

MUSIQUE DE L'ÉPOQUE ABBASSIDE

Le legs de Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī (d. 1294)

Ensemble de Musique Classique Arabe de l'Université Antonine (Liban)

MUSIC OF THE ABBASID ERA

The legacy of Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī (d. 1294)

Arabic Classical Music Ensemble of Antonine University (Lebanon)

Transcription, adaptation, direction musicale/musical direction : Nidaa Abou Mrad.

Chant/singing : Mohamad Ayach. Cithare/zither *qānūn* : Maria Makhoul. Luth/lute *ūd* : Ihab Arbid.

Vièle/fiddle *kamanja* : Nidaa Abou Mrad. Tambour/drum *riq* : Ali Wehbé.

1. **Ṭarīqa & ṣawt "Alā ṣabbikum"**
2. **Ṭağazzul "Fa-yā muhjatai"**
3. **Ṭarīqa**
4. **Ṭarīqa & ṣawt "alā yā ḥamāmāt"**
5. **Ṭarīqa & ṣawt "Alā l-hajri", tağazzul "Ġayri 'alā s-silwāni qādir"**
6. **Ṭarīqa**
7. **Ḥadiṭ qudsi**
8. **Ṭarīqa & ṣawt "Alā ṣabbikum"**
9. **Ṭağazzul "Maḥāsini"**
10. **Ṭarīqa & ṣawt "Antum furūdi"**
11. **Ṭarīqa & ṣawt "Alā ṣabbikum"**
12. **Ṭarīqa & tağazzul "Tih dalālan"**
13. **Ṣawt "Al-qaşru fa-n-naḥlu"**
14. **Ṭarīqa & ṣawt "Raḡibān minni"**
15. **Qawl "Yā malikan"**

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Prise de son et prémasterisation, Fadi Saad – Studio Georges Merheb (Liban, 2004). Notice, Nidaa Abou Mrad. Traduction anglaise, Frank Kane. Clichés, X. Réalisation, Pierre Bois.

© et © 2005 Université Antonine / Maison des Cultures du Monde.

Cette production est une réédition du CD paru en 2004 dans les Publications de l'Université Antonine, Hadath-Baabda, Liban, avec le soutien de l'Unesco.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (direction, Chérif Khaznadar).

MUSIQUE DE L'ÉPOQUE ABBASSIDE

Le legs de Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī (d. 1294)

LA MUSIQUE ARABE AU TEMPS DES CALIFES

La tradition musicale artistique et savante de l'Orient arabe se constitue au cours des trois premiers siècles de l'islam, à cheval entre Médine (siège des quatre premiers califes, 632-661), Damas (capitale de la dynastie omeyyade, 661-750) et Bagdad (capitale de la dynastie abbasside, 750-945-1258). Elle est issue des traditions musicales populaires de la région du Hijaz, située à l'ouest de la péninsule arabique, et de leur confrontation aux traditions musicales artistiques des cultures des régions conquises, principalement syriaque, byzantine, égyptienne et, bien entendu, persane.

Il ne s'agit pas d'un métissage au premier degré, à base d'emprunts et d'adaptations, mais plutôt d'un développement endogène des traditions populaires autochtones dans le sens d'une musique d'art, processus catalysé, à la fois, par le mécénat artistique des califes et autres princes et par l'ouverture sur les cultures conquises.

Caractères fondamentaux

Si un nombre non négligeable de chanteurs

et d'instrumentistes des cours omeyyades et abbassides ne sont pas arabes, la langue musicale qu'ils emploient est restée enracinée dans les schémas mélodiques, rythmiques et formels autochtones préislamiques. Ces idiosyncrasies musicales se retrouvent souvent dans les autres cultures proche orientales, notamment, la culture syriaque et, par dérivation, les traditions musicales ecclésiales issues de ce vivier "sémitique", qu'elles soient byzantine, assyro-chaldéenne, copte, arménienne ou latine.

Sur le plan mélodique, on observe une prédominance du genre procédant par secondes majeures et par secondes neutres (intermédiaires entre secondes mineure et majeure, que l'on quantifie souvent par trois-quarts de ton) et des structures modales afférentes à caractère formulaire. L'ambitus, ou l'étendue des sons employés dans les phrases musicales, est cependant fort limité (souvent à une quarte ou une quinte) et les modulations (changements de structures mélodiques) exceptionnelles, comme dans les traditions musicales populaires proche orientales vivantes.

Sur le plan rythmique, on note la suprématie du rythme verbal prosodique, qui

marque la lecture chantée (cantillation) de la prose sacrée et de la poésie classique arabe. Le rythme cyclique ou gestuel n'est certes pas absent de la musique arabe préislamique, étant dominant dans les chants des caravaniers *al-ḥidū'*, mais il ne connaît pas la sophistication des cycles rythmiques persans de l'époque sassanide.

Les formes musicales originales – outre les chants propres aux pratiques religieuses monothéistes et païennes du Hijaz préislamique – se présentent essentiellement comme suit :

- *Inṣād al-qaṣīda* : cantillation formulaire (généralement non mesurée) d'un poème avec répétition des mêmes formules de vers en vers.
- *Al-ḥidū'* : chant répétitif et mesuré des chameliers, dont serait dérivé le naʿb, plus élaboré et à connotation païenne.
- *A-n-nawḥ* : chants funéraires des pleureuses.

La musique d'art arabe naissante

La nouvelle musique de cour des Omeyyades s'est développée à partir des structures mélodiques, rythmiques et formelles de la musique populaire arabe antéislamique.

Sur le plan mélodique, si le genre à secondes neutres reste prépondérant, comme dans la culture musicale syrienne environnante, l'ambitus s'élargit, les phrases musicales s'agencent selon des modèles modaux plus élaborés et probable-

ment proches du système de l'octoechos primordial, cristallisé en Syrie, puis à Byzance, au cours des VII^e-VIII^e siècles. Cette typologie modale ecclésiale, qui procède de l'attribution à chaque ton d'une finale (note fondamentale), d'une corde de récitation (note tenue ou teneur) et d'une formule d'intonation (phrase introductive), est organisée en quatre modes se déclinant chacun en deux formes : authentique (finale en bas) et plagale (finale au milieu).

Sur le plan rythmique, tout en respectant la métrique prosodique arabe, se développent des cycles à caractère modulaire, fondés sur une succession répétée de durées métriques, obéissant à des paradigmes analogues à ceux de la versification arabe, à base de lettres muettes et mobiles. Trois types de modules prennent naissance à cette époque :

- *A-t-taqīl* (lourd) : module binaire à durées longues, parfois asymétriques.
- *A-r-ramal* : module ternaire.
- *Al-hazj* : module à durées brèves.

C'est à cette époque également qu'apparaît la forme principale du chant arabe artistique ou *ḡinā' mutqan*. Il s'agit du *ṣawt*, dans ses deux déclinaisons initiales :

- *A-s-sinād* : chant grave et lent (probablement mélismatique) basé sur le cycle lourd premier.
- *Al-hazj* : chant léger (syllabique) et rapide basé sur le cycle du même nom.

Le système composite de l'école abbasside d'Ishāq Al-Mawṣilī

Avec l'avènement du Califat Abbasside, le centre politique et culturel se déplace à l'est et va à la rencontre de la Perse et des peuples turcs. Les modèles émulateurs de la musique arabe sont désormais ceux de l'ancienne culture sassanide.

L'usage du luth se fait prépondérant pour pré-luder et accompagner le chant. Cet instrument semble être une synthèse entre le *barbat*, ancien luth raffiné de la cour sassanide, et le *mizhar* ancien et populaire arabe, dont la table est partiellement en peau. Le *'ūd* comporte quatre cordes dont la chanterelle et le bourdon conservent la désignation persane, respectivement *zīr* et *bam*, et les intermédiaires se déclinent en arabe : *maṭnā* et *maṭlat*. Le rajout d'une cinquième corde est décrit par les théoriciens des IX^e et X^e siècles. Le manche de l'instrument est marqué transversalement par des frettes, cordes silencieuses tendues perpendiculairement sous les cordes vibrantes pour marquer sur celles-ci l'emplacement des doigts de la main gauche. Le système de frettage initial devait être analogue à celui du *barbat*, et véhiculer en conséquence les caractères mélodiques des traditions persane et turques préislamiques. En tous cas, ledit frettage semble être diatonique, procédant selon deux théoriciens du IX^e siècle par secondes majeures et mineures : corde vide – un ton (index) – un ton (annulaire) – un demi-ton (auriculaire). Cependant et pour permettre aux

instrumentistes d'appliquer les schémas de l'intonation vocale arabe, marquée par le genre procédant par secondes neutres et majeures, les luthistes arabes ont dû rajouter des frettes intermédiaires. La plus célèbre est le *médius de Zalzal*, placé à mi-chemin (à une seconde neutre) entre index et auriculaire, et attribué à Manṣūr Zalzal, prestigieux luthiste de la cour de Bagdad de la seconde moitié du VIII^e siècle. Cette frette est également appelée *médius des Arabes*, pour la distinguer du *médius des Perses* qui est diatoniquement placé à un demi-ton de l'index et à un ton de l'auriculaire. De fait, un système mélodique composite s'est installé dans la musique de cour abbasside, à partir de la fin du VIII^e siècle, mettant en concurrence le genre "zalzalien", procédant par secondes neutres et majeures, auquel est assigné le médium de Zalzal, et le genre diatonique, procédant par secondes majeures et mineures, auquel est assigné l'annulaire (et plus incidemment le médium des Perses). Le genre zalzalien est désormais nommé "parcours du médium ("de Zalzal" s'entend)", tandis que le genre diatonique est désigné "parcours de l'annulaire". Quant à l'élaboration d'une typologie modale, c'est le neveu de Manṣūr Zalzal qui va s'en charger. Il s'agit d'Ishāq al-Mawṣilī (fils d'Ibrahim al-Mawṣilī, grand chanteur à la cour abbasside et dépositaire de l'ancienne tradition péninsulaire) que la postérité a considéré comme le plus grand musicien de l'époque abbasside. Cette typologie est celle des doigtés et des parcours (*al-asābi' wa-l-*

majāri) : chaque mode s'appuie sur une frette (corde à vide, index, médius et annulaire), indiquant, par son intersection avec les deux cordes aiguës, respectivement la teneur et l'octave de la fondamentale, et s'inscrit dans un parcours (médius de Zalzal vs annulaire) indiquant le genre mélodique.

Aussi le système modal arabe de la cour de Bagdad s'appuie-t-il en premier lieu sur le genre zalzalien et sur trois de ses aspects, obtenus par déplacement de la finale, auxquels se joint une structure pentaphonique pour constituer quatre structures mélodiques primordiales, comportant chacune une version authentique et plagale, ce qui n'est pas sans rappeler l'*octoechos* primordial. Le genre diatonique, porté plutôt par la composante persane et turque dudit système composite, se décline lui aussi en trois aspects diatoniques plus un aspect pentaphonique, pour donner huit autres modes.

Quant à la rythmique de l'Âge d'Or abbasside (750-945), elle comprend une demi-douzaine de cycles ou modules : *a-t-ṭaqīl al-awwal*, *a-t-ṭaqīl a-t-tānī*, *ḥafīf a-t-ṭaqīl*, *a-r-ramal*, *al-hazj*, *al-māhūrī*.

La forme vocale principale de l'Âge d'Or abbasside est le *ṣawt* qui présente une première section non mesurée, le *našīd*, et une seconde section mesurée, le *bašīt*. À cette époque apparaît la forme instrumentale *ṭarīqa*, qui consiste en un prélude présentant une formule-type du mode. Il est à noter que ce vocable désigne également les structures modales à partir du X^e siècle.

Une laborieuse mise en théorie

À partir du IX^e siècle, des praticiens et des philosophes tentent une première mise en théorie de la tradition musicale composite arabo-persane, en empruntant l'outillage des traités grecs récemment traduits en arabe à l'initiative des califes. Il faut toutefois attendre le X^e siècle et la rédaction du *Grand Livre de la Musique* par le philosophe al-Fārābī, pour disposer d'une base crédible en la matière, les laborieuses tentatives d'al-Kindī et d'ibn al-Munajjim au IX^e siècle étant fortement entachées d'approximations. La *Perfection des connaissances musicales* d'al-Ḥasan al-Kātib opère, à la fin du X^e siècle, une précieuse synthèse entre l'approche spéculative d'al-Fārābī et la description fidèle de la pratique musicale, telle qu'elle se rencontre dans les chroniques, notamment le *Livre des Chants* d'al-Aṣḫānī. Les écrits d'Avicenne et de d'Ibn Zaylā au XI^e siècle apportent de nouvelles nuances à l'édifice cognitif construit par al-Fārābī. Tandis qu'une nomenclature modale mixte arabo-persane, incluant des toponymes (noms de lieux, comme 'Irāq), se met progressivement en place à partir des XI^e-XII^e siècles, le genre chromatique, doté d'une seconde (modérément) augmentée, fait son apparition au sein de cette tradition.

LE LEGS DE ṢAFIY A-D-DĪN AL-URMAWĪ

La figure de Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī al-Baġdādī (d. 1294) et son legs occupent une place de choix dans l'histoire de la tradition musicale savante de l'Orient arabe, persan et turc. Issu d'une famille azérienne, ce musicien, théoricien

musical et calligraphe de renom, assume la double fonction de bibliothécaire (chef des copistes) et de chanteur principal auprès d'Al-Musta'sim (1243-1258), dernier Calife Abbasside. S'il survit à la chute de Bagdad aux mains des Mongols et au sac de cette ville, c'est grâce à son talent musical. Aussi l'Empereur Hülāgū, puis son ministre Šams a-d-Dīn al-Juwaynī, ainsi que les fils de ce dernier, Bahā' a-d-Dīn Muḥammad et Šaraf a-d-Dīn Harūn l'emploient-ils comme musicien et précepteur. Cependant, suite à l'éclipse des Juwaynites et privé de ses appuis, al-Urmawī est incarcéré pour non remboursement de dettes. Il décède dans sa geôle, oublié de ses contemporains. Sa théorie musicale – formulée dans *Kitāb al-adwār fi al-mūsīqā* [Livre des cycles musicaux] et *a-r-Risāla a-š-šarafīyya fi a-n-nisab a-t-ta'lāfiyya* [Épître au prince Šaraf a-d-Dīn, traitant des proportions mélodiques] – fait néanmoins école¹ au fil des siècles et contient les éléments-clés des futures approches cognitives des traditions précitées et ce, malgré les ambiguïtés et les contradictions qui apparaissent à l'analyse du système mélodique qu'il propose.

Ce legs se résume en quatre points :

1. Une approche problématique de l'échelle mélodique et du tempérament :

Il s'agit d'un emploi du cycle des quintes selon la démarche pythagoricienne, permettant l'en-

gendrement d'une division de l'octave en dix-sept intervalles et dix-huit degrés, qui ramène au tempérament en cours dans la Perse Sassanide préislamique, lequel est matérialisé par le système de frettage du luth à manche long du Khorasan, selon la division du ton en $\text{limma}^2 + \text{limma} + \text{comma}$. Cette démarche, incompatible avec l'intonation des intervalles neutres, constitue une négation de l'échelle fondamentale arabe fondée sur le genre zalzalien qui privilégie le fameux trois-quarts de ton. Aussi les exposés d'al-Urmawī sont-ils entachés de contradictions, notamment quant à la quantification de l'intervalle de seconde neutre, désigné par *mujannab*, ou J, et assimilé tantôt à un ton mineur ($10/9$, 182 cents), et tantôt à un demi-ton majeur ($16/15$, 112 c.). Cet auteur reconnaît cependant les limites de son modèle théorique et avoue dans son *Épître* que la pratique musicale de ses contemporains n'emploie pas le positionnement des frettes qu'il propose quant aux intervalles zalzaliens, mais qu'elle continue à correspondre aux anciens modèles, comme celui proposé au X^e siècle par al-Fārābī : $9/8$ (204 c.), $12/11$ (151 c.), $88/81$ (143,5 c.). De fait, le tempérament théorique d'al-Urmawī n'a jamais été appliqué par les traditions musicales arabe et persane. Seule la musique ottomane (suivie en cela par la tradition ecclésiastique grecque) a adopté ce système, mais seulement à partir de la fin du XVIII^e

1. Les musicologues européens emploient à cet effet la désignation "Ecole systématiste".

2. Le *limma* étant le petit demi-ton pythagoricien au ratio fréquentiel $256/243$, soit 90 cents.

siècle et ce, probablement afin de se démarquer des Arabes et des Iraniens et se rapprocher de l'intonation européenne.

2. Une typologie détaillée des structures modales de la fin du règne abbasside

Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī présente dans ses

deux traités une approche à la fois globale et précise des modes de son époque. Celle-ci prend appui sur les cellules mélodiques basiques que sont les genres tétracordaux et pentacordaux, à partir desquels se construisent des structures modales (heptacordales et octacordales) plus complexes.

Genre	Structure intervallique
'uṣṣāq	T (9/8, 204 c.) – T – L (256/243, 90 c.) ³
nawā	T – L – T
būsalik	L – T – T
rāst	T (9/8) – J (12/11, 151 c.) – J (88/81, 143,5 c.)
nawrūz	J (12/11) – J (88/81) – T (9/8)
'irāq	J (12/11) – T (9/8) – J (88/81)
aşfahān	J (12/11) – J (88/81) – [J (apotomé 2187/2048) – L] > Variante 1 déduite : J (12/11) – J (88/81) – apotomé (2187/2048) comme <i>rāhawī</i> > Variante 2 déduite : J (12/11) – seconde augmentée (297/256, 257 c.) – L comme <i>hijāz</i> > Variante 3 déduite : J (12/11) – J – T (9/8) comme <i>nawrūz</i>
buzruk	J (12/11) – T (9/8) – J (88/81) – [J (12/11) – dièse minime (1/4 T, 33/32, 53 c.)] > Variante 1 déduite : J (12/11) – T (9/8) – T (9/8) – dièse minime (33/32, 53 c.) > Variante 2 déduite : T (9/8) – J (88/81) – J (12/11) > Variante 3 (chromatique) déduite : J (12/11) – s. augmentée (297/256, 257 c.) – L – [J (12/11) – dièse minime (1/4 T, 33/32, 53 c.)]
zīr'afkand	J (12/11) – J (88/81) – Lm (limma minime = 729/704, 61 c.)
rāhawī	J (12/11) – J (88/81) – apotomé (2187/2048)

Tableau des genres mélodiques

3. T = ton. L = limma. J = muĵannab. c = cent. Apotomé : demi-ton chromatique pythagorien.

Au sein de la grande combinatoire théorique des cycles (*adwār*) mélodiques, cet auteur distingue deux groupes de modes en usage :

a) Les douze *šudūd* (sing. *šadd*) : ‘*uššāq, nawā, būsalik, rāst, ‘irāq, ašfahān, zīr’afkand, buzruk, zinkūlah, rāhawī, ḥusaynī, ḥijāz* (première mouture).

b) Les six *awāzāt* (sing. *awāz*) : *muḥayyar,*

nahuft, kawāšt, kardānyā, nawrūz, ḥijāz (seconde mouture).

3. Une typologie rythmique précise

Al-Urmawī présente les sept principaux cycles ou modules rythmiques en répartissant à la fois les durées sur les paradigmes métriques et les battues.

Désignation	Paradigme onomatopée	Durée relative	Transcription métrique
<i>a-t-taqīl al-awwal</i> [lourd premier]	Tanantanantanantantananan	16 (4/4)	⏏ — ⏏ — ⏏ — — ⏏ —
<i>a-t-taqīl al-tānī</i> [lourd deuxième]	Tanantanantan + Tanantanantan	8 + 8 (2/4)	⏏ — ⏏ — — + ⏏ — ⏏ — —
<i>ḥafīf a-t-taqīl</i> [lourd léger]	Tantanatantana + Tantanatantana	8 + 8 (2/4 rapide)	— ⏏ — ⏏ — + — ⏏ — ⏏ —
<i>a-r-ramal</i>	Tantantantantannn	12 (3/4)	— — — — — —
<i>ḥafīf a-r-ramal</i>	Tanatan + Tanatan	5 + 5 (5/8)	⏏ — — — + ⏏ — — —
<i>al-hazj</i>	Tanantan + Tanantan	5 + 5 (5/8)	⏏ — — + ⏏ — — —
<i>al-fāḥtī</i> (cycle persan)	Tantanantananan + Tantanantananan	10 + 10 (5/4)	— ⏏ — ⏏ — — + — ⏏ — ⏏ — —

Tableau des modules rythmiques

4. Les seuls exemples musicaux notés de l'époque abbasside⁴

Le système de notation musicale mis au point par Šafīy a-d-Dīn al-Urmawī est de type alphabétique, à l'instar des systèmes de

l'antiquité grecque. Il s'appuie spécifiquement sur les dix-huit degrés issus de la division de l'octave pour la dimension mélodique, et sur une codification numérique pour la répartition rythmique des durées.

4. En dehors du court exercice pour le luth noté par al-Kindī au IX^e siècle.

Plusieurs auteurs ont par la suite employé et développé ce système, notamment Quṭb a-d-Dīn a-š-Širāzī (1236-1310), et ‘Abd al-Qādir ibn al-Ghaybī al-Marāḡī (d. 1435).

REVIVIFICATION DE LA MUSIQUE DE LA FIN DE L'ÉPOQUE ABBASSIDE

Le propos du présent CD est de tenter de revivifier les exemples notés par Šafiy a-d-Dīn al-Urmawī à la fin du règne abbasside. Il s'agit d'abord de six courtes pièces qui figurent dans le dernier chapitre du *Livre des cycles* et qui semblent être des exercices pour débutants, sinon composés par al-Urmawī, du moins transcrits par ses soins : *ṭarīqa* et *ṣawt* en *nawrūz* sur cycle *ramal*⁵ (page 1), *ṭarīqa* et *ṣawt* en *kawāšt* sur cycle *ramal* (page 5), *ṭarīqa* en *mujannab* sur cycle *ramal* (page 12), *ṭarīqa* en *mutlaq* sur cycle *ṭaqil awwal* (page 6).

Nous avons décodé et retranscrit les données originales en notation européenne moderne, en recherchant la concordance entre les équations mélodiques relatives à la notation alphabétique et celles, rythmiques, relatives tant aux durées numériques qu'à la prosodie poétique. Par ailleurs, nous reprenons ici la transcription faite par Owen Wright pour le *qawl* en *muḥayyar al-ḥusaynī* sur cycle *al-ḥafif* qui figure dans *Durrat a-t-tāj* de Quṭb a-d-Dīn a-š-Širāzī, lequel en attribue la paternité à *Šafiy a-d-Dīn al-Urmawī*, alors que le système

de notation employé est plus complexe et plus précis que celui que l'on retrouve dans le *Livre des cycles*.

Tous les fragments notés procèdent de structures modales basées sur le genre zalzalien :

1. *Ṭarīqa*⁶ en *mutlaq*, ou corde vide dans le parcours du médius de Zalzal, devenue *mustaqim* ou *rāst*, en persan, à partir du XI^e siècle. Elle se compose de deux genres *rāst* séparés par un intervalle d'un ton : T J J – T – T J J.

2. *Ṭarīqa* en *mazmūm*, ou index dans le parcours du médius de Zalzal, devenue *ḥusaynī*, *nawrūz* ou *muḥayyar* à partir du XI^e siècle. Elle se compose de deux genres *nawrūz* séparés par un intervalle d'un ton : J J T – T – J J T.

3. *Ṭarīqa* en *mujannab*, ou médius de Zalzal dans son propre parcours, devenue *'irāq* à partir du XI^e siècle et composée de deux genres *'irāq* séparés par un intervalle d'un ton : J T J – T – J T J.

À cela il faut rajouter le *kawāšt*, mode dérivé du genre zalzalien par altération descendante du quatrième degré du *nawrūz* : J J diesis (quart de ton).

Notons que ces structures ont perduré jusqu'à l'époque moderne, hormis le *kawāšt* qui est remplacé par le *ṣabā*.

Sur le plan rythmique, trois cycles sont employés dans ces notations : le *ramal*, qui est ternaire, le *a-t-ṭaqil al-awwal* (lourd pre-

5. Voir la reproduction en quatrième page de couverture du manuscrit de cette pièce du *Livre des Cycles*, British Museum, MS Or : 136, 38.

6. Ce terme signifie ici mode, alors qu'il est synonyme de prélude instrumental dans un contexte différent.

mier), qui est asymétrique à seize subdivisions, et le *ḥafif a-t-taqīl* (lourd léger) qui est binaire rapide.

Quant aux formes musicales, nous en retrouvons ici les principales qui ont été décrites dans les traités de l'époque abbasside. Il s'agit d'abord du prélude instrumental *ṭarīqa* et du *ṣawt* (composé du *naṣīd* et du *baṣīt*) étudiés plus haut. La troisième forme est celle du *qawl*, composition vocale dérivée du *baṣīt* dans lequel s'insère une section médiane à mélismes et tropes onomatopéiques : *ṣawt al-wasaṭ* ou *mayat ḥāneh*.

La durée d'une exécution littérale des fragments notés ne saurait dépasser les cinq minutes. Aussi, pour constituer la matière du présent CD, avons-nous opté pour l'emploi de plusieurs procédés d'interprétation, d'adaptation et de paraphrase, qui ont permis une sorte de polymérisation ou de fructification des éléments transcrits. Le procédé le plus élémentaire en est la variation ornementale. Un degré plus haut on retrouve l'énoncé de la mélodie dans un mode différent, comme le recommande al-Urmawī (plages 1, 8 et 11 ainsi que 3 et 6), de même que l'adaptation d'un texte (contemporain) à une mélodie instrumentale (6 et 10). Ces adaptations s'accompagnent de rajouts de nouveaux fragments mélodiques par centonisation (10) ou par improvisation instrumentale hétérophonique (3 et 6), selon la forme du *hawā'ī* décrite au XIV^e siècle. Dans d'autres cas, il s'agit d'une pièce entière-

ment recomposée par nos soins par paraphrase, en nous appuyant sur les techniques de centonisation et d'adaptation (4 et 14 paraphrasant 1). Pour composer la séquence 13 nous nous sommes basé sur les éléments fournis au X^e siècle par le *Livre des Chants* au sujet d'un célèbre *ṣawt* de Ma'bad, chanteur des Omeyyades. Enfin, ce CD comprend plusieurs plages d'improvisations vocales et instrumentales selon le procédé de cantillation mélismatique improvisée pratiqué par les Arabes depuis le haut Moyen-Âge : la totalité des plages 2, 7 et 9 et une partie des plages 4, 5, 12, 13 et 14. Tous les textes employés sont connus au XIII^e siècle. Notre choix s'est porté vers de grands poètes soufis arabes, tels que al-Ḥusayn Ibn Maṣṣūr al-Ḥallāj (X^e s.), Muḥyā a-d-Dīn Ibn 'Arabī et 'Umar Ibn al-Fāriḍ (XIII^e s.), et vers une Parole divine du *Ḥadīṭ*.

Quant aux instruments, nous n'utilisons pas ici des reconstitutions organologiques médiévales rigoureuses, mais des instruments traditionnels équivalents à ceux qui étaient en usage au XIII^e siècle, comme le *'ūd* [luth à manche court], le *qānūn* [cithare tabulaire], et le *riqq* [tambourin] arabes, ainsi que le *kamāncheh* [vièle à pique] persan (*kamanja* en arabe), semblable aux cordes frottées en usage dans l'Orient arabe jusqu'au XIX^e siècle.

Loin de toute velléité archéologique, la voie choisie est celle d'une interprétation instrumentale et vocale résolument traditionniste.

Celle-ci s'ancre dans les règles et les modèles relatifs aux techniques et à la stylistique improvisative anciennes qui nous sont parvenus par transmission orale et initiatique grâce à Fawzi Sayeb, et que nous transmettons à nos collègues et étudiants du Centre des Traditions Musicales de l'Orient Arabe et de la Méditerranée à l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine (Hadath-Baabda, Liban). Le travail des membres de l'Ensemble de Musique Classique Arabe s'inscrit dans cette démarche interprétative traditionnelle, dans la mesure où la tradition vivante va à la rencontre de la musicologie médiévale pour tenter de revivifier ces quelques notations musicales abbassides.

NIDAA ABOU MRAD

LES PIÈCES

1. *Ṭarīqa* et *ṣawt* “*‘Alā ṣabbikum*” (poète anonyme, musique de *Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī*) en *nawrūz* sur cycle *ramal*.

*Ayez pitié, ô Maître, de votre fervent (adorateur)
et accordez-lui votre présence.*

*Ne le tuez pas par votre refus
car la crainte l'empêche de se plaindre.*

2. *Ṭağazzul* “*Fa-yā muhjaṭī*” (vers soufis de ‘Umar ibn al-Fāriḍ) en cantillation improvisée non mesurée.

*Fonds ô mon âme, d'amour et de passion et,
dans mon affliction, sois la flamme qui me
consume.*

*Et toi, feu de mes entrailles, redresse les angles
de mes côtes en mal de rectitude.*

3. *Ṭarīqa* en *mazmūm* (musique de *Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī*) sur cycle *ṭaqīl awwal* avec improvisations mesurées.

4. *Ṭarīqa* et *ṣawt* “*‘Alā yā ḥamāmāt*” (vers soufis de *Muhyā a-d-Dīn Ibn ‘Arabī*, mis en musique par *Nidaa Abou Mrad* dans le style de *Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī*) en *ḥusaynī* sur cycle *ramal*.

*O colombes des arâkat (arbre capparis sodata)
et des saules, de grâce n'approfondissez pas ma
détresse par votre affliction !*

*Faites preuve d'amitié, et ne dévoilez point, par
plaintes et pleurs, le secret de mon amour et les
tréfonds de ma tristesse.*

*J'adhère à la religion de l'Amour, quelle que soit
la direction que suivent ses montures, car
l'Amour est ma religion et ma foi !*

*Nous avons l'exemple de Bişr [épris de] Hind, de
Jamāl et Butayna, de Qays [Majnūn] et Laylā,
et de May et Ġaylān.*

5. *Ṭarīqa* et *ṣawt* “*‘Alā l-hajrī*” (poète anonyme, musique de *al-Urmawī*) en *kawāšt* sur cycle *ramal*, suivis du *ṭağazzul* “*Ġayrī ‘alā silwānī qādīr*” (poésie de ‘Umar ibn al-Fāriḍ) en cantillation improvisée non mesurée.

a) *Je ne puis souffrir l'abandon quand d'autres acceptent le départ des bien-aimés.*

J'ai gardé secrète ma passion pour vous, craignant les censeurs, et vous avouerai mes intentions lors de nos retrouvailles.

b) *D'autres que moi font preuve de patience, comme ils peuvent trahir.*

J'ai en amour une intention, or, seul Dieu connaît les intentions.

Mon regard en toi, comme celui de l'étoile, est à la fois extasié et attentif.

Ta lune est présente, ah si la mienne était ici !

6. **Ṭarīqa en muṭlaq** (musique de **Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī**) sur cycle **ṭaqīl awwal** avec improvisations.

7. **Ḥadīṭ qudsī** (Tradition (Parole) divine islamique) cantillé d'une manière improvisée.

*J'étais un trésor caché, J'ai souhaité être révélé,
J'ai créé les hommes et par Moi ils Me connurent.*

8. **Ṭarīqa et ṣawt "‘Alā ṣabbikum"** [cf. plage 1] en **muṭlaq** sur cycle **ramal**.

9. **Ṭağazzul "Maḥāsin"** (vers soufis de 'Umar ibn al-Fāriḍ) en cantillation improvisée non mesurée.

Que de beautés inspirent les panégyristes dans

leurs proses et leurs vers.

Même celui qui ne le connaît pas tombe en extase à son évocation tel l'épris de Nu'm⁷, à chaque fois que Nu'm est invoquée.

10. **Ṭarīqa et ṣawt "Antum furūḍī"** (poème soufi de 'Umar ibn al-Fāriḍ), paraphrase musicale de la **ṭarīqa en muṭlaq** [cf. plage 6] sur cycle **ṭaqīl awwal**.

*Vous êtes mes dévotions et surérogations,
vous êtes ma parole et mes préoccupations.*

Ô qibla⁸ de ma prière,

lorsque je me lève pour prier

Votre beauté emplit mes yeux,

vers elle j'oriente mon tout.

Votre mystère occupe ma conscience,

et mon cœur devient le Mont Tûr (Sināī) des théophanies.

Une nuit, je vis un feu aux alentours,

j'annonçai aux miens la bonne nouvelle.

Je les priai de demeurer en ces lieux,

dans l'espoir de trouver ma voie.

Je m'approchai de la flamme,

*c'était le Feu de l'Interlocuteur de Dieu (Moïse)
qui m'a précédé.*

Je fus interpellé de par le Feu :

"Rendez-moi les nuits de retrouvailles !"

11. **Ṭarīqa et ṣawt "‘Alā ṣabbikum"** [cf. plage 1] en **mujannab** sur cycle **ramal**.

7. Héroïne d'un célèbre roman poétique arabe sur un amour entravé.

8. Dans l'islam, la direction dans laquelle doit se placer le fidèle pour faire sa prière.

12. *Ṭariqa* en *mujannab* sur cycle *ramal* et *tağazzul* “*Tih dalālan*” (vers soufis de ‘Umar ibn al-Fāriḍ) en cantillation improvisée non mesurée.

Va et sois coquet car tu le mérites, et gouverne car la grâce t’a pourvu.

Le pouvoir est à toi, commande à loisir, car sur moi la beauté t’a donné tous les droits.

13. *Ṣawt* “*Al-qaṣru fa-n-naḥlu*” (poème de Abū Quṭayfa al- Ma’īṭī, musique de Nidaa Abou Mrad, d’après les indications du Livre des Chants) en *wuṣṭā* sur cycle *ḥafif a-ṭ-ṭaqil al-awwal*.

Le palais, les palmiers et le bosquet entre eux sont plus doux à mon cœur que les portes de Jayrūn, Quant à la cour et ses femmes, les demeures délivrées de l’adultère et de l’humiliation ne recueillent plus de pareilles épouses.

D’aucuns peuvent taire des secrets sans m’empêcher de les connaître, tandis que nul ne pourra jusqu’à la mort me soutirer le mien.

14. *Ṭariqa* et *ṣawt* “*Raqībān minnī*” (vers soufis de Ḥusayn Ibn Maṣṣūr al-Hallāj, mis en musique par Nidaa Abou Mrad dans le style d’al-Urmawī) en *muḥayyar al-ḥusaynī* sur cycle *ramal*.

Deux observateurs en moi témoignent de Son amour.

Nulle pensée ne traverse ma conscience si elle n’est pour Toi et Ta passion accapare ma langue.

Visé-je à l’est, Tu en es l’orient ; à l’ouest, Tu es droit devant ;

En haut, et Tu en es l’au-dessus ; en bas, et Tu es partout.

C’est Toi qui donnes à tout son lieu, sans T’y localiser, Tu es dans tout le tout, sans être périssable.

Mon cœur et mon esprit, ma conscience et mon inspiration, et le rythme de mon souffle, et le nœud de mon organisme.

15. *Qawl* “*Yā malīkan*” (poète anonyme, musique attribuée à Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī) en *muḥayyar al-ḥusaynī* sur cycle *al-ḥafif*.

Ô Roi, par qui mon temps se bonifie, règne pour des siècles, te pavanant entre mille souhaits !

Tu demeures, en tout temps et à l’ombre de la vie, préservé de l’atteinte des événements.



◀ Nidaa Abou Mrad
Mohamad Ayach ▶



MUSIC OF THE ABBASID ERA

The legacy of Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī (d. 1294)

ARABIC MUSIC IN THE TIME OF THE CALIPHS

The artistic and classical music tradition of the Arab Orient was formed during the first three centuries of Islam, between Medina (capital of the first four caliphs, 632-661), Damascus (capital of the Umayyad dynasty, 661-750) and Baghdad (capital of the Abbasid dynasty, 750-945-1258). It comes from the popular music traditions of the region of Hijaz, in the West of the Arabian Peninsula, and their meetings with the artistic musical traditions of the cultures of the conquered regions, mainly Syria, Byzantium, Egypt and of course Persia.

This was not so much a mixing of traditions based on borrowings and adaptations, but rather an endogenous development of native popular traditions moving in the direction of art music, a process catalyzed by the artistic patronage of the caliphs and other princes and by the opening to the conquered cultures.

Fundamental characteristics

While a significant number of the singers and instrumentalists of the Umayyad and

Abbasid courts were not Arabs, the musical language that they used remained rooted in the melodic, rhythmic and formal Pre-Islamic native systems. These musical idiosyncrasies are often found in the other Near Eastern cultures, especially Syriac culture and, by derivation, the ecclesiastical musical traditions that came from this “Semitic” source: i.e., Byzantine, Assyro-Chaldean, Coptic, Armenian and Latin.

With regard to melody, we see a predominance of the genre proceeding by major seconds and by neutral seconds (intermediary between minor and major seconds, often called three-quarter tones) and related modal structures of a formulaic nature. The ambitus or range of sounds used in the musical phrases is very limited however (often to a fourth or a fifth) and modulations (changes of melodic structures) are exceptional, as in the living popular music traditions of the Near East.

In terms of rhythm, we note the supremacy of the prosodic spoken rhythm, which characterizes the sung reading (cantillation) of sacred prose and of classical Arabic poetry. Cyclic and gestural rhythms were certainly

not absent from Pre-Islamic Arabic music. They were dominant in the *al-ḥidū'* caravaneers' songs, but they didn't have the sophistication of the Persian rhythmic cycles of the Sassanid period.

The original musical forms – in addition to the chants specific to the monotheistic and pagan religious practices of Pre-Islamic Hijaz– are essentially as follows:

- *Inṣād al-qaṣīda*: formulaary cantillation (generally non-metric) of a poem with reiteration of the same formulae from verse to verse.
- *Al-ḥidū'*: repetitive and metric camel driver's song, from which the *naṣb*, more elaborate and with pagan connotations, is said to be derived.
- *A-n-nawḥ*: funereal chants of mourners.

The nascent Arab art music

The new court music of the Umayyads developed from the melodic, rhythmic and formal structures of pre-Islamic Arabic popular music.

In terms of melody, while the genre with neutral seconds remained preponderant, as in the neighboring Syriac musical culture, the ambitus grew wider, the musical phrases came together according to more elaborate modal models, probably close to the system of the primordial octoechos, which took shape in Syria, then in Byzantium, during the 7th-8th centuries. This ecclesiastical modal typology, which comes from the

attribution to each tone of a final (fundamental note), of a reciting note (held note or tenor) and an intonation formula (introductory phrase), is organized in four modes, each appearing in two forms: authentic (final below) and plagal (final in the middle).

In terms of rhythm, and while respecting Arabic prosodic meter, modular cycles were developed based on a reiterated succession of metric durations, observing paradigms analogous to those of Arab versification based on silent and mobile letters. Three types of units appeared at this time:

- *A-t-taqīl* (heavy): binary unit with long, sometimes asymmetrical durations.
- *A-r-ramal*: ternary unit.
- *Al-hazj*: unit with brief durations.

It was also at this time that the main form of Arab art singing or *ḡinā' mutqan* appeared. This was *ṣawt*, in its two initial forms:

- *A-s-sinād*: solemn and slow song (probably melismatic) based on the first heavy cycle.
- *Al-hazj*: light (syllabic) and rapid song based on the cycle of the same name.

The composite system of the Abbasid school of Iṣḥāq Al-Mawṣilī

With the arrival of the Abbasid Caliphate, the political and cultural center moved eastward, meeting Persia and the Turkic peoples. The models for emulation in Arabic music became those of the ancient Sassanid culture.

The use of the lute became preponderant to play preludes to and to accompany singing. This instrument seems to be a synthesis between the *barbat*, an ancient refined lute of the Sassanid court, and the ancient Arab popular *mizhar*, with its sounding board partially made of skin. The ‘ūd has four strings. The chanterelle and the bourdon keep their Persian names, respectively *zīr* and *bam*, while the intermediary strings are in Arabic: *maṭnā* and *maṭlaṭ*. The addition of a fifth string is described by the theoreticians of the 9th and 10th centuries.

The instrument's neck is marked transversally by frets, silent strings stretched perpendicularly under the vibrating strings to mark the placement of the fingers of the left hand. The initial fret system is said to have been analogous to that of the *barbat*, and to therefore convey the melodic characteristics of the Pre-Islamic Persian and Turkish traditions. In any case, this fret system was apparently diatonic, proceeding by major and minor seconds, according to two theoreticians of the 9th century: open string – one whole step – index finger – one whole step – ring finger – one half-step – little finger. However, to allow instrumentalists to apply the models of Arabic vocal intonation, marked by the genre proceeding by neutral and major seconds, Arab lutenists had to add intermediary frets. The most famous is the middle finger of Zalzal, placed half way (at a neutral second) between the

index and the little finger, and attributed to Maṅṣūr Zalzal, the famous lutenist of the court of Baghdad in the second half of the 8th century. This fret is also called *middle finger of the Arabs*, to distinguish it from the *middle finger of the Persians* which is diatonically placed at a half-step from the index and a whole step from the little finger. A composite melodic system thus appeared in the music of the Abbasid court as of the end of the 8th century, bringing into competition the “Zalzal” genre, proceeding by neutral and major seconds, which uses the *middle finger of Zalzal*, and the diatonic genre, proceeding by major and minor seconds, which uses the ring finger (and more *incidentally the middle finger of the Persians*). The Zalzal genre was called *course of the middle finger (“of Zalzal”)*, while the diatonic genre is called *course of the ring finger*.

It was the nephew of Maṅṣūr Zalzal who took on the task of developing a modal typology. His name was Iṣḥāq al-Mawṣilī (son of Ibrahim al-Mawṣilī, a major singer at the Abbasid court and guardian of the ancient peninsular tradition), considered by posterity as the greatest musician of the Abbasid period. This typology involves fingering and courses (*al-asābi’ wa-l-majāri*): each mode is based on a fret (open string, index, middle finger and ring finger), indicating, by its intersection with the two high strings, respectively the tenor and the octave of the fundamental, and is included

in a course (*middle finger of Zalzal* versus *ring finger*) indicating the melodic genre.

The Arabic modal system of the court of Baghdad was based firstly on the Zalzal genre and on three of its *aspects*, obtained by moving the final, joined by a pentaphonic structure to form four primordial melodic structures, each including an authentic and plagal version, which is reminiscent of the primordial octoechos. The diatonic genre, borne more by the Persian and Turkish components of the aforesaid composite system, also has three diatonic aspects plus a pentaphonic aspect, yielding eight more modes.

The rhythmic system of the Abbasid Golden Age (750-945) includes half a dozen cycles or units: *a-t-ṭaqīl al-awwal*, *a-t-ṭaqīl a-t-ṭānī*, *ḥafīf a-t-ṭaqīl*, *a-r-ramal*, *al-hazj*, *al-māhūrī*.

The main vocal form of the Abbasid Golden Age is *ṣawt*, which has an initial non-metric section, *našīd*, and a second metric section, *bašīt*. At this time the instrumental form *ṭarīqa* appeared. This involves a prelude that presents a standard formula of the mode. We note that this term also referred to modal structures starting in the 10th century.

Laborious theorizing

Starting in the 9th century, practitioners and philosophers made a first attempt at theorizing the Arab-Persian composite musical tradition, borrowing ideas from the Greek treatises recently translated into Arabic at

the initiative of the caliphs. It was only in the 10th century with the *Great Book of Music* by the philosopher al-Fārābī that there was a credible resource in this field. The laborious attempts of al-Kindī and Ibn al-Munajjim in the 9th century were still full of approximations. At the end of the 10th century, *The Perfection of Musical Knowledge* of al-Ḥasan al-Kātib brought a precious synthesis between the speculative approach of al-Fārābī and the faithful description of musical practice as found in the chronicles, particularly the *Book of Songs* of al-Aṣḫānī. The writings of Avicenne (Ibn Sina) and Ibn Zaylā in the 11th century brought new nuances to the cognitive edifice built by al-Fārābī. While a new mixed Arab-Persian modal nomenclature including toponyms (place names, such as *ʿIrāq*) was progressively developed starting in the 11th-12th centuries, the chromatic genre, with a (moderately) augmented second, appeared within this tradition.

The legacy of Ṣafīy a-d-Dīn al-Urmawī

The figure of Ṣafīy a-d-Dīn al-Urmawī al-Bağdādī (d. 1294) and his legacy occupy an important place in the history of the classical music tradition of the Arab, Persian and Turkish Orient. This renowned musician, from an Azeri family, was a musical theoretician and calligrapher and took on the double role of librarian (head of copyists) and main singer for Al-Mustaʿsim (1243-1258), the last

Abbasid Caliph. He survived the fall of Baghdad to the Mongols and the sacking of the city due to his musical talent. The Emperor Hülāgū, his minister Šams a-d-Dīn al-Juwaynī and also the son of the latter, Bahā' a-d-Dīn Muḥammad and Šaraf a-d-Dīn Harūn employed him as a musician and private tutor. However, with the decline of the Juwaynites, al-Urmawī found himself with no support and was put in jail for non-reimbursement of debts. He died in jail, forgotten by his contemporaries. His musical theory – formulated in *Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā* [Book of Musical Cycles] and *a-r-Risāla a-š-šarafīyya fī a-n-nisab a-t-ta'ālīfiyya* [Epistle to Prince Šaraf a-d-Dīn, Dealing with melodic proportions] – nonetheless gained widespread acceptance¹ over the centuries and contains the key elements of future cognitive approaches to the abovementioned traditions, despite the ambiguities and the contradictions that appear with analysis of the melodic system that he proposes.

This legacy can be summarized in four points:

1. A problematic approach to melodic scales and temperament

This approach involves using the cycle of fifths according to the Pythagorean system, leading to a division of the octave into sev-

enteen intervals and eighteen degrees, recreating the temperament system used in Pre-Islamic Sassanid Persia, which is materialized by the fret system of the long-necked lute of Khorasan, dividing a whole step into $\text{limma}^2 + \text{limma} + \text{comma}$. This approach, which is incompatible with the intonation of neutral intervals, constitutes a negation of the fundamental Arabic scale based on the Zalzal genre which favors the well-known three-quarter tone. Al-Urmawī's works contained contradictions, particularly with regard to the quantification of the neutral second interval, called *mujannab* (or J), and sometimes seen as a minor second (10/9, 182 cents), and at other times as a major half-step (16/15, 112 c.). This author recognized the limitations of his theoretical model however and admitted in his *Epistle* that the musical practice of his contemporaries did not use the fret positioning that he proposed for the Zalzal intervals, but rather continued to correspond to older models such as the one proposed in the 10th century by Al-Fārābī: 9/8 (204 c.), 12/11 (151 c.), 88/81 (143,5 c.). Al-Urmawī's theoretical temperament was never actually applied by the Arabic and Persian musical traditions. Only Ottoman music (followed by the Greek ecclesiastical tradition) adopted this system, but only as of the end of the 18th century, probably to differentiate

1. European musicologists refer to it by the term "Systematist School".

2. The *limma* is the small Pythagorean half-step with frequency ratio 256/243, or 90 cents.

itself from the Arabs and Iranians and to move closer to European intonation.

2. A detailed typology of modal structures from the end of the Abbasid period

In his two treatises, Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī

presents an approach to the modes of his time that is both comprehensive and accurate. This is based on the basic melodic units of the tetrachordal and pentacordal genres from which more complex modal structures (heptachordal and octachordal) are built.

Genre	Interval structure
‘uṣṣāq	T (9/8, 204 c.) – T – L (256/243, 90 c.) ³
nawā	T – L – T
būsalīk	L – T – T
rāst	T (9/8) – J (12/11, 151 c.) – J (88/81, 143,5 c.)
nawrūz	J (12/11) – J (88/81) – T (9/8)
‘irāq	J (12/11) – T (9/8) – J (88/81)
aṣḫāhān	J (12/11) – J (88/81) – [J (apotome 2187/2048) – L] > Variant 1 deduced: J (12/11) – J (88/81) – apotome (2187/2048) as for <i>rāhawī</i> > Variant 2 deduced: J (12/11) – second augmented (297/256, 257 c.) – L as for <i>hijāz</i> > Variant 3 deduced: J (12/11) – J – T (9/8) as for <i>nawrūz</i>
buzruk	J (12/11) – T (9/8) – J (88/81) – [J (12/11) – minimal diesis (1/4 T, 33/32, 53 c.)] > Variant 1 deduced: J (12/11) – T (9/8) – T (9/8) – minimal diesis (33/32, 53 c.) > Variant 2 deduced: T (9/8) – J (88/81) – J (12/11) > Variant 3 (chromatic) deduced: J (12/11) – s. augmented (297/256, 257 c.) – L – [J (12/11) – minimal diesis (1/4 T, 33/32, 53 c.)]
zīr’afkand	J (12/11) – J (88/81) – Lm (minimal limma = 729/704, 61 c.)
rāhawī	J (12/11) – J (88/81) – apotome (2187/2048)

Table of the melodic genres

3. T = tone. L = limma. J = mujannab. c = cent. Apotome : pythagorean chromatic half-step.

Within the great theoretical combination of the melodic cycles (*adwār*), this author distinguishes two groups of modes in use:

- a) The twelve *šudūd* (sing. *šadd*): ‘*uššāq, nawā, būsalik, rāst, ‘irāq, ašfahān, zir’afkand, buzruk, zinkūlah, rāhawī, ḥusaynī, ḥijāz* (first set).
 b) The six *awāzāt* (sing. *awāz*): *muḥayyar,*

nahuft, kawāšt, kardānyā, nawrūz, ḥijāz (second set).

3. A precise rhythmic typology

Al-Urmawī presents the seven main cycles or rhythmic units, distributing the durations on the metric paradigms and the beats.

Designation	Onomatopoetic paradigm	Relative duration	Metric transcription
<i>a-t-ṭaqīl al-awwal</i> [first heavy]	Tanantanantanantananan	16 (4/4)	⏑ — ⏑ — ⏑ — — ⏑ — —
<i>a-t-ṭaqīl al-tānī</i> [second heavy]	Tanantanantan + Tanantanantan	8 + 8 (2/4)	⏑ — ⏑ — — + ⏑ — ⏑ — —
<i>ḥafīf a-t-ṭaqīl</i> [heavy light]	Tantanatantana + Tantanatantana	8 + 8 (2/4 fast)	— ⏑ — ⏑ — — + — ⏑ — — ⏑ —
<i>a-r-ramal</i>	Tantantantantannn	12 (3/4)	— — — — —
<i>ḥafīf a-r-ramal</i>	Tanatan + Tanatan	5 + 5 (5/8)	⏑ — — — + ⏑ — — —
<i>al-hazj</i>	Tanantan + Tanantan	5 + 5 (5/8)	⏑ — — + ⏑ — — —
<i>al-fāḥṭī</i> (persian cycle)	Tantanantananan + Tantanantananan	10 + 10 (5/4)	— ⏑ — — ⏑ — — + — ⏑ — — ⏑ — —

Table of the rhythmic units

4. The only notated musical examples from the Abbasid period⁴

The system of musical notation developed by Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī is alphabetic, following the example of the systems of

Greek antiquity. It is based specifically on the eighteen degrees from the division of the octave for the melodic dimension, and on a numerical codification for the rhythmic distribution of the durations. Several

4. Other than a short exercise for the lute notated by al-Kindī in the 9th century.

authors then used and developed this system, particularly Quṭb a-d-Dīn a-š-Širāzī (1236-1310), and ‘Abd al-Qādir ibn al-Ghaybī al-Marāḡī (d. 1435).

REVIVING OF THE MUSIC OF THE END OF THE ABBASID ERA

The idea for this CD was to try to revive the examples notated by Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī at the end of the Abbasid period. These include firstly six short pieces that appear in the last chapter of the *Book of Cycles* and which seem to be exercises for beginners, if not composed by al-Urmawī then at least transcribed by him: *ṭarīqa* and *ṣawt* in *nawrūz* on cycle *ramal*⁵ (track 1), *ṭarīqa* and *ṣawt* in *kawāšt* on cycle *ramal* (track 5), *ṭarīqa* in *mujannab* on cycle *ramal* (track 12), *ṭarīqa* in *mutlaq* on cycle *ṭaqīl awwal* (track 6).

We decoded and retranscribed the original notation into modern European notation, seeking concordance between the melodic equations relative to the alphabetic notation and the rhythmic ones, involving both the numerical durations and the poetic prosody. Furthermore, we use here the transcription done by Owen Wright for the *qawl* in *muḥayyar al-ḥusaynī* on cycle *al-ḥafif* that appears in figure *Durrat a-t-tāj* of Quṭb a-d-Dīn a-š-Širāzī, who attributes its paternity to

Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī, although the notation system used is more complex and more precise than found in the *Book of Cycles*. All of the fragments notated come from modal structures based on the Zalzal genre: 1. *Ṭarīqa*⁶ in *mutlaq*, or open string in the course of the middle finger of Zalzal, which became *mustaqīm* or *rāst*, in Farsi, starting in the 11th century. It is composed of two genres *rāst* separated by a whole step:

T J J – T – T J J.

2. *Ṭarīqa* in *mazmūm*, or index in the course of the middle finger of Zalzal, which became *ḥusaynī*, *nawrūz* or *muḥayyar* as of the 11th century. It is composed of two genres *nawrūz* separated by a whole step:

J J T – T – J J T.

3. *Ṭarīqa* in *mujannab*, or middle finger of Zalzal in his own course, which became *‘irāq* as of the 11th century. It is composed of two genres *‘irāq* separated by a whole step:

J T J – T – J T J.

To this we must add *kawāšt*, a mode derived from the Zalzal genre by descending alteration of the fourth degree of *nawrūz*:

J J diesis (quarter tone).

We note that these structures have remained into modern times with the exception of *kawāšt* which was replaced by *ṣabā*.

With regard to rhythm, three cycles are used in this notation: *ramal*, which is

5. See on the fourth cover page the reproduction of the manuscript of this piece from the *Book of Cycles*, British Museum, MS Or: 136, 38.

6. This term here means mode, although it is a synonym of instrumental prelude in a different context.

ternary, *a-t-ṭaqīl al-awwal* (first heavy), which is asymmetrical with sixteen subdivisions, and *ḥafīf a-t-ṭaqīl* (heavy light) which is rapid binary.

As for the musical forms, we find here again the main ones that were described in the treatises of the Abbasid period. These include firstly the instrumental prelude *ṭarīqa* and the *ṣawt* (with the *našīd* and *bašīṭ* parts) studied above. The third form is the *qawl*, a vocal composition derived from the *bašīṭ* which includes a median section with melisma and onomatopoeic tropes: *ṣawt al-wasat* or *mayat ḥāneh*.

The duration of a literal execution of the notated fragments would not exceed five minutes. In assembling the material for this CD, we chose to use several interpretation, adaptation and paraphrasing processes, allowing for a sort of polymerization or fructification of the transcribed elements. The most elementary process is ornamental variation. One degree of sophistication higher we have the exposition of the melody in a different mode, as al-Urmawī recommends (tracks 1, 8 and 11 as well as 3 and 6), as well as the adaptation of a (contemporary) text to an instrumental melody (6 and 10). These adaptations are accompanied by additions of new melodic fragments by centonization (10) or by heterophonic instrumental improvisation (3 and 6), according to the form of hawā'i described in the 14th century. In other cases, we entirely recomposed

the pieces by paraphrasing based on centonization and adaptation techniques (4 and 14 paraphrasing 1). In composing sequence 13, we used elements from the 10th century in the *Book of Songs* on the subject of the famous *ṣawt* by Ma'bad, a singer of the Umayyads. This CD also includes several tracks of vocal and instrumental improvisation according to the process of melismatic improvised cantillation used by the Arabs since the high Middle Ages: all of tracks 2, 7 and 9 and a part of tracks 4, 5, 12, 13 and 14. All of the texts used were known in the 13th century. We chose works of the great Arab Sufi poets such as al-Ḥusayn Ibn Maṅṣūr al-Ḥallāj (10th c.), Muḥyā a-d-Dīn Ibn 'Arabī and 'Umar Ibn al-Fāriḍ (13th c.), and the Divine Word of *Ḥadīṭ*.

With regard to instruments, we chose not to use strict organological medieval reconstitutions, but rather traditional instruments equivalent to those in use in the 13th century, such as the Arabic *'ūd* [short-necked lute], the *qānūn* [table zither], and the *riqq* [tambourine], as well as the *kamāncheh* [bowed lute] (*kamanja* or *kaman* in Arabic), similar to the bowed strings in use in the Arab Orient until the 19th century.

The approach chosen – far from any archeological notion – was a resolutely traditionalist instrumental and vocal interpretation. This is anchored in the rules and the models relating to the old techniques and the improvisational stylistics that came to us

through oral transmission and initiation thanks to Fawzi Sayeb, and which we transmit to our colleagues and students at the Center of Musical Traditions of the Arab Orient and the Mediterranean at the Music Institute of Antonine University (Hadath-Baabda, Lebanon). The work of the members of the Arabic Classical Music Ensemble falls within this traditional interpretative approach in that the living tradition is encountering medieval musicology to try to revive these Abbasid musical examples.

NIDAA ABOU MRAD

THE PIECES

1. *Ṭarīqa* and *ṣawt* “‘*Alā ṣabbikum*” (anonymous poet, music of *Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī*) in *nawrūz* on cycle *ramal*.

*Have pity, o Master, on your fervent (worshipper)
and grant him your presence
Don't kill him with your refusal
because fear prevents him from moaning*

2. *Ṭağazzul* “*Fa-yā muhjaṭī*” (Sufi poem of ‘*Umar ibn al-Fāriḍ*) in improvised non-metric cantillation.

*Melt, o my soul, from love and passion and, in my affliction, be the flame that consumes me.
And you, fire of my entrails, straighten the angles of my ribs that are lacking rectitude.*

3. *Ṭarīqa* in *mazmūm* (music of *Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī*) on *ṭaqīl awwal* cycle with metric improvisations.

4. *Ṭarīqa* and *ṣawt* “‘*Alā yā ḥamāmāt*” (Sufi poem of *Muḥyā a-d-Dīn Ibn ‘Arabī*, set to music by Nidaa Abou Mrad in the style of *al-Urmawī*) in *ḥusaynī* on cycle *ramal*.

O doves of the arākat (tree capparid sodata) and the willows, from mercy don't deepen my distress with your affliction!

Demonstrate your friendship, and do not reveal, through moaning and crying, the secret of my love and the depths of my sadness.

I belong to the religion of Love, regardless of the direction its mounts take, because Love is my religion and my faith!

We have the example of Bišr [enamored of] Hind, of Jamāl and Buṭayna, of Qays [Majnūn] and Laylā, and May and Ḡaylān.

5. *Ṭarīqa* and *ṣawt* “‘*Alā l-hajri*” (anonymous poet, music of *Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī*) in *kawāšt* on cycle *ramal*, followed by *tağazzul* “‘*Ḡayrī ‘alā s-silwāni qādīr*” (poem of ‘*Umar ibn al-Fāriḍ*) in improvised non-metric cantillation.

a) *I cannot suffer abandonment when others accept the departure of the beloved ones.*

I kept secret my passion for you, fearing the critics, and I will admit to you my intentions when we meet again.

b) *People other than I demonstrate patience, just as they can betray.*

I have an intention in love, but only God knows intentions.

My gaze in you, like that of a star, is both ecstatic and attentive.

Your moon is present, ah if mine were as well!

6. **Ṭarīqa in *muṭlaq*** (music of **Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī**) on **ṭaqīl awwal** cycle with improvisations.

7. **Ḥadīṭ qudsī** (Divine Islamic tradition [Word]) cantillated in an improvised manner.

I was a hidden treasure, I wanted to be revealed, I created men and through Me they knew Me.

8. **Ṭarīqa and ṣawt “‘Alā ṣabbikum”** [see track 1] in **muṭlaq** on cycle **ramal**.

9. **Ṭağazzul “Maḥāsin”** (Sufi poem of ‘Umar ibn al-Fāriḍ) in improvised non-metric cantillation.

What beauties inspire the panegyrist in their prose and verse.

Even one who doesn’t know it falls into ecstasy when it is evoked as if enamored of Nu’⁷, each time Nu’^m is mentioned.

10. **Ṭarīqa and ṣawt “Antum furūḍī”** (Sufi poem of ‘Umar ibn al-Fāriḍ), musical paraphrase of the **ṭarīqa** in **muṭlaq** [see track 6] on cycle **ṭaqīl awwal**.

You are my devotions and extra efforts, you are my word and my concerns.

Ō qibla⁸ of my prayer, when I get up to pray.

Your beauty fills my eyes, I orient everything in me toward it.

Your mystery occupies my consciousness, and my heart becomes Mount Tûr (Sinai) of the theophanies.

One night, I saw a fire nearby, I announced to those with me the good news.

I asked them to stay here, in hopes of finding my path.

I approached the flame, it was the Fire of the Speaker of God (Moses) who preceded me.

The fire called out to me: “Give me back the nights of reacquaintance!”

11. **Ṭarīqa and ṣawt “‘Alā ṣabbikum”** [see track 1] in **mujannab** on cycle **ramal**.

12. **Ṭarīqa in mujannab** on cycle **ramal** and **tağazzul “Tih dalālan”** (Sufi poem of ‘Umar ibn al-Fāriḍ) in improvised non metric cantillation.

Go and be charming because you deserve it, and

7. Heroine of a famous Arabic poetic novel about thwarted love.

8. In Islam, the direction in which believers must turn for their prayers.

govern because grace has provided for you.
The power is yours, command freely, because
beauty has given you all rights over me.

13. *Şawt* “*Al-qaşru fa-n-naḥlu*” (poem of **Abū Qutaḡfa al- Ma’īṭī**, music of Nidaa Abou Mrad, according to the indications of the *Book of Songs*) in *wuṣṭā* on cycle *ḥafif a-ṭ-ṭaqil al-awwal*.

The palace, the palm trees and the grove
between them are sweeter to my heart than the
doors of Jayrūn,
As for the court and its women, the residences
freed of adultery and humiliation no longer
gather such wives.
Some people may keep silent about their secrets
without stopping me from learning them, while
no one – unto death - will learn mine.

14. *Ṭariqa* and *şawt* “*Raqībān minnī*” (Sufi poem of **Ḥusayn Ibn Maṣṣūr al-Hallāj**, set to music by Nidaa Abou Mrad in the style of al-Urmawī) in *muḥayyar al-ḥusaynī* on cycle *ramal*.

Two observers in me bear witness to His love.
No thought goes through my consciousness that
is not for You and Your passion seizes my
tongue.

I aim for you in the East, You are the Orient; in
the West, You are straight ahead;
Above, and You are above it; below, and You are
everywhere.

You give everything its place, without being
there, You are everything in everything, without
being perishable.

My heart and my spirit, my consciousness and
my inspiration, and the rhythm of my breath,
and the bond of my body.

15. *Qawl* “*Yā malīkan*” (anonymous poet,
music attributed to **Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī**) in *muḥayyar al-ḥusaynī* on cycle *al-ḥafif*.

O King, by whom my time improves, reign for
centuries, strut between a thousand wishes!
You remain, at all times and in the shadow of
life, untouched by events.

MUSIQUE DE L'ÉPOQUE ABBASSIDE

Le legs de Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī (d. 1294)

MUSIC OF THE ABBASID ERA

The legacy of Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī (d. 1294)

1. **Ṭarīqa & şawt** "Alā şabbikum" en/in nawrūz, cycle ramal 1'51"
2. **Ṭağazzul** "Fa-yā muhjatī", cantillation 3'15"
3. **Ṭarīqa** en/in mazmūm, cycle ṭaqil awwal 1'30"
4. **Ṭarīqa & şawt** "alā yā ḥamāmāt" en/in ḥusaynī, cycle ramal 6'50"
5. **Ṭarīqa & şawt** "Alā l-hajrī" en/in kawašt, cycle ramal & **tağazzul** "Ġayrī 'alā s-silwānī qādir", cantillation 3'20"
6. **Ṭarīqa** en/in muṭlaq, cycle ṭaqil awwal 2'23"
7. **Ḥadiṭ qudsī**, cantillation 2'11"
8. **Ṭarīqa & şawt** "Alā şabbikum" en/in muṭlaq, cycle ṭaqil awwal 1'49"
9. **Ṭağazzul** "Maḥāsin", cantillation 4'35"
10. **Ṭarīqa & şawt** "Antum furūḍī" en/in muṭlaq, cycle ṭaqil awwal 1'50"
11. **Ṭarīqa & şawt** "Alā şabbikum" en/in mujannab, cycle ramal 1'22"
12. **Ṭarīqa** en/in mujannab, cycle ramal & **tağazzul** "Tih dalālan", cantillation ... 5'48"
13. **Şawt** "Al-qasru fa-n-naḥlu" en/in wuštā, cycle ḥafif a-ṭ-ṭaqil al-awwal 2'36"
14. **Ṭarīqa & şawt** "Raḳībān minnī" en/in muḥayyar al-ḥusaynī, cycle ramal .. 5'42"
15. **Qawl** "Yā malikan" en/in muḥayyar al-ḥusaynī, cycle ḥafif 6'53"

total : 52'03"

ENSEMBLE DE MUSIQUE CLASSIQUE ARABE DE L'UNIVERSITÉ ANTONINE (Liban)

ARABIC CLASSICAL MUSIC ENSEMBLE OF ANTONINE UNIVERSITY (Lebanon)

Transcription, adaptation, direction musicale/musical direction : Nidaa Abou Mrad.

Chant/singing : Mohamad Ayach. Cithare/zither *qānūn* : Maria Makhoul.

Luth/lute *ūd* : Ihab Arbid. Vièle/fiddle *kamanja* : Nidaa Abou Mrad.

Tambour/drum *riqq* : Ali Wehbé.