

# DEUX TEXTES ARABES INÉDITS SUR LA MUSIQUE

AMNON SHILOAH, *Jérusalem*

## I. INTRODUCTION

Nous présentons ici une édition critique et une traduction annotée de deux textes manuscrits relatifs à la science musicale: (1) Texte anonyme, ms. Berlin, Or. 8350 fol. 28b–30b; (2) Texte attribué à Ibn al-Akfānī (m. 1348): (a) ms. Vienne, Or. N.F. 4, fol. 43a–44b; (b) ms. Leyde, Or. 958, fol. 239a–240a.<sup>1</sup>

Les deux textes en langue arabe ne forment pas des traités complets et indépendants mais sont des chapitres d'ouvrages qui traitent de différentes matières. Le contenu de nos deux textes ne comporte rien de juif en soi, mais nous savons qu'ils furent étudiés et transmis par des Juifs: l'anonyme du ms. de Berlin est en caractères hébraïques; quant à l'autre texte, attribué à l'auteur musulman Ibn al-Akfānī, il fut presque entièrement copié dans un fragment de la Genizah du Caire écrit en caractères hébraïques.<sup>2</sup> L'identification de la source de ce fragment de la Genizah a été faite par le regretté Dr. H. G. Farmer, qui a donné une description détaillée du texte de Ibn al-Akfānī.<sup>3</sup> A la suite de la découverte de la source arabe du fragment de la Genizah par Farmer, nous avons cru bon de publier le texte de Ibn al-Akfānī avec sa traduction.

Il est bien difficile de trouver un dénominateur commun à nos deux textes si ce n'est qu'ils sont tous deux des fragments consacrés à la science musicale. Leurs différences sont bien plus nombreuses et portent notamment sur les conceptions de base, la nature et l'originalité des faits exposés.

Le texte du ms. de Berlin se rattache essentiellement à la conception néopythagoricienne, qui met en évidence, d'une part, la théorie de l'influence de la musique sur l'âme, le rapport entre musique céleste et musique terrestre, astrologie et musique, et, d'autre part, la science des proportions qui a pour but de montrer comment le nombre, la proportion et le rapport numérique s'appliquent à tous les phénomènes et offrent une merveilleuse illustration de l'harmonie dans son sens le plus large. Ce sont là des idées fondamentales

<sup>1</sup> Voir plus loin, la description de ces mss.

<sup>2</sup> Ms. British Museum, Or. 5565, c, publié et traduit par R. Gottheil, dans *JQR*, 23 (1932/33): 163–180.

<sup>3</sup> Farmer, *Gen. Fragm.*

exposées par les "Frères Sincères"<sup>4</sup> dans les épîtres sur la musique<sup>5</sup> et sur les proportions, que l'on retrouve littéralement dans le ms. de Berlin. Nous y reviendrons au paragraphe suivant.

Quant au texte attribué à Ibn al-Akfānī, il est de nature et de qualité différentes. Ses sources principales sont les trois grands théoriciens: Al-Farābī, Avicenne et Ṣafi ad-Dīn. A l'exemple des deux premiers théoriciens, nous trouvons, dans l'une des deux versions de ce texte, une réfutation de la théorie de la musique céleste et des préoccupations astrologo-musicales. Chez l'anonyme de Berlin l'étude de la musique s'identifie en quelque sorte à une théorie générale du cosmos fondée sur des notions mathématiques. Par conséquent, la pratique musicale n'est nullement envisagée. Au contraire, le texte de Ibn al-Akfānī traite de la théorie musicale proprement dite, fondée sur la réalité de la technique des musiciens. C'est ainsi que nous pouvons y trouver, par exemple, des détails techniques sur les modes et leurs noms. Il ne s'agit certes pas là d'une quelconque contribution à la pratique musicale; d'ailleurs, dans l'une des deux versions nous lisons: "Les ouvrages de théorie musicale n'apportent de profit que sur le plan théorique". Mais abstraction faite de la conception médiévale qui a créé un abîme artificiel entre la théorie et la pratique, ce genre de texte nous est extrêmement utile parce qu'il reflète certains éléments pratiques et parce que nous ne possédons aucun document noté de cette musique qui relève entièrement de la tradition orale.

## II. LE HUITIÈME CHAPITRE DU KITĀB AL MUSIQI DANS LE MANUSCRIT DE BERLIN

### 1. *Description du manuscrit*

Le manuscrit de Berlin, Or. 8° 350, comprend 168 ff. d'une écriture en caractères hébraïques espagnols de différentes mains. Lieu et date d'une grande partie de la copie: Séville, 1446. Le manuscrit se compose de fragments divers précédés d'un index.<sup>6</sup>

Notre texte occupe dans le manuscrit les ff. 28b à 30b. Ces ff. comportent quelques taches et sont déchirés dans les marges. Le fol. 29 a été relié à l'envers et il faut rétablir l'enchaînement normal du texte de la manière suivante: 28b, 29b, 29a, 30a et 30b.

*Incipit* (fol. 28b): ... בלקול אלתאמן מן כתאב אלמוסיקי מא הו לאיק באלאנסאן חפטה.  
(Le huitième chapitre du livre de la musique [traite] de ce qu'il convient à l'homme de savoir...)

<sup>4</sup> Confrérie de Baṣra (Iraq), deuxième moitié du Xe siècle.

<sup>5</sup> Voir A. Shiloah, "L'épître sur la musique des Ikhwān aṣ-Ṣafā'" (traduction annotée), dans *REI*, 32 (1964/65): 125-162 (dorénavant = *L'épître...*).

<sup>6</sup> Voir la description dans Steinschneider, *Cat. Berlin*, II, no. 248 (p. 99).



est une compilation de l'épître sur les proportions. L'auteur suit fidèlement l'exposé des Frères Sincères, mais il ne donne qu'une partie des définitions et des démonstrations.

(e) Les neuf dernières lignes du texte constituent un paragraphe sur les systèmes et les intervalles de quarte, quinte et octave. Ce paragraphe, qui est fort mal rédigé, se termine par une allusion à la théorie d'Avicenne relative au pouls. Il semble que tout ce paragraphe, diffus et peu clair, se réfère au grand chapitre sur le pouls dans le *Qānūn* d'Avicenne.<sup>10</sup>

Il ressort de cette analyse qu'à part la phrase initiale et une autre phrase de transition (fol. 29b), le reste n'est que compilé. Nous avons ainsi résolu le problème des sources, mais pas celui de l'auteur, qui demeure pour nous une énigme. Une autre difficulté est celle de l'indication contenue dans la première phrase, à savoir qu'il s'agit d'un huitième chapitre du livre de la musique.

Dans une note de ma traduction de l'épître sur la musique des Frères Sincères,<sup>11</sup> j'ai signalé une difficulté concernant le classement de cette épître, car celle-ci commence par la phrase: "Après avoir achevé l'étude des arts théoriques spirituels, qui sont les genres des sciences, et l'étude des arts pratiques corporels... nous nous proposons dans la présente épître intitulée 'La Musique', d'étudier l'art qui est constitué à la fois par du corporel et du spirituel". Or, les deux épîtres mentionnées sont classées respectivement 7e et 8e. Si nous déplaçons l'épître sur la musique de son emplacement actuel (4e ou 5e selon les éditions) en la classant après les arts théoriques et pratiques, elle occupera alors la 8e place.

Etant donné que le texte du ms. de Berlin rejoint, après la phrase d'introduction, l'exposé des Frères Sincères, presque à l'endroit où s'arrête la citation susmentionnée, il est tentant de supposer qu'il s'agit là du huitième livre ou épître: "La Musique". Ce n'est évidemment qu'une hypothèse qui serait susceptible de nous éclairer sur certains points.

## 2. Le texte arabe<sup>11\*</sup>

אלקול אלתאמן מן כתאב אלמוסיקי [יעלם] מא הו לאיק באלאנסאן חפטה לאנה מן מלאד אלנפס. קאל גרצנא פי הדא אלכתאב מערפה אלנסב וכיפיה אלתאליף אללתאן<sup>12</sup> במערפתהמא<sup>13</sup> יכון אלחדק פי אלצנאיע כלהא. ואעלם באן כל צנאעה תעמל באליד פאן אלהיולי אלמוצוע פיהא אַנמא הי אנסאם<sup>14</sup> טביעה ומוצועאתהא כלהא אשכאל גסמאניה

<sup>10</sup> Avicenne, *Kitāb al-Qānūn fi at-tibb* (Le Caire, 1877-1878), pp. 125-126.

<sup>11</sup> Voir A. Shiloah, *L'épître...*, p. 126, n. 1.

<sup>11\*</sup> Nous donnons ici un texte corrigé, en indiquant les lectures originales dans les notes.

<sup>12</sup> Les trois dernières lettres de ce mot sont corrigées dans le ms. de façon peu claire.

<sup>13</sup> במערפתהא.

<sup>14</sup> אקסאם.

אלא אלצנאעה אלמוסיקיה פאן אלהיולי אלמוצוע פיהא כלהא גואהר רוחאניה ויה נפוס אלמסתמעין ותאתיראתהא<sup>15</sup> כלהא רוחאניה איצא. ודלך אן אלאחאן אלמוסיקאריה אצואת ונגמאת ולהא פי אלנפוס תאתיראת כתאתיראת צנאעה אלצנאע פי אלהיוליא אלמוצועה פי צנאעתהם.

ואלגרין אלדי מן גולה אסתכרוגוא אלעלם<sup>16</sup> אלמוסיקי הו אנהם למא עלמוא אן עלם אלנוגום יסתדל מנה עלא מא סיכונ מן אלהואדת ועלמוא ענה אן כאן שרא אן ימכן אן ידאפעוה באלצלאה ואלדעא ואלרגבה ואלתובה ללה עז וגל, ואן כאן כירא תופרוא<sup>17</sup> מנה חטהם. פעלמוא<sup>18</sup> אן בדלך כאן אללה תבארך ותעאלי יגיבהם ויתוב עליהם. [וכאנוא] יסתעמלון<sup>19</sup> ענד אלדעא ואלתסביח אלהאנא מן אלמוסיקי תסמי אלמחונ ויה אלתי תרקק<sup>20</sup> אלקולוב אדא סמעת, ותבכי אלעויון, ותכסב אלנופוס אלנדאמה עלא סאלף אלדנוב. פלהדא כאנוא יסתעמלונהא פי אלהיאכל וענד אלקראבין ואלדעא ואלצלואה וכאנוא קד אסתעמלוא איצא לחנא אכר יסתעמלונה פי אלמארסתאנא<sup>21</sup> וקת אלאסחאר ליכפף אלאם אלאסקאם מן אלמרצא וישפי כתיר מן אלאמראץ. ואסתכרוגוא איצא לחנא אכר יסתעמל ענד אלמצאיב (ויסלי) [ו]אלאחזאן ואלהמום [ואלמא]תם<sup>22</sup> [ו]יעזי אלנפוס ויכפף אלמצאיב ויסלי ויסכן אלחון ואסתכרוגוא איצא לחנא אכר יסתעמל ענד אלפרח ואללדה ואלסרור [פי] אלאעראס ואלולאים. וקד תסתעמל הדה אלצנאעה לחיואנא [איצא] [מתל] מא יסתעמלן אלגמאלין [מן] אלחדא] פי<sup>23</sup> אלאספאר לינשטו אלגמאל ללסיר ותכף עליהא תקל אלאחמאל, ואסתעמלוא איצא צ'אדוא אלגולאן ואלטיור אלהאנא פי טלם אלליל תוקעהא<sup>24</sup> פיהא חתי תוכד באליד. ותסתעמל אלנסא ללאטפאל אלהאנא תסכן אלככא ותגלב אלנום. פקד תבין אן צנאעה אלמוסיקי יסתעמלהא כל אלאמם.

ומנהא מא יסכן<sup>25</sup> אלגזב ויכסב<sup>26</sup> אלאלפה ואלמודה. (fol. 29b)<sup>27</sup> פמן דלך מא<sup>28</sup> חכי אן [פני] בעין<sup>29</sup> מגאלס אלשראב אנתמע<sup>30</sup> רגלאן מתכאצמאן<sup>31</sup> מן קדים [אלזמאן]. פלמא דאר אלשראב בינהמא ואכד מנהמא, תאר אלחקד, ואלתהבת ניראן אלגזב, והם כל ואחד מנהמא יקתל צאחבה. פלמא אחס אלמוסיקאר בדלך מנהמא וכאן מאהר בצנאעתה, גיר נגמאת אלאותאר,

15 ותאתירתהא.

16 אסתכרנ' אלעולמא; on peut également lire אלעלמא.

17 תופרו.

18 פעלמו.

19 אסתעמלון.

20 תדקק.

21 אלמארסתאנא.

22 Corrigé d'après l'épître des Frères Sincères.

23 Idem.

24 תובקה.

25 תסכן.

26 תכסב.

27 Erreur de reliure, voir, ci-dessus, description du ms.

28 אן חכי.

29 בעד.

30 Le mot פיהא qui figure ici dans le texte est superflu.

31 רגלין מתכאצמין.

וְצָרַב אֶלְלַחַן אֶלְמִלִּין אֶלְמַסְכֵּן, וְאֶסְמַעְהֵמָא<sup>32</sup> וְדָאוּם<sup>33</sup> חֲתִי סִכְן סוּרָהּ אֶלְגֻּצַּב מִנְהֵמָא, וְקָמָא פִּתְעָנְקָא<sup>34</sup> וְתַצְאִפְחָא.

פִּאקוּל אֶן אֶלְמוּסִיקִי הוּא אֶלְגֻּצַּב, וְאֶלְמוּסִיקָר הוּא אֶלְמַעֲבִי [וְאֶלְמוּסִיקָתָּהּ הִיא אֶלְאָת אֶלְגֻּצַּב]<sup>35</sup>, וְאֶלְגֻּצַּב הוּא אֶלְחָחַן מוּתַלְפָּהּ, וְאֶלְלַחַן הוּא נְגִמָּתָּהּ [מִתּוֹאֲתֵרָהּ], וְאֶלְגֻּנְמָאָתָּהּ הִיא אֶצְוֹת מִתְּנֻנָּה, וְאֶלְצוֹת [הוּן] קִרְעַת יַחַדְתָּ פִי אֱלֹהֵי מִן תַּצְאֵדֵם אֶלְאֻנְסָאֵם בְּעִצָּהּ בְּבַעֲזָא.

וְלִמָּא פִי עֵלֵם אֶלְנֻסַּב מִן עֵלֵם אֶלְמוּסִיקִי מִן אֶלְפִּאִידָהּ, רֵאִיתָ אֶן אֶתְבַּתְּהָא הֵנָּה. אֶלְנֻסְבָּהּ הִיא קִדְרָא אֶחָד אֶלְמִקְדָּרִין עֵנַד אֶלְאֶכְרָא. [ו] כֹּל עֵדְדִין [אֶדָּא] אֶצִּיף אֶחְדֵּהֵמָא אֶלְא אֶלְאֶכְרָא פִּלָּא יִכְלוּ מִן אֶן יִכּוֹנָא מִתְּסָאוּוּן אוּ מִכְתַּלְפִּין. פִּאן כִּנְאָנָא מִתְּסָאוּוּן יִקָּאֵל אֶלִּי אֶצְאִפְחָא אֶחְדֵּהֵמָא אֶלִּי אֶלְאֶכְרָא נֻסְבָּהּ אֶתְסָאוּי. פִּאן כִּנְאָנָא מִכְתַּלְפִּין פִּלָּא בְּדִ מִן אֶן יִכּוֹן אֶחְדֵּהֵמָא אֶכְתֵּר וְאֶלְאֶכְרָא אֶקָּל מִנָּה. פִּאן אֶצִּיף אֶלְאֶקָּל אֶלְא אֶלְאֶכְתֵּר, קִיל לֵה אֶלְאֶכְתַּלְאֶף אֶלְאֶצְנֵר, וְיַעֲבֵר עֵנָה [בְּאֶחָד] תְּסַעָּהּ [אֶל] אֶלְפָּאֵט, וְהִיא אֶלְנֻצְפָּהּ, וְאֶלְתֵּלְתָּהּ, וְאֶלְרַבְעָה, וְאֶלְכַּמְסָה, וְאֶלְסִדְסָה, וְאֶלְסִבְעָה, [וְאֶלְתֵּמֵן], וְאֶלְתְּסַעָּהּ וְאֶלְתְּסַעֲשֵׁר. וְאֶמָּא אֶן אֶצִּיף אֶלְעֵדְדֵּם אֶלְאֶכְתֵּר אֶלִּי אֶלְאֶקָּל, פִּיקָּאֵל לֵה אֶלְאֶכְתַּלְאֶף אֶלְאֶעֲטָם. וְהִדָּה<sup>36</sup> אֶלְנֻסְבָּהּ תְּחַנּוּעָהּ<sup>37</sup> [ב] כַּמְסָה אֶנוּאֶע וְיַעֲבֵר עֵנָה בְּכַמְסָה אֶלְפָּאֵט. אוּלְהָא נֻסְבָּהּ אֶלְצַעֲפָהּ, וְאֶלְתֵּאֲנִי נֻסְבָּהּ אֶלְמִתְּלֵהּ וְאֶלְזוּאִידָהּ נֻזָּא. וְאֶלְתֵּאֲלֵתָּהּ נֻסְבָּהּ אֶלְמִתְּלֵהּ וְאֶלְזוּאִידָהּ נֻזָּא, וְאֶלְרַבְעָה נֻסְבָּהּ אֶלְצַעֲפָהּ וְאֶלְזוּאִידָהּ נֻזָּא. וְלֹא יִמְכֵן [אֶן] יִצְאֵף עֵדְדֵּם אֶכְתֵּר אֶלִּי עֵדְדֵּם אֶקָּל פִּיכּוֹן כִּאֶרְגָּא מִן הִדָּה<sup>38</sup> אֶלְנֻסְבָּהּ אֶלְכַּמְסָה. תְּפִסִּיר דְּלִךְ: [אֶמָּא] נֻסְבָּהּ אֶלְצַעֲפָהּ פִּהוּ מִתְּלֵהּ אֶצְאִפְחָא אֶלְאֶתְנִין אֶלִּי אֶלְזוּאִידָהּ. פִּאן אֶלְאֶתְנִין אֶצַּעֲפָהּ אֶלְזוּאִידָהּ, (fol. 29a), וְאֶלְתֵּאֲנִי תֵּלְאֲתָהּ אֶצְעָאֶפְחָהּ, וְעֵלָּא הִדָּה אֶלְקִיאָם סָאִיר אֶלְאֶעֲדָד בְּאֶלְגֻּצַּב מָא בְּלֵג אֶדָּא אֶצִּיף אֶלְא אֶלְזוּאִידָהּ יִקָּאֵל לֵהָא נֻסְבָּהּ פִּי אֶלְאֶצְעָאֶף וְהִדָּה<sup>39</sup> צוּרְתָהּ אֶ:

ו 2 3 4 5 6 7 8 9 4010

וְאֶמָּא נֻסְבָּהּ אֶלְמִתְּלֵהּ וְאֶלְזוּאִידָהּ נֻזָּא [פִּהוּ] כְּ[אֶלְתֵּלְאֲתָהּ אֶלִּי [אֶלְאֶתְנִין [וְאֶלְ] אֶרְבַּעָה אֶלִּי [אֶלְ] תֵּלְאֲתָהּ, וְאֶלְכַּמְסָה אֶלִּי אֶלְרַבְעָה, וְאֶלְסִבְעָה אֶלִּי אֶלְכַּמְסָה. פִּהֵדָה אֶלְנֻסְבָּהּ הִיא אֶלְמִתְּלֵהּ וְגוֹ[ו] מִנָּה, וְהִדָּה צוּרְתָהּ אֶ:

2 3 4 5 6 7 8 9 41

וְאֶמָּא נֻסְבָּהּ אֶלְמִתְּלֵהּ וְאֶלְזוּאִידָהּ נֻזָּא, [הוּן] אֶן תְּבַתְּדִי בְּאֶלְתֵּלְאֲתָהּ<sup>40</sup> וְתַצִּיף אֶלִּי הֵיא אֶלְכַּמְסָה, וְאֶלְסִבְעָה אֶלִּי אֶלְרַבְעָה, וְאֶלְתְּסַעָּהּ אֶלִּי אֶלְכַּמְסָה, וְאֶלְאֶחְדִּי עֲשֵׂר אֶלִּי אֶלְסִבְעָה, וְאֶלְתֵּלְאֲתָהּ<sup>41</sup> עֲשֵׂר אֶלִּי אֶלְסִבְעָה, וְהִדָּה צוּרְתָהּ אֶ:

32 וְקָמָא פִּתְעָנְקָא 34 וְדָאוּם 33 וְאֶסְמַעְהֵמָא.

35 Les mots entre crochets sont ajoutés d'après les Frères Sincères.

36 הִדָּה. 37 תְּחַנּוּעָהּ.

38 הִדָּה.

39 וְהִדָּה.

40 Les chiffres donnés ici sont en lettres *gubār*. Sur la signification, les formes et l'emploi de ces lettres, voir Ibn Ḥaldūn, *Muqaddimah*, traduction anglaise par F. Rosenthal (New York, 1958), III, p. 197.

41 Il-y-a ici un mélange de chiffres en lettres *gubār* et de lettres *abḡad* (voir sur ce terme *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition).

42 Les trois premières lettres sont gribouillées.

43 וְאֶלְתֵּלְתָּהּ.



$$\begin{array}{ccccc} 44 & & & & \\ \frac{\text{יג}}{7} & \frac{\text{יא}}{6} & \frac{\text{ט}}{5} & \frac{\text{ז}}{4} & \frac{\text{ה}}{3} \end{array}$$

ואמא נסבה אלצעף ואלואיד גזא פהי כאלכמסה אלי אלאתנין, ואלסבעה אלי אלתלאטה, ואלתסעה אלי אלארבעה, והדה צורתהא:

$$\begin{array}{ccc} \frac{\text{ט}}{4} & \frac{\text{ז}}{3} & \frac{\text{ה}}{2} \end{array}$$

ואמא נסבה אלצעף ואלואיד גזא, פהו מתל אן תציף אלתמאניה אלי אלתלאטה, ואלאחדי עשר אלי אלארבעה, ואלארבעה עשר אלי אלכמסה, ואלסבעה עשר אלי אלסטה, והדה צורתהא:

$$\begin{array}{cccc} \frac{\text{ז}}{6} & \frac{\text{יד}}{5} & \frac{\text{יא}}{4} & \frac{\text{ח}}{3} \end{array}$$

פקד תבין אן באלעדדין [אל]מכתלפין אדא אציף אלאכתר אלי אלאקל פלא יכלוא<sup>45</sup> מן הדה<sup>46</sup> אלכמסה אלנסב אללתי דכרנאהא: נסבה אלצעף, ואלמתל וגזא, ואלמתל ואגזא, ואלצעף וגזא, ואלצעף ואגזא. ואלנסבה תקאל עלי תלאטה אגזאע: אמא באלכמיה, אמא באלכיפיה, ואמא בהמא גמיעא. פאללתי באלכמיה יקאל להא נסבה עדדיה, ואללתי באלכיפיה יקאל להא נסבה הנדסיה, ואללתי בהמא גמיעא יקאל להא<sup>47</sup> נסבה תאליפיה [ו]מוסיקיה. (fol. 30a) אלנסבה אלעדדיה [פהי] תפאות מא בין עדדין מכתלפין באלתסאוי, מתאל דלך: ואחד ואתנאן<sup>48</sup> [ו]תלאטה, [ו]ארבעה, [ו]כמסה. פאן תפאות מא בין כל עדדין מן הדה אלאעדאד ואחד ואחד. וכדלך אתנאן,<sup>49</sup> [ו]ארבעה, [ו]סתה, [ו]תמאניה, [ו]עשרה, פאן אלתפאות בין כל עדדין [מן הדה אלאעדאד] אתנין, אתנין. וכדלך [ואחד], [ו]תלאטה, [ו]כמסה, [ו]סבעה, [ו]תסעה, פאן אלתפאות בין כל עדדין [מנהא] אתנין, אתנין.

[אל]נסבה [אל]הנדסיה פהי קדר אחד אלעדדין אלמכתלפין ענד אלעדד אלאכר, מתאל דלך: ארבעה, [ו]סתה, [ו]תסעה. פאן נסבה אלארבעה אלי אלסטה כנסבה אלסטה אלי אלתסעה. ודלך אן אלארבעה תלת אלסטה ואלסטה תלת אלתסעה. וכדלך באלעכס, פאן נסבה אלתסעה אלי אלסטה כנסבה אלסטה אלי אלארבעה. ודלך אן אלתסעה מתל אלסטה ומתל נצפהא ואלסטה מתל אלארבעה ומתל נצפהא. וכדלך אלתמאניה, [ו]אל]אתני עשר, [ו]אלתמאניה עשר, ואלסבעה ואלעשרון, פאנהא כלהא פי נסבה הנדסיה.<sup>50</sup> אלנסבה אלתאליפיה הי מרכבה מן אלהנדסיה ואלעדדיה. מתאל דלך: תלאטה [ו]ארבעה [ו]סתה.

44  $\frac{\text{יג}}{7} \quad \frac{\text{יא}}{6} \quad \frac{\text{ט}}{5} \quad \frac{\text{ז}}{4} \quad \frac{\text{ה}}{3}$

45 יכלו.

46 הדה.

47 להמא.

48 ואתנין.

49 אתנין.

50 Ajouté d'après les Frères Sincères.



פאלסט'ה תסמי' אחד' אלאעטם ואלת'לאת'ה אחד' אלאצנר ואלארבע'ה אחד' אלאוסט,  
 וואחד ואת'נאן<sup>51</sup> המא אלתפאצל בין אלאחדוד. ודלך אן פצל מא בין אלסת'ה ואלארבע'ה  
 את'נאן, ופצל מא בין אלת'לאת'ה ואלארבע'ה ואחד. פנסבה אלת'נן אללדי<sup>52</sup> הו אלתפאצל  
 [בין אלסת'ה ואלארבע'ה אלי אלוואחד אללדי הו אלתפאצל]<sup>53</sup> בין אלארבע'ה ואלת'לאת'ה,  
 כנסבה אחד' אלאעטם, אלדי הו אלסת'ה, אלי אחד' אלאצנר, אלדי הו אלת'לאת'ה. וכדלך  
 באלעכס, פנסבה אלת'לאת'ה אלדי הו אחד' אלאצנר, אלי אלסת'ה, אללדי הו אחד'  
 אלאעטם, כנסבה אלוואחד אלי אלת'נן, אללדי הו<sup>54</sup> תפאות מא בין אלארבע'ה ואלסת'ה. ומן  
 וג' (fol.30b) אכר, נסבה אלוואחד אלי אלת'נן כנסבה אלת'נן אלי אלארבע'ה וכנסבה  
 אלת'לאת'ה אלי אלסת'ה. ועכס דלך נסבה אלסת'ה אלי אלת'לאת'ה כנסבה אלארבע'ה אלי  
 אלת'נן, ונסבה אלת'נן אלי אלוואחד. ומן וג' אכר, נסבה אלסת'ה אלי אלארבע'ה כנסבה  
 אלת'לאת'ה אלי אלת'נן. ועכס דלך נסבה אלת'נן אלי אלת'לאת'ה כנסבה אלארבע'ה  
 אלי אלסת'ה. פאן הדה אלנסב[ה] מאלפה מן אלעדדי'ה ואלהנדי'ה ומרכ'בה מנהמא<sup>55</sup>.  
 ומן הדה אלנסבה אסתכראג תאליף אלאחאן. פאללדי באלארבע'ה הי ארבע'ה אצואת והו<sup>56</sup>  
 אלזאיד ת'לת, ואללדי באלכמסה אלזאיד נצף והי כמסה אצואת, ואללדי באלכל והו אלצ'עף<sup>57</sup>  
 והי תמאניה אצואת. ואעני<sup>58</sup> הוא בקולי אצואת [אן] יבדי<sup>59</sup> אצות כאנ'ה מנכפ'ן וירפע  
 רפאעתה אלי מקדאר זיאדה אלת'לת, והו [ארב]עה [בו]<sup>60</sup> אחד ממ'א אבתי ב'ה אללדי הו  
 אלזאיד ת'לת, או כמסה בואחד [והו] אלזאיד נצף, או תמאניה בואחד והו אלצ'עף [voir n. 57]  
 וקד דכר נ' סינא פי אלנב'ן הדה<sup>61</sup> אלנסב לחאג'ה<sup>62</sup> כאנת פי דלך ללנב'ן. פאן לם תתב'ן לה  
 מן כלאמה (פליחצל....)<sup>63</sup> פיתחצל לה צורה אלנב'ן עלי אלכמאל.<sup>64</sup>  
 אללה הו אלעאלם ורב' אלעאלמין.

51 ואת'נן.

52 אלתי.

53 Ajouté d'après les Frères Sincères.

54 הוא.

55 מנהא.

56 והי.

57 אלזאיד צ'עפא, par erreur.

58 ונעני.

59 יבדי.

60 Les lettres entre crochets sont effacées.

61 ה'דא.

62 לח'ואתה. Ce mot est d'une lecture incertaine. Notre proposition semble plausible mais elle est donnée sous toutes réserves.

63 Il y a ici un mot manifestement gratté par le scribe. Il semble que le scribe se soit trompé ou qu'il ait éprouvé une quelconque difficulté. De toute manière le mot פליחצל semble devoir être éliminé.

64 Voir ci-dessus, n. 7.

## 3. Traduction annotée

Les passages entre crochets suivis d'un astérisque, sont ajoutés  
d'après l'épître des *Iḥwān as-Safā*

Le huitième chapitre du livre de la musique [traite] de ce qu'il convient à l'homme de savoir car [cette connaissance] appartient au plaisir de l'âme. Il dit: Notre but dans ce traité [n'est donc pas l'enseignement de la pratique musicale (*ḡinā*), ni de l'art instrumental, (*ṣinā'at al-malāhī*)<sup>65</sup> bien que l'étude de cet aspect soit indispensable, mais notre but\*<sup>66</sup> est de faire connaître la science des proportions et la modalité de l'harmonie musicale, dont la connaissance préside à la maîtrise dans tous les Arts. Sache que la matière, qui est le sujet de chaque art, qui se pratique avec les mains, se compose de corps naturels et ses produits sont des figures corporelles, sauf pour la matière qui est le sujet de l'art musical, faite toute entière de substances spirituelles, qui sont les âmes des auditeurs, et ses effets également sont des manifestations entièrement spirituelles. En effet, les mélodies, qui se composent de notes et de rythmes, (*aṣwāt wanaḡamāt*)<sup>67</sup> laissent dans l'âme une impression semblable à celle que laisse l'oeuvre de l'artisan dans la matière, qui est le substrat de son art.

Ce qui a poussé les philosophes à inventer la musique, est qu'ils ont constaté que l'on peut tirer des pronostics des lois astrologiques. Ils savaient alors, lorsque les événements prédits étaient maléfiques, qu'il est possible de les éloigner par la prière, [les sacrifices],\* l'invocation à Dieu, l'humble supplication et le retour à Dieu puissant et haut par la pénitence. [D'autre part], lorsque les prédictions annonçaient des événements heureux, ils savaient accroître leur chance. Ils savaient donc qu'en faisant cela, Dieu, loué soit-il, répondrait à leurs prières et reviendrait à eux.<sup>68</sup> [Ils] employaient pour les invocations et les hymnes de louange, une mélodie qui se nomme "l'attristante"; c'est celle dont l'audition adoucit les coeurs, fait jaillir les larmes des yeux et inspire aux âmes le regret des péchés passés. C'est pour cette raison, qu'ils se mirent à l'employer dans les temples, pour les sacrifices, les invocations et les prières.<sup>69</sup>

<sup>65</sup> Sur les termes *ḡinā'* et *ṣinā'at al-malāhī*, voir A. Shiloah, *L'épître...*, p. 127, notes 3-4.

<sup>66</sup> Les mots entre crochets (ajoutés d'après l'épître citée des *Iḥwān*) n'ont pas été inclus dans notre édition du texte arabe.

<sup>67</sup> Voir pour l'explication de ces deux termes, A. Shiloah, *L'épître...*, p. 128, n. 7.

<sup>68</sup> Ce passage est une adaptation libre et imprécise du paragraphe sur l'Astrologie judiciaire (*Aḥkām al-nuḡūm*) dans l'épître sur la musique des *Iḥwān* (A. Shiloah, *L'épître...*, pp. 131-132 et n. 20). Cette science est fondée sur le principe général que tous les changements qui surviennent dans le monde sublunaire sont intimement liés à la nature particulière et aux mouvements des corps célestes.

<sup>69</sup> L'auteur ne mentionne pas ici la mélodie employée pendant les guerres et les combats.

Les philosophes avaient aussi inventé une autre mélodie, qu'ils employaient dans les hôpitaux, au point du jour, et qui avait la vertu de soulager les douleurs dues aux infirmités dont souffrent les malades, et de guérir plusieurs maladies.<sup>70</sup> Ils inventèrent aussi une autre mélodie, que l'on emploie en cas de malheur, de deuil, de chagrin et dans les réunions tristes (*ma'ātim*).<sup>71</sup> Celle-ci a la vertu d'apporter de la consolation aux âmes, d'atténuer [la douleur causée par]\* les infortunes, d'alléger [la nostalgie]\* et de calmer le deuil.<sup>72</sup>

Ils inventèrent aussi une autre mélodie, que l'on emploie dans les occasions de joie, de plaisir et d'allégresse [aux noces et aux banquets... Il arrive aussi que l'on emploie cet art pour les animaux comme le *ḥudā'*]<sup>73</sup> que chantent les chameliers pendant les déplacements, afin de stimuler les chameaux dans leur marche et leur faire oublier la lourdeur des fardeaux. De même, les chasseurs de gazelles [du francolin, de la perdrix]\* et d'autres oiseaux entonnent des mélodies dans les ténèbres de la nuit, pour attirer les oiseaux, au point qu'ils pourraient les attraper à la main.<sup>74</sup> De même, les femmes chantent aux bébés des mélodies susceptibles de calmer leurs pleurs et de les plonger dans le sommeil.<sup>75</sup>

Il ressort [de ce que nous venons de dire]\*, que tous les peuples ont recours à l'art musical...<sup>76</sup>

Parmi les mélodies, il en existe certaines, qui ont la vertu d'apaiser [la fièvre de]\* la colère et de faire gagner l'amitié et l'amour.

On raconte à ce sujet que deux hommes, qui se haïssaient et se faisaient violence depuis longtemps, s'étaient retrouvés dans un banquet. Une fois grisés par la boisson, leur rancune s'éveilla, leur colère s'enflamma, et chacun d'eux se prépara à tuer son adversaire. Le musicien s'étant rendu compte de leur projet et étant maître dans son art, modifia les notes des cordes et joua la mélodie qui attendrit [les coeurs]\* et qui apaise; il la leur fit entendre et poursuivit son exécution jusqu'à ce qu'il eût écarté d'eux l'accès de colère. Alors, ils se levèrent, s'embrassèrent et se reconcilièrent.<sup>77</sup>

<sup>70</sup> Sur le pouvoir thérapeutique des mélodies voir A. Shiloah, *L'épître...*, p. 132, n. 22.

<sup>71</sup> Les *Ma'ātim* (réunions tristes) sont mentionnées plus d'une fois chez les *Iḥwān* (voir *ibid.*, p. 130 et n. 17).

<sup>72</sup> Manquent ici les chants de travail.

<sup>73</sup> Pour l'explication de ce terme, voir A. Shiloah, *L'épître...*, p. 133, n. 25.

<sup>74</sup> *Ibid.*, n. 28.

<sup>75</sup> *Ibid.*, n. 29.

<sup>76</sup> L'auteur arrête la citation des *Iḥwān* au milieu de la phrase, qui continue ainsi: "que tous les animaux dotés de sens auditif y prennent plaisir, que le rythme laisse dans les âmes spirituelles des impressions semblables à celles que laisse la totalité des arts dans les matières corporelles" (*ibid.*, p. 133).

<sup>77</sup> Voir A. Shiloah, *L'épître...*, p. 129, n. 14.

Nous disons en conclusion que la *mūsīqī* est le *ḡinā'*, le *mūsīqār* est le *muḡannī* (musicien) [et les *mūsīqāt* sont les instruments de musique].<sup>78</sup> Le *ḡinā'* se compose de mélodies harmonieuses, la mélodie (*lahn*) se compose de notes (*naḡamāt*) [successives], les notes sont des sons (*aṣwāt*) mesurés, le son est un choc qui se produit dans l'air à la suite d'une collision des corps les uns contre les autres.<sup>79</sup>

Etant donné, qu'en traitant de la musique l'étude de la science des proportions est profitable, j'ai jugé bon d'en faire ici un exposé. La proportion<sup>80</sup> est définie par le rapport de ses deux termes. Or, chacun des deux nombres comparés entre eux sont nécessairement égaux ou inégaux.<sup>81</sup> S'ils sont égaux, leur rapport sera dit: "rapport d'égalité"; s'ils sont inégaux, l'un d'eux sera nécessairement plus grand et l'autre plus petit. Si l'on compare le plus petit au plus grand, leur rapport sera dit: "l'inégalité la plus petite" (*al-iḥtilāf al-aṣḡar*). Ce rapport sera exprimé par l'une des neuf dénominations suivantes: le demi, le tiers, le quart, le cinquième, le sixième, le septième, le huitième, le neuvième et le dixième. Si l'on compare un grand nombre à un autre plus petit, leur rapport sera dit: "l'inégalité la plus grande" (*al-iḥtilāf al-a'zam*). Ce rapport se subdivise en cinq espèces qui sont exprimées par cinq dénominations: Rapport du double ou multiple, rapport du même et de la partie ou sesquipartiel, rapport du même et plusieurs parties ou épimères, rapport du double et une partie ou multisuperpartiels, rapport du double et plusieurs parties ou polyépimères. La comparaison d'un nombre plus grand à un nombre plus petit ne saurait être incluse que dans l'un des cinq rapports susmentionnés. Voici maintenant l'explication de ces rapports:

Le rapport double est par exemple celui de deux à un. En effet, le deux contient deux fois le un, le trois le contient trois fois et ainsi de suite tous les autres nombres jusqu'à l'infini. Quand ils sont comparés à un ils sont dits rapports doubles. Voici leurs formes: 1[1], 2[1], 3[1], 4[1], 5[1], 6[1], 7[1], 8[1], 9[1].<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Cette partie de la définition est ajoutée d'après les *Iḥwān* (*op. cit.*, p. 133).

<sup>79</sup> Ici se termine la compilation de l'épître sur la musique. Après une phrase de transition l'auteur puise son texte dans la 6e épître "sur les proportions".

<sup>80</sup> L'exposé qui va suivre est une compilation de la sixième épître des Frères Sincères (cf. éd. du Caire, I, pp. 181 sqq.). L'auteur abrège souvent les démonstrations, d'où le manque de précision et de clarté dans la quasi totalité de l'exposé.

<sup>81</sup> Les mathématiciens grecs, et, à leur suite, les mathématiciens arabes, classaient les rapports en trois catégories: supérieurs, inférieurs et égaux [à l'unité]. Sur la théorie ancienne des rapports voir le résumé dans *Erlanger*, II, pp. 263-265.

<sup>82</sup> Les auteurs arabes distinguent entre le rapport du double (lorsque le plus grand terme contient deux fois le plus petit) et le rapport de plusieurs fois le même (quand le plus grand terme contient deux ou plusieurs fois le plus petit). Ici il s'agit de ce dernier rapport malgré la dénomination "rapport du double".

Le rapport du tout et de la partie est comme celui de trois à deux, de quatre à trois, de cinq à quatre, de six à cinq. Ce rapport contient donc le terme et une partie de celui-ci. Voici leurs formes:  $3/2$ ,  $4/3$ ,  $5/4$ ,  $6/5$ ,  $7/6$ ,  $8/7$ ,  $9/8$ .<sup>83</sup>

Le rapport du tout et de plusieurs parties consiste à commencer par le trois en le comparant au cinq, puis le sept au quatre, le neuf au cinq, le onze au six, et le treize au sept. Voici leurs formes:  $5/3$ ,  $7/4$ ,  $9/5$ ,  $11/6$ ,  $13/7$ .

Le rapport du double et d'une partie est comme celui de cinq à deux, de sept à trois, de neuf à quatre [et de onze à cinq]. Voici leurs formes:  $5/2$ ,  $7/3$ ,  $9/4$ ,  $[11/5]$ .

Le rapport du double et de plusieurs parties c'est comme lorsque tu compares huit à trois, onze à quatre, quatorze à cinq, et dix-sept à six. Voici leurs formes:  $8/3$ ,  $11/4$ ,  $14/5$ ,  $17/6$ .<sup>84</sup>

Ainsi il a été démontré que, lorsque on prend deux nombres inégaux et qu'on compare le plus grand au plus petit, leur rapport sera nécessairement l'un des cinq rapports étudiés, à savoir: rapport du double, rapport du tout et de la partie, rapport du tout et de plusieurs parties, rapport du double et d'une partie et rapport du double et de plusieurs parties.

La proportion est de trois sortes: une quantitative, une autre qualitative et une troisième englobant les deux premières. La proportion quantitative se nomme arithmétique, la qualitative est dite géométrique et celle qui les réunit se nomme harmonique musicale.

La proportion arithmétique est celle où le moyen terme surpasse un extrême et est surpassé par l'autre d'un même nombre. Comme dans 1, 2, 3, 4, 5 etc.<sup>85</sup> En effet, la moyenne de deux nombres est à la distance un, de chacun d'eux. Il en est de même de la proportion: 2, 4, 6, 8, 10 etc. La moyenne de deux nombres est à la distance de deux unités de chacun d'eux. De même pour la proportion [1], 3, 5, 7, 9, [11], où la moyenne de deux nombres est à la distance de deux unités de chacun d'eux.

La proportion géométrique est celle où la quantité de l'un des deux nombres différents est comparée à l'autre nombre comme la proportion 4, 6, 9. Celle-ci est une proportion géométrique. Car le rapport de quatre à six est égal à celui de six à neuf. En effet, quatre est [séparé de six par] le tiers de six, et six est [séparé de neuf par] le tiers de neuf. En sens inverse, le rapport de neuf à six est égal à celui de six à quatre. En effet, neuf égal six et sa moitié, le six

<sup>83</sup> Voir n. 81.

<sup>84</sup> Les trois derniers rapports ne sont pas expliqués et l'auteur se contente de quelques exemples contraires à son modèle. Pour plus de détails voir *Erlanger* (n. 81).

<sup>85</sup> Il s'agit de la moyenne qui est le moyen terme d'une proportion de trois nombres. Des diverses suites proposées ici, on peut choisir la suite des trois nombres qu'on veut. Le moyen terme de cette médiété a la propriété d'être la demi-somme des extrêmes.

à son tour est égal à quatre plus sa moitié. Ainsi sont les nombres 8, 12, [18, 27 qui forment une proportion géométrique].

La proportion harmonique est constituée de proportions géométriques et arithmétiques. Comme celle de 3, 4, 6. Or, le six se nomme le grand terme, le trois le petit terme, le quatre le moyen terme. Un et deux constituent l'excès entre [le moyen terme] et les deux termes extrêmes. En effet, entre six et quatre il y a deux et entre trois et quatre il y a un. Par conséquent, le rapport de deux, lequel est l'excès [de six sur quatre, à un, lequel est l'excès] de quatre sur trois, est comme le rapport de plus grand terme, c.à.d. six, au plus petit terme, c.à.d. trois. Il en est de même inversement: trois, qui est le petit terme est au six, qui est le plus grand terme, dans le même rapport de un à deux, lequel est la différence entre quatre et six. Autrement dit, le rapport de un à deux est comme celui de deux à quatre et celui de trois à six. Et inversement, le rapport de six à trois est comme celui de quatre à deux et de celui de deux à un. D'autre part, six et quatre sont dans le même rapport que trois et deux et inversement deux et trois sont dans le même rapport que quatre et six.<sup>86</sup> Cette proportion est composée des proportions arithmétiques et géométriques et est constituée par elles. C'est cette proportion qui donne naissance aux mélodies [aux systèmes ? aux intervalles ?].<sup>87</sup> Ainsi, celui de quatre [l'intervalle ou le système de quarte] comprend quatre sons, c'est aussi [le rapport] du [tout] plus un tiers ( $4/3$ ). L'intervalle de cinq dont [le rapport] est celui du [tout] plus la moitié ( $3/2$ ), comprend cinq sons. L'intervalle du tout [l'octave] dont [le rapport] est celui du double, comprend huit sons. J'admets en disant ici "sons" que le son commence à un niveau supposé bas pour s'élever ensuite jusqu'à un niveau équivalent au rapport de  $4/3$ . Cette élévation correspond à quatre [sons] à partir du son ayant servi de point de départ: rapport du [tout] plus un tiers [ $4/3$ ]. [L'élévation] pourra correspondre à cinq sons à partir du son initial et c'est le rapport du [tout] plus la moitié [ $3/2$ ], ou bien à huit sons à partir de l'initial rapport du double.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Outre l'aspect mathématique, cette proportion, invoquée par plusieurs théoriciens de la musique, nous fournit les rapports des trois intervalles consonants: l'octave, la quinte et la quarte. En effet dans 3, 4, 6, les deux extrêmes  $2/1$  ( $6/3$ ) = rapport de l'octave; le plus grand terme avec le moyen  $3/2$  ( $6/4$ ) = rapport de la quinte; le moyen terme avec le petit terme  $4/3$  = rapport de la quarte.

<sup>87</sup> L'auteur emploie le terme *alḥān* (= mélodies), mais, dans l'illustration qui va suivre, il est certainement question des rapports, des intervalles et peut-être même des systèmes. A ce propos nous signalons que les auteurs arabes identifient les intervalles avec leurs rapports.

<sup>88</sup> Ce paragraphe, qui n'est pas compilé des épîtres des Frères Sincères, est rédigé dans un langage ambigu, de sorte qu'il est difficile de trancher s'il s'agit seulement des trois intervalles de quarte, quinte et octave ou bien aussi des systèmes de quarte, quinte et octave. Nous avons noté dans l'introduction que l'auteur s'était inspiré ici d'Avicenne parce qu'il cite immédiatement à la suite sa théorie sur le pouls, dans laquelle figure la mention des trois

Avicenne mentionne ces rapports en parlant du pouls, parce que ce rapprochement lui était nécessaire pour expliquer les caractéristiques du pouls. Si, à cet effet, Avicenne n'a pas abouti à des conclusions évidentes dans ses propos, il a pu tout de même obtenir une image parfaite du pouls.<sup>89</sup>

Et Dieu est le Savant et le Maître de l'Univers.

### III. LE CHAPITRE SUR LA MUSIQUE DE ŠAMS AD-DĪN IBN AL-AKFĀNĪ

Ce chapitre qui traite de la science musicale constitue la 57<sup>e</sup> section de l'encyclopédie des sciences *ad-durr an-naẓīm, fī aḥwāl al-'ulūm wa-āt-ta'lim* attribuée à Ibn al-Akfānī.<sup>90</sup> Il en existe deux manuscrits: Vienne, Or. N.F. 4 et Leyde, Or. 958. A cela il faut ajouter le fragment de la Genizah (British Museum, ms. Or. 5565, e.), difficilement lisible, qui fut édité et traduit par R. Gottheil.<sup>91</sup> Ce fragment reproduit en grande partie le texte de Vienne.

R. Gottheil s'est heurté à des difficultés insolubles en déchiffrant le chapitre sur la musique de la Genizah: (a) le fragment est incomplet; il manque environ 14 lignes par rapport au texte de Vienne; (b) il est très abimé et altéré. Certes, l'effort de R. Gottheil est méritoire, mais à la lumière du texte parallèle que nous éditons, nous sommes en mesure de corriger des erreurs que R. Gottheil ne pouvait éviter dans son travail. Compte tenu de la parenté évidente entre le ms. de Vienne et le fragment de la Genizah, nous nous contenterons de signaler les variantes dans les notes de notre édition.

Quant à nos deux manuscrits, ils diffèrent l'un de l'autre sur un certain nombre de points essentiels. C'est pourquoi nous avons cru bon de les éditer en entier avec leur traduction respective.

#### 1. Description des manuscrits

*Manuscrit de Vienne Or. N.F. 4.* On trouvera la description détaillée de ce ms., comportant l'encyclopédie *ad-durr an-naẓīm...* dans le catalogue de

consonances et de leurs rapports respectifs. Mais précisons que notre auteur ajoute quelques détails qui ne figurent pas chez Avicenne.

<sup>89</sup> Ce dernier passage est fort obscur. Nous nous sommes donc reportés à la source citée dans l'espoir d'y trouver une solution. En effet, Avicenne fait ce rapprochement entre les consonances et les divers états du pouls dans un chapitre consacré à la nature musicale du pouls (voir ci-dessus, note 10). Cependant nous n'avions pas trouvé d'explication plausible à ce passage. Signalons que le chapitre en question d'Avicenne a été commenté par l'auteur juif Isaïe ben Isaac (ms. Munich 277); cf. M. Steinschneider, dans *Bêt ôṣar has-sifrūt*, 1 (1887): XXIX-XXXII; voir aussi E. Werner et I. Sonne, "The Philosophy and Theory of Music in Judaeo-Arabic Literature", dans *HUCA*, 16 (1941): 273-274, n. 68.

<sup>90</sup> C. Brockelmann a suggéré que le *Durr an-naẓīm* n'est qu'une révision de l'autre encyclopédie d'Ibn al-Akfānī *Iršād al-qāṣid*, faite par un compilateur. H. G. Farmer (*Gen. Fragm.* pp. 27, 30-32) est du même avis et il apporte des arguments à l'appui de cette théorie.

<sup>91</sup> *JQR*, 23 (1932-33): 163-180.

G. Flügel (Vienne, 1865), I, pp. 8–10. Notre texte occupe dans le manuscrit les ff. 43a à 44b.

*Incipit* (fol. 43a, ligne 16): *Al-qawl fī 'ilm al-mūsīqī wa-huwa 'ilm yuta'arraf minhu ḥāl an-naḡam...* (De la science musicale. C'est une science qui nous apprend les caractéristiques des notes...)

*Explicit* (fol. 44b, lignes 1–2): *Wa-li-abi al-wafā' al-Buzḡānī maqālah fi-âl-iqā' 'alā ra'i al-quḡamā' ayḡan, Fa-hāḡa itmām al-qawl fi -âl-'ulūm an-naẓariyya-al-aṡliyya- wa-âl-far'iyya-*. (Abu al-wafā' al-Būzḡānī a écrit un traité du rythme fondé également sur la théorie des Anciens. Ici se termine l'exposé relatif aux sciences théoriques fondamentales et secondaires.)

*Manuscrit de Leyden, Or. 958.* On trouvera la description détaillée de ce ms. comportant l'encyclopédie *ad-durr an-naẓīm...* dans le catalogue de M. J. De Goeje (Leyde, 1873), V, pp. 136–138. Notre texte occupe dans le manuscrit les ff. 239b à 240b.

*Incipit* (fol. 239b, ligne 6). *Al-qawl fī 'ilm al-mūsīqī wa-huwa 'ilm yu'lam minhu an-naḡām wa-âl-iqā' wa-aḡwāluha.* (De la science musicale. C'est une science qui nous apprend les notes, le rythme et leurs caractéristiques.)

*Explicit* (fol. 240b, lignes 4–6): *fainna al-aflāk lā iṡṡikāk baynahā walā qar' wa-lā ṡawt lahā. Wa-âl-yakūn hāḡā āḡir al-qawl fi-âl-'ulūm al-riyaḡiyya- wa-huwa tamām al-kalām 'alā al-'ulūm al-naẓariyya-*. (Les sphères ne s'entrechoquent pas, elles ne produisent aucun bruit et aucun son. Ici nous terminons la section relative aux sciences mathématiques et nous achevons l'exposé sur les sciences spéculatives.)

## 2. Remarques sur les différences fondamentales entre les deux manuscrits

(a) Toute la première partie jusqu'à l'énumération des modes est beaucoup plus détaillée dans le ms. de Vienne.

(b) Le paragraphe du début, concernant l'appartenance de la musique aux sciences mathématiques, figure seulement dans le ms. de Leyde.

(c) Le passage relatif à l'effet de la musique sur l'âme est au début dans le ms. de Vienne et dans celui de Leyde vers la fin.

(d) Après mention des traités de base se termine le texte du ms. de Vienne. Le ms. de Leyde apporte des propos sur la théorie et la pratique de la musique et une réfutation de la musique des sphères.

(e) La différence la plus importante est celle qui concerne la théorie relative aux tons, aux modes mélodiques et aux modes rythmiques: les listes de modes des deux manuscrits ne concordent pas. Il semble qu'elles se réfèrent à deux systèmes différents, qui, par conséquent, ne peuvent être l'oeuvre d'un même auteur.

Après avoir analysé le texte du manuscrit de Vienne, H. G. Farmer dresse une table comparative des modes mélodiques et rythmiques mentionnés



dans *Iršād al qāsid* de Ibn al-Akfānī et dans *ad-durr an-naẓīm* généralement attribué à ce même auteur. Compte tenu de ces différences de nomenclature Farmer arrive à la conclusion que ces deux encyclopédies ne peuvent être du même auteur.<sup>92</sup> Curieusement, la liste des modes dans le ms. de Leyde (qui comporte le texte de *ad-durr an-naẓīm*) est tout à fait identique à celle que l'on trouve dans *Iršād al-qāsid*. Cette constatation, qui semble contredire les conclusions de Farmer, mérite d'être étudiée plus à fond.

### 3. Le texte du manuscrit de Vienne (ff. 43a — 44a)

القول في علم الموسيقى وهو علم يتعرف منه حال النغم في اتفاقها واختلافها وحال الابعاد والاجناس والجموع والانتقالات وحال الايقاع وكيفية تأليف اللحن والتوصل الى ايجاد الآلات الموسيقارية. ومنفعته بسط الأرواح وتقويتها وتعديلها و[ا]نمائها وتحريكها<sup>93</sup> عن مبداءها حركة لطيفة توجب لذّة محسوسة وربما تحركها<sup>94</sup> الى (fol. 43b) مبداءها ولذلك تستعمل<sup>94\*</sup> تارة في الافراح وتارة في المآتم. ويستعان به في الترتيل والترّم. ومنفعته بالنسبة الى الطب جليّة.

واجزائه الاصلية خمسة: الاول القول في المبادئ<sup>95</sup> التي يحتاج اليها في استخراج ما في هذا العلم وسيلها وبأي طريق تستنبط. الثاني معرفة النغم [و] كم هي [و] كم<sup>96</sup> أصنافها وكيفية تأليف اللحن منها. والنغمة صوت<sup>97</sup> لا بث زمانا<sup>98</sup> ما يجري<sup>99</sup> من الألحان مجرى الحروف من الألفاظ. ومنها حادّة ومنها ثقيلة والذبيذة منحصرة<sup>100</sup> بين طرفي الحدّة والثقل. والطبقة قدر النغمة في الحدّة والثقل وتعرف الملاثم بالتذاه في الاكثر. واختلف القدماء [ء] في عدد<sup>101</sup> الطبقات الملاثم والاكتر على انها خمسة عشر طبقة. ولشهرة العود نسبت الى أوتاره ودساتينها<sup>102</sup> فيعدون لكل وتر خمس طبقات. مطلقه ووسظه وسبابته وخنصره وبنصره. فيكون [عددها] عشرين يسقط منها خمس وهي: خنصر المثنى لمساواته مطلق الزير (الدقيق من أوتار العود)<sup>103</sup> [وخنصر المثلث

<sup>92</sup> Farmer, *Gen. Fragm.*, pp. 30-32.

<sup>93</sup> وحرّكها.

<sup>94</sup> حرّكها.

<sup>94\*</sup> Il y a ici peut-être un changement de sujet qui serait *al-musiḳī* (fem.) au lieu de *'ilm al-musiḳī* (masc.). C'est aussi le sujet de la phrase suivante.

<sup>95</sup> Dans Al-Farābī, *Iḥṣā' al-'ulūm* nous lisons: وكيف الوجه في استعمال تلك المبادئ.

<sup>96</sup> Ajouté d'après Al-Farābī, *op. cit.*

<sup>97</sup> Par ce mot commence le fragment de la Genizah, ms. du British Museum, Or. 5565c fol. 1a.

<sup>98</sup> Les deux derniers mots, note interlinéaire.

<sup>99</sup> يجرى بجري (Genizah).

<sup>100</sup> مختصرة (Genizah).

<sup>101</sup> Le deuxième *dāl*, note interlinéaire.

<sup>102</sup> ودساتينها.

<sup>103</sup> Addition interlinéaire d'une autre main.

لمساواته مطلق المثني 104 وخنصر الم (الوتر الغليظ) 105 لمساواته مطلق المثلث وبنصر الم لانه لا يناسب نغمة اخرى موافقة وبنصر المثلث لمساواته النغمة التي من أسفل دستان الزير] 106. وبعضهم رأى أن بعضها ينقص لعدم نظير يتألف معه فرأى ان يزيد في العود وتر آخر لاجلها وبعضهم استغنى عنه بنغمة تخرج من أسفل خنصر الزير بحيث يساوي بنصر 107 [الوتر [ال]خامس. وهذا اولاً، واما المتأخرون فان الفرس منهم ألفوا لهم أدوار الطبقات اللذيذة في الاكثر وعبروا 108 عنها بالبرداوات وهي عندهم اثنتا عشرة 109 برداة. الرنت والعراق والاصهبان والزيرفكند والزنكلة وابو سليك والرهبى والمايا والبزرك والحسيني والعشاق والنوى ولكل برداة من هذه (fol. 44a) طبقة 110 تقابلها يعبرون عنها بالتازي فيقولون رست وتازي رست وبين هذه الاثنتي 111 عشرة برداوات ست أوزات 112 وهي السلمك والحجازي والشاهناز 113 والنوروز والكردانية 114 والكوشة 115. ومنهم من يسقط الحجازي ويثبت بدله روي عراق أو الزركشي. الجزء الثالث الايقاعات التي هي أوزان النغم في الزمان وأصنافها. والايقاعات عند القدماء ثمانية. الهزج وخفيفه والرمل [و]خفيفه والثقل الثاني وخفيفه ويسمى الماخوري [والثقل الاول وخفيفه]. 116 والمتأخرون يوقعون على ثلاثة أضرب ضرب يعرف بضرب الاصل وضرب يعرف بالمخمس وضرب يعرف بالتركي. 117 وبعضهم يحمل لها رابعا يعرف بالفاختي 118 وهو بالحقيقة من الفروع 119. الجزء الرابع تأليف الالحان [الموضوعة] 120 في الأقاويل الشعرية بحسب غرض غرض [من أغراض الالحان].\* 120 الجزء الخامس ايجاد الآلات الموسيقارية

104 (Genizah) Il y a trois mots de trop : الزير وخنصر المثلث.

105 Addition d'une autre main.

106 Le passage entre crochets, suivant la note 103, est une note marginale. Dans le fragment de la Genizah cette note figure dans le texte même. Il se peut donc, que le copiste s'étant aperçu de l'omission, ait ajouté en marge ce qu'il aurait pu oublier par distraction.

107 La correction marginale *sababah* n'est pas bonne.

108 وعبروه.

109 اثني عشر.

110 De *ṭabaqah* jusqu'à *Yusqit* (c'est à dire 3 lignes du ms. de Vienne) manque dans le texte de la Genizah.

111 الاثني.

112 أوزات.

113 الشاهنا.

114 الكردانيات.

115 الكوشة.

116 Ces deux dernières modes sont ajoutés d'après la Genizah.

117 بالتركي. Nous avons adopté ici la lecture du ms. de Leyde.

118 بالفاختة.

119 (Genizah) من الضروب الفروع.

120 Ajouté d'après Al-Farābī, *Iḥṣā' al-'ulūm*.

120\* Idem.

ووضعها وتقديرها كالعديدان والمزامير وغيرها. واعلم ان الحاجة الى الآلات الموسيقارية، لضرورة ومنفعة. اما الضرورة فان الاصوات الانسانية مشغولة بأمر اضطرارية من النفس وغيره فيتحللها فترات تحلّ باللذة التي من شأنها توالي ما يرد على السمع فاستعانوا بالآلات. واما المنفعة فما وجد في بعض الآلات مما ليس في الطبيعة فلم يحسن الاخلال به. واشهر الكتب المصنفة في علم الموسيقى<sup>121</sup> كتاب ابي نصر الفارابي. وانفعها واضبطها الموضوع<sup>122</sup> في جملة كتب<sup>123</sup> الشفاء. ولصنى الدين عبد المؤمن البغدادي<sup>124</sup> مختصر لطيف لا بأس به. ولثابت ابن قرة الصابي مقالة في الانغام على رأي القدماء ولاي الوفا البوزجاني مقالة في الايقاع على رأي القدماء ايضاً. فهذا اتمام القول في العلوم النظرية.

#### 4. Le texte du manuscrit de Leyde (ff. 239b — 240a)

القول في علم الموسيقى وهو علم يعلم منه النغم والايقاع واحوالها وكيفية تأليف اللحون واتخاذ الآلات الموسيقارية.

وهذا العلم من فروع الرياضيات ايضاً إذ نظره في الكم المنفصل وكهذا الحساب والزيجات. وموضوعه الصوت من جهة تأثيره في النفس باعتبار نظامه في طبقته وزمانه. وأجزاؤه خمسة: الاول في المبادئ وكيفية استنباطها. الثاني في النغم وأحوالها<sup>125</sup>. والنغمة صوت لايت زماناً ما يجري من الالحان مجرى الحروف من الالفاظ. وبسائطها سبع عشرة نغمة وأدوارها أربعة وثمانون دوراً اختار الفرس منها اثني عشر دوراً لقبوها البرداوات واسماؤها: عشاق. نوى. بوسليك. راست. عراق. اصفهان. كجك. بزرك. زنكولة. رهاوي. حسيني. حجازي واتبوها بستة أدوار لقبوها الأوزات<sup>126</sup> وهي شهناز. ماية. سلمك. نوروز. كردانية. كوشت. والعرب كانت تنسب النغمات الى شذود العود لشهرته. الجزء الثالث في الايقاع وهو اعتبار زمان الصوت. وادوار الايقاعات عند العرب ستة: الثقل الأول. والثاني. والماخوري والرمل. وخفيفه. والهزج. والفرس تقتصر على اربعة أضرب. ضرب يعرف بضرب الأصل وهو قريب من الثقل الأول وضرب (*fol. 244a*) يعرف بالخمسة وهو قريب من الماخوري. وضرب يعرف بالتركي. وضرب يعرف بالفاختي وهو من الفروع. الجزء الرابع في كيفية تأليف الالحان وبيان الملائم منها. الجزء الخامس في اتخاذ الآلات الموسيقارية وتقديرها. وإنما وضعوا هذه

<sup>121</sup> . الموسيقا .

<sup>122</sup> . ألاموسيقى ألاموزوع (Genizah)

<sup>123</sup> . كحأب (Genizah)

<sup>124</sup> (Genizah) Al-Bagdādi manque.

<sup>125</sup> . وأحواله .

<sup>126</sup> . أوزات .

الآلات لضرورة ومنفعة. اما الضرورة فاشتغال الاصوات الانسانية بالتنفس ونحوه. فتدخلها فترات تخلّ باللذة. وأما المنفعة فما وجد في بعض الآلات مما ليس في الطبيعة فلم يحسن الاخلال به. وكتاب أبي نصر الفارابي أشهر كتب هذا الفن وكتاب الموسيقى الذي من جملة كتب الشفا جامع لمعاني كتاب أبي نصر مع زيادات كثيرة بالفاظ وجيزة. ولصفي الدين عبد المؤمن مختصر لطيف. ولثابت بن قرّة الصابي مختصر في فنّ النغم. ولاي الوفا البوزجاني مختصر في الايقاع. والكتب المصنّفة في هذا العلم انما تفيد أموراً علمية فقط وذلك لان صاحب الموسيقى العملي انما يتصور الانغام وايقاعاتها واحوالها على انها مسموعة من الآلات التي اعتاد سماعها منها. اما الطبيعية كالمخلوق الانسانية واما الصناعية كالآلات الموسيقارية. والنظري انما يأخذها على انها مسموعة على العموم من أيّ وجه كان وأي آلة اتفقت لا على انها في مادة ولا آلة معينة. وهذا امر معقول لا يفيد مزاوله عمل.

ومنفعته بسط الأرواح وتعديلها وتقويتها وقبضها أيضا لأنه يجرّكها اما عن 127 مبدئها 128 فيحدث السرور واللذة ويظهر الكرم والشجاعة ونحوها وأما الى 129 منبهاها فيحدث الفكر في العواقب والاهتمام ونحوها. ولذلك يستعمل في الافراح والحروب وعلاج المرضى تارة ويستعمل في المآتم وبيوت العبادات أخرى.

أما ما يقال ان سبب انفعال النفس عن الالحان تذكّرها عالمها الاول للمناسبات التي بين هذه الالحان وبين حركات [الكواكب أو الافلاك]. فيشبه ان يكون هذا القول 130 رمزا أو من هذيانا المنجمين والصائبة المعتقدين ان الكواكب اجسام ناطقة ولها أحساس وعقول وقدرة. وهذا باطل بل كفر بما يؤول 131 اليه. فان الافلاك لا اصطلكاك بينها ولا قرع ولا صوت لها. وليكن هذا آخر القول في العلوم الرياضية وهو آتمام 132 الكلام على العلوم النظرية.

127 note marginale. عند ؟

128 . مبدئها

129 note marginale. عن ؟

130 Le scribe a répété ici أن يكون .

131 Le mot est d'une lecture incertaine; on peut cependant distinguer les deux dernières lettres.

132 . تمام

## 5. Traduction annotée des deux textes:

Manuscrit Vienne (Ibn al-Akfānī)

Or. N.F. 4

(ff. 43a–44a)

*De la Science Musicale.* C'est une science qui nous apprend les caractéristiques des notes (*naḡam*),<sup>133</sup> compte tenu de la consonance (*itti-fāq*) et de la dissonance (*iḥtilāf*), les intervalles, (*ab'ād*), les genres (*aḡnās*) les systèmes (*ḡumū'*), les métaboles (*intiḡālāt*) et les rythmes (*iqā'*). [Elle nous enseigne] comment les mélodies sont composées et par quels moyens on aboutit à l'invention des instruments de musique. Cette science est utile, en ce sens qu'elle apporte de la joie aux âmes, leur confère plus de force, y crée un équilibre harmonieux, les anime et les agite en les écartant de leur état premier (*mabda'*) par un mouvement léger qui fait naître un plaisir sensible; il arrive aussi [fol. 43b] qu'elle les meut vers leur état premier. C'est pourquoi, on a recours à la musique, tantôt aux moments de joie et tantôt dans des réunions tristes (*ma'ātim*).<sup>135</sup> En outre, on en tire parti dans la

Manuscrit Leyde (Ibn al-Akfānī)

Or. 995

(ff. 239b–240a)

*De la science musicale.* C'est une science qui nous apprend les notes (*naḡam*), le rythme (*iqā'*) et leurs caractéristiques.

[Elle nous enseigne] comment les mélodies sont composées et comment les instruments de musique sont choisis. Cette discipline constitue aussi une branche des sciences mathématiques, étant donné qu'elle spéculé sur la quantité discontinue<sup>133\*</sup>. Il en est de même de l'arithmétique et des tables astronomiques. Son objet est [l'étude] du son du point de vue de son influence sur l'âme, compte tenu de sa place dans un système, [ton ? échelle ?] (*ṭabaqah*)<sup>134</sup> et de sa durée.

<sup>133</sup> Il existe trois pluriels du terme *naḡmah*: *naḡam*, *naḡamāt* et *anḡām*. Ce dernier figure à la fin du texte de Vienne dans le sens de modes mélodiques. Outre ces deux sens le terme *naḡmah* peut également signifier une percussion. Dans le manuscrit de Leyde le terme semble être employé dans le sens de "ton" (voir plus loin, n. 137).

<sup>133\*</sup> Aristote dans le sixième chapitre des *Catégories* distingue entre deux espèces de quantité: la quantité continue et la quantité discontinue; à cette dernière appartiennent le nombre et le discours (voir *The Works of Aristotle*, translated into English under the editorship of W. D. Ross, I [Oxford, 1928], VI, 4b 20).

<sup>134</sup> *Ṭabaqah* (litt. rang) signifie: registre, tessiture et la "hauteur [relative] de la note [fondamentale d'une échelle]" (voir la définition donnée plus loin dans le texte de Vienne). Ce terme désigne aussi une quarte, c.à.d. l'ambitus de chacune des quatre ou cinq cordes du luth (voir notes 139 et 142).

<sup>135</sup> Voir n. 71.

cantillation (*tartil*)<sup>136</sup> et dans le fredonnement (*tarannum*).<sup>137</sup> Son utilité au point de vue médical est immense.

Cette science se divise en cinq parties principales.<sup>138</sup>

La première traite des principes nécessaires à la compréhension de tous les éléments de cette science, de leurs méthodes et de leurs applications.

La seconde partie traite des notes (*naḡam*), de leur nombre et de leurs espèces ainsi que de la méthode selon laquelle elles sont employées dans la composition des mélodies. La note est un son (*sawt*) qui se prolonge pendant un certain temps; son rôle dans la mélodie est semblable à celui des lettres dans le discours. Les notes sont aiguës ou graves; toutefois, celles comprises entre les deux extrêmes dans l'aigu et dans le grave sont les plus plaisantes. La *ṭabaqaḥ* désigne la hauteur [relative] de la note [fondamentale d'une échelle]; elle indique [aussi], grâce au plaisir qu'elle suscite dans la majorité des cas, [la succession]

Cette science se divise en cinq parties:

La première traite des principes et de la méthode de leur application.

La seconde partie traite des notes et de leurs caractéristiques. La note est un son (*sawt*) qui se prolonge pendant un certain temps; son rôle dans la mélodie est semblable à celui des lettres dans le discours.

<sup>136</sup> *Tartil* est généralement employé pour désigner un chant qui se déroule sur un rythme libre. Dans un contexte poétique il signifie: émettre les syllabes de façon claire en donnant à chacune d'elles sa mesure et sa valeur. Dans le domaine du chant religieux, on emploie ce mot, encore de nos jours, pour la cantillation.

<sup>137</sup> A propos de *tarannum* le grand grammairien Sibawayhi (m. 796) écrit: "La poésie fut conçue pour le *ginā'* (chant) et le *tarannum* (modulation ou prolongation de la voix dans la récitation). Al-Farābī (m. 950) mentionne les *tarannumāt* comme un stade primaire de l'évolution musicale (cf. *Erlanger*, II, p. 67). Il s'agit de fredonnements, de vocalises ou de formules mélodiques improvisées. Les deux termes *tartil* et *tarannum* pourraient représenter, dans ce contexte, deux aspects de l'intervention de l'élément musical dans le chant.

<sup>138</sup> Cette division de la science musicale en cinq parties est empruntée à Al-Farābī, *Kitāb ihṣā' al 'ulūm* (voir H. G. Farmer, *Al-Farabi's Arabic Latin Writings on Music*, London, 1960). Toutefois notre auteur se détache de son modèle et ne se contente pas des définitions succinctes d'Al-Farābī.

harmonieuse des notes.<sup>139</sup> Les anciens n'étaient pas d'accord sur le nombre des *ṭabaqāt* harmonieuses; la majorité d'entre eux en admettaient quinze.<sup>140</sup> Grâce à la grande notoriété du luth (*'ūd*), on a attribué ces *ṭabaqāt* aux cordes et aux touches de cet instrument.<sup>142</sup> En l'occurrence ils obtiennent de chaque corde cinq *ṭabaqāt* qui correspondent successivement à la note de la corde à vide (*muṭlaq*) et à celle de son médium, (*wuṣṭā*) son index (*sabābah*), son auriculaire (*ḥinṣir*) et son annulaire (*binṣir*) [Les quatre cordes du luth] en fournissent ainsi 20 dont on doit soustraire cinq: la note de l'auriculaire de la deuxième corde (*maṭnā*)<sup>143</sup>

[...] <sup>141</sup> ses "positions" fondamentales sont au nombre de dix-sept *naḡmah* (= tons) et ses cycles sont au nombre de 84.

<sup>139</sup> Voir ci-dessus, n. 134; voir aussi le chapitre sur les *ṭabaqāt*, *Erlanger*, III, pp. 408–410.

<sup>140</sup> Les deux manuscrits avancent deux nombres différents pour les *ṭabaqāt*: 15 dans celui de Vienne et 17 dans celui de Leyde. Le voisinage de 17 "tons" (*ṭabaqāt*) et de 84 cycles (modes) dans le ms. de Leyde nous aide à en découvrir la source: il s'agit de la théorie de Ṣafi ad-Dīn (voir *Erlanger*, III, pp. 137, 312, 337–343, 381, 408–410). Quant au nombre 15 du manuscrit de Vienne, il serait celui qu'avance Al-Farābī dans sa théorie (voir *Erlanger*, I, pp. 132–135). Il se peut donc que les deux manuscrits se réfèrent à deux théories différentes.

<sup>141</sup> Il y a ici certainement une lacune, mais le sens est clair car il s'agit des 17 *ṭabaqāt* (tons) et des 84 cycles (modes) dont parle Ṣafi ad-Dīn (voir n. 140).

<sup>142</sup> Le luth auquel on se réfère dans les spéculations théoriques est pourvu de quatre ou cinq cordes, dont on fait sonner des sections différentes pour obtenir les différentes notes. C'est sur le quart de la longueur de chacune des quatre ou cinq cordes qu'on établit les ligatures ordinaires, qui, comme les doigts appliqués à raccourcir les cordes, sont au nombre de quatre. Le plus grand intervalle obtenu ainsi sur chaque corde est la quarte. Les ligatures ordinaires, ainsi que les notes qui leur correspondent portent les noms des doigts, à savoir la *sabābah* (index), la *wuṣṭā* (médium), le *binṣir* (annulaire), le *ḥinṣir* (auriculaire). Avec le *muṭlaq* (la corde libre) cela faisait cinq sons sur chaque corde. D'après l'usage commun les cordes du luth sont tendues de manière à ce que la deuxième corde lorsqu'elle est jouée à vide produise une note identique à celle rendue par la première corde, arrêtée au niveau de la touche de l'auriculaire; de même la troisième corde libre produit une note identique à celle de l'auriculaire de la seconde corde, etc. Il s'en suit, qu'on obtient en tout dix-sept notes pour quatre cordes (c'est le chiffre donné par le ms. de Leyde). Le manuscrit de Vienne donne un chiffre différent.

<sup>143</sup> Les noms des cordes, en commençant par l'aigu, sont *zīr*, *maṭna*, *maṭlaṭ*, *bamm*. Les deux extrêmes portent des noms persans, les autres des noms arabes. La cinquième corde s'appelle *al-ḥādd*.

qui est égale à celle que produit la première corde (*zîr*) à vide (la corde la plus fine du luth);<sup>144</sup> [celle de l'auriculaire de la troisième corde (*mat-laṭ*) qui est identique à la note à vide de la deuxième corde; celle de l'auriculaire de la quatrième corde (*bamm*) [la corde épaisse]<sup>144\*</sup> qui est identique à la note à vide de la troisième corde; celle de l'annulaire de la quatrième corde qui ne s'accorde avec aucune autre note susceptible de former avec elle un ensemble homogène; celle de l'annulaire de la troisième corde qui est identique à celle produite à un niveau au-dessous [= à l'aigu] des touches [fixes] de la première].<sup>145</sup> Certains théoriciens avaient constaté que, parmi les notes [du luth], il en existait quelques-unes à l'état d'imperfection parce qu'elles n'avaient pas de notes correspondantes, susceptibles de créer avec elles un mélange homogène. Il leur semblait bon pour cette raison d'ajouter au luth une cinquième corde.<sup>146</sup> D'autres, ont renoncé à cette corde et se sont contentés d'une note [supplémentaire] produite au dessous [= à l'aigu] de l'auriculaire de la première corde, car celle-ci est égale à la note pro-

<sup>144</sup> Le passage entre parenthèses est une glose d'une autre main; la suite, entre crochets, constitue une longue note marginale.

<sup>144\*</sup> Glose d'une autre main.

<sup>145</sup> Les indications concernant les deux dernières notes ne sont pas très claires. Il semble que l'auteur ait voulu dire que toutes les notes émises par la quatrième et la troisième corde ont une réplique à l'octave sur les autres deux cordes sauf les deux notes mentionnées. Il faut se rappeler que l'indication du "haut" et du "bas" se réfère à la tenue du luth dans la main du joueur; ainsi le "bas" correspond aux notes aigues et vice versa.

<sup>146</sup> La cinquième corde a été ajoutée (à l'aigu de la première corde) pour obtenir le "système complet" (deux octaves).



duite au niveau de l'annulaire<sup>147</sup> de la cinquième corde. Jusqu'ici [nous avons exposé] la théorie des Anciens.<sup>148</sup> Les Modernes et surtout les Perses ont composé à partir des *ṭabaqāt* les plus agréables à l'audition, des cycles (*adwār*) auxquels ils ont donné le nom commun de *bardawāt*. Celles-ci sont chez eux au nombre de douze: *Rast*, *ʿIrāq*, *Isbahān*, *Zirafkand*, *Zankula*, *Abusalik*, *Rahawī*, *Māya*, *Buzurk*, *Ḥusayni*, *ʿUššāq*, et *Nawā*.<sup>149</sup> Pour chacune de ces douze *bardawāt* il existe une *ṭabaqah* relative nommée *tāzi*. Ainsi, [par exemple] la relative de *Rast* sera dite *tāzi Rast*.<sup>150</sup> En plus des douze *bardawāt*, il y a six *awāzāt* (= modes secondaires). Ce sont: *Salmak*, *Ḥiḡāzi*, *Šahna*[z], *Nurūz*, *Kardāniyah*, *Kuwašt*. Certains auteurs omettent le *ḥiḡāzi* et le remplacent par le *Rāwi-ʿirāq* ou par le *zirakšī*.

...Des 84 cycles, les Perses en ont choisi douze auxquels ils ont donné le nom commun de *bardawāt*. Leurs noms sont: *ʿUššāq Nawa*, *Busalik*, *Rast*, *ʿIrāq*, *Isfahān*, *Kuḡk*, *Buzurk*, *Zankula*, *Rahāwi*, *Ḥusayni*, *Ḥiḡāzi*. A ces *bardawāt*, ils ont ajouté six cycles [secondaires] qu'ils ont intitulés *awāzāt*. Ce sont: *Šahnāz*, *Māya*, *Salmak*, *Nurūz*, *Kardāniyah*, *Kuwašt*. Les Arabes avaient l'habitude d'attribuer les modes (*naḡamāt*) aux différentes tensions (*šudūd*)<sup>151</sup> du luth parce que cet instrument était très répandu.

<sup>147</sup> La lecture "de l'index" (correction interlinéaire) n'est pas à retenir.

<sup>148</sup> Dans le ms. de Leyde il n'est pas question de la théorie des Anciens. Cela, ainsi que d'autres différences que nous verrons par la suite, vient à l'appui de notre hypothèse que les deux manuscrits se réfèrent à des théories différentes.

<sup>149</sup> On trouvera une description détaillée des douze modes principaux (appelé ici *bardawāt*) et des six modes secondaires (*awāzāt*), décrits plus bas, dans Šafi ad-Dīn, trad. *Erlanger*, III, pp. 376–396. Sur les noms des modes, voir *ibid.*, pp. 601–603. La comparaison des nomenclatures dans les deux manuscrits montre qu'il y a deux différences dans les *bardawāt* (Vienne: *zirafkand*, *māya*; Leyde: *Kuḡk*, *ḥiḡāzi*), une différence dans les *awāzāt* (Vienne: *Ḥiḡāzi*; Leyde: *Māya*) et enfin une différence dans l'ordre d'énumération. A une différence près, *Kuḡk* au lieu de *zirafkand*, la nomenclature des *bardawāt* et des *awāzāt* donnée par le ms. de Leyde correspond à celle de Šafi ad-Dīn. Signalons que *Kuḡk* (ou *Kutšuk*) est apparenté à *zirafkand* (Šafi ad-Dīn, *op. cit.*, p. 283). Enfin, cette même nomenclature correspond à celle qui figure dans l'autre encyclopédie d'Ibn al-Akfāni: *Iršād al-qāsid*. Farmer, *Gen. Fragm.*, p. 31, oppose cette nomenclature face à celle du ms. de Vienne pour prouver que notre texte n'est pas d'Ibn al-Akfāni.

<sup>150</sup> Cette dernière définition ne figure pas dans le traité de Šafi ad-Dīn. Il en est de même du *ḥiḡāzi* et de ses variations incluses au nombre des *awāzāt*.

<sup>151</sup> *Šadd* (plur. de *šudūd*), qui signifie tension, est l'un des termes employés pour désigner un mode (voir *Erlanger*, III, p. 376).

La troisième partie traite des rythmes, (*iqā'āt*) qui sont les mesures des notes<sup>152</sup> dans le temps, ainsi que de leurs espèces. Les modes rythmiques chez les Arabes sont au nombre de huit: *Hazağ*, *Léger-hazağ*, *Ramal*, *Léger-ramal*, *Lourd-second*, *Léger-lourd-second* nommé *Māhūrī* [*lourd-premier* et *léger lourd-premier*].<sup>153</sup> Les Modernes font usage de trois sortes de rythmes (*Aḍrub*): *Ḍarb al aṣl*, *Muḥammad* et *Turkī*. Certains d'entre eux en ajoutent un quatrième connu sous le nom de *Fāḥitī*. Celui-ci n'est en réalité qu'un mode dérivé.

La quatrième partie traite de la composition des mélodies associées aux poèmes, compte tenu de la nature de chacun des buts proposés [dans les mélodies].<sup>154</sup>

La cinquième partie traite de l'invention des instruments de musique, de leur construction et de l'évaluation de leurs possibilités (*taqḍīr*). Comme par exemple des luths (*'idān*), des instruments à vent (*mazāmīr*) et d'autres.<sup>155</sup>

La troisième partie traite du rythme qui est l'étude de la durée du son.

Les cycles rythmiques chez les Arabes sont au nombre de six: *Lourd-premier*, *Lourd-second*, *Māhūrī*, *Ramal*, *Léger-ramal* et *Hazağ*. Les Perses se contentent de quatre rythmes (*Aḍrub*): *Ḍarb al aṣl* qui est proche du *Lourd-premier* (fol. 240a), *Ḍarb al muḥammad* qui est proche du *Māhūrī*, *Ḍarb al-Turkī* et *Ḍarb al Fāḥitī*; ce dernier appartient aux modes dérivés.

La quatrième partie traite des procédés de la composition des mélodies et met en relief celles d'entre elles qui sont harmonieuses.

La cinquième partie traite du choix des instruments de musique et évalue leurs possibilités.

<sup>152</sup> C'est exactement la définition qu'en donne Al-Farābī, mais chez lui le rythme constitue la 4e partie. Voir *Iḥṣā' al-'ulūm*, (cité ci-dessus, n. 138), p. 13.

<sup>153</sup> Voici quelques remarques concernant les différences dans la nomenclature des modes rythmiques dans les deux manuscrits: (a) Dans l'énumération des principaux modes du manuscrit de Vienne il manque deux; nous les avons rajoutés, d'après les théories courantes; (b) La nomenclature du manuscrit de Leyde correspond à celle de Ṣafī ad-Dīn. Celle du manuscrit de Vienne ressemble à celle d'Al-Farābī, à l'exception du *Léger-hazağ* et de légères différences dans l'ordre des modes énumérés; (c) Des quatre rythmes en usage chez les Perses, seul le *Ḍarb al-Turkī* n'est pas mentionné chez Ṣafī ad-Dīn. En outre, les rapprochements du *Ḍarb al-Aṣl* au *Lourd-premier* et celui du *Muḥammad* au *Māhūrī* (ms. de Leyde) figurent dans le traité de Ṣafī ad-Dīn.

<sup>154</sup> C'est la cinquième partie dans la division d'Al-Farābī; le ms. de Vienne est plus proche que le ms. de Leyde de la définition d'Al-Farābī (*Iḥṣā' al-'ulūm*, éd. cit., p. 13).

<sup>155</sup> C'est la troisième partie chez Al-Farābī.

Sache, que le recours aux instruments de musique est à la fois indispensable et profitable. Le besoin impérieux des instruments s'explique ainsi: les voix humaines sont préoccupées par des problèmes inévitables telle la respiration et par d'autres [problèmes] semblables; il en résulte des interruptions inopinées qui diminuent le plaisir que suscite l'audition continue. Pour cette raison, on a fait appel aux instruments. En outre, le profit provient de ce que certains instruments possèdent des qualités qui ne sont pas dans la nature. Il serait donc fâcheux de les négliger.<sup>156</sup>

Le plus célèbre des ouvrages consacrés à la théorie de la musique est celui d'Abū Naṣr al-Farābī;<sup>157</sup> le plus utile et le plus précis parmi eux est celui qui est inclus au nombre des sections du *Šifā'*.<sup>158</sup> Ṣafi ad-Dīn 'Abd al-Mu'min a écrit un compendium plaisant et sans défauts.<sup>159</sup> Ṭābit ibn Qurrah le Sabite est l'auteur d'un traité des modes (*anḡām*) basé sur la théorie des Anciens.<sup>160</sup> Abū al-wafā' al-Buzḡānī a écrit un traité du rythme, fondé également sur la théorie des Anciens.<sup>160\*</sup>

En effet, [les hommes] ont inventé ces instruments par nécessité et profit. Ils sont nécessaires, parce que les voix humaines sont préoccupées par la respiration et par d'autres problèmes; il s'ensuit des interruptions inopinées [dans l'exécution] qui diminuent le plaisir [de l'audition]. Ils sont profitables parce que certains instruments possèdent des qualités qui ne sont pas dans la nature. Il serait donc fâcheux de les négliger.

L'ouvrage d'Abū Naṣr al-Farābī est le plus célèbre traité de cet art. Le traité de musique inclus au nombre des sections du *Šifā'*, englobe toutes les idées développées dans le traité d'Abū Naṣr, ainsi que des suppléments considérables exprimés dans un langage concis. Ṣafi ad-Dīn a écrit un compendium plaisant. Ṭābit ibn Qurrah le Sabite est l'auteur d'un compendium de l'art musical (*fann al-naḡam*). Abū al-wafā' al-Buzḡānī est l'auteur d'un compendium de l'art rythmique.

<sup>156</sup> Sur le rôle et l'utilité des instruments de musique et de la musique instrumentale, voir al-Farābī, trad. *Erlanger*, I, pp. 17-21.

<sup>157</sup> Il s'agit du traité monumental *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* (trad. *Erlanger*, tome I en entier et II, pp. 1-101).

<sup>158</sup> L'auteur célèbre de ce traité est Avicenne (m. 1037). Le traité sur la musique, dont il est question, constitue le douzième chapitre de la section des sciences mathématiques du *Kitāb aš-Šifā'* (trad. *Erlanger*, II, pp. 105-245).

<sup>159</sup> Nous connaissons de lui deux traités: *Kitāb al-adwār* et *Ar-risālah aš-Šaraftiyyah* (trad. *Erlanger*, III).

<sup>160</sup> H. G. Farmer (*Gen. Fragm.*, p. 30, n. 4) pense qu'il pourrait s'agir du *Kitāb fi 'ilm al-mūsīqī*.

<sup>160\*</sup> Farmer, *Gen. Fragm.*, p. 30.

Ici se termine l'exposé relatif aux sciences théoriques fondamentales et secondaires.

[Fin du texte de Vienne.]

Les ouvrages de théorie musicale n'apportent de profit que sur le plan théorique. En effet, celui qui pratique la musique ne peut concevoir les notes, les rythmes et leurs différentes caractéristiques, que lorsqu'ils sont produits par des instruments qu'il a pris l'habitude d'entendre. Ces instruments sont, soit naturels comme le larynx des hommes, soit artificiels comme les instruments de musique. Le théoricien, de son côté, saisit la musique telle qu'elle est produite en général, quel que soit le procédé ou l'instrument employés à cet effet; elle n'est liée dans ce cas, ni à une quelconque matière, ni à un instrument défini. C'est une spéculation rationnelle sans utilité sur le plan pratique.<sup>161</sup> Elle est profitable en ce sens qu'elle apporte de la joie aux âmes, y crée un équilibre harmonieux, leur confère plus de force et aussi, les pousse au recueillement ou à l'abstinence (*qabḍ*). En effet, la musique écarte tantôt les âmes de leur état premier, de sorte qu'elle provoque joie et plaisir et fait apparaître la générosité, le courage et ainsi de suite; tantôt elle les meut vers leur état le plus élevé et provoque ainsi la réflexion sur les fins dernières et pousse à l'effort [dans l'accomplissement des devoirs religieux]. C'est pourquoi, la musique est employée aussi bien dans les joies,

<sup>161</sup> Ce paragraphe est une adaptation libre de la distinction par Al-Farābī entre musique pratique et musique théorique. Cette distinction précède la division de la science musicale en cinq parties dans son *Iḥṣā' al-'ulūm*, *ed. cit.*, pp. 10–11.

dans les guerres et dans les soins administrés aux malades, que dans les réunions tristes (*ma'ātim*) et dans les maisons de culte.<sup>162</sup>

Certains allèguent que la passion créée dans l'âme par la musique est provoquée par les pensées de l'âme sur son monde originel; (fol. 240b) et ceci serait dû aux rapports qui existent entre les mélodies de la musique terrestre et [celles] des mouvements [des sphères].<sup>163</sup> Il semble que ces propos soient allégoriques, ou bien ils relèvent des divagations des astrologues et des Sabéens.<sup>164</sup> Ces derniers croient en effet que les astres sont des corps doués de la parole, des sens, de l'intelligence et du pouvoir. Ceci est un mensonge d'autant plus que les conséquences de cette théorie sont impies. Les sphères ne s'entrechoquent pas, elles ne produisent aucun bruit et aucun son.<sup>165</sup>

Ici, nous terminons la section relative aux sciences mathématiques et nous achevons l'exposé sur les sciences spéculatives.

<sup>162</sup> Ce paragraphe est semblable, dans son ensemble, à celui qui figure au début du texte du ms. de Vienne, immédiatement après l'énumération des éléments de la science musicale.

<sup>163</sup> On retrouve cette idée dans l'Épître sur la musique des Frères Sincères; voir A. Shiloah, *L'épître...*, pp. 154 sqq.

<sup>164</sup> Sur les Sabéens, secte d'adorateurs des astres, voir Maïmonide, *Guide des égarés*, III, 29, éd. S. Munk (Paris, 1866), pp. 217–243 de la traduction.; voir aussi la traduction anglaise de S. Pines (Chicago, 1963), pp. 514–520.

<sup>165</sup> Contre cette théorie de la musique des sphères se sont élevés notamment Al-Farābī (trad. *Erlanger*, I, p. 29) et Avicenne (*ibid.*, II, p. 106).

# YUVAL

STUDIES OF  
THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE

*Edited by*

ISRAËL ADLER

*in collaboration with*

HANOCH AVENARY AND BATHJA BAYER

JERUSALEM, 1968

AT THE MAGNES PRESS, THE HEBREW UNIVERSITY

## ABBREVIATIONS

(N.B.: The special abbreviations and sigla used by N. Allony are listed at the end of his article.)

<i>AHw</i>	W. von Soden, <i>Akkadisches Handwörterbuch</i> , Wiesbaden, 1959 →
<i>AL</i>	M. Steinschneider, <i>Die arabische Literatur der Juden</i> , Frankfurt a.M., 1902
<i>AMl</i>	<i>Acta Musicologica</i>
<i>b</i>	Babylonian Talmud
<i>CAD</i>	<i>The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago</i> , Chicago, 1956 →
<i>CB</i>	M. Steinschneider, <i>Catalogus librorum Hebraeorum in bibliotheca Bodleiana</i> , Berlin, 1852–1860
<i>CS</i>	E. de Coussemaker, ed., <i>Scriptores de musica medii aevi...</i> , Paris, 1864–1876
<i>DTO</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
<i>Elssfeldt</i>	O. Elssfeldt, <i>The Old Testament — An Introduction</i> (tr. from the 3rd German edition by P. R. Ackroyd), Oxford, 1965
<i>Enc. Mus. Fasquelle</i>	<i>Encyclopédie de la musique</i> , Paris, Fasquelle, 1958–1961
<i>Erlanger</i>	R. d'Erlanger, <i>La musique arabe</i> , Paris, 1930–1949
<i>Farmer, Gen. Fragm.</i>	H. G. Farmer, <i>The Oriental Musical Influence and Jewish Genizah Fragments on Music</i> , London, 1964; repr. of two art. from <i>Glasgow University Oriental Society, Transactions</i> , 19 (1963): 1–15 (“The Oriental Musical Influence” = pp. 7–21 of repr.); 52–62 (“Jewish Genizah Fragments on Music” = pp. 22–32 of repr.)
<i>GS</i>	M. Gerbert, ed., <i>Scriptores ecclesiastici de musica...</i> , Sankt Blasien, 1784
<i>HOM</i>	A. Z. Idelsohn, <i>Hebräisch-orientalischer Melodienschatz</i> , Leipzig–Berlin–Jerusalem, 1914–1932
<i>HU</i>	M. Steinschneider, <i>Die hebräischen Übersetzungen des Mittelalters</i> , Berlin, 1893
<i>HUCA</i>	<i>Hebrew Union College Annual</i>
<i>IMS</i>	International Musicological Society
<i>IQ</i>	<i>Islamic Quarterly</i>
<i>JA</i>	<i>Journal Asiatique</i>
<i>JAMS</i>	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
<i>JIFMC</i>	<i>Journal of the International Folk Music Council</i>
<i>JMT</i>	<i>Journal of Musical Theory</i>
<i>JQR</i>	<i>Jewish Quarterly Review</i>
<i>KS</i>	<i>Kirjath Sepher</i>
<i>m</i>	Mishnah

<i>MD</i>	<i>Musica Disciplina</i>
<i>MGG</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , Kassel, 1949 →
<i>MGWJ</i>	<i>Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums</i>
<i>MQ</i>	<i>Musical Quarterly</i>
<i>NOHM</i>	<i>New Oxford History of Music</i> , London, 1955 →
<i>PAAJR</i>	<i>Proceedings of the American Academy for Jewish Research</i>
<i>PL</i>	<i>Patrologia Latina</i> (ed. Migne)
<i>1Q</i>	Dead Sea Scrolls, Qumran Cave 1
<i>1QH</i>	“Thanksgiving Scroll”
<i>1QM</i>	“War Scroll”
<i>1QS</i>	“Manual of Discipline”
<i>REI</i>	<i>Revue des Etudes Islamiques</i>
<i>REJ</i>	<i>Revue des Etudes Juives</i>
Riemann, <i>Hbd. Mg.</i>	H. Riemann, <i>Handbuch der Musikgeschichte</i> , Leipzig, 1919–1922
Riemann, <i>ML</i>	H. Riemann, <i>Musik-Lexikon</i> (quoted edition indicated by exponent)
<i>RM</i>	<i>Revue de Musicologie</i>
<i>RQ</i>	<i>Revue de Qumran</i>
<i>SIMG</i>	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
Steinschneider, <i>Cat.</i> Berlin	M. Steinschneider, <i>Verzeichnis der hebräischen Handschriften [der Königlichen Bibliothek zu Berlin]</i> , Berlin, 1878–1897
<i>VT</i>	<i>Vetus Testamentum</i>
<i>y</i>	Jerusalem Talmud
<i>ZAW</i>	<i>Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft</i>
<i>ZDMG</i>	<i>Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft</i>
<i>ZfMW</i>	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>
<i>ZGJD</i>	<i>Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland</i>