

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

Hayaf YASSINE**

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

* Cet article, écrit en collaboration avec Nidaa Abou Mrad, est issu d'un mémoire de DEA, soutenu par l'auteur en 2006, à l'Université Antonine.

** Maître de conférences de musique et musicologie, directeur académique de la section Nord-Liban de la Faculté de Musique et Musicologie à l'Université Antonine, membre du Centre de Recherche sur les Traditions Musicales de l'UA. hayaf.yassine@ua.edu.lb.

concernées, (3) cette investigation servant enfin de référence à l'élaboration d'un *sanṭūr* adapté d'un point de vue organologique à la tradition musicale artistique arabe du Mašriq non-iraqien (Égypte, Liban, Syrie) et d'un *sanṭūr* dit « pédagogique » destiné à soutenir l'initiation à cette tradition en contexte scolaire.

1. Description organologique systématique commune

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

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

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

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

2. Mise en corrélation des données organologiques et grammaticales musicales

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

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

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

2.1.1. Mesurations des éléments géométriques

Instruments irakiens

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

Tableau N° 1 : Mesurations de six *sanjūr*-s irakiens anciens de fabricants anonymes

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

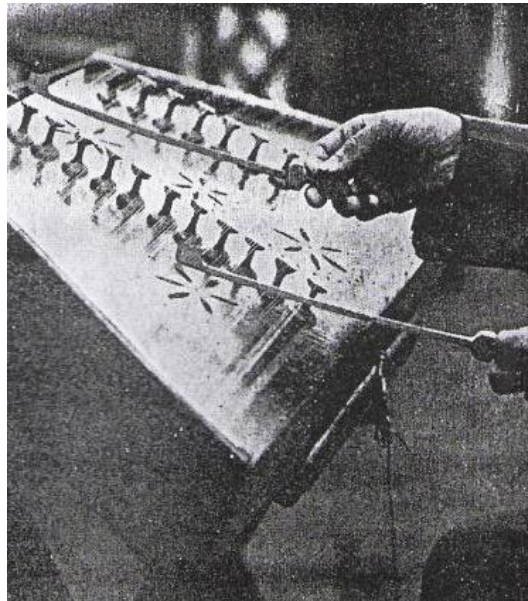


Photo 1 : *Sanjūr* irakien au Congrès de musique arabe, tenu au Caire en 1932

Tableau N° 2 : Mensurations de six *sanṭūr*-s irakiens de facture moderne

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

La principale différence entre les variantes ancienne et moderne du *sanṭūr* irakien concerne l'épaisseur, égale en moyenne à 10,5 cm dans le premier cas et à 7,5 dans le second, ce qui rapproche celui-ci des mensurations iraniennes (voir infra). En outre, la variante ancienne irakienne emploie des baguettes plus longues (autour d'une trentaine de centimètres) que son homologue moderne (vingt-cinq centimètres) (Al-Ḥaṭīb, 1986, p. 19).

Instruments iraniens

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

Tableau N° 3 : Mensurations de six *sanṭūr*-s iraniens de facture moderne

Élément géométrique mesuré en centimètre	<i>Sanṭūr</i> N° 13 (Raṣīḍ, 1989, p. 16)	<i>Sanṭūr</i> N°14 (Al-Ḥaṭīb, 1986, p. 19)	<i>Sanṭūr</i> N° 15, construit par Dāriūš Šālārī ¹
Grande base	87	87	89
Petite base	32	32	35,5
Côtés obliques	32	32	38
Hauteur de la caisse	19,3 cm	19,3 cm	27
Épaisseur de la caisse	6	6	6

¹ En possession de l'auteur, 2004.

Synthèse comparative

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

Tableau N° 4 : Comparaison des mensurations des variantes iranienne et iraquienne du *sanṭūr*

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

Toujours est-il que la face et le dos de la variante iraquienne sont constitués de plusieurs parties qui donnent une grande épaisseur à l'instrument, tandis que la variante iranienne comporte une face et un dos d'un seul tenant chacun, ce qui implique une faible épaisseur pour l'instrument. En fait, l'aspect composite de la face et du dos de la variante iraquienne est en rapport avec la tendance à la verticalité dans la disposition des cordes, opposée à la tendance à l'horizontalité des cordes de la variante iranienne, qui autorise des faces et des dos d'un seul tenant. Cette différence est bien sûr tributaire de la divergence des systèmes d'accordage et d'usage de ces cordes. De plus, on constate que la variante iranienne présente un angle de 45° entre sa petite base et ses côtés obliques, tandis que la variante iraquienne présente un angle indéterminé, toujours supérieur à 45° et avoisinant 60°.

2.1.2. Matériaux de construction

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

Tableau N° 5 : Matériaux de construction des variantes anciennes et modernes du *sanjūr* iraqien (Hassan, 1980, Rašīd, 1989, Al-Ḥatib, 1986, Yassine, 2006)

Élément organologique	Matériaux constitutifs des instruments iraqiens anciens	Matériaux constitutifs des instruments iraqiens modernes
Cordes	Bronze ou cuivre.	acier ou nylon.
Cadre	<i>Lisān a-t-ṭayr</i> [langue d'oiseau], noyer, abricotier, chêne, hêtre blanc, oranger amer.	<i>Lisān a-t-ṭayr</i> [langue d'oiseau], noyer, abricotier, chêne, hêtre blanc, oranger amer.
Face	Noyer, <i>Lisān a-t-ṭayr</i> ou contre-plaqué.	Noyer, <i>Lisān a-t-ṭayr</i> , contre-plaqué, <i>saysam</i> [arbre iraqien] ou <i>Zeyn</i> [arbre malléable].
Dos	Matière identique à la face	Matière identique à la face.
Baguettes	Oranger amer, ou <i>šamsād</i> [arbre iraqien].	Oranger amer, ou <i>šamsād</i> [arbre iraqien]. La tête de la baguette moderne est protégée par du coton pour adoucir le son (During, Hassan, 2001).
Chevalets	Oranger amer.	Oranger amer.
Chevilles	Fer ou cuivre.	Aluminium.
Clous	Fer ou cuivre.	Fer, acier.
Protecteurs	Fer ou cuivre.	Fer, acier.
Tiges de protection	Fer ou cuivre.	Cuivre.
Ponts	Même bois que le cadre.	Même bois que le cadre
Colonnes	Même bois que le cadre	Même bois que le cadre

Tableau N° 6 : Matériaux de construction des variantes du *sanjūr* iranien

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

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

2.1.3. Cordage

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

Tableau N° 7 : Cordage des variantes iranienne et iraqienne du *sanṭūr*

Cordage	Variante iraqienne	Variante iranienne
Nombre total de cordes	92 ² , dont 44 à droite et 48 à gauche	72 cordes, dont 36 en laiton et 36 en acier
Nombre de cordes dans un chœur	4	4
Nombre de chœurs	23 ³	18
Nombre de chevilles	92 ⁴	72
Nombre de clous	92 ⁵	72
Nombre de chevalets	23 ⁶	18
Nombre d'ouïes	3 à 4.	2

2.1.4. Disposition des cordes et accordage

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

Système iraqien

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

² Ce nombre passe à 25 dans les variantes modernes.

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

⁴ Ce nombre passe à 25 dans les variantes modernes.

⁵ Ce nombre passe à 25 dans les variantes modernes.

⁶ Ce nombre passe à 96 et 100 dans les variantes modernes.

Tableau N° 8 : Accordage type du *sanfūr* iraquien ancien, rangée de chevalets de droite (position 1 ou P₁)

Rang de la corde	Désignation traditionnelle	Désignation solfégique
1.	yakkah	sol ₁
2.	usayran	la ₁
3.	'irāq ou 'awj	si ^b ₁
4.	rāst	do ₂
5.	kurdī	mi ^b ₂
6.	hijāz	fa [#] ₂
7.	hiṣār	la ^b ₂
8.	'ajam	si ^b ₂
9.	šāhināz	re ^b ₃
10.	sunbula	mi ^b ₃
11.	jawāb hijāz	fa [#] ₃

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

Tableau N° 9 : Accordage type du *sanfūr* iraquien ancien, rangée de chevalets de gauche (positions 2 et 3 ou P₂ et P₃)

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

Il ressort de ceci que l'étendue de cet instrument est de trois octaves plus une note, avec des positions 2 et 3 donnant l'échelle zalzalienne fondamentale, celle dite traditionnellement des *pardāt* (P₁, de ré₂ à la₃, et P₂, de ré₃ à la₄), tandis que la position 1 fournit les hauteurs graves de l'échelle zalzalienne des *pardāt* et surtout les degrés altérés, autrement dit les *'arabāt*.

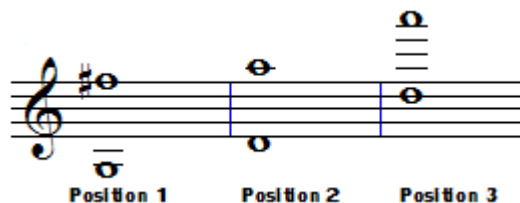


Figure N° 1 : Étendue du *sanjūr* iraqien ancien

Système iranien

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

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

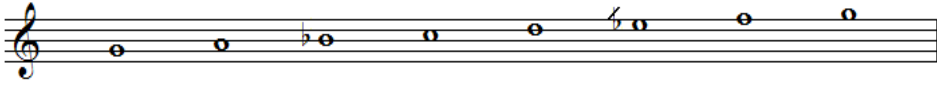
P_3 : partie gauche de chaque corde, sonnante à l'octave supérieure de P_2 .

Il en résulte que les stratégies et les mentalités d'accordage du *sanjūr* iranien diffèrent radicalement par rapport à la tradition iraquienne. Ainsi la variante iranienne de cet instrument est-elle accordée en fonction du mode, *dastgāh* ou *avāz*, de la séquence musicale, et ce, selon six systèmes fondamentaux d'accordage. Le *radif* iranien s'appuie en effet sur douze modes, soit sept modes principaux, ou *dastgāh-e*, et cinq modes dérivés, ou *avāz-e*. En outre, chacun de ces modes constitue le point de départ d'un itinéraire canonique à base de formules modales ou *gūšé*, ces différents itinéraires constituant le *radif* traditionnel (During, 2010). En replaçant ces considérations dans le cadre général des arborescences modales des diverses traditions de l'Orient musical, Nidaa Abou Mrad propose une systématisation de cette terminologie comme suit : « Ces modes-formules s'intègrent par ailleurs à des organigrammes de dérivation arborescente, qui représentent généralement des itinéraires modaux canoniques, donc une mise en succession temporelle des micromodes-formules au sein de macromodes-systèmes. Une telle représentation suppose que les réalisations monodiques effectives suivent le parcours de l'itinéraire canonique indiqué » (Abou Mrad, 2016, p. 64).

Lorsque deux macromodes-systèmes partagent la même échelle, ils diffèrent par leurs finales, leurs degrés-pivots et leurs formules-types. C'est ce qui fait que les douze macromodes nécessitent seulement six systèmes d'accordage ou échelles. Ces systèmes comprennent parfois des degrés altérés dans certaines positions, permettant l'introduction d'altérations passagères dans le parcours d'une formule *gūšé* particulière⁷. Quant au passage net d'une échelle modale à l'autre, il requiert une

⁷ Hassan Tabar (2013) décrit l'usage de clapets, d'une manière analogue à ceux du *qānāun*, pour faciliter ces modulations passagères.

altération permanente de certains degrés, donc un changement d'accordage. En somme, six types d'accordage⁸ sont pratiqués, comme décrit ci-après⁹ :



Système 1 : Accordage N° 1 *Dastgāh-e Navā*

Tableau N° 10 : Accordage N° 1 *Dastgāh-e Navā*

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



Système 2 : Accordage N° 2 *Dastgāh-e Shūr*

Tableau N° 11 : Accordage N° 2 *Dastgāh-e Shūr*

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

⁸ Rappelons, en outre, que la tradition persane utilise deux sortes d'accordage : celui de droite (*Rāst Kūk*), spécifique des voix des hommes, qui est présenté ici, et celui de gauche (*Tšāp Kūk*), spécifique des voix des femmes, qui consiste généralement à opérer une transposition de l'accord de droite à la quarte inférieure et parfois à la quinte inférieure (Caron & Safvate, 1966-1997, p. 99 - 186).

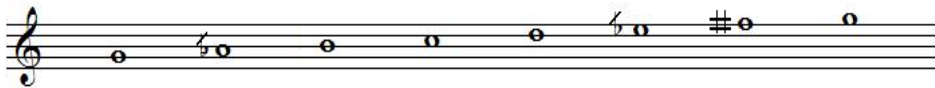
⁹ Hassan Tabar (2013) évoque plutôt trois sortes d'accordages : en *do*, en *la* et en *sol* (le plus courant).



Système 3 : Accordage N° 3 *Dastgāh Segāh*

Tableau N° 12 : Accordage N° 3 *Dastgāh Segāh*

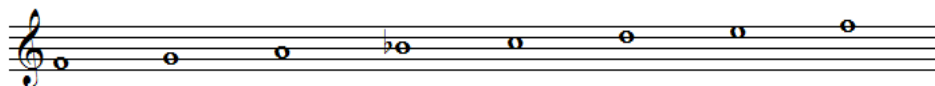
Rang	Position 1	Position 2	Position 3
1.	mi ^b ₂	mi ^b ₃	mi ^b ₄
2.	fa ₂	fa ₃	fa ₄
3.	sol ₂	sol ₃	sol ₄
4.	la ^b ₂	la ^b ₃	la ^b ₄
5.	si ^b ₂	si ^b ₃	si ^b ₄
6.	do ₃	do ₄	do ₅
7.	r ^e ^b ₂	r ^e ^b ₃	r ^e ^b ₄
8.	mi ^b ₃	mi ^b ₄	mi ^b ₅
9.	fa ₃	fa ₄	fa ₅



Système 4 : Accordage N° 4 *Dastgāh-e Tšahārgāh*

Tableau N° 13 : Accordage N° 4 *Dastgāh-e Tšahārgāh*

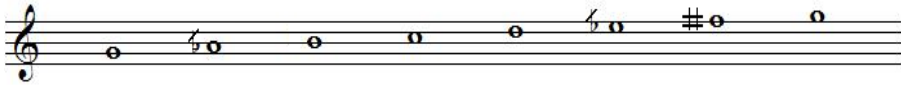
Rang	Position 1	Position 2	Position 3
1.	mi ₂	mi ₃	mi ₄
2.	fa ₂	fa [#] ₃	fa ₄
3.	sol ₂	sol ₃	sol ₄
4.	la ^b ₂	la ^b ₃	la ^b ₄
5.	si ₂	si ₃	si ₄
6.	do ₃	do ₄	do ₅
7.	r ^e ^b ₃	r ^e ^b ₄	r ^e ^b ₅
8.	mi ₃	mi ₄	mi ₅
9.	fa [#] ₃	fa ₄	fa ₅



Système 5 : Accordage N° 5 *Dastgāh-e Rāst Panjkāh*

Tableau N° 14 : Accordage N° 5 *Dastgāh-e Rāst Panjkāh*

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

**Système 6 : Accordage N° 6 *Dastgāh-e Homāyūn*****Tableau N° 15 : Accordage N° 6 *Dastgāh-e Homāyūn***

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

2.2. *Fondement grammatical et stylistique musical des différences organologiques*

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

2.2.1. Paramètres grammaticaux et stylistiques pertinents

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

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

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

Degré d'usage des altérations de degrés

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

Degré d'usage du jeu octavié

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

Le *tār* (de même que le *sētār*) luth à manche long iranien, dont le premier chœur comprend deux cordes octaviées, cultive également ce mode de jeu.

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

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

Degré d'usage des traits musicaux conclusifs

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

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

2.2.2. Paramètres grammaticaux et stylistiques pertinents

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

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

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

En outre, le paramètre mensuraliste de l'instrument est corrélé à celui de la hauteur des sons et surtout à celui des registres et des tessitures. Ainsi la très grande variabilité des tessitures et des étendues vocales des *qurrā' al-maqām*¹⁰ impose-t-elle à l'instrumentiste iraquien la contrainte de disposer d'une étendue instrumentale plus large que celle de l'instrument iranien, qui s'adapte plus facilement aux variations des registres vocaux, grâce à l'existence de six systèmes d'accordage.

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

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

¹⁰ Rašīd al-Qundarjī, maître du *maqām* iraquien à la charnière XIX^e-XX^e siècles, en employant la voix de fausset, nécessitait un *sanjūr* très particulier pour l'accompagner (During, Hassan, 2001, p. 226). À l'opposé, l'instrument joué par Yūsuf Ḥūkī Bataww dans les enregistrements du Congrès du Caire, est accordé une octave plus bas que les *sanjūr*-s modernes, pour correspondre apparemment à la registration moyenne des voix masculines, celle de Muḥammad al-Qubbānjī (chef de l'ensemble iraquien présent à ce congrès) en priorité.

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

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

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

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

- 1) La *qafla* (cadence) à trait dans la tradition artistique du Mašriq non iraquien impose de placer les degrés fondamentaux d'un mode sur une seule rangée de chevalets ou position.
 - 2) Le recours fréquent à des altérations soutenues de degrés impose de se rapprocher de la distribution des cordes et de l'accordage propres au *sanṭūr* iraquien (rangée gauche pour les *pardāt* et celle droite pour les '*arabāt*').
 - 3) Cependant et étant donné que la tradition artistique du Mašriq non iraquien est encore plus modulante que le *maqām 'irāqī*, il est nécessaire de compléter le dispositif avec d'autres degrés, ce qui impose de construire une caisse plus haute (d'au moins 40 cm).
 - 4) Comme cette tradition recourt au jeu octavié pour le *qanūn* (instrument le plus proche du *sanṭūr*), il s'est avéré nécessaire de rajouter une nouvelle rangée de chevalets pour dupliquer les *pardāt* à l'octave.
- 9- Cette nouvelle variante désignée *sanṭūr* arabe du Mašriq, est dotée de 132 cordes, regroupées en 44 chœurs (de 3 cordes chacun), lesquels sont montés sur 44 chevalets et regroupés en trois rangées (13 dans la rangée de droite, 16 dans celle du milieu et 15 dans celle de gauche), avec une grande base de 114 cm, une petite base de 30 cm, deux côtés obliques de 60 cm et une caisse haute de 45 cm et d'épaisseur 8 cm.
- 10- Cet instrument a été réalisé pour la première fois, à Tripoli, au Liban, en septembre 2004. Un modèle perfectionné a été mis au point en Iran, au cours de l'hiver 2005, par Dāriūš Sālārī sur les indications de l'auteur. Plusieurs instruments de ce type servent désormais à l'interprétation de la tradition musicale du Mašriq.



Photo 2 : Hayaf Yassine tenant son *santūr* arabe du Mašriq et Ġulām Rēzā Masāyihī tenant son *şantūr* iranien, en 2015

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

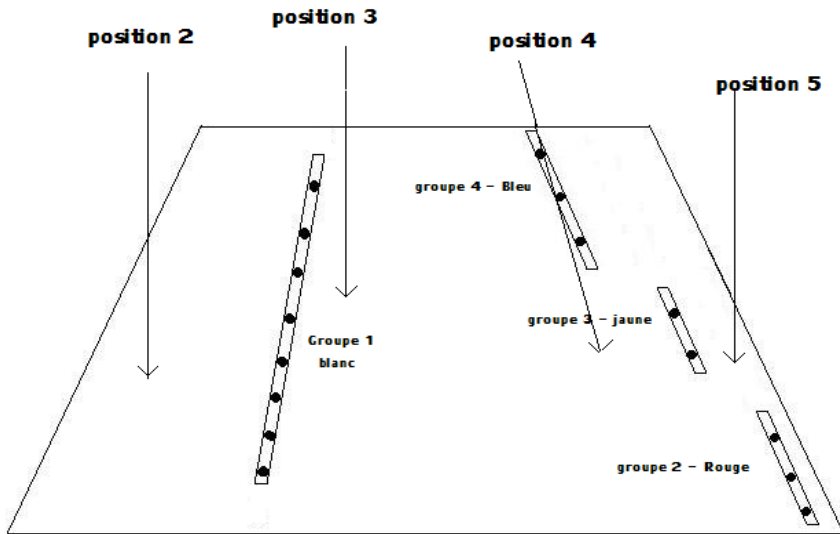
Parallèlement à l'élaboration de cette variante destinée à la pratique musicale proprement dite, l'auteur a mis au point une variante destinée à soutenir l'éducation musicale (de teneur monodique modale) en milieu scolaire.

L'intérêt du *santūr* dans le cadre éducationnel musical est qu'il remplit plusieurs requis pédagogiques :

- (1) Il s'agit d'un instrument à hauteurs discrétisées ou discontinues, donc à cordes jouées à vide, permettant un jeu simple et facile.
- (2) Le frappé des cordes constitue la technique instrumentale la plus accessible aux enfants dans un contexte pédagogique scolaire, étant semblable aux carillons et autres glockenspiels et xylophones, employés dans les méthodes occidentales d'éducation musicale.
- (3) Ses cordes étant métalliques, son accordage est plus stable que celui d'instruments comme le *'ūd* ou le *qānūn*, dont les cordes sont en nylon.

De fait, le *santūr* pédagogique, dont le modèle a été établi en 2005-2006¹¹, est une variante fortement réduite et simplifiée du *santūr* commun, qui est adressé strictement à la pratique pédagogique en milieu scolaire.

¹¹ L'auteur a breveté cette « invention » auprès du ministère libanais de l'économie le 25 avril 2006.

Figure N° 2 : Plan du *sanțūr* pédagogiqueTableau No 16 : Mensurations du *sanțūr* pédagogique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En somme, cet instrument se caractérise par

- (1) Son extrême miniaturisation ;
- (2) la réduction du nombre de chœurs monocordes et de chevalets ;
- (3) la sécurisation de l'instrument, visant à protéger l'enfant : sous-tension des cordes, couverture des clous, des chevilles et des extrémités des cordes etc..
- (4) la standardisation et la fixation de l'accordage ;
- (5) la réduction du registre instrumental à une octave et demie ;
- (6) l'adaptation des modulations aux besoins du projet pédagogique.

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



Photo 3 : *Sanṭūr* pédagogique

Conclusion

Cet article a permis de rapporter les différences de facture, de disposition des cordes et d'accordage entre les variantes iraqienne et iranienne du *sanṭūr* à des disparités inhérentes à la grammaire et au style musicaux, que l'on observe entre *maqām 'irāqī* et *radīf* iranien. Il s'agit surtout de l'usage différentiel des processus d'altération des hauteurs, d'octavation et de cadence, qui a pour conséquence une *verticalisation* du jeu instrumental dans le premier cas et une *horizontalisation* de ce jeu dans le second cas, conduisant aux différences observées en termes de forme organologique et de disposition des chœurs. Ces considérations ont permis à l'auteur de proposer l'élaboration de deux variantes inédites de cet instrument, la première étant destinée à s'intégrer à l'interprétation de la tradition musicale arabe du Mašriq non iraqien, la seconde étant vouée à soutenir l'initiation des enfants à cette tradition, dans le cadre de l'enseignement scolaire de base.

Bibliographie

- ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale : essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, préfaces de Nicolas Meeùs et Jean During, Liban/Paris, Éditions de l'Université Antonine/Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- AL-ḤATĪB, 'Āydā, 1986, *Al-sanṭūr fī-l-'irāq* [Le *sanṭūr* en Iraq], Bagdād, Al-markaz al-duwalī li-dirāsāt al-māsīqā al-taqlīdiyya.
- AL-RAJAB, Hāšim, 1961 (1983), *Al-maqām al-'irāqī*, [le *maqām* iraqien], Bagdad, Dār al-ma'ārif.
- AL-RĀWĪ, Mūsārī' Hassan, 1992, *United Dictionary Of Musical Terms* (English – French – Arabic), Arab League educational cultural and scientific organization, bureau of coordination of arabization, series of unified dictionaries N°: 4.

- BÉCHÉALANY, Bouchra et YASSINE, Hayaf, 2014, منهج في التربية الموسيقية المشرقية المدرسية [Programme d'éducation musicale levantine scolaire (cycle I), ouvrage en arabe de 312 p., accompagné d'un DVD], Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine.
- CARON, Nelly et SAFVATE, Dariouche, 1997, *Musique d'Iran*, Paris, Buchet/Chastel.
- Coll. d'auteurs, 1934, *Recueil du Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932*, Boulac, Le Caire, Imprimerie Nationale.
- DURING, Jean, HASSAN, Scheherazade Qassim, DICK, Alastair, 2001, « Santūr », *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*, v. 22, second edition, Macmillan Publishers.
- DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner.
- FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres, Luzac, réédité à New Delhi par Goodword Books.
- HASSAN, Scheherazade Qassim, 1980, *Les instruments de musique en Irak*, Paris, Mouton Éditeur.
- KOJAMAN, Yeheskel, 2001, *The Maqam Music Tradition of Iraq [la musique traditionnelle du maqam iraqienne]*, publié par l'auteur.
- MEEUS, Nicolas, 2003, *Classification Hornbostel-Sachs des instruments de musique*, traduction libre d'après le *New Grove Dictionary of Music*, <https://www.scribd.com/document/234289032/Classification-Hornbostel-Sachs-des-instruments-de-musique-pdf> (accédé le 28/08/2018).
- MOUSSALI, Bernard et LAMBERT, Jean, 2014, « Congrès de Musique Arabe du Caire 1932 », publication sur 18 CD de l'intégrale des enregistrements 78 tours avec livret musicologique, Paris, Bibliothèque Nationale de France, avec le concours de l'Abu Dhabi Tourism & Culture Authority.
- PAYVAR, Fāramarz-e, 2004, *Dāstūr-e santūr* [Règles du santūr], Téhéran, Mu'assasēyē farhangi, Māhūr.
- RASID, Šobhī Anwar, 1989, *Al-ālāt al-mūsīqiyya al-mušāhibā li-l-maqām al-'irāqī* [Les instruments accompagnant le maqām iraqien], Bağdād, Al-lajna Al-waṭaniyya al-'irāqīyya li-l-mūsīqā.
- ŠA'RANI, Munā Sanjaqdār, 1981, *Tāriḥ al-mūsīqā Al-'arabiyya wa-'ālātihā*, [Histoire de la musique arabe et de ses instruments], Beyrouth, Ma'had al-Inmā' al-'arabī.
- SACHS, Curt, 1968, *The History of Musical Instruments*, London, Aldine House.
- TABAR, Hassan, 2013, *Le santur persan*, Paris, Geuthner.
- VILLOTEAU, Guillaume André, 1823, « Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux », *Description de l'Égypte*, Paris, vol. XIII, Imprimerie C.L.F. Panckoucke.
- YASSINE, Hayaf, 2006, « Le santūr en Iraq et en Iran : une approche organologique et musicale comparative », mémoire de DEA de musique et musicologie, non publié, Université Antonine.

Résumés

Bouchra Béchéalany, *La perception catégorielle des différences intéressant l'échelle modale zalzalienne par des enfants libanais de 6 à 12 ans*

La théorie sémiotique modale introduit dans l'appréhension analytique des monodies traditionnelles de l'Orient une catégorisation phonologique sous-jacente des hauteurs qui est fortement hiérarchisée qui permet de relativiser les variations de celles-ci en introduisant les notions de phonème (degré de l'échelle modale) et d'allophone (variante contextuelle d'un degré de l'échelle) modaux. Ceci est doublé d'une catégorisation qui intéresse l'échelle modale dans sa globalité. Il s'agit de la distinction qu'opèrent plusieurs traditions de l'Orient musical entre, d'une part, des modes fondamentaux, en nombre limité, et, d'autre part, la multitude des modes dérivés de chacun de ceux-ci, cette dérivation conduisant à une assimilation sémiotique des dérivés avec leurs fondements. Ces considérations amènent par conséquent l'analyste musical à relativiser les différences phonologiques mélodiques qui existent entre les échelles modales. Aussi cet article cherche-t-il à démontrer que la catégorisation sémiotique de ces différences phonologiques modales se reflète dans la perception cognitive que peuvent avoir de celles-ci des enfants libanais âgés de 6 à 12 ans. La validation de cette hypothèse s'appuie sur une étude expérimentale de terrain.

Mots-clés : Catégorisation sémiotique modale. Phonologie modale. Perception cognitive des monodies par des enfants.

Fériel Bouhadiba, *La transmission de maître à disciple dans les traditions monodiques modales : une dualité de partage, une responsabilité sociale, une institution patrimoniale en danger*

Les qualificatifs de maître et de disciple, bien qu'employés parfois sans conformité à leur contenu profond, sont loin d'être de simples dénominations que d'aucuns pourraient attribuer ça et là pour faire honneur à tel transmetteur ou à tel apprenant. Lourds de sens sur le plan des aptitudes, des valeurs humaines, des finalités, ces deux termes pèsent par la densité du legs et par le poids de la responsabilité de transmission qu'ils suggèrent, par les qualités exceptionnelles qu'ils impliquent et par le contexte socio-affectif qu'ils génèrent. Ainsi tout détenteur de savoir n'atteint-il pas nécessairement le statut de maître, de même que tout aspirant au savoir n'accède-t-il pas nécessairement au statut de disciple. Tant sur le plan des individualités respectives que sur le plan de la constitution d'un espace-temps de la rencontre et d'un espace-temps social, il en va d'une certaine éligibilité. Nous la placerons, dans cet article, sur les deux plans d'une éligibilité congéniale et éthique et d'une éligibilité temporelle et sociale.

Mots-clés : Maître. Disciple. Transmission musicale. Traditions monodiques modales. Tradition orale. Compétence. Éthique. Pédagogie. Temporalité.

Gérard Guillot, *Écouter les musiques de l'Autre... et ne pas vraiment les entendre*

À l'heure des autoroutes de l'information, on pourrait croire que la technique assure par elle-même une totale accessibilité, en termes d'écoute, aux musiques de l'Autre. En réalité, il est possible que certains phénomènes sonores exotiques fassent toujours obstacle à leur propre diffusion. C'est le cas d'organisations musicales micro-temporelles telles que le *suíngue brasileiro*, une déclinaison afro-brésilienne du célèbre *swing* du jazz, qui disparaît souvent dans les processus de transculturation. Au travers d'une expérimentation psycho-acoustique, on montre que des musiciens français largement imprégnés de culture savante occidentale peuvent révéler une écoute « inadéquate » face à ce type d'organisation microrhythmique. Ces résultats s'analysent notamment au travers de la notion de quantification, pour laquelle l'anthropologie cognitive fournit un cadre explicatif pertinent au travers du concept d'inférence.

Mots-clés : Ethnomusicologie. Anthropologie cognitive. *Suíngue brasileiro*. Transculturation. Perception inadéquate.

Nidaa Abou Mrad et Toufic Maatouk, *L'enfant aux deux langues musicales*

Dès l'école maternelle, les enfants libanais apprennent au moins une langue étrangère, aux côtés de leur langue maternelle. Cependant, cette biculturalité *additive* cesse lorsque l'on passe du domaine verbal au domaine musical, étant donné que le système éducatif libanais cultive un bilinguisme *soustractif*, où la musique (survalorisée) de l'autre éjecte (en la dévalorisant) la musique *indigène*, dans un contexte fortement globalisé. Cet article analyse cette situation épineuse. Partant, il esquisse des assises théoriques, alimentées par la notion de grammaire universelle, qui visent à soutenir l'émergence d'un bilinguisme musical *additif* qui, à la fois, respecte les différences qui existent entre le système monodique modal et son homologue harmonique tonal et combine des données grammaticales génératives communes à ces deux langues musicales. Il analyse le projet de bilinguisme *récuratif* et *dynamique* que la *Méthode d'éducation musicale levantine* de Bouchra Béchéalany et Hayaf Yassine propose pour rééquilibrer l'éveil musical dans les écoles libanaises. Il ambitionne surtout de poser les jalons stratégiques du bilinguisme additif musical au Levant. C'est à cette fin qu'il formule quatre conditions systémiques générales et esquisse le plan d'une activité d'apprentissage bilingue verbale et musicale, axée sur des comptines en rythmique enfantine, en guise d'exemple d'éveil musical biculturel convergent, sans recours aux créolisations modernistes usuelles.

Mots-clés : Bilinguisme additif musical. Grammaire universelle musicale. Sémiotique modale. Éveil musical biculturel. Langue monodique modale.

Rim Jmal, *La formation musicale des éducateurs de l'enfance en Tunisie : enjeux et perspectives*

Cet article propose une réflexion sur la formation musicale des éducateurs de l'enfance en Tunisie. Cette réflexion a été développée à partir d'un ensemble de constatations que nous avons relevées au cours de notre enseignement de la musique à l'Institut supérieur des cadres de l'enfance de Tunis. Dans cet article, nous avons tenté de synthétiser les principaux problèmes et difficultés liés à la formation musicale des éducateurs selon trois axes : un premier axe dans lequel nous avons évoqué la place des matières inhérentes à la musique dans l'institution et dans les différents cursus de formation ; un deuxième axe qui aborde le problème de la prédisposition des éducateurs et qui met l'accent sur le type de difficultés que peut rencontrer l'enseignant universitaire quand il fait face à des groupes hétérogènes ; un troisième axe qui se rapporte au rôle des facteurs socioculturels dans la formation des représentations sociales en rapport avec les pratiques musicales des enfants.

Mots-clés : Formation musicale. Éducateurs de l'enfance. Matière musicale. Musique modale. Contexte socio-culturel tunisien. Représentations collectives, Prédispositions des éducateurs.

Carmen Saadé, *Étude de la perception cognitive de cordophones du Mašriq chez les enfants libanais de 10 à 12 ans.*

Cet article s'intéresse à la capacité qu'ont les enfants libanais de discriminer auditivement les quatre principaux cordophones (à plectres ou à maillets) employés dans les traditions musicales artistiques du Mašriq, que sont le *'ūd*, le *buzuq*, le *qanūn* et le *sanṭūr*, et à déceler le degré de complexité atteint dans cette discrimination. Or, la reconnaissance perceptive des instruments de musique repose généralement sur les deux facteurs complémentaires que sont le timbre, paramètre strictement acoustique, et le mode de jeu, paramètre proprement musical. Aussi le propos principal de cet article est-il d'évaluer la part qu'occupe chacun de ces facteurs dans le processus de reconnaissance desdits instruments par des enfants libanais, âgés de 10 à 12 ans, et le degré de complexité discriminative que déploient ces mêmes enfants dans ce processus. L'hypothèse centrale de cet article consiste à faire reposer le processus d'identification desdits cordophones sur le type d'apprentissage musical reçu antécédemment. La validation de cette hypothèse se base sur une enquête de terrain et sur une lecture affinée de ses résultats.

Mots-clés : Discrimination cognitive auditive des instruments de musique. Timbre. Mode de jeu. Cordophones. Mašriq.

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

Cet article propose une analyse comparative de la facture du *sanṭūr* (cithare à cordes frappées), de la disposition de ses cordes et de son accordage, entre la tradition du *maqām 'irāqī* et celle du *radif* iranien. Chemin faisant, sont mises en corrélation les différences observées à ce titre avec un certain nombre de disparités inhérentes à la

grammaire et au style musicaux, que l'on observe entre ces deux traditions. Il s'agit surtout de l'usage différentiel des processus d'altération des hauteurs, d'octavation et de cadence, qui a pour conséquence une tendance à une *verticalisation* du jeu instrumental dans le *sanṭūr* iraquien et à une *horizontalisation* de ce jeu dans le *sanṭūr* iranien. Ces considérations sont mises à profit dans l'élaboration de deux variantes inédites de cet instrument, la première étant destinée à l'interprétation de la tradition musicale arabe du Mašriq non iraquien, la seconde étant vouée à soutenir l'initiation des enfants à cette tradition, dans le cadre de l'enseignement scolaire de base.

Mots-clés : *Sanṭūr* iraquien. *Sanṭūr* iranien. *Maqām 'irāqī*. *Radīf* iranien. Organologie. Grammaire musicale.