

Mehdī BARKESHĪ

Ṭanbūr du Khorāsān, base de la gamme universelle

Un instrument traditionnel dans la musique iranienne, ses accords et sa tablature*

Curt SACHS¹ a qualifié cet instrument de «Persian long lute», et l'a considéré de la famille *Tār* qui signifie en Persan «corde», et qui selon le nombre de ses cordes prend comme préfix le nombre correspondant, comme *dotār*, deux cordes, *setār*, trois cordes, *tchārtār*, quatre cordes, *pandjtār*, cinq cordes. Mais en réalité, cet instrument, quoiqu'il paraît être à l'origine de ces différentes variétés de *tār*, se distingue des éléments de cette famille en conservant toujours sa forme originale. Il est encore en usage dans les différentes régions de l'Iran ainsi que dans les pays voisins environnants.

* Texte d'une communication faite au symposium de Catgut Acoustical Society à Hartford, tenu du 21 au 23 juillet 1986 en annexe du XII^e Congrès International d'Acoustique.

1- Curt SACHS, *The History of Musical Instrument*, W.W. Noton & Company, Inc. New York, 1940.

Voici d'après FĀRĀBĪ,² le grand philosophe du monde islamique du Xe siècle, la description de cet instrument:

La forme, la longueur et le volume de cet instrument varient selon les divers pays. Il est toujours monté de deux cordes de même grosseur. Attachées à un même bouton, elles passent sur un chevalet, chacune dans une encoche, ce qui empêche leur contact. Elles s'étendent ensuite parallèlement tout au long de la face de l'instrument et atteignent le sillet. Là, elles passent dans deux rainures placées à la même distance l'une de l'autre; elles vont ensuite s'enrouler autour de deux chevilles établies vis-à-vis l'une de l'autre, de chaque côté du manche.

Le *ṭanbūr* du *Khorāsān* comporte un grand nombre de ligatures; elles s'étendent sur le manche, du sillet à la moitié environ de la longueur de l'instrument. Certaines d'entre elles occupent toujours la même place, quels que soient le musicien et le pays où l'instrument est joué. Les autres, au contraire, varient, et changent de place dans les divers pays, ces touches variables étant d'un usage plus ou moins fréquent.

Les touches normales, fixes, sont généralement au nombre de cinq, mais on peut en compter davantage. La première se place au neuvième de la distance séparant le sillet du chevalet; la deuxième au quart de cette distance; la troisième à son tiers; la quatrième à sa moitié; la cinquième au neuvième de la distance qui sépare le chevalet de la moitié de la corde.

Soit les deux cordes A-B et J-D. Les points de contact de ces deux cordes avec la touche du neuvième seront figurés par les lettres H et Z; avec celle du quart, par Ḥ et Ṭ; avec celle du tiers, par Y et K; avec celle de la moitié par L et M. Les points de contact des deux cordes avec la touche fixée au-delà de cette dernière, au neuvième de la moitié des cordes seront figurés par les lettres N et S.

2- Abū-Naṣr Moḥammad Fārābī, auteur du plus grand traité sur la théorie de la musique *Kitāb-al-Musīqī al-Kabīr*. Avec ses autres œuvres considérables sur la philosophie, les sciences exactes, la politique, la mystique et même les sciences occultes, il représente avec Kendi la branche orientale de l'école scolastique de l'Islam. Ayant été le principal commentateur d'Aristote, il acquit le titre de *Second Maître*, le premier étant Aristote lui-même.

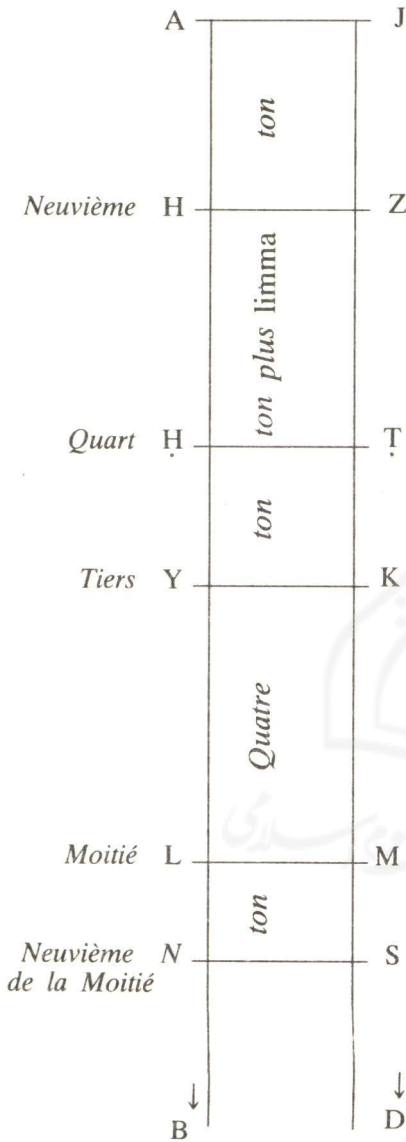


fig. 1

Si donc les deux cordes ne sont soumises à aucun accord déterminé, nous ne pouvons jouer sur cet instrument que deux espèces d'octave, soit la première (quart, quarte, ton) et la deuxième (quarte, ton, quarte).

La touche L-M est invariable par nature; les autres le sont, non

Les notes A et H seront donc à un intervalle de ton, de même que J et Z. A-H et J-T sont des intervalles de quarte. A-Y est une quinte, H-Y sera un ton, étant le surplus de la quinte sur la quarte. T-K est aussi un intervalle de ton. A-L est une octave, et Y-L, par conséquent une quarte, puisqu'elle est le surplus de l'octave sur la quarte. H-L est un autre intervalle de quinte, étant le surplus de l'octave sur la quarte. A-N est une octave plus un ton; Y-N est donc un autre intervalle de quinte. H-Y est un autre intervalle de quarte, puisque A-Y est une quinte, et que si nous en déduisons l'intervalle de ton A-H, il nous reste H-Y, une quarte; H-N est donc un autre intervalle d'octave, N-Y étant une quinte et Y-H une quarte. (fig.1)

par nature, mais en raison du groupe généralement employé dans le jeu de cet instrument, soit celui dans lequel l'intervalle de disjonction occupe le centre de l'échelle d'octave. Si, au contraire le groupe employé était celui dans lequel l'intervalle de disjonction est placé au grave de l'échelle d'octave grave, il est évident que quelques-unes de ces touches, dites fixes, changeraient de position tel qu'il a été expliqué dans le *Livre des Eléments* de Fārābī.

Quant aux touches variables, ce sont celles qui se trouvent intercalées entre les cinq touches fixes, dont nous venons de parler. Certaines d'entre elles sont employées par la plupart des musiciens dans presque tous les pays, tandis que d'autres ne le sont que par peu d'entre eux et dans un but spécial. Nous nous occuperons ici tout d'abord de celles qui sont d'un usage général. Celles-ci se rencontrent entre les touches fixes, à des niveaux qui varient selon le genre employé et la disposition des intervalles. Leur nombre est variable, mais on en compte le plus souvent treize. On est parfois obligé d'en augmenter le nombre, non pour créer des notes nouvelles, mais pour faciliter l'établissement des touches usuelles, comme nous le verrons plus loin. C'est ainsi que les touches variables sont parfois plus de vingt. Les touches supplémentaires jouent alors le rôle de celles appelées voisines dans le jeu du luth. Commençons donc par les touches variables les plus usuelles qui sont au nombre de treize. On en compte deux entre A et H; trois entre H et Ḥ; deux entre Ḥ et Y; quatre entre Y et L; deux entre L et N; le ṭanbūr du Khorāsān comporte ainsi généralement dix-huit touches. Figurons-les toutes sur les deux cordes de l'instrument. Nous doterons les touches fixes de deux signes, un sur chaque corde, tandis que les touches variables n'en auront qu'un seul. La première des touches variables sera dotée du signe 'A et ainsi de suite, en suivant l'ordre alphabétique arabe dit *djumal*, jusqu'à la dernière touche variable qui sera dotée de la lettre Ġ.

Nous allons montrer comment on fixe toutes ces touches. Nous donnons aux deux cordes tout d'abord une égale tension, de façon que jouées à vide, elles produisent une même note. Cette note ne doit être ni trop grave, ni trop aiguë. Nous cherchons

ensuite sur la corde J-D l'octave de la note A, et nous plaçons en ce point la touche L-M.

Nous tendons la corde J-D de façon qu'à vide, elle rende la note L. M sera alors l'octave aiguë de L. Puis nous arrêtons les deux cordes en L et M; et, en faisant sonner la section A-L, qui est égale à L-B, nous cherchons entre A et L le point où il faut poser le doigt pour entendre la note M; en ce point nous établissons la touche H-T.

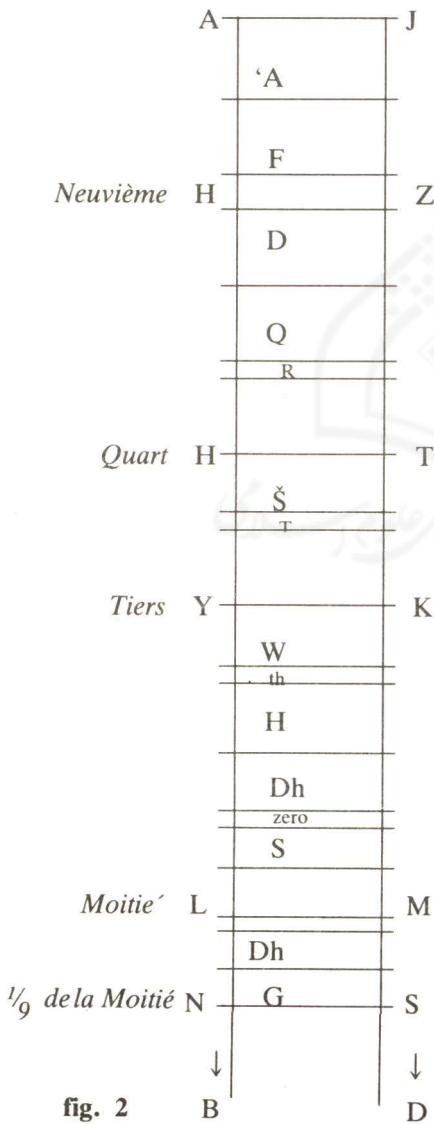


fig. 2

Ensuite, nous détendons la corde J-D pour lui faire rendre, à vide, la note H; nous cherchons sur cette corde la place d'une note identique à L, et, en ce point nous fixons la touche Y-K; puis, au niveau du point où il faut arrêter cette même corde, J-D, pour entendre une note identique à Y, nous établissons la ligature H-Z.

Nous détendons encore la corde J-D pour lui faire rendre, à vide, la note H; puis, entre A et B, nous cherchons la place d'une note identique à la note M; en ce point nous fixons la touche N-S.

C'est de cette façon qu'il faut procéder pour établir les touches fixes du ṭanbūr du Khorāsān.

Nous allons maintenant montrer comment fixer les touches variables, en choisissant celles qui sont d'un emploi fréquent (*fig. 2*).

Nous faisons rendre à la corde J-D une note identique à la note H; puis nous cherchons sur la corde A-B la place de la note Z; en ce point nous fixons la touche R. R, et H-T seront à un intervalle de *limma*.

Nous cherchons ensuite sur la corde J-D le point où il faut arrêter cette corde pour faire entendre la note H et à la hauteur de ce point, nous fixons la touche D. Les touches D et H-Z seront à un intervalle de *limma*.

Nous cherchons sur la corde J-D la place de la note D de A-B, et nous plaçons en ce point la touche A. Entre les notes rendues par les cordes à vide et celle de la touche A, il y aura un intervalle de *limma*.

A la hauteur du point où la corde J-D produit une note identique à celle de la touche R sur la corde A-B, nous établissons la touche T; elle sera séparée de la touche Y-K par un intervalle de *limma*.

Au point où la corde A-B engendre une note identique à la note K, nous plaçons la touche H.

Là où cette même corde produit une note identique à celle de la touche T sur la corde J-D, nous fixons la touche Th; et, au point où elle fournit la même note que la touche H sur la corde J-D, nous plaçons la touche S. Celle-ci se trouve séparée de la touche L-M par un intervalle de *limma*.

Nous cherchons sur la corde A-B la place d'une note identique à celle de la touche S sur la corde J-D et, en ce point, nous établissons la touche G, laquelle sera séparée de la touche N-S par un intervalle de *limma*.

Au niveau du point où la corde J-D rend une note identique à L, nous fixons la touche Dh.

Nous plaçons une touche supplémentaire à la hauteur du point où la corde J-D produit une note identique à celle de la touche Dh sur la corde A-B. Cette touche supplémentaire, étrangère aux treize touches variables dont nous avons parlé, sera dotée du signe W, et se trouvera à un intervalle de *limma* de la touche Y-K.

Nous établissons la touche Š à la hauteur du point où la corde J-D fournit la note rendue par la touche W sur la corde A-B.

Nous fixons la touche Q là où la corde J-D rend la même note que la touche Š sur la corde A-B. Les touches Q et D sont entre

elles à un intervalle de *limma*. Un intervalle égal au surplus du ton sur un double *limma* (*comma*) séparera la touche Q de la touche R. et il en sera de même des touches Š, T, W et Th.

La touche F sera fixée à la hauteur du point où la corde J-D rend une note identique à celle de la touche Q sur la corde A-B, F et 'A seront à un intervalle de *limma*, et F et H-Z à une distance correspondant au surplus du ton sur un double *limma*.

Nous fixons une autre touche supplémentaire au point où la corde A-B rend la même note que la touche Th sur la corde J-D. Cette touche étrangère aux treize dont nous avons parlé, sera dotée du signe 0 (zéro).

Là où la corde A-B rend une note identique à celle de la corde J-D au niveau de la touche 0, nous fixons la touche Dh. Cette dernière sera séparée de L-M par un intervalle égal au surplus du ton sur un double *limma*, tandis qu'un intervalle de *limma* la séparera de Ġ.

La touche 0 sera séparée de Dh par un intervalle de *comma*, et de Š par un intervalle de *limma*.

Nous figurons de nouveau les cordes A-B et J-D, et nous Y indiquons la place des ligatures que nous venons de fixer (*fig. 3*).

Les touches W et O ne sont pas employées dans le jeu de cet instrument. Nous les avons fixées parce qu'elles nous permettent d'établir les autres. On peut les supprimer ou les conserver, bien qu'elles restent sans emploi. Le mieux est de les laisser; les notes qu'elles produiraient joueront le rôle de celles rendues par les touches dites voisines dans le jeu du luth.

Le *ṭanbūr* du *Khorāsān* peut s'accorder de diverses façons; l'une d'elles consiste à mettre ses deux cordes à l'unisson. La note produite par une touche d'une corde sera alors identique à celle engendrée par la même touche sur l'autre. Ceux qui jouent de cet instrument qualifient cet accord de *marîé*. Il est évident que l'échelle des sons fournis par les deux cordes ainsi accordées, ne dépasse pas l'étendue d'une octave augmentée d'un ton.

Nous avons déjà indiqué que le genre généralement employé sur le *ṭanbūr* du *Khorāsān* est le genre fort diatonique. On joue, en effet sur cet instrument un grand nombre de combinaisons diatoniques, et c'est ce qui fait que ses touches sont nombreuses.

The image displays a musical score for guitar, oriented vertically. It features six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written in a style characteristic of Arabic music, with many notes marked with a flat (b) and some with a sharp (♯). The score is annotated with Arabic text and chord diagrams. The first staff is titled "Notes de la corde A-B (ne changent pas avec les accords)" and includes a diagram of the A and B strings. The second staff is titled "Notes de la corde J-D dans l'accord X' (J=H)" and includes a diagram of the J and D strings. The third staff is titled "Notes de la corde J-D dans l'accord X² (J=D de A-B)". The fourth staff is titled "Notes de la corde J-D dans l'accord X³ (J=H)". The fifth staff is titled "Notes de la corde J-D dans l'accord X⁴ (J=Y)". The sixth staff is titled "Notes de la corde J-D dans l'accord X⁵ (J=Dh de A-B)". The diagrams show fingerings for the strings, with letters A, B, J, D, H, S, L, M, N, G, W, Y, T, R, D, F, A, and K indicating specific notes or chords. The text "Notes de la corde J-D dans l'accord X' (J=H)" is repeated across the second, third, fourth, fifth, and sixth staves.

fig. 3- Portées reproduites de *La musique arabe* de Baron Rodolphe d'ERLANGER.

Le genre fort diatonique étant aussi à la base de l'échelle du luth, il nous est donc possible de reproduire sur ce dernier instrument tout ce que l'on joue sur le ṭanbūr du Khorāsān.

Quand l'accord de l'instrument est celui que l'on qualifie de *marié*, il est évident que les deux cordes rendent les mêmes notes. Ce que nous avons dit de l'une s'appliquera à l'autre (*fig. 3, 1^e portée*).

Dans cet accord, l'échelle de l'instrument comporte vingt et un degrés, en comptant les notes des deux touches supplémentaires avec les intervalles succesifs: *L, L, C, L, L, C, L. -L, C, L, L, C, L, L, C, L, L.* dans la première octave et *C, L, L.* dans la deuxième octave. *L* et *C* présentant le *limma* et le *comma*.

Si nous accordons l'instrument à un intervalle de *limma*, en faisant rendre à la corde J-D, à vide, une note identique à celle de la corde A-B en 'A, toute note produite au niveau d'une touche sera rendue par la corde A-B au niveau d'un point placé à un intervalle de *limma* vers le grave. Quand il ne se trouve pas de touche à cette distance, la note en question n'aura pas sa correspondante sur la corde A-B. Ainsi la note A ne se retrouvera pas sur la corde J-D, non plus que le degré S sur la corde A-B. De même, étant donné deux touches placées à une distance de *comma*, la note fournie par l'une d'elles sur l'une des cordes ne sera pas identique à celle engendrée par l'autre sur l'autre corde. Quand l'instrument est ainsi accordé, quatorze notes se rencontrent deux fois, et quatorze une seule fois; l'échelle de l'instrument comporte alors en tout vingt-huit degrés, et la note S (la dernière) est identique à celle que fournit la troisième corde du luth arrêtée au niveau de l'auriculaire (*si₂ bémol*).

Si nous accordons le ṭanbūr du Khorāsān au double *limma*, vingt-six notes ne se rencontreront qu'une seule fois, et sept se retrouveront deux fois; l'échelle de l'instrument comportera alors trente-trois notes. Cet accord est dit des *montagnards*.

L'accord généralement employé dans le jeu de ce ṭanbūr consiste à faire rendre à la corde J-D à vide une note identique à la note H (*fig. 3, accord 1*). Le degré A, et celui rendu par la corde J-D arrêtée au niveau de la touche D, sont alors à un intervalle de quarte. Les notes A et Ṭ sont à un intervalle de

quinte; la note de la touche Dh sur J-D est l'octave aiguë de la corde A-B à vide; les deux notes H et Ṭ sont à un intervalle de quarte; la note J et celle de la corde A-B en Ḥ, à un intervalle de quinte; les notes J et N, à un intervalle d'octave. Les degrés compris entre J et M sur la corde J-D, sont identiques à ceux rencontrés entre H et N sur la corde A-B. Les notes A, 'A et F, produites par la corde A-B, comme aussi Dh, Ġ et S, rendues par la corde J-D, ne se retrouvent pas sur d'autres touches. Dix-huit degrés se retrouvent donc deux fois et six ne se rencontrent qu'une seule. L'échelle compte alors vingt-quatre degrés.

On accorde aussi cet instrument de façon à faire rendre à la corde J-D une note identique à celle produite par la corde A-B en Ḍ. Cet accord est dit de Bokhārā (*fig. 3*, accord 2). Il ne serait pas difficile de reconnaître dans ce cas, parmi les notes engendrées par l'instrument, celles que l'on pourrait rencontrer dans l'échelle du luth et celles qui ne s'y retrouveraient pas.

Si nous donnons à la corde J-D une tension qui lui fasse rendre à vide la note Ḥ, l'accord sera à la quarte, et on le dit accord du luth (*fig. 3*, accord 3). Les notes entendues sur la corde A-B, de A à Ḥ, ne se rencontreront qu'une seule fois dans cet accord; la corde J-D ne fournira aucune d'entre elles. Il en ira de même des notes entendues sur la corde J-D entre S et Ḥ. La corde A-B n'en fournira aucune.

De plus, quatre notes de la corde J-D ne trouveront pas leurs pareilles parmi celles engendrées par la corde A-B; et quatre de la corde A-B n'auront pas d'identiques sur J-D. L'échelle de l'instrument comportera donc, dans cet accord, trente-deux degrés; les notes redoublées étant au nombre de dix (*fig. 3*).

Si nous accordons l'instrument à la quinte en donnant à la corde J-D une tension qui lui fasse rendre à vide une note identique à Y, les notes engendrées par la corde A-B, de A à Y, comme aussi celles rendues par la corde J-D, de W à S, ne se rencontreront qu'une seule fois dans le jeu de l'instrument. Il en sera de même des notes de la corde J-D arrêtée au niveau des touches F, Q et S, et de celles produites par la corde A-B au niveau des touches Dh, O et Th. L'échelle de l'instrument ainsi accordé comportera donc trente-quatre notes, dont huit redoub-

lées et vingt-six ne se rencontreront qu'une seule fois (fig. 3, accord 4).

Si nous accordons l'instrument de façon que la corde J-D produise à vide la note rendue par la corde A-B au niveau de la touche Dh, les notes A et S seront séparées par une double octave (fig. 3, accord 5).

Les accords que nous avons expliqués sont ceux dont on se sert généralement. Les petits intervalles obtenus dans ces accords appartiennent au genre fort diatonique.

Les touches variables peuvent s'établir ailleurs qu'aux endroits où nous les avons fixées pour obtenir les intervalles des genres autres que le genre fort diatonique.

Fārābī continue son enseignement pour obtenir les intervalles de ces genres, mais nous ne trouvons pas nécessaire de le mentionner dans cet exposé.

Cette description détaillée de la tablature du *ṭanbūr* du *Khorāsān*, ancien instrument traditionnel de l'Iran, prouve que nos ancêtres des temps reculés ont eu la tendance de choisir l'unité de mesure des intervalles musicaux pour la constitution de la gamme, non pas le ton, différence entre la quinte et la quarte, comme on le constate dans la gamme de Pythagore, mais le *limma*, le surplus de la quarte sur deux tons. On voit bien que dans cette tablature le ton est divisé de trois manières distinctes en *limma* et *comma*: *L L C*, *L C L*, et *C L L*.

Şafī al-Dīn Ūrmawī³ du XIII^e siècle, le grand pionnier de l'école des Systématistes, ayant eu l'intention d'appliquer une sorte de tempérament dans la gamme de son époque – où on distinguait cinq degrés à l'intérieur d'un ton rapprochés les uns des autres – a choisi la première division *LLC* de cette tablature; ce qui a donné lieu à une gamme de 18 degrés dans une octave.

3- Auteur du *Kitāb al-Advār* (Traité des cycles musicaux), le plus typique des ouvrages écrits sur la théorie musicale par les philosophes musulmans. Il fut un compositeur célèbre et un artiste virtuose de talent. Certains musicologues renommés l'ont qualifié de *Zarlin de l'Orient*.

Cette gamme est en usage dans tous les pays islamiques depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours.

Nos recherches récentes, faites à l'Université de Téhéran et à la Sorbonne sur les intervalles de la gamme iranienne, ont montré que toutes les trois divisions existent encore dans les systèmes de la musique traditionnelle de l'Iran, et se pratiquent actuellement. Elles donnent lieu à une gamme de 28 degrés dans une octave.

C'est une gamme qui pourrait être considérée comme universelle parce qu'elle contient tous les éléments de la gamme de Pythagore, qualifiée comme mélodique et ceux de la gamme de Zarlin applicable à l'harmonie.

C'est le sujet que nous avons exposé en détail au XII^e Congrès d'Acoustique à Toronto.

