

HAMDI MAKHLOUF

Métamorphoses du 'ūd

*De l'organologie
à l'espace compositionnel*

Préface

Jean-Marc Chauvel



Métamorphoses du 'ūd
De l'organologie à l'espace compositionnel

Métamorphoses du ‘ūd
De l’organologie à l’espace compositionnel

HAMDI MAKHLOUF

1^{ère} édition : Tunis - Juillet 2020

Tous les droits sont réservés aux éditeurs

Les droits de l’auteur sont préservés

Photo de couverture :

‘ūd tunisien, collection du musée des instruments de musique

Palais d’Ennejma Ezzahra



**CENTRE DES MUSIQUES
ARABES ET MÉDITERRANÉENNES**

Adresse : 8, rue du 2 mars 1934, 2026, Sidi Bou-Saïd, Tunis, Tunisie

Tél : +216 71 746 051 / +216 71 740 102

Fax : +216 71 746 490

E-mail : info@cmam.tn

Site web : www.cmam.tn



SOTUMEDIAS

Éditions et distribution

Adresse : BP. 570, Tunis - Hached - 1049, Tunis

Tél. : +216 31 400 756 / **Mob. :** +216 97 126 757

Fax : +216 32 400 756

E-mail : contact@sotumediastn

Site web : www.sotumediastn

ISBN

978-9938-918-81-6

Avertissement : Il est strictement interdit de transcrire ou reproduire les textes de cet ouvrage, sauf accord préalable de l’auteur et des éditeurs

HAMDI MAKHLOUF

Métamorphoses du 'ūd

*De l'organologie
à l'espace compositionnel*

Préface

Jean-Marc Chauvel



*À mes chers parents
À ma chère épouse
À mes deux perles Bissane et Julia*

À toute la famille



Translittération des lettres alphabétiques arabes

La translittération suivante est une adaptation du système créé le 11 janvier 2010 et référencé sous la norme **ISO 233-2 (1993)**. Elle a été établie par la direction scientifique du CMAM (Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes) en 2018 pour servir comme référence dans les publications scientifiques en français ou en anglais.

Le choix de la norme ISO 233-2 (1993) est basé sur trois critères et avantages principaux :

- a. Facilité de la translittération et disponibilité des caractères qui y sont nécessaires dans la majorité des applications et des logiciels de rédaction .
- b. Utilisation d'un caractère unique pour chaque lettre
- c. Restitution standard et homogène du système vocalique qui met en valeur la prononciation des lettres et des mots en langue arabe et prend, également, en considération les spécificités des termes vernaculaires.

1. Les consonnes

Caractère arabe	Nom du caractère	Translittération		Prononciation et description
		Majuscule	minuscule	
ب	باء bā'	B	b	comme balance
ت	تاء tā'	T	t	comme tasse
ث	ثاء tā'	<u>T</u>	<u>t</u>	comme thin (en anglais)
ج	جيم jīm	J	j	comme Julien
ح	حاء ḥā'	Ḥ	ḥ	Lettre pharyngale spirante/ sourde
خ	حاء ḥā'	Ḥ	ḥ	comme nacht (en allemand)
د	دال dāl	D	d	comme dormir
ذ	ذال ḏāl	<u>D</u>	<u>d</u>	comme the en anglais
ر	راء rā'	R	r	Prononciation du R roulé
ز	زاي zāy	Z	z	comme Zarlino
س	سين sīn	S	s	comme salon
ش	شين šīn	Š	š	comme chanter
ص	صاد ṣād	Ṣ	ṣ	Dentale spirante emphatique/ sourde.
ض	ضاد ḏād	Ḍ	ḏ	Dentale occlusive emphatique / sonore.

Caractère arabe	Nom du caractère	Translittérartion		Prononciation et description
		Majuscule	minuscule	
ط	طاء 'ṭā'	Ṭ	ṭ	Prononciation palatale de la lettre T
ظ	ظاء 'ẓā'	Ẓ	ẓ	comme <i>that</i> en anglais avec une prononciation lourde
ع	عَيْن 'ayn	'		Laryngale spirante/sonore
غ	غَيْن 'ġayn	Ġ	ġ	comme le R parisien
ف	فاء 'fā'	F	f	comme fête
ق	قاف qāf	Q	q	prononciation uvulaire occlusive
ك	كاف kāf	K	k	comme Cadre
ل	لام lām	L	l	comme Larme
م	ميم mīm	M	m	comme manger
ن	نون nūn	N	n	comme nager
هـ / ه	هاء 'hā'	H	h	comme <i>how</i> en anglais
و	واو wāw	W	w	comme <i>with</i> en anglais
ي	ياء 'yā'	Y	y	comme <i>yankee</i> en anglais

2. Voyelles et signes diacritiques

Caractère arabe	Nom du caractère	Translittération		Prononciation et description
		Majuscule	minuscule	
أَ	فَتْحَة faṭḥa	A	a	comme Art
أُ	ضَمَّة ḍamma	U	u	comme Ours
إِ	كَسْرَة kasra	I	i	comme Italie
آ	فَتْحَة مَمْدُودَة faṭḥa mamdūda	Ā	ā	Un (a) allongé
أُو / وُو	ضَمَّة مَمْدُودَة ḍamma mamdūda	Ū	ū	Un (ou) allongé
إِي / يِي	كَسْرَة مَمْدُودَة kasra mamdūda	Ī	ī	Un (i) allongé
ءَ / وُ / يِ	سُكُون sukūn		,	Un coup laryngal brusque, généralement à la fin du signe diacritique.

3. Les diphtongues

Caractère arabe	Translittération	
	Majuscule	minuscule
أَوَّ	AW	aw
أَيَّ	AY	ay

4. Autres considérations

4.1 Translittération des lettres de prolongation

a) Lorsqu'elles jouent le rôle de lettres de prolongation, les lettres (ي، ي، و، ا) sont restituées par le symbole de la voyelle longue (*mamdūda*), c'est-à-dire respectivement par, « ā », « ū » et « ī ». Exemples : [الفارابي => al-Fārābī] / [الشرق الأقصى => al-Šarq al-aqṣā]

b) Dans les autres cas, les lettres و et ي sont restituées respectivement par « w » et « y ». Exemple : [الولاية => al-wilāya]

4.2 Traitement de l'article (ال)

L'article défini (ال), quelle qu'en soit la vocalisation, est restitué par « al- ». Exemple : [السياسة => al-siyāsa (et non *as-siyāsa*)].

Si le *alif* (ا) disparaît, le « a » n'apparaît pas en translittération (comme lors de l'utilisation de la préposition لـ). Exemples :

[بالقاهرة => bi-l-Qāhira] / [للأمير => li-l-amīr]

4.3. Translittération de la *hamza* (ء)

La *hamza* initiale n'est pas restituée. Exemple : [أمير => amīr]. Dans tous les autres cas, que ce soit avec ou sans lettre support, la *hamza* est translittérée par le signe diacritique ('). Exemples :

[المسؤول] => al-mas'ūl / [الهيئة] => al-hay'a / [الماء] => al-mā'

4.4. Translittération de la *Šadda* (ّ)

La *šadda* est restituée par le dédoublement du caractère latin concerné. Exemple : [مَكَّة] => Makka

4.5. Translittération spécifique de quelques prépositions et conjonctions

Les prépositions *li*, *bi* et *ka* (لـ، بـ، كـ) ainsi que les conjonctions *wa* ou *fa* (وَ، فَ) sont jointes au mot qui suit. Elles en sont séparées en translittération par un trait d'union.

Exemples : [لِسَمِيرٍ => *li-Samīr*] / [تَارِيخَ الْعُلُومِ وَتَصْنِيفُهَا فِي الْعَالَمِ الْإِسْلَامِيِّ] => *Tārīḥ al-‘ulūm wa-taṣnīfuhā fī al-‘ālam al-islāmī*

4.6. Lettres non restituées en translittération

Les lettres non prononcées à la fin des mots ne sont pas concernés par la restitution à la translittération. Exemples : [الْقُوَّة] => *al-quwwa* (et pas *al-quwwat*) / [فَاتَحُوا] => *fataḥū*

4.7. Caractères tunisiens (maghrébins)

Le caractère **ڨ** (utilisé souvent au Maghreb pour les noms propres) est restitué par la lettre « *g* ».

4.8. Les noms propres

Il est souhaitable de ne pas appliquer la translittération pour les noms propres des célébrités, notamment actuelles (auteurs, artistes, politiciens, hommes et femmes de média, etc.). Tout autre nom propre doit être restitué à la translittération.

Sommaire

Translittération	7
Préface	15
Introduction	19
Évolution historique et organologique du ‘<i>ūd</i>’	27
1. Réflexion sur quelques données archéologiques	28
2. Le ‘ <i>ūd</i> ’ dans les écrits théoriques médiévaux	35
3. Le ‘ <i>ūd</i> ’ contemporain	67
Pratique du ‘<i>ūd</i>’ et pensée compositionnelle contemporaine	109
4. Cadre théorique de l’espace compositionnel	110
5. Espace d’écoute	121
6. Espace formel : analyse de tendances compositionnelles	141
7. Espace sémantique : les questions du sens et de signification	179
Espace compositionnel et modélisation sémiotique	193
8. Quelles limites pour la notation traditionnelle ?	194
9. Modélisation sémiotique de <i>l’Amiriyya</i> de Shamma	216
Conclusion	233
Bibliographie	239
Discographie sélective	254
Annexes	257
Liste des figures	267
Liste des tableaux	271
Table des matières	273



Préface

Il y a la musique vocale et la musique instrumentale. L'histoire de la musique est souvent l'histoire d'une émancipation : car si l'instrument peut ce que peut la voix, s'il peut chanter avec elle, et chanter encore sans elle, il peut aussi bien d'autres choses, même s'il lui faut un temps considérable pour en prendre conscience.

Le *'ūd* n'est pas n'importe quel instrument. C'est l'héritier d'une longue série de cordophones, pour reprendre la terminologie des organologistes, dont la fonction principale a sans doute été pendant des siècles, voire des millénaires, d'accompagner la voix du chanteur. Il a gagné de cette proximité une magnifique palette d'attaques et de résonances. Pour avoir tenu quelques heures un *'ūd* entre mes doigts de guitariste, je sais aussi que c'est un instrument intimement lié à la logique modale de la musique arabe : tout ce solfège abstrait devient dans la pratique du manche du *'ūd* transparent et élémentaire.

Dès lors, le *'ūd* a pu être passionnément lié à l'improvisation modale, déployant pendant des heures un *logos* sophistiqué et inspiré, dont les vocalistes traditionnels se sont sans doute eux aussi instruits dans la conduite de leurs ornements.

Le *logos* est oublieux de la *phôné*, car si l'on en croit Aristote, le premier serait l'attribut de l'être humain, quand le deuxième serait celui du règne animal. C'est typique d'une forme de pensée qui exclut l'homme de sa condition première. S'ajoute à cela, chez les grecs, la nature divine de l'harmonie, dont le combat de Marsyas et d'Apollon symbolise l'impudence de l'espèce humaine. De ce point de vue, la pratique traditionnelle du *'ūd*, en excluant l'harmonie (du moins en théorie), ne se risque pas à affronter les sphères célestes. En effet, l'harmonie serait de toute façon très malcommode sur un instrument dépourvu de frettes, mais malcommode ne veut pas dire impossible.

L'émergence de la forme musicale du « récital » de *'ūd*, au cours du vingtième siècle, en particulier avec l'école de Bagdad, a une importance considérable pour l'histoire de la musique arabe, une importance au moins aussi grande que l'a eu l'essor, au cours du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, du récital de piano pour la musique occidentale. Elle symbolise sans doute tout autant l'affranchissement de l'individu musicien des contraintes sociales de la pratique collective de la musique, que l'autonomisation d'une forme de la pensée musicale qui devient indépendante de la parole. Il faut un peu de recul, mais c'est fascinant à observer. La musique devient peinture, la musique devient création, témoignage, récit, la musique parvient à nous parler bien au-delà du *logos* qui la contraignait, et elle devient expressive sur toutes les dimensions de son jeu. Le timbre, qui était subalterne, devient un champ formidable de possibilités, l'inflexion, qui était calquée sur celle de la voix, offre à nos oreilles toute une nouvelle sémiologie.

Le travail de recherche d'Hamdi Makhlouf ouvre des perspectives essentielles pour la musique orientale. Il m'a ouvert les oreilles aussi sur tout un pan de la musique occidentale, que j'ai vu comme reflété par des préoccupations d'une grande poésie. La musicologie a toujours beaucoup à gagner d'être saisie par de grands musiciens. Et la musique elle-même doit beaucoup à l'esprit de recherche. Il y a aujourd'hui dans le monde oriental une génération de musiciens exceptionnels, remarquablement formés, qui pourraient donner à leur culture un déploiement sans précédent. Ils se sentent souvent limités

par un contexte compliqué, politiquement et culturellement, et développent une sorte d'auto-censure très dommageable. Puisse le public, mais surtout les producteurs et les responsables culturels, donner à ces artistes et à leurs œuvres la place qu'ils méritent sur les scènes et dans leur cœur.

Jean-Marc Chauvel
Professeur, Sorbonne Université



Introduction

« La musique n'est pas une substance minérale qui s'explique avec une formule. C'est une langue fluctuante qui s'exprime, en des temps et en des lieux différents, par des idiomes différents. Les principes en sont constants, mais il est illusoire de tenter de les découvrir en négligeant l'évolution dans le temps et dans l'espace. » (Chailley, 1985, p. 173)

Par ces premières phrases, extraites du chapitre conclusif de son ouvrage *Éléments de philologie musicale*, Jacques Chailley porte un regard évolutif sur la musique en la classant dans la sphère du langage. Le rapport préconisé entre la constance des principes de la musique avec sa progression spatio-temporelle rejoint manifestement la pensée évolutive de la musicologie définie comme « *la "science" qui permet d'aller plus loin que les prédécesseurs dans la "connaissance" de la musique et de son histoire* » (Chailley, 1984, p. 19). Ce constat, aussi évident et général qu'il soit, explicite la démarche sur laquelle repose le présent livre.

Les recherches qui portent sur les musiques du monde arabe et oriental ont décuplé à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle et ne cessent de se développer en touchant divers domaines. Même si le caractère descriptif est assez important dans une grande partie de ces recherches, les vingt dernières années sont marquées par une évolution remarquable dans l'établissement d'analyses rigoureuses et détaillées. L'étude des *maqāms* et des musiques modales demeure le sujet de recherche favori quel que soit le corpus ciblé (Feki, 2006) ou le genre musical abordé (Ben Saïd, 2003). Dépassant le stade de l'élucidation des formes musicales arabes traditionnelles, les analyses systématiques transcendent, dans bien des cas, les spéculations purement théoriques et générales en privilégiant la référence à des exemples musicaux déterminés. Ce livre s'inscrit dans cette démarche. Il s'intéresse à la musique instrumentale qui connaît de nos jours une prolifération conséquente en subissant maintes influences musico-culturelles. Un intérêt particulier est accordé à ces influences à travers le *‘ūd* (luth arabo-oriental) qui ne cesse d'évoluer autant dans ses aspects organologiques que dans sa pratique musicale.

Plusieurs recherches se sont intéressées au *‘ūd* du fait qu'il soit aussi bien l'instrument emblématique de la culture arabo-orientale que la base des réflexions théoriques et pratiques de la musique depuis les écrits des anciens érudits, tels que Al-Kindī, Ibn Al-Munajjim, Al-Fārābī et Ibn Sīnā, Al-Urmawī. Au fur et à mesure de l'étude des abondantes sources écrites au sujet du *‘ūd*, nous avons été confronté à un bon nombre de descriptions qui prêtent à confusion autour de l'origine de l'instrument et de sa facture. Ce problème persiste encore aujourd'hui bien que l'on ait atteint un rang élevé dans les connaissances de l'Histoire et dans le développement des moyens techniques et technologiques permettant de mieux comprendre un élément ou un phénomène donné.

D'un côté, la question de l'origine s'est focalisée sur les découvertes archéologiques et la détermination de l'âge des vestiges. Entre le chercheur irakien Ṣubḥī Anwar Rašīd¹ et l'égyptien Maḥmūd Aḥmad Al-Ḥifnī (Al-Ḥifnī, 1987), il existe de

¹ Voir la bibliographie.

grandes divergences dans les points de vue par manque d'analyses et d'observations critiques sur l'évolution historique et organologique du *'ūd*². Par ailleurs, les récentes études musicologiques à ce sujet parviennent en grande partie à combler cette déficience analytique. Entre la thèse de Haythem Chakroun (Chakroun, 2004) et l'appendice sur le *'ūd* d'Amine Beyhom (Beyhom, 2010, p. 277-307), il est devenu possible de trouver le fil d'une réflexion homogène fruit d'un dépouillement quasi-exhaustif des différentes sources.

D'un autre côté, le savoir-faire des luthiers arabes et orientaux est souvent occulté, l'on remarque aujourd'hui une lutherie variée qui aboutit à plusieurs types de *'ūds* de différentes formes et mesures. Cependant, quelques recherches sur la facture de l'instrument, comme celles du luthier canadien Richard Hankey (Hankey, 2002) et du luthier turc Faruk Türünz par exemple, éclairent certains détails en optant pour un modèle de *'ūd* homogène dans le triple rapport « mesure/qualité/son ». Dans la perspective de l'uniformisation des mesures et de la forme de l'instrument, d'autres études sérieuses tentent d'expliquer la facture du *'ūd* par le biais de formules mathématiques à l'instar de l'article publié dans les actes de la onzième conférence internationale *Acoustiques et Musique : Théorie et Applications (AMTA)*, tenue en Roumanie (Jahandideh et al., 2010, p. 35-39), et qui met en exergue la *racine* ($\sqrt{\quad}$) comme variable constante dans la détermination des proportions de mesure du *'ūd* (Fig. 1).

Malgré ces différentes données dans l'étude de cet instrument, trop peu d'écrits ont abordé son rapport à la pratique

² Même si Rašīd et Al-Ḥifnī avaient également pour sources les travaux antérieurs sur l'histoire et l'organologie des instruments de musique (entre autres Curt Sachs, Erich von Hornbostel, André Schaeffner, etc.), leurs descriptions ne mettaient pas en valeur le *'ūd* à l'instar de ces derniers. Schaeffner par exemple explicite l'origine du luth en ciblant l'évolution organologique de l'un des détails clefs de l'instrument. Il dit : « *Avons-nous là (...) un type de luth qui, plus ventru, au manche appelé à s'élargir, tourna autour de la Méditerranée après être venu d'Asie ? La fusion (apparente) de la table et du manche dans le luth est réalisée dès ici : la peau de la table, tendue en demi-fuseau, cache habilement la jointure entre le manche et la caisse. Nous pouvons dire que l'histoire du luth persano-arabo-européen s'est en partie employée à parfaire ou à défaire cette continuité entre le manche élargi, trapézoïdal, et le vaste corps piriforme* » (Schaeffner, 1994, p. 213).

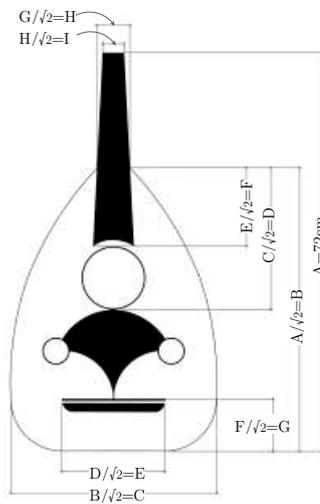
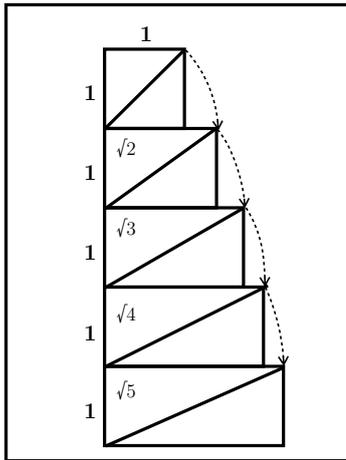


Fig. 1 : Mesures du *'ūd* avec la variable *racine* ($\sqrt{\quad}$)

des *'ūdistes* (luthistes). Celle-ci, en ascension fulgurante depuis la création de l'école de musique de Bagdad en 1937 par le *'ūdiste* et compositeur turc Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar, semble définir aujourd'hui des tendances musicales stylistiques contemporaines qui méritent d'être abordées.

L'identification de ces tendances se rattache à la métamorphose du *'ūd* stipulant deux acceptions fondamentales. La première met en valeur une qualité particulière dans la morphologie de l'instrument : un *'ūd* doté d'une haute finition et d'une qualité sonore exceptionnelle. La deuxième, quant à elle, propose en effet de concevoir le *'ūd*, notamment actuel ou contemporain, comme un renvoi à la musique composée et interprétée pour l'instrument dans divers contextes depuis l'éclosion des performances en solo pendant les années 70 du XX^e siècle (Chakroun, p. 184-185) et jusqu'à aujourd'hui. Plusieurs questions restent, cependant en suspens : devant l'embarras du choix et entre une multitude de types de *'ūds* de différentes factures, comment pouvons-nous définir les meilleures solutions pour la construction d'un *'ūd* contemporain ? Existe-t-il un ensemble de normes communes permettant de déterminer un modèle précis ? Y a-t-il des préférences particulières dans la forme et les mesures ? Ces préférences sont-elles assujetties à des besoins compositionnels ou interprétatifs particuliers ?

L'ensemble de ces questions véhicule en effet, la première facette de la problématique centrale de cette étude : quel rapport pourrait entretenir l'évolution organologique du *'ūd* avec le développement des pratiques instrumentales des *'ūdistes* contemporains ?

Subjugués par une globalisation incessante, ces derniers sont constamment à la recherche de nouveaux chemins dans la composition et l'interprétation. Leurs musiques se trouvent à la croisée de maintes influences, traçant ainsi une tendance instrumentale moderne qui reflète une pensée musicale différente. Il y aurait deux formes d'innovation dans cette pensée :

- Un attachement aux formes musicales traditionnelles (principalement le *taqsīm* (l'improvisation), le *samā'ī* et la *lūnga*) en se concentrant sur la recherche de nouvelles expressions mélodico-rythmiques.
- Un détachement de ces formes traditionnelles en prônant plus de liberté autant dans le choix des éléments compositionnels que dans leurs agencements, véhiculant ainsi de nouvelles formes.

L'assimilation de ces tendances ne passe plus uniquement par l'étude analytique détaillée. Une dimension intentionnelle conséquente, visiblement présente dans ces tendances, permettrait dès lors l'appréhension de la musique du *'ūd* dans ses différentes nouvelles manifestations. Le présent travail se propose d'appréhender cette musique en se basant sur une approche "spatiale" que j'appellerai *espace compositionnel* qui sous-tendrait la pensée musicale des *'ūdistes* contemporains. Chakroun écrit à ce propos :

« *l'espace compositionnel est lié à des mouvements internes et a priori virtuels (...)* Une classification structurale / taxonomique, au sens où elle pourrait relier avec un certain raisonnement les "éléments" des plus fins aux plus spacieux, serait également passionnante. Ce sont d'abord des points ou des ponctuations microstructuraux, jusqu'aux axes les plus étendus ou ce que nous pourrions appeler les vecteurs ; ces "éléments" obéissent à une stratégie temporelle considérable. » (Chakroun, 2004, p. 13)

Cette acception fait allusion à un espace mental dans lequel se profile le projet compositionnel. L'espace compositionnel se rattache exclusivement à la manière dont le compositeur (dans l'absolu) conçoit sa composition. Quelques questions se posent en l'occurrence : quels sont les critères structurels/formels qui supportent la conception compositionnelle ? Quels en sont les enjeux cognitifs et esthétiques pour ce qui concerne la musique composée pour *'ūd* ? Cet espace compositionnel est-il limité à une simple construction mentale d'une œuvre ?

Sachant que l’intériorité de la musique et de son mouvement, dans certains propos philosophiques et esthétiques (Villela-Petit, 1998, p. 30-32) rejoint dans bien des cas celle de l’espace compositionnel, la musique du ‘ūd ne semble pas totalement concorder avec cette acception. La reconsidération de cette notion fait le propos central de ce livre : concevoir l’espace compositionnel comme une interaction fonctionnelle entre trois niveaux conceptuels : *un espace d’écoute*, *un espace formel*, et *un espace sémantique* qui se construisent autour d’une représentation générale de la musique du ‘ūd.

Pour y parvenir, il sera question d’interroger les créations musicales et le statut interprétatif qui soulèvent une problématique quant à la représentation de l’espace compositionnel : comment pourrait-on définir une œuvre à travers plusieurs interprétations différentes ? Quelle représentativité, notamment graphique ou scripturaire pour la musique du ‘ūd ? Peut-on concevoir une approche sémiotique qui crée de l’espace compositionnel une réelle issue pour comprendre les musiques des ‘ūdistes d’aujourd’hui ?

Certes, les problèmes de la transcription des musiques du monde arabe-oriental est un sujet d’étude miné de par la fluctuation de ses hauteurs et de ses intervalles, mais aussi de ses différentes variations interprétatives. Nous proposons à la fin de ce livre d’approcher cette question à travers une *modélisation sémiotique* qui a pour but de concevoir un espace graphique représentatif de l’espace compositionnel. Il s’agit de la suggestion d’un mécanisme de synchronisation des méthodes scripturaires des créations musicales en fonction de l’évolution de la pensée compositionnelle des ‘ūdistes. Voici un diagramme qui illustre le rapport problématique des parties de cette étude :

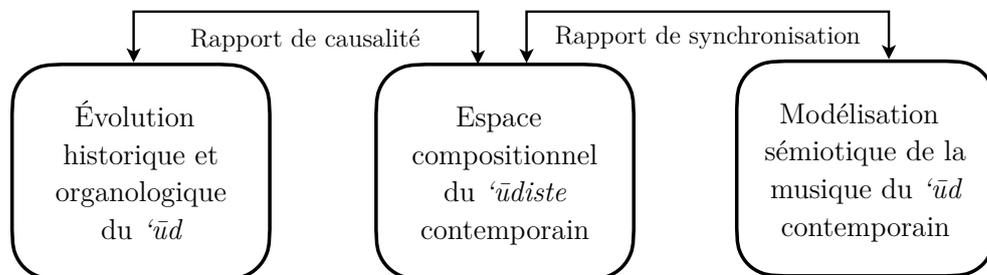


Fig. 2 : Diagramme explicitant la problématique du livre

Comme le montre ce diagramme, ce livre se compose de trois parties. La première partie essaye d'apporter quelques éclairages sur l'évolution de la morphologie du 'ūd depuis l'antiquité jusqu'à cette époque. La deuxième, posera les fondements épistémologiques de l'espace compositionnel et sera consacrée à une étude analytique de ses trois repères — à savoir la sphère de l'écoute, le niveau formel et les questions du sens et de la signification — à partir de quelques exemples. La troisième partie présentera l'esquisse d'une modélisation sémiotique à travers l'analyse interprétative d'un exemple précis.

Le projet de ce livre a connu un grand nombre d'*allers-retours* sur les notions et concepts abordés. Bien qu'il soit une déclinaison révisée et ajustée de ma thèse de doctorat (Makhlouf, 2011), il constitue la synthèse d'une longue réflexion sur la pratique actuelle du 'ūd. Cette étude revivifie la problématique, affine les propos et engage à nouveau la réflexion rendant ainsi le contenu plus accessible à un public plus large.

Il n'est pas tout à fait anodin d'aborder la question de la valorisation de la recherche académique, d'autant plus que le nombre de thèses remarquables ne cesse de croître et que leur publication est plus que souhaitée à l'aune de la régression du marché éditorial (Prochasson, 2013, p. 289-297). C'est pourquoi je souhaite exprimer mes remerciements les plus vifs au Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (CMAM) à Sidi Bou Saïd (Tunisie) et les éditions Sotumédias pour la stratégie prônée et les efforts multipliés en faveur de la valorisation et la publication des recherches scientifiques en musique et musicologie, particulièrement ces trois dernières années.

Je tiens aussi à remercier du fond du cœur mon maître et professeur Jean-Marc Chouvel qui m'a toujours insufflé l'engouement de la recherche et de l'écriture scientifique. Sa préface ne peut qu'élever le rang de cette contribution et témoigner de sa grande générosité. Je ne peux également passer sans adresser mes remerciements les plus sincères à Anis Meddeb et Samir Becha pour leurs amitiés, disponibilités et leurs conseils avisés. Mes remerciements s'adressent aussi à madame Hedia Ben Rejeb pour tous les efforts fournis dans la relecture et la correction linguistique. Enfin, je tiens aussi à exprimer ma profonde gratitude à mon ami Amine Beyhom d'avoir pris le temps de lire et

commenter les propos de cet ouvrage ; des propos qui trouveront, tel est mon souhait, toute la considération de la communauté musicologique et attireront, je l'espère fort bien, l'attention des lecteurs du grand public.

Table des matières

Translittération des lettres alphabétiques arabes	7
Sommaire	13
Préface	15
Introduction	19
Évolution historique et organologique du ‘<i>ūd</i>’	27
1 Réflexion sur quelques données archéologiques	28
1.1 La question de l’origine	29
1.2 Formes et mesures à travers la documentation iconographique	31
2 Le ‘<i>ūd</i>’ dans les écrits théoriques médiévaux	35
2.1 Le ‘ <i>ūd</i> ’ à l’époque pré-islamique	36
2.2 Le ‘ <i>ūd</i> ’ après l’Islam	38
2.3 Le ‘ <i>ūd</i> ’ dans les principaux textes théoriques de l’âge d’or islamique	42
2.3.1 Dédutions principales sur le ‘ <i>ūd</i> ’ chez Al-Kindī (796–874)	42
2.3.2 Les considérations d’Ibn Al-Munajjim (mort en 920)	47
2.3.3 La conception du ‘ <i>ūd</i> ’ chez Al-Fārābī (872-950)	49
2.3.4 Description du ‘ <i>ūd</i> ’ chez Iḥwān Al-Ṣafā’ (2 ^e moitié du X ^e siècle)	53
2.3.5 Les considérations d’Ibn Al-Ṭaḥḥān (XI ^e siècle)	55

2.3.6 Accordage du ‘ūd et ligaturage du manche chez Al-Urmawī (mort en 1293)	59
2.4 Constatations générales	62
3 Le ‘ūd contemporain	67
3.1 La description de Villoteau (1759- 1839)	70
3.2 Le ‘ūd égyptien de Kāmil Al-Ḥula‘ī (1876- 1938)	74
3.3 Principaux critères organologiques	77
3.3.1 Spécificités du manche	81
3.3.2 Courbures de la caisse de résonance du côté du manche	83
3.3.3 Galbes inférieurs de la caisse de résonance	85
3.3.4 Chevalet fixe et chevalet mobile	86
3.3.5 Disposition des barres d’harmonie	87
3.3.6 Cordes et systèmes d’accordage	90
3.3.7 Classification géo-culturelle	93
3.4 Le ‘ūd à partir du XX ^e siècle	95
3.4.1 L’école de Bagdad et le rôle de Šarīf Muḥyiddīn Ḥaydar	96
3.4.2 Le ‘ūd actuel : lumière sur deux modèles de facture	101
Pratique du ‘ūd et pensée compositionnelle contemporaine	109
4 Cadre théorique de l’espace compositionnel	110
4.1 Brève réflexion sur le symbolisme dans les musiques du <i>maqām</i>	111
4.2 L’idée musicale	112
4.3 L’espace imaginaire : un espace d’écoute et un espace sémantique	113
4.4 L’espace formel comme espace analytique	115
4.4.1 Le compositeur : un analyste en permanence	115
4.4.2 Vers l’analyse auditive	117
4.5 Représentation de l’espace compositionnel	119
5 Espace d’écoute	121
5.1 Champ <i>maqāmique</i>	122
5.1.1 Matériau du <i>maqām</i> et éléments musicaux prépondérants	123
5.1.2 Impact de l’improvisation <i>maqāmique</i> sur la composition instrumentale	126

5.2	Champ des musiques du monde : quelques repères de modalité	129
5.2.1	Correspondances avec les musiques du Moyen-Orient et de l'Asie centrale	129
5.2.2	Rapprochement avec la musique indienne	131
5.2.3	Note sur les musiques d'Afrique subsaharienne et d'Extrême-Orient	133
5.3	Champ tonal	134
5.3.1	Dimension mélodique de la musique tonale	135
5.3.2	Problématique de l'harmonisation	136
5.4	Champ atonal : quel emprunt ?	138
6	Espace formel : analyse de tendances compositionnelles	141
6.1	Cadre général de l'analyse	141
6.1.1	Principe de segmentation	145
6.1.2	Outils de segmentation	146
6.2	Classification, choix des œuvres et analyse des musiques du <i>'ūd</i>	147
6.2.1	Analyse auditive d'une musique improvisée : un <i>taqsīm</i> de Jamil Bashir	149
6.2.2	Analyse auditive d'une musique composée : Al- <i>'usfūr at-ṭā'ir</i> (L'oiseau volant) de Munir Bashir	160
6.2.3	Analyse auditive d'une musique hybride au sein d'une formation orchestrale traditionnelle : le trio Joubran comme exemple	166
6.2.4	Analyse auditive d'une musique hybride au sein d'une formation orchestrale multiculturelle : l'exemple de Dhafer Youssef	168
6.2.5	Analyse auditive d'une musique hybride pour <i>'ūd</i> solo : l'exemple de Naseer Shamma	172
6.3	Constatations générales	177
7	Espace sémantique : les questions du sens et de signification	179
7.1	Sens et signification : quelle approche ?	181
7.1.1	Concept d'association	181
7.1.2	Intentionnalité compositionnelle	182
7.2	Essai d'analyse sémantique	183
7.2.1	Sémantique interne	183
7.2.2	Sémantique externe	186
7.3	Constatations générales	189

Espace compositionnel et modélisation sémiotique	193
8 Quelles limites pour la notation traditionnelle ?	194
8.1 Modèles opératoires dans la transcription des musiques du 'ūd	194
8.1.1 Transcription rudimentaire	195
8.1.2 Transcription enrichie	201
8.2 Divergences entre théorie et pratique	202
8.2.1 Problématique des hauteurs et des intervalles	203
8.2.1 Problématique des variations interprétatives	205
8.3 Quelle notation pour la musique du 'ūd ?	209
8.3.1 La notation ultra-écrite	211
8.3.2 La notation simplifiée	212
8.3.3 La notation image-son	214
9 Modélisation sémiotique de l'Amiriyya de Shamma	216
9.1 L'interprétation de l'Amiriyya	217
9.2 Analyse du deuxième mouvement	218
9.3 Modélisation sémiotique	221
9.3.1 Modélisation de l'interprétation conduite	222
9.3.2 Modélisation de l'interprétation induite	224
9.3.3 Modélisation de l'interprétation différente	226
9.3.4 Modélisation intégrale du 2 ^e mouvement	227
Conclusion	233
Bibliographie	239
Discographie sélective	254
Annexes	257
Liste des figures	267
Liste des tableaux	271
Table des matières	273

L'auteur



Hamdi Makhoulf est né le 5 juin 1980 à Tunis, *'ūdīste* (luthiste), compositeur interprète, docteur en musique et musicologie de Sorbonne Université (Paris) et maître assistant à l'Université de Tunis, Institut Supérieur de Musique.

Il a publié plusieurs articles musicologiques et a participé à des congrès et colloques scientifiques en Tunisie et l'étranger. Il a été co-directeur d'un ouvrage publié en 2010, intitulé *Musique, Signification et Émotion* et membre fondateur du *Centre Tunisien de Publication Musicologique* (www.ctupm.com). Il a participé à l'élaboration, la conception et la révision de quelques ouvrages au cours des trois dernières années et il a occupé les fonctions administratives et scientifiques suivantes :

- Coordinateur pédagogique des cours de *'ūd* et éditeur de trois recueils (Licence et Master), avec une équipe de professeurs, pour guider l'enseignement de l'instrument à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis.
- Directeur et président du comité d'organisation des Journées Musicales de Carthage (JMC) pendant trois sessions (2015-2017)
- Directeur du département de musicologie et de formation générale à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis (Décembre 2017 - Février 2019)
- Coordinateur scientifique du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, Ennejma Ezzahra (2017-2020).

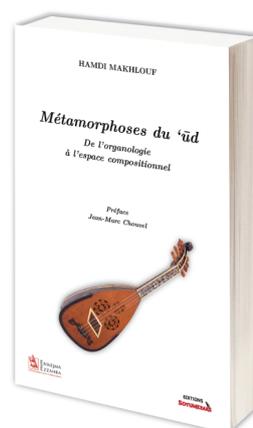
Scanner ce QR code pour
consulter le CV complet



Cet ouvrage

Une question fondamentale à trois niveaux régit le propos de ce livre : peut-on concevoir un lien entre la facture du ‘ūd (luth arabo-oriental), la musique que l’on compose pour lui et une écriture qui lui est appropriée ? Nous avons tenté d’apporter quelques éléments de réponse à ce questionnement à travers l’étude de l’évolution historique et organologique du ‘ūd, autant dans les écrits anciens qu’à travers l’observation actuelle de l’instrument, l’élaboration d’un espace compositionnel autour duquel se construisent les formes musicales traditionnelles et contemporaines, et enfin, la réalisation d’une modélisation sémiotique ayant pour but la représentation scripturaire de ces formes ; une modélisation qui met en exergue une pensée musicale compositionnelle.

Hamdi MAKHLOUF



Métamorphoses du ‘ūd ***De l'organologie*** ***à l'espace compositionnel***

Prix: 25 DT

