Le trait commun aux modes du premier sous-groupe est incontestablement le genre diatonique dit « à redoublement deuxième ». Le deuxième sous-groupe consiste dans les *šudūd* formés par le genre *zalzalien*. Le troisième sous-groupe contient des modes tels *Buzurk*, *Rahāwī*, *Zīr'afkand* et *Zinkūlāh*, basés sur les genres singuliers mineurs et majeurs (*ajnās mufrada*), ainsi que les deux modes *Ḥusaynī* et *Ḥijāz*. Le fait que les genres singuliers n'entrent pas dans la composition des échelles de ces deux derniers modes, explique la subdivision du troisième sous-groupe en deux sous-groupes inférieurs, sans toutefois expliquer l'exclusion de ces deux modes du deuxième sous-groupe, surtout qu'ils sont formés à partir du genre *zalzalien*. Curieu-

sement, bien que *Nawrūz* ne soit que l'extension à l'octave du *Ḥusaynī*, il engendre selon Al-'Urmawī un sentiment opposé à celui engendré par ce dernier. Il est possible que cette opposition éthologique repose sur des différences en modalité formulaire plutôt qu'en modalité scalaire.

Finalement, une remarque importante concernant les 84 modes chez Al-'Urmawī résultant de la combinatoire de 7 partages de quarte et 12 partages de quinte (Erlanger, 1938, p. 295-305). Ceci n'est pas sans présenter une analogie frappante avec les trois systèmes modaux, persan, indien et chinois. Dans son article « Mode » (Powers, 1980), Harold Powers cite l'article de Sir William Jones, « On the Musical Modes of the Hindoos » dans lequel Jones remarque que « les Persans et les Indiens – au moins selon leur système le plus usité – ont exactement 84 modes ». Jones pense que ces systèmes sont probablement à la base du système modal chinois et qui consistent dans 84 *diao*. Bien que les dérivations des modes selon ces trois systèmes soient tout à fait différentes, elles convergent au même nombre de 84 modes. Ici nous nous demandons si le système préconisé dans le *Livre des cycles* n'est en fait qu'un essai de réconciliation avec lesdites dérivations modales. Il semblerait qu'Al-'Urmawī aurait voulu promouvoir un système capable de générer les 84 modes, basé non pas sur la générativité de 48 à partir de 24 et de 12, mais plutôt sur une combinatoire de 7 partages de quarte avec 12 partages de quinte¹. Nous voyons dans ceci une tendance chez Al-'Urmawī (qui n'adhère dans aucun de ses deux livres aux associations extra-musicales) à promouvoir un système de catégorisa-

¹Notons ici que le nombre 84 peut s'obtenir de trois manières : soit par la combinaison de 7 quartes et 12 quintes, soit par la construction de 12 *lū* sur chacune des 7 notes de la gamme diatonique, soit en faisant la somme de 12 *maqāmāt*, 24 *šo'be* ou *šu'bah* et 48 *guše* suivant le système iranien. Dans tous les cas, $7 \times 12 = 84$. Or, nous avons montré (Didi, 2015) que les systématistes ne sont pas moins praticiens que les praticiens, ceux-ci n'étant pas moins systématistes que ceux-là...

tion plus rigoureux, plus systématique. Nous remarquons qu'au fur et à mesure que les théories d'Al-'Urmawī ont perdu de leur autorité au profit des théories praticiennes (voir infra), les catégorisations de celles-ci ont adhéré à nouveau aux anciennes catégorisations persanes et orientales. En outre, ce retour aux catégorisations anciennes ne peut se réduire à une simple régression au niveau de la théorie. Le mérite des catégorisations praticiennes est d'essayer de renouer de plus en plus avec la pratique, et ce en présentant une classification qui englobe autant que possible les modes les plus usités dans la pratique. Cette problématique est également rencontrée dans le système modal chinois. En fait, en multipliant les 12 *lü* (hauteurs fixes) par les sept degrés de l'échelle, on obtient 84 *diao*, mais en multipliant par 5 (nombre de degrés de l'échelle pentatonique) le nombre se réduit à 60. Or, ce n'est qu'une partie de ces modes qui est pratiquement utilisée (20 ou 28 *diao*). Powers note que le système de 84 *diao*, bien qu'il ne soit jamais pratiqué dans sa totalité, constitue durablement un modèle achevé.

4. Un traité, deux écoles : la catégorisation modale selon Al-Lādiqī

Le traité *Ar-Risālah Al-Faḥiyyah* d'Al-Lādiqī, est unique en ce sens qu'il présente de conserve deux approches contrastées du système modal arabo-persan, l'une faisant référence à la théorie dite des Anciens en référence à l'école systématiste, initiée par al-Urmawī, tandis que l'autre approche s'inscrit dans la théorie qu'Al-Lādiqī rapporte aux Modernes, autrement dit à ce que nous dénommons avec Nidaa Abou Mrad «école des praticiens» (Abou Mrad et Didi, 2016).

Ceci nous amène à désigner par «Al-Lādiqī A» la partie de ce traité influencée par le paradigme typologique modal structural de l'école systématiste et par «Al-Lādiqī M» la partie influencée par le paradigme génératif et cosmo-modal des théoriciens praticiens, contemporains d'Al-Lādiqī.

Toujours est-il que, dans le sillage de l'école systématiste, Al-Lādiqī ne mentionne aucune manière de dériver les modes à partir d'un ou de plusieurs modes principaux. Cependant, et dans le sillage de l'école praticienne, notre auteur cite tout au début de son exposé, des modes que les anciens ont classés parmi les plus célèbres *maqāmāt*,

awāzāt, *šū'ab* et *tarākīb*, avec à la clé tout un système de dérivation modale d'origine persane. Or, à l'ère safavide, cette arborescence englobait 48 *guše*, comme le montre (Figure 1) le cercle rythmico-modal tiré du traité *Bahjat Ar-Rūḥ* (During, 2010, p. 160) :



Figure 1 : cercle rythmico-modal tiré du traité *Bahjat Ar-Rūḥ* : du centre vers la périphérie, les 6 *awāzāt*, les 12 *maqāmāt*, les 24 *šo'be* ou *šū'bah*, les 48 *guše* et les 24 cycles rythmiques

Cependant, le plus important pour notre propos est qu'il semble que c'est sous l'influence de l'école praticienne et en contraste avec le rationalisme de l'école systématiste que la théorie musicale présentée par Al-Lādiqī M renoue avec les corrélations cosmologiques. Aussi cet auteur affirme-t-il que c'est grâce aux méditations et aux efforts des musiciens modernes que se sont révélés certains rapports et certaines relations idéales entre les *maqāmāt* et les signes du Zodiaque, entre les *awāzāt* et les planètes, entre les *šū'ab* et les éléments, rapports qui étaient inconnus à leurs prédécesseurs (systématistes). Les corrélations mode-planète et mode-signes astral sont attestées par cet auteur comme une ingéniosité des musiciens modernes (Erlanger, 1939, p. 428-429). Or ces corrélations ne

Tableau n° 2 : corrélation cosmo-modale quaternaire des maqāmāt selon Al-Lāḍiqī M

Maqām	Signe	Élément	Maqām	Signe	Élément	Maqām	Signe	Élément
Rāst	♃	Feu	Buzurk	♁	Feu	Ḥijāz	♁	Feu
‘Irāq	♁	Terre	Zinkūlāh	♃	Terre	Abū Salīk	♁	Terre
İşfahān	♂	Air	Rahāwī	♂	Air	Nawā	♂	Air
Zīr’afkand	♆	Eau	Ḥusaynī	♆	Eau	‘Uşşāq	♆	Eau

Tableau n° 3 : corrélation cosmo-modale heptanaire des awāzāt selon Al-Lāḍiqī M

Awāz	Kawašt	Nawrūz	Salmak	Şāhnāz	Ḥiṣār	Kardāniyā	Māyā
Planète	Saturne	Jupiter	Mars	Soleil	Vénus	Mercure	Lune

sont pas présentées dans un tableau y dédié, mais elles sont mentionnées au début de la description de chaque mode. Nous établirons dans ce qui suit les tableaux de corrélation cosmo-modale, après avoir rappelé les deux typologies qui cohabitent dans ce traité.

La typologie modale selon Al-Lāḍiqī A, décline ces données en douze modes principaux *şudūd*, six modes secondaires *awāzāt* et vingt-quatre *şu’bah* : *Dūkāh*, *Sīkāh*, *Jahārkāh*, *Banjākh’Aşl* (fondamental), *Banjākh Zā’id* (augmenté), ‘*Uşayrān*, *Nawrūz des Arabes*, *Māhūr Şaġīr* (mineur), *Māhūr Kabīr* (majeur), *Nawrūz Kārā*, *Nawrūz Bayātī*, *Ḥiṣār*, *Nihūft*, *Ġazāl*, ‘*Awj*, *Nayrīz*, *Mubarqa’*, *Rakb*, *Şabā*, *Humāyūn*, *Nihāwand*, *Zāwilī*, *İşfahān*, *Bastāh-Negār* (*Rawiy Al-’Irāq*), *Kūḍī* et *Muḥayyir*.

Quant à Al-Lāḍiqī M, il identifie les douze modes principaux aux *maqāmāt* *Rāst*, ‘*Irāq*, *İşfahān*, *Zīr’afkand*, *Buzurk*, *Zinkūlāh*, *Rahāwī*, *Ḥusaynī*, *Ḥijāz*, *Abū Salīk*, *Nawā* et ‘*Uşşā*, lesquels ont corrélés à la tétrade macrocosmique : feu, terre, air et eau. Quant aux *awāzāt*, il sont sept plutôt que six, s’agissant de *Kawašt*, *Nawrūz*, *Salmak*, *Şāhnāz*, *Ḥiṣār*, *Kardāniyā*, et *Māyā*, corrélés aux sept planètes. Quant aux quatre *şu’ab*, *Yekkāh*, *Dūkāh*, *Sīkāh* et *Jahārkāh*, ils sont corrélés à la tétrade. Le dernier groupe comprend les trente *tarākīb* ou modes combinés suivants : *Banjākh’Aşl* (fondamental), *Banjākh Zā’id* (augmenté), *Muḥayyir*, ‘*Awj*, *Māhūr Kabīr* (majeur), *Māhūr Şaġīr* (mineur), *Bastāh-Negār*, *Mubarqa’*, ‘*Uşayrān*, *Sunbula*, *Ġazāl*, *Nihūft*, *Nīrīz Şaġīr* (mineur), *Nīrīz Kabīr* (majeur), *Nihāwand Kabīr* (majeur), *Nihāwand Şaġīr* (mineur), *Qaratşafār*, ‘*Ajam*, *İşfahān*, *Rāḥat Al-Arwāḥ*, *Zāwilī Sīkāh*, *Zāwilī İşfahān*, *Negār*, *Nişāburg*, *Kūḍī*, *Kūjat*, *Zamzam*, *Humāyūn*, *Musta’ār* et *Negār-Nīk*.

5. L’arborescence des ‘*uşūl* et des *furū*. Les catégorisations modales selon les musicographes praticiens (y inclus Al-Lāḍiqī M)

Le dénombrement des *şudūd* et des *awāzāt* repose sur des inférences extramusicales associant la musique et ses composants (degrés de l’échelle, consonance, nombre des cordes du luth, nombre de partages de quarte et de quinte etc.) à des données macrocosmiques (éléments et signes astraux) et microcosmiques (humeurs).

Ces corrélations ésotériques sont assumées (parfois avec enthousiasme) par les théoriciens de l’école dite praticienne qui succède à l’école systématiste. *Rāst*, ‘*Irāq*, *Zīr’afkand* et *İşfahān* constituent les quatre ‘*uşūl* (modes originaires, souches) dont émanent huit *furū* (modes dérivés, branches), pour constituer les douze modes principaux ou *maqāmāt*. Ces douze modes génèrent (deux-à-deux) six *awāzāt*. Chez certains musicographes, les *awāzāt* sont générateurs d’un nouveau groupe nommé *şawādāt* (exceptions).

Dorénavant, le groupe des *tarākīb* (modes combinés), brièvement décrit par Al-’Urmawī, englobera chez les praticiens 24 *tarākīb* ou *şu’ab* dérivés deux-à-deux des douze *maqāmāt*.

Notons qu’Al-Lāḍiqī M et l’auteur de l’Anonyme 32 [AW2] ([AW1] et [AW2] renvoient respectivement aux volumes du RISM : Amnon Shiloah, 1979, *The Theory of Music in Arabic Writings* et Amnon Shiloah, 2003, *The Theory of Music in Arabic Writings*) adoptent tous les deux un même système de classification modale qui se distingue quelque peu du système susdécrit des praticiens :

I. Douze *şudūd* correspondant aux douze signes as-

Tableau n° 4 : corrélation cosmo-modale quaternaire des šu'ab selon Al-Lādiqī M

Šu'bah	Yekkāh	Dūkāh	Sīkāh	Jahārkāh
Élément	Eau	Air	Terre	Feu

traux.

2. Sept *awāzāt* correspondant aux sept planètes.
3. Quatre *šu'ab* correspondant aux quatre éléments naturels.

5.1. Catégorisation modale selon l'Anonyme 34 [AWI]

Le manuscrit dénommé *Anonyme 34* [AWI], probablement écrit par Šafiy ad-Dīn Al-Ḥillī (1276-1339), présente *Rāst* comme « le premier des modes chez les anciens, car il est le plus ancien et le plus correct de tous les modes puisque *Rāst* en farsi veut dire *mustaqīm* (littéralement : rectiligne, correct, droit, orthodoxe) » (Didi, 2015).

Suit une explication de cette dénomination : « Il est appelé *mustaqīm* car ses intervalles sont bien ordonnés puisque l'on trouve entre son premier et quatrième degré une quarte juste, entre le premier et le cinquième degré une quinte juste et ainsi de suite jusqu'à l'octave qui est la réplique du premier et ce, à l'encontre du reste des modes. Il est le degré fondamental et l'origine des modes naturels ».

Cependant, le traité renoue plus loin (à contrecœur) avec la méthode de classification adoptée par Al-'Urmawī qui place 'Uššāq en premier lieu. Il rapporte qu'Al-'Urmawī a adopté cette manière de classer les modes pour des raisons qui lui sont propres, en ajoutant que dans le *Livre des cycles*, Al-'Urmawī admet qu'il ignore la cause de la dénomination des *šudūd* et des *awāzāt* et de leur dérivation ; celui-ci n'a rien trouvé à ce sujet dans les livres des anciens, mais il l'a appris des maîtres du *ṭarab*. L'auteur de l'*Anonyme 34* [AWI] ajoute, sans ambages, que la raison pour laquelle Al-'Urmawī défend son option pour placer 'Uššāq en premier lieu est infondée.

Cette discussion, relativement détaillée, permet de saisir l'attitude antithétique d'un des premiers théoriciens praticiens à l'égard de la théorie 'urmawienne ; la théorie praticienne favorisant la suprématie et la primauté du mode *Rāst* à ossature zalzaliennne, se heurte à une théorie patronnant, timidement il faut le dire, la suprématie du genre

diatonique.

L'attitude perplexe d'Al-'Urmawī face à la hiérarchie des modes, se voit dans le *Livre des cycles* : d'une part la prééminence du mode *Rāst* est attestée dans maints passages :

- A la fin du chapitre VI, les *buḥūr* sont exemplifiés par rapport au mode *Rāst*.
- Au chapitre XII intitulé « de l'accordage inusité », *Rāst* est choisi pour illustrer l'accordage inusité et la façon pour en tirer les notes correctes.

D'autre part, 'Uššāq est unanimement adopté dans les écrits d'Al-'Urmawī comme le premier mode à se présenter parmi les douze. En plus, il est le premier du groupe des modes qui « inspirent la force ».

L'auteur de l'*Anonyme 34* [AWI] indique dans la suite de son discours que la dérivation des huit modes dérivés à partir des quatre modes principaux suivie de la dérivation des six *awāzāt* est attribuée aux anciens. Étrangement, il ne tarde pas à attribuer ceci à Al-'Urmawī en dressant le tableau de dérivation suivant :

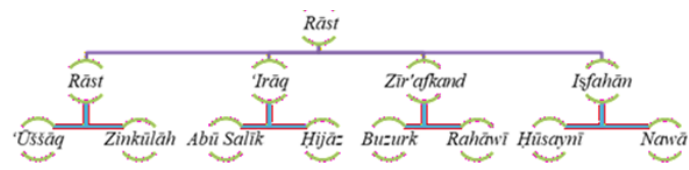


Diagramme I : dérivation des quatre 'uṣūl et des huit furū selon l'Anonyme 34

Notons que *Ḥijāz* fait place à *Māyā* ce qui fera l'objet de maintes discussions tout au long de l'époque étudiée. Ce manuscrit adopte la même catégorisation cosmo-musicale par tétrade d'Al-Kindī tout en l'attribuant à Aristote (Didi, 2015) (tableau 5).

Notons finalement que ce traité cite les six *awāzāt* d'Al-'Urmawī, et d'autres modes combinés tels que *Nihūft*, *Ḥiṣār*, *Ḳūḍī*, 'Akbarī, *Zāwilī* et *Muḥayyir*, *Ġazāl*, *Muḥayyir Al-Ḥusaynī*, *Humāyūn*, *Ḥijāzī-Rakbī* ou *Nihūft* selon les perses, *Dūkāh*,

Tableau n° 5 : corrélation corde/tempérament/élément/humeur selon l'Anonyme 34

Corde	<i>Zīr</i>	<i>Maṭnā</i>	<i>Maṭlaṭ</i>	<i>Bamm</i>
Qualité sensible	Chaud/sec	Chaud/humide	Froid/humide	Froid/sec
Élément	Feu	Air	Eau	Terre
Humeur	Bile	Sang	Lympe	Atrabile

Tableau n° 6 : catégorisation par tétrade selon Al-Irbīlī

'Aṣl	<i>Rāst</i>	<i>'Irāq</i>	<i>Zīr'afkand</i>	<i>Iṣfahān</i>
Élément	Feu	Air	Eau	Terre
Humeur	Bile	Sang	Lympe	Atrabile

Tableau n° 7 : corrélation cosmo-musicale intégrant les cordes du 'ūd (Anonyme 34) et les 'uṣūl (Irbīlī)

'Aṣl	<i>Rāst</i>	<i>'Irāq</i>	<i>Zīr'afkand</i>	<i>Iṣfahān</i>
Corde	<i>Zīr</i>	<i>Maṭnā</i>	<i>Maṭlaṭ</i>	<i>Bamm</i>
Qualité sensible	Chaud/sec	Chaud/humide	Froid/humide	Froid/sec
Élément	Feu	Air	Eau	Terre
Humeur	Bile	Sang	Lympe	Atrabile

Sīkāh, *Jahārkāh* et *Banjkāh* et adopte la même catégorisation de l'éthos modal d'Al-'Urmawī.

5.2. Catégorisation modale selon Al-Irbīlī

Dans son *'urjūza* (poème didactique composé en 1328) intitulée *Jawāhir An-Niẓām Fī-Ma'rīfat Al-Anḡām*, Muḥammad bin 'Alī bin Aḥmad Al-Irbīlī (musicographe, philologue, écrivain, poète et commentateur), qualifie le mode *Rāst* de « principe de tous les modes », duquel les trois modes, *'Irāq*, *Zīr'afkand* et *Iṣfahān*, dérivent (Didi, 2015, p. 32). La corrélation cosmo-modale s'étend aux *'uṣūl*, les associant à la tétrade des humeurs et des éléments (tableau 6).

En rapprochant les tétrades des tableaux 5 (Anonyme 34) et 6 (Irbīlī), il est possible d'obtenir une corrélation cosmo-modale intégrant les quatre cordes du 'ūd avec les quatre *'uṣūl*, ce qui est récapitulé dans le tableau 7.

C'est à partir de ces quatre *'uṣūl*, que dérivent les huit modes dérivés *furū'*, selon une méthode adoptée par tous les musicographes praticiens :



Diagramme 2 : dérivation des quatre 'uṣūl et des huit furū' selon Al-Irbīlī

Bien que cette dérivation rejoigne le dénombrement par douze des modes principaux d'Al-'Urmawī, Al-Irbīlī exprime l'incertitude des théoriciens à l'égard de ces classements. Pour y remédier, il propose le classement suivant :

- Le mode principal suivi de ses deux branches
- Les quatre modes principaux suivis successivement de deux branches chacune émanant d'un mode et ce, afin de conserver la corrélation cosmo-modale.

Al-Irbīlī est le seul à dériver cinq *buḥūr* pour *Rāst* : *Yekkāh*, *Dūkāh*, *Sīkāh*, *Jahārkāh* et *Banjkāh*, deux pour *Iṣfahān* : *Kardāniyā* et *Nihuft* (voire quatre, « selon certains »), et deux pour *'Irāq* et *Zīr'afkand*.

Il présente en outre deux manières de dériver les six *awāzāt* à partir d'une paire des douze modes principaux. Chaque paire d'*awāzāt* génère un mode spécial dit *ṣawād*. C'est au cours de sa description de ces deux groupes que l'on trouve, pour la première fois dans les écrits théoriques arabes, une explication plausible de ces deux groupes. Nous pouvons conclure de son texte à ce propos, que le musicien joue tout d'abord les *awāzāt*, eux-mêmes probablement faisant suite aux *maqāms*, puis, une fois conscient des émotions de l'auditeur, il passe à un niveau d'émotion plus avancé, et ce en faisant entendre le groupe le plus complexe, dit *ṣawād*. Malheureusement, la description de ces modes ne laisse pas savoir quelle structure scalaire ils pos-

sédaient. Nous supposons que cette catégorie possédait plus de notes altérées.



Diagramme 3 : dérivation (a) des six *awāzāt* selon Al-Irbīlī

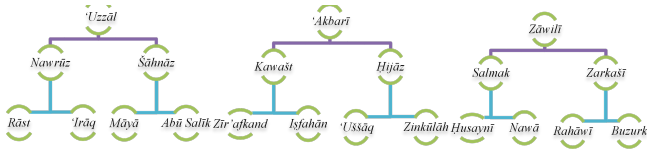


Diagramme 4 : dérivation (b) des six *awāzāt* et des trois *šawādāt* selon Al-Irbīlī

5.3. Catégorisation modale selon Al-Mārdānī

Dans son *'urjūza* (poème didactique de 58 vers, auquel sont accolés deux textes en prose que nous attribuons à un pseudo-Mārdānī I et à un pseudo-Mārdānī II), 'Abd-Allāh bin Kalīl bin Yūsuf bin 'Abd-Allāh Al-Jamāl Al-Mārdānī Al-Qāhīrī Al-Ḥāsib (mort en 1406) présente les douze modes en tant que douze *'uṣūl* dont huit sont des dérivés des quatre modes principaux : *Rāst*, *'Irāq*, *Zīr'afkand* et *'Iṣfahān*.

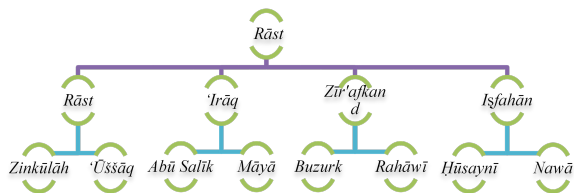


Diagramme 5 : dérivation modale des quatre *'uṣūl* et des huit *furū'* selon Al-Mārdānī

Les six *awāz*, nommés également *furū'* (branches), sont présentés comme suit :



Diagramme 6 : dérivation modale des *awāzāt* selon Al-Mārdānī

La deuxième partie (pseudo-Mārdānī i), en prose, manifestement plus compréhensible, présente un matériel extrêmement utile à l'étude comparative des modes. Le mode principal *Rāst* y est présenté comme un *bayt*, littéralement : foyer. Quant aux huit modes dérivés des quatre modes principaux (ou *'uṣūl*), ils sont nommés *buhūr*.

Le texte en prose du pseudo-Mārdānī I présente les quatre *'uṣūl* dans un ordre reléguant *Rāst* au dernier rang, ce mode regagnant sa place au cours de l'explication des modes-formulaires.

Le texte en prose du pseudo-Mārdānī II présente *Yekkāh* comme « la porte des modes », « la maison » étant le *Rāst* qui est le « père des modes » à partir duquel dérivent *'Irāq*, *'Iṣfahān* puis *Zīr'afkand*.

Les douze modes sont présentés en tant que douze *'uṣūl* dont huit émanent des quatre principaux : *Rāst*, *'Irāq*, *Zīr'afkand* et *'Iṣfahān*. Les six *awāz*, nommés également *furū'* (branches), sont présentés comme dans le poème initial de Mārdānī.

Bien que cet auteur indique que les *awāzāt* sont au nombre de six, le texte se termine inachevé avec trois *awāzāt* seulement. Pour y remédier, une insertion de quelques vers provenant du poème initial vient compléter cette section.

5.4. Catégorisation modale selon Ibn-Al-Mibrad

On trouve chez Yūsuf bin Ḥasan bin Aḥmad bin 'Abd-Al-Hādī Ibn Al-Mibrad (1436-1503) presque les mêmes dérivations que celles théorisées par Al-Mārdānī et les mêmes corrélations cosmo-modales que chez Al-Irbīlī (Didi, 2015, p. 64).

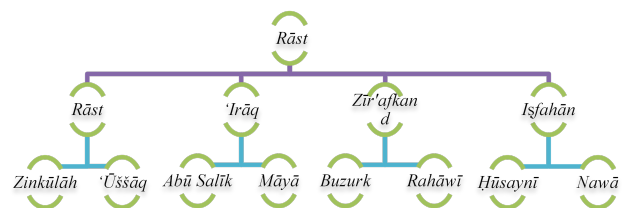


Diagramme 7 : les douze modes principaux selon Ibn-Al-Mibrad

Tableau n° 8 : catégorisation par tétrade selon Al-Irbīlī

Maqām	<i>Rāst</i>	<i>‘Irāq</i>	<i>Zīr’afkand</i>	<i>Iṣfahān</i>
Qualité sensible	Chaud/sec	Chaud/humide	Froid/humide	Froid/sec
Élément	Feu	Air	Eau	Terre
Humeur	Bile	Sang	Lymphe	Atrabile

Tableau n° 9 : corrélation cosmo-modale selon Ibn Al-Mibrad

Maqām	Qualité sensible	Humeur	Élément
<i>Rāst</i>	Chaud/humide	Bile	Feu
<i>‘Irāq</i>	Chaud/humide	Sang	Air
<i>Zīr’afkand</i>	Froid/humide	Lymphe	Eau
<i>Iṣfahān</i>	Froid/humide	Atrabile	Terre



Diagramme 8 : dérivations des six awāzāt selon Ibn Al-Mibrad

5.5. Catégorisation modale selon As-Samarqandī

Mullah Muṭribī As-Samarqandī (1559-1630) (Didi, 2016, p. 99-108) est le seul musicographe praticien à dériver les quatre buḥūr nommés par lui *ṣu’ab* (*Dūkāh*, *Sīkāh*, *Jahārkāh* et *Banjākh*) à partir des quatre ‘uṣūl :

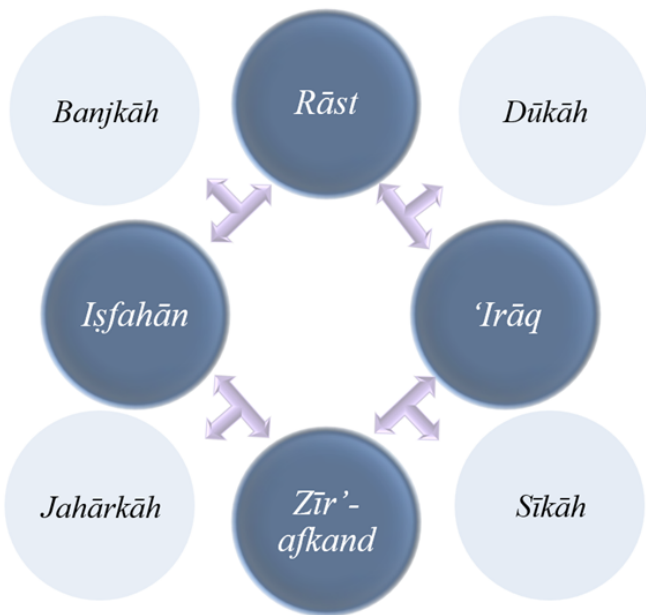


Diagramme 9 : dérivations des ṣu’ab selon As-Samarqandī

Cet auteur divise les douze modes principaux en modes stables (les quatre ‘uṣūl) et modes instables (les huit *furū*) corrélés aux signes du Zodiaque et aux éléments :

5.6. Catégorisation modale selon Al-Ḥiṣnī

‘Abd-Allāh AlMuṣawwir Muẓaffar bin Al-Ḥusayn bin Al-Muẓaffar Al-Mūsīqī Al-Ḥiṣnī a probablement vécu pendant le dernier quart du XV^e siècle et le XVI^e siècle (Didi, 2015, p. 51) et a écrit deux épîtres, *Al-Kaššāf Fī-‘Ilm Al Mūsīqā* et *Introduction à la Science de la Musique*, dans lesquelles il présente les mêmes dérivations que celles rencontrées chez Ibn Al-Mibrad (Abou Mrad et Didi, 2016).

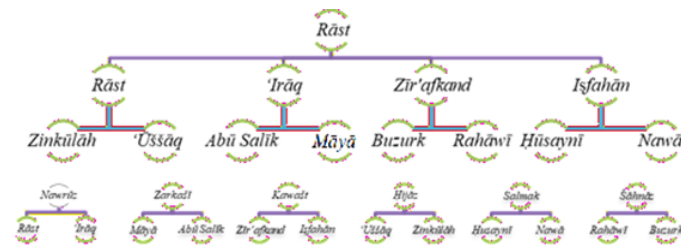


Diagramme 10 : dérivations des douze modes et des six awāzāt selon Al-Ḥiṣnī

Cependant, cet auteur est le seul à dériver neuf buḥūr à partir des modes : *Rāst*, *‘Irāq* et *Iṣfahān*.



Diagramme 11 : dérivations des neuf buḥūr selon Al-Ḥiṣnī

Tableau n° 10 : corrélation cosmo-modale selon As-Samarqandī

Maqām	Signe	Élément	Maqām	Signe	Élément
Rāst	♁	Feu	Rahāwī	♁	Air
'Irāq	♁	Terre	Ḥusaynī	♁	Eau
Zīr'afkand	♁	Air	Ḥijāz	♁	Feu
Iṣfahān	♁	Eau	Abū Salīk	♁	Terre
Zinkūlāh	♁	Terre	Nawā	♁	Air
Buzurk	♁	Feu	'Uššāq	♁	Eau

5.7. Le Rāst au cœur des modes. La catégorisation modale selon Aṣ-Ṣaydāwī (Didi, 2006, p. 100-3)

Muḥammad Šams Ad-Dīn Aṣ-Ṣaydāwī Ad-Dimašqī adopte au XVe siècle, dans son traité *Kitāb Fi-Ma'rifat Al-Anḡām Wa-Šarḥihā* (Livre de la connaissance des modes et de leur explication), la même classification des *maqāmāt* que celle rencontrée dans *l'Arbre aux calices* renfermant les principes des modes, l'Anonyme 32 [AW2] et le pseudo-Ṣafādī : le mode principal Rāst génère trois autres 'uṣūl, etc.. La seule différence est qu'Aṣ-Ṣaydāwī classe le mode Māyā parmi les *maqāmāt* et Ḥijāz parmi les *awāzāt*. La relation *maqām/lawāz* et la corrélation *maqām/signe* adoptées par cet auteur diffèrent néanmoins de celles de ses prédécesseurs. La classe des *buhūr* chez Aṣ-Ṣaydāwī est l'héritière de celle des *šu'ab* d'Al-Lādiqī M; le nombre de ces *šu'ab* est étendue jusqu'à sept formant ainsi les sept *buhūr*. Le *baḥr Šaškāh* est clairement l'héritier de 'Uṣayrān, *Haftkāh* étant une simple extrapolation du système des *buhūr* au septième degré de l'échelle fondamentale. La classification modale d'Aṣ-Ṣaydāwī, de même que les corrélations cosmo-modales dont il fait état, est exposée dans les diagrammes et les tableaux suivants :

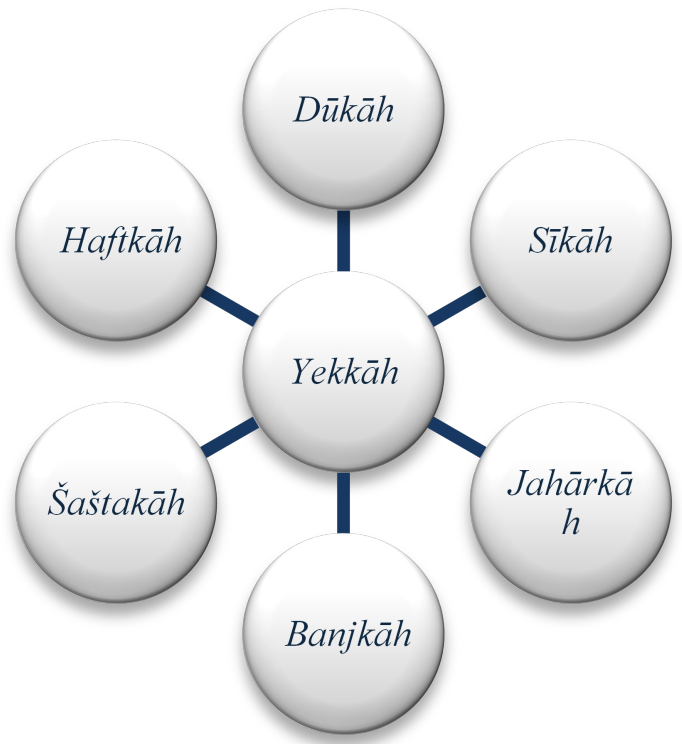


Diagramme 13 : les six buḥūr tournant autour du baḥr principal, Yekkāh selon Aṣ-Ṣaydāwī

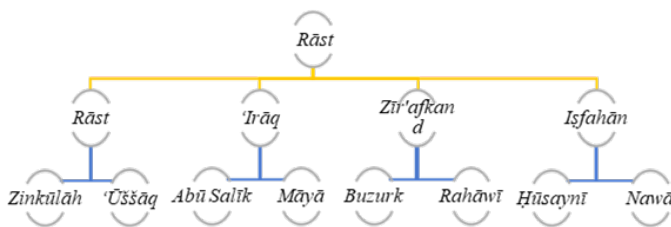


Diagramme 12 : les quatre 'uṣūl et les huit furū' selon Aṣ-Ṣaydāwī



Diagramme 14 : les six awāzāt générés par les douze maqāmāt principaux selon Aṣ-Ṣaydāwī

Tableau n° 11 : corrélation cosmo-modale selon selon Aṣ-Ṣaydāwī

Maqām	Rāst	'Irāq	Zīr'afkand	Iṣfahān	Zinkūlāh	Buzurk
Signe	♄	♃	♂	♆	♁	♆
Maqām	Rahāwī	Ḥusaynī	Māyā	Abū Salīk	Nawā	'Uṣṣāq
Signe	♁	♃	♄	♃	♁	♆

Tableau n° 12 : corrélation chromato-modale selon Aṣ-Ṣaydāwī

Maqām	Couleur	Awāz	Couleur	Baḳr	Couleur
Rāst	Vert olive	Nayrūz	Jaune	Yekkāh	Vert olive
'Irāq	Rouge	Šahnāz	Vert olive	Dūkāh	Rouge
Zīr'afkand	Violet	Salmak	Violet	Sīkāh	Bleu azuré
Iṣfahān	Jaune	Zarkašt	Noir	Jahārkāh	Violet
Zinkūlāh	Noir	Ḥijāz	Jaune	Banjkāh	Jaune
Buzurk	Violet	Kawašt	Noir	Šaškāh	Noir
Rahāwī	Bleu clair			Haftkāh	Bleu clair
Ḥusaynī	Noir				
Māyā	Vert olive				
Abū Salīk	Noir				
Nawā	Noir				
'Uṣṣāq	Noir				

5.8. Catégorisation modale selon L'Arbre aux calices renfermant les principes des modes

, l'Anonyme 32 [AW2] et le Pseudo-Ṣafadī Catégorisation modale selon L'Arbre aux calices renfermant les principes des modes, l'Anonyme 32 [AW2] et le Pseudo-Ṣafadī

Selon le traité anonyme L'Arbre aux calices renfermant les principes des modes, 'Irāq est généré à partir du mode principal Rāst, mais Zīr'afkand ne dérive pas de Rāst mais de 'Irāq, et Iṣfahān de Zīr'afkand :

Rāst → 'Irāq → Iṣfahān → Zīr'afkand

Les quatre 'uṣūl génèrent les huit furū pour constituer les douze modes principaux qui sont corrélés aux tempéraments, éléments, humeurs et signes du Zodiaque, sachant que l'Anonyme 32 et le Pseudo-Ṣafadī ne fournissent pas d'informations à ce sujet.

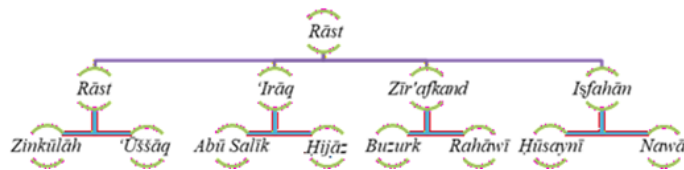


Diagramme 15 : génération des huit furū à partir des quatre 'uṣūl dans le traité L'Arbre aux calices

Les six awāzāt sont normalement générés par les douze modes principaux. Cette dérivation est la même dans l'Anonyme 32 et le Pseudo-Ṣafadī :



Diagramme 16 : les six awāzāt générés par les douze maqāmāt principaux selon les traités l'Arbre aux calices, l'Anonyme 32 et le Pseudo-Ṣafadī

6. Renversement de paradigme à l'époque de la Nahḍa

A l'époque de la Nahḍa (renaissance culturelle arabe, 1798-1939), la théorisation modale arabe connaît un nouveau changement de paradigme typologique. Elle rompt en effet avec cette générativité arborescente cosmo-modale qui caractérise l'école des musicographes praticiens pour renouer avec le rationalisme descriptif structural qui distingue l'école systématiste, sans cependant adopter son épistémè pythagoricienne.

C'est ainsi que le médecin et musicologue libanais Miḥa'īl Maššāqah (1800-1888), dernier théoricien proche de l'école praticienne, se démarque progressivement de celle-

Tableau n° 13 : corrélation cosmo-modale dans le traité L'Arbre aux calices

Maqām	Qualité sensible	Élément	Humeur	Signe
Rāst	chaud/sec	Feu	Bile	☿
Zinkūlāh	chaud/sec	Feu	Bile	♁
‘Uššāq	chaud/sec	Feu	Bile	♂
‘Irāq	chaud/humide	Air	Sang	♃
Ḥijāz	chaud/humide	Air	Sang	♄
Abū Salīk	chaud/humide	Air	Sang	♅
Zīr’afkand	froid/humide	Eau	Lymph	♆
Buzurk	froid/humide	Eau	Lymph	♇
Rahāwī	froid/humide	Eau	Lymph	♈
Iṣfahān	froid/sec	Terre	Atrabile	♉
Nawā	froid/sec	Terre	Atrabile	♊
Ḥusaynī	froid/sec	Terre	Atrabile	♋

ci. S’il continue à mettre l’accent sur la modalité formulaire (formules-types modales) au détriment de la modalité scalaire (structure des échelles modales), il abandonne les schémas arborescents de dérivation modale au profit du regroupement des modes en fonction de leur *qarār* (finale modale), pris dans l’échelle ascendante des degrés principaux (*pardeh* ou *burj*). Surtout, il rejette tout ce qui a trait aux doctrines cosmo-modales et éthiques/éthologiques de l’influence de la musique : « Quelques mots maintenant sur les chants au moyen desquels les anciens musiciens disent qu’ils guérissaient les malades, grâce, pensaient-ils, à leur conformité avec les divers tempéraments [...]. Voici, quant à moi, ce que je pense sur ce sujet. L’homme est vivement impressionné à l’audition des mélodies vers lesquelles l’incline sa nature ; or cette propension ne vient pas du tempérament, mais de l’impression causée par l’habitude » (Ronzevalle, 1913, p. 64 ; Fathallah, 1996, p. 128).

Certes, le théoricien égyptien Muḥammad Kāmil al-Khulāṭī fait référence à la théorie de l’éthos, dans son *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* (*Livre du musicien oriental*), en faisant état d’un « resserrement émotionnel » associé à l’intervalle de seconde minime qui entre dans la composition de l’échelle (de genre diatonique tonié) des modes *Jahārkāh* et *‘Uššāq miṣrī* (Khulāṭī, 1904-1905, p. 81). Cependant, les traités ultérieurs, du volume 5 de *La Musique arabe* de Rodolphe d’Erlanger (1949) au manuel du Conservatoire de Beyrouth (Gölmieh et al., 1996), non seulement font l’impasse sur la notion d’éthos modal et sur les arborescences cosmo-modales, mais ils abandonnent même la présentation des formules-types modales, tout en recou-

rant parfois référence à la notion de parcours canonique (*seyr ottoman* ou *majrā al-‘amal* arabe), comme le fait Salīm Al-Ḥilū dans son traité *Al-Mūsīqā an-Nazariyya* (Ḥilū, 1972). En somme, ces traités adoptent des schémas de typologie modale basés sur la finale, en y associant des constructions de tétracordes permettant la cristallisation de « familles de modes » ayant en commun un même tétracorde principal placé sur la finale modale.

7. Vers une nouvelle catégorisation éthologique des modes

Face à cette rupture problématique de la théorisation de la modalité arabe avec la perspective éthologique, nous proposons ci-après une approche typologique des modes arabes qui se fonde sur le principe de corrélation entre la valence émotionnelle ou éthos d’un mode et la structure intervallique de son échelle.

En partant des considérations développées plus haut au sujet de la tripartition éthique et éthologique des modes selon Al-Urmawī, cette proposition de corrélation assigne une valence éthologique systolique croissante — ou une valence éthologiquediastolique décroissante — au resserrement croissant des intervalles séparant la finale modale des autres degrés surplombant cette finale au sein de l’échelle modale.

Cette évaluation éthologique est bien entendu envisagée toutes choses étant maintenues égales par ailleurs, c’est-à-dire qu’elle est réalisée en faisant varier les seuls intervalles mélodiques de la séquence musicale (dont l’éthos est évalué), tout en maintenant à l’identique sa formulation

Tableau n° 14 : valence émotionnelle relative des modes arabes usuels

Mode	Structure intervallique à base de multiples de 1/4 ton	Valence émotionnelle systolique
'Ajam	4,4,2,4,4,4,2	+
Rāst	4,3,3,4,4,3,3	++
Nahāwand	4,2,4,4,2,4,4	+++
Nakrīz	4,2,6,2,4,2,4	++++
Nawā 'Athar	4,2,6,2,2,6,2	+++++
Bayātī	3,3,4,4,2,4,4	++++++
Sīkāh	3,4,4,4,2,4,3	+++++++
'Irāq	3,4,3,3,4,4,3	+++++++
Kurd	2,4,4,4,2,4,4	+++++++
Ḥijāz	3,5,2,4,2,4,4	+++++++
Ḥijāz Moderne	2,6,2,4,2,4,4	+++++++
Ḥijāz Kār	3,5,2,4,3,5,2	+++++++
Ḥijāz Kār Moderne	2,6,2,4,2,6,2	+++++++
Ṣabā	3,3,2,6,2,4,4	+++++++
Ṣabā Mazmūm	2,4,2,6,2,4,4	+++++++

rythmico-mélodique, son tempo, son intensité et le timbre de l'appareillage vocal et instrumental.

Cette proposition évaluative éthique/éthologique est présentée dans le tableau 14, en employant le signe + à un titre indicatif de l'augmentation relative de la valence systolique ou du sentiment de resserrement, sans l'attribution d'aucune valeur métrique quantitative.

8. Conclusion

En conclusion, si l'interprétation des corrélations éthiques/éthologique modales figurant dans les traités théoriques musicaux arabes écrits avant le xix^e siècle est rendue plausible grâce à l'étude de la structuration intervallique des échelles modales, l'explicitation rationaliste des corrélations cosmo-modales demeure en revanche malaisée. Même si les références macrocosmiques élémentaires et microcosmiques humorales sont assumées dans un sens allégorique, le recours à la modalité scalaire semble en effet inefficace pour expliquer les arborescences modales. Mais plutôt que de conclure hâtivement à l'arbitraire ou à l'ésotérisme de ces corrélations, il est possible d'envisager une explicitation grammaticale musicale prenant son assise dans la modalité formulaire. Le rapprochement devrait être fait avec l'élaboration de l'énonciation musicale qui se fait au sein des traditions du *radīf* iranienne et du *maqām* iraqien, à partir d'un mode-système principal ou 'aṣl, dénommé *dastgâh* (Iran) ou *maqām* (Iraq), à partir du-

quel surgissent des énoncés étagés au sein de modes dérivés comme les *guṣṣe*. Les parcours obligés ou canoniques peuvent alors constituer le biais d'élucidation des schémas de dérivation modale des traités des praticiens, tandis que le vécu pratique au gré des siècles de fréquentation entre musiciens et auditeurs aura constitué la cause de l'association des tempéraments avec les modes, les organisations tétradiques des arborescences permettant de fermer la boucle et de finaliser ce fameux système de corrélation cosmo-modale quaternaire.

Notice biographique

Amer Didi - Musicologue, membre de l'IReMus (UMR 8223) et du CRTM-UA.

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

Didi A. (2026). Cosmos, émotions et modes : Repenser les théories de l'influence de la musique modale dans les écrits arabes (IX^e–XX^e siècle). *Revue des Traditions Musicales*, 17(1), 46–61. 10.51300/RTM-2026-135

Références

- Abou Mrad, N. (1989). *Musicothérapie chez les Arabes au moyen-âge* (Thèse de médecine non publiée). Université René Descartes.
- Abou Mrad, N., & Didi, A. (2013). Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : Un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle. *Revue des Traditions Musicales*, 7, 29–50.
- Anonyme. (s. d.). *Aš-Šajara Dāt Al-Akmām Al-Ḥāwiya Li-'Uṣūl Al-Anḡām* [L'Arbre aux calices renfermant les principes des modes]. British Museum, cote Oriental 1535, f. 57b–76a. [Manuscrit non daté]
- Didi, A. (2006). *Contextualisation modale des mélodies types figurant dans le traité Kitāb Fi-Ma'rīfat Al-Anḡām Wa-Šarḥihā de Šams Ad-Dīn Aš-Šaydāwī (d. 1506)* (Mémoire de DEA en musique et musicologie non publié). Université Antonine.
- Didi, A. (2015). *Système modal arabe levant in du XIV^e au XVIII^e siècle : Étude historique, systématique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits* (Thèse de doctorat non publiée). Université Paris-Sorbonne.
- Didi, A. (2016). Identification d'un musicographe de Samarkand, auteur de l'Urjūza fi-al-anḡām (fin XVI^e – début XVII^e siècle). *Revue des Traditions Musicales*, 10, 99–108.
- Didi, A. (2018). Influence of maqāms and maqām classification theories revisited. *Integral Music Theory*, 28–45.
- During, J. (2010). *Musiques d'Iran : La tradition en question*. Paul Geuthner.
- Erlanger, R. d'. (1930). *La musique arabe : Tome 1. Al-Fārābī, Grand traité de la musique, Kitāb Al-Mūsīqī Al-Kabīr* (Livres 1 et 2). Paul Geuthner.
- Erlanger, R. d'. (1935). *La musique arabe : Tome 2. Al-Fārābī (suite : Livre 3) ; Avicenne, Mathématiques, Kitāb Aš-Šifā'*. Paul Geuthner.
- Erlanger, R. d'. (1938). *La musique arabe : Tome 3. Šafiy Ad-Dīn Al-'Urmawī, Épître à Šaraf-Ad-Dīn, Aš-Šarāfiyya ; Livre des cycles musicaux, Kitāb Al-Adwār*. Paul Geuthner.
- Erlanger, R. d'. (1939). *La musique arabe : Tome 4. Traité anonyme dédié au Sultan Osmānī Muḥammad II (XV^e s.) ; Al-Lādiqī, Traité Al-Faḥiyya*. Paul Geuthner.
- Erlanger, R. d'. (1949). *La musique arabe : Tome 5. Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne : Échelle générale des sons, système modal*. Paul Geuthner.
- Erlanger, R. d'. (1959). *La musique arabe : Tome 6. Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne : Système rythmique, formes de composition*. Paul Geuthner.
- Farmer, H. G. (1926). The influence of music : From Arabic sources. *Proceedings of the Musical Association*, 52, 89–124.
- Ġolmieh, A. W., Kerbāj, T., & Farah, A. (1996). *Naẓariyyāt Al-Mūsīqā Aš-Šarq 'Arabiyyah*. CNSM de Beyrouth.
- Ḥifni, M., & Kašaba, Ġ. 'A.-A.-M. (1986). *Kitāb Al-Adwār. Al-Hay'a Al-'Arabiyya Al-'Āmma Lil-Kitāb*.
- Ḥilū, S. (1972). *Al-Mūsīqā an-Naẓariyya*. Dār Maktabat al-Ḥayāt.
- Kašaba, Ġ. 'A.-A.-M., & Faḥ-Allāh, I. (1983). *Aš-Šajara Dāt Al-Akmām Al-Ḥāwiya Li-'Uṣūl Al-Anḡām* [L'Arbre aux calices renfermant les principes des modes] [Réédition du manuscrit anonyme du XVII^e siècle avec commentaires]. Al-Hay'a Al-'Arabiyya Al-'Āmma Lil-Kitāb.
- Kula'ī, M. K. A. (1904). *Kitāb al-mūsīqā a-š-šarqī* [Livre du musicien oriental]. Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.
- Kindī, A. Y. Y. al-. (2009). *Mu'allafāt Al-Kindī Al-Mūsīqiyyā* (1^{re} éd., Z. Yūsuf, Éd. et comm.). Manšūrāt Al-Jamal.
- Lādiqī, M. bin 'A.-A.-Ḥ. al-. (1986). *Ar-Risāla Al-Faḥiyya (Fil-Mūsīqā)* (M. A.-R. Hāšim, comm.). Al-Majlis Al-Waṭanī Liṭ-Ṭaqāfa Wal-Fūnūn Wal-'Ādāb.
- Maššāqa, M. (1899). *Ar-Risāla Aš-Šihābiyya Fi-Aš-Šinā'a Al-Mūsīqiyya* [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical] (L. Ronzevalle, Éd.). Imprimerie des Pères Jésuites. (Œuvre originale publiée en 1840)
- Maššāqā, M. (1996). *Ar-Risāla Aš-Šihābiyya Fi-Aš-Šinā'a Al-Mūsīqiyya* [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical] (I. Faḥ-Allāh, Éd. et comm.). Dār Al-Fikr Al-'Arabī.
- Rajab, H. M. ar-. (2011). *Al-Mūsīqiyyūn Wal-Mūḡannūn Kilāl Al-Ḥukm Al-Maḡūlī Min Al-Qarn As-Sābi' Al-Hijrī Ilā Al-Qarn Ar-Rābi' 'Ašar Al-Hijrī* [Les musiciens et les chanteurs

- sous les Mongols du VII^e siècle au XIV^e siècle de l'Hégire]. Ad-Dār Al-'Arabiyya Lil-Mawsū'āt.
- Ronzevalle, L. (1913). Un traité de musique arabe moderne (préface, traduction française, texte et notes par le P.L. Ronzevalle). *Mélanges de la Faculté Orientale*, 6, 1–120.
- Şafadī, Ş. A.-D. aş-. (1991). *Risāla Fi 'Ilm Al-Mūsīqā* [Épître de la science de la musique] (Ġ. 'A.-A.-M. Kaşaba & 'A.-M. Dyāb, comm.). Al-Hay'a Al-'Arabiyya Al-'Āmma Lil-Kitāb.
- Şayko, L. (1913). *Jawāhir An-Nizām Fī Ma'rifat Al-Anğām* (d'Al-Irbīlī). *Al-Mašriq*, 16, 895–901.
- Shiloah, A. (2003). *La musique dans le monde de l'Islam*. Fayard.
- Wright, O. (1966). Ibn Al-Munajjim and the early Arabian mode. *The Galpin Society Journal*, 19, 27–48.
- Wright, O. (1978). *The modal system of Arab and Persian music 1250–1300*. Oxford University Press.
- Yūsuf, Z. (1956). *Risālat Aşşifā'*. Al-Amiriyyah.
- Yūsuf, Z. (1962). *Mu'allafāt Al-Kindī Al-Mūsīqiyyah*. Chafiq Press.
- Sources manuscrites**
- Anonyme 1 [AW2]. (s. d.). [Sans titre]. Dār al-Kutub du Caire, cote Funūn Jamila 11, 7 f^{os}.
- Anonyme 4 [AW2]. (s. d.). *Bur' Al-Aşqām Fī-Şarḥ Qaşīdat Al-Anğām*. Dār al-Kutub du Caire, cote Mūsīqā Taymūr 13/5, p. 72–93.
- Anonyme 9 [AW2]. (s. d.). [Sans titre]. Dār Al-Kutub du Caire, cote Funūn Jamila 432/2, p. 4(a)–6(a).
- Anonyme 10 [AW2]. (s. d.). [Sans titre]. Dār Al-Kutub du Caire, cote Mūsīqā Taymūr 10, p. 10–19.
- Anonyme 32. (s. d.). *Risāla Fī-'Ilm Al-Mūsīqā*. Dār Al-Kutub du Caire, cote Mūsīqā Taymūr 13/1, p. 1–36.
- Anonyme 34 [AW1]. (s. d.). *Kitāb Al-Mīzān Fī-'Ilm Al-Adwār Wal-Awzān* [Livre précis de la science des cycles et des mètres rythmiques]. Topkapi Sarayi, Istanbul, cote Ar. 2130, p. 85–123.
- Anonyme 36 [AW1]. (s. d.). [Sans titre]. Bibliothèque nationale de France, cote Arabe 2865, f^{os} 70(a)–75(b).
- Anonyme 60 [AW1]. (s. d.). *Aş-Şajara Dāt Al-Akmām Al-Ḥāwiya Li-'Uşūl Al-Anğām* [L'Arbre aux calices renfermant les principes des modes]. British Museum, Londres, cote Oriental 1535, f^{os} 57b–76a.
- Ḥişnī, 'A.-A. Al-Muşawwir M. bin Al-Ḥ. bin Al-M. Al-Mūsīqī al-. (s. d.). *Madkal 'Ilā 'Ilm Al-Mūsīqā* [Introduction à la science de la musique]. Dār al-Kutub du Caire, cote Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 40–64.
- Jazarī, Ş. A.-D. M. ibn al-. (s. d.). *Épître de la science de la musique et de la connaissance des modes*. Dār Al-Kutub du Caire, cote Funūn Jamila 506 [copie de : Istanbul, Topkapi Sarayi, cote Arabe 2130/4, p. 67–85 ; et Oxford, Bodleian Library, Ouseley 102, f^{os} 1–11(b)].
- Lādiqī, M. bin 'A.-A.-Ḥ. al-. (s. d.). *Zayn Al-Alḥān Fī 'Ilm At-Ta'līf Wal-Awzān*. Dār Al-Kutub du Caire, cote Funūn Jamila 350.
- Mārdānī, 'A.-A. al-. (s. d.). *Livre de la science de la musique : Introduction à la science des modes*. Dār Al-Kutub du Caire, cote Mūsīqā Taymūr 14/1, p. 2–10.
- Mibrad, J. A.-D. Y. ibn H. ibn A. ibn 'A.-H. ibn al-. (1436–1503). *Le livre du jardin de l'amoureux de la science des modes*. Topkapi Sarayi, Istanbul, cote Ar. 2130, p. 47–56. [Copie unique]
- Qādirī, 'A.-A. bin M. al-. (s. d.). *'Urjūza Fī-Al-Anğām*. Gotha, cote Ar. 39, f^{os} 65b–71b.
- Qādirī, 'A. Al-Ḥalabī Al-Ḥanafī al-. (s. d.). *Rāḥ Al-Jām Fī-Şajarat Al-Anğām* [Le vin du pot dans l'Arbre des mélodies]. Bibliothèque nationale de France, cote Arabe 3250, f^{os} 36b–42b.
- Pseudo-Şafadī. (s. d.). *Épître dans la science de la musique* [AW2, 081]. Dār Al-Kutub du Caire, cote Majāmi' Taymūr 14/1, p. 10–28.
- Şaydāwī, Ş. A.-D. aş-. (s. d.). *Kitāb Fī-Ma'rifat Al-Anğām Wa-Şarḥihā* [Livre de la connaissance des modes et de leur explication]. Bibliothèque nationale de France, cote Arabe 2480, f^{os} 1–18.