

LAS ARTES DEL ISLAM I



COLECCIÓN DE ESTUDIOS ÁRABO-ISLÁMICOS DE ALMONASTER LA REAL

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Dra. Fátima ROLDÁN CASTRO. Universidad de Sevilla.

COMITÉ CIENTÍFICO:

- Dra. María ARCAS CAMPOY. Universidad de La Laguna.
- Dra. Carmela BAFFIONI. Università degli Studi di Napoli L'Orientale.
- Dr. Luis BERNABÉ PONS. Universidad de Alicante.
- Dr. Pascal BURESI. CNRS. EHESS. IISMM. París.
- Dr. Francisco FRANCO-SÁNCHEZ. Universidad de Alicante.
- Dr. Xavier LUFFIN. Université Libre de Bruxelles.
- Dr. Miguel Ángel MANZANO. Universidad de Salamanca.
- Dra. Christine MAZZOLI. Université de Nantes.
- Dr. Muhammad MEOUAK. Universidad de Cádiz.
- Dr. Emilio MOLINA LÓPEZ. Universidad de Granada.
- Dra. Cynthia ROBINSON. Cornell University.
- Dra. M^a Jesús VIGUERA. Universidad Complutense de Madrid.
- Dra. Ida ZILIO-GRANDI. Università Ca' Foscari. Venecia.

CONSEJO DE REDACCIÓN:

- Dra. Maravillas AGUIAR AGUILAR. Universidad de La Laguna.
- Dña. Rocío ANGLADA. Arqueóloga municipal. Carmona (Sevilla).
- Dr. Rachid EL-HOUR AMRO. Universidad de Salamanca.
- Dra. Eva LAPIEDRA GUTIÉRREZ. Universidad de Alicante.
- Dra. Gracia LÓPEZ ANGUITA. Universidad de Sevilla.
- Dra. Rosa Isabel MARTÍNEZ LILLO. Universidad Autónoma de Madrid.
- Dr. Salvador PEÑA. Universidad de Málaga.
- Dr. Carmelo PÉREZ BELTRÁN. Universidad de Granada.
- Dra. Mónica RIUS PINIÉS. Universidad de Barcelona.
- Dr. Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ. Universidad de Sevilla.
- Dra. Delfina SERRANO RUANO. ILC, CCHS-CSIC, Madrid.
- Dr. Francisco VIDAL CASTRO. Universidad de Jaén.

LAS ARTES DEL ISLAM I

DANZA Y MÚSICA, CINE Y CALIGRAFÍA

JOSÉ RAMÍREZ DEL RÍO (ED.)



Sevilla 2019

COLECCIÓN DE ESTUDIOS ÁRABO-ISLÁMICOS DE ALMONASTER LA REAL
Núm.: 18

COMITÉ EDITORIAL:
José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)
Araceli López Serena
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta:
Marta Pérez Castro, *Alifato*.
Litografía + collage.

© Editorial Universidad de Sevilla 2019
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<http://www.editorial.us.es>>

© Excmo. Ayuntamiento de Almonaster la Real 2019

© José Ramírez del Río (ed.) 2019

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN: 978-84-472-2907-9
Depósito Legal: SE-1585-2019

Diseño de cubierta y maquetación:
Juan Diego Bazán Gallego. pedrobco@gmail.com

Impresión: Phermagrafic 2017, s.l.u.

ÍNDICE

DANZA Y MÚSICA

- LA MUSIQUE ANDALOUSE. LES FONDEMENTS SUPRA-RATIONNELS ET LE
SYMBOLISME DES MÉLODIES ANDALOUSES COMME ṬARĪQA ÉSOTÉRIQUE
Amin Chaachoo
(*Musicien et musicologue andalou*) 19
- REPRESENTACIONES FIGURATIVAS DE BAILARINAS EN QUṢAYR ‘AMRA, JORDANIA
Alejandra Contreras Rey
(*Universidad de Sevilla*) 39
- MIRADAS RETROSPECTIVAS SOBRE LA MÚSICA DE AL-ĀNDALUS
DESDE LA PERSPECTIVA DEL NUEVO MILENIO
Manuela Cortés García
(*Universidad de Granada*) 63

CINE

- “LES VOY A CONTAR UNA HISTORIA. UNA HISTORIA SOBRE LA TIERRA, SOBRE SU CREACIÓN”.
ميموزا MIMOSAS, DE OLIVER LAXE, O EL GOZO DE MIRAR
Manuel A. Broullón-Lozano
(*Universidad de Sevilla*) 103
- LA SUBLIMACIÓN DE LA MIRADA. MISTICISMO EN EL CINE DE ‘ABBĀS KIYĀROSTAMĪ
José María Toro Piqueras
(*Universidad de Sevilla*) 131

CALIGRAFÍA

- ISLAMIC TALISMANIC SHIRTS FROM THE IRANIAN EMPIRES
Mahdis Azimi
(*Attorney*) 171
- LA ESCRITURA ÁRABE: CONCEPTO, SOCIEDAD Y ESTÉTICA
Marta Pérez Castro
(*Universidad de Sevilla*) 187
- EL ESPLENDOR DE LA CALIGRAFÍA EN LAS PLÁSTICAS IRANÍ Y ÁRABE ACTUALES:
TANĀVOLĪ, AL-MAHDĀWĪ, AL-RAMIṢ, AL-MAS‘ŪDĪ Y AL-ŠA‘ARĀNĪ
José Miguel Puerta Vilchez
(*Universidad de Granada*) 209

APÉNDICES GRÁFICOS

1. <i>La musique andalouse. Les fondements supra-rationnels et le symbolisme des mélodies andalouses comme ṭarīqa ésotérique</i>	241
2. <i>Representaciones figurativas de bailarinas en Quṣayr ‘Amra, Jordania</i>	245
3. <i>Miradas retrospectivas sobre la música de al-Andalus desde la perspectiva del nuevo milenio</i>	249
4. <i>La sublimación de la mirada. Misticismo en el cine de ‘Abbās Kiyārostamī</i>	255
5. <i>Islamic talismanic shirts from the Iranian empires</i>	261
6. <i>La escritura árabe: concepto, sociedad y estética</i>	267
7. <i>El esplendor de la caligrafía en las plásticas iraní y árabe actuales: Tanāvolidī, al-Mahdāwī, al-Ramīš, al-Mas ‘ūdī y al-Ša ‘arānī</i>	281

LA MUSIQUE ANDALOUSE. LES FONDEMENTS
SUPRA-RATIONNELS ET LE SYMBOLISME DES MÉLODIES
ANDALOUSES COMME ṬARĪQA ÉSOTÉRIQUE*

AMIN CHAACHOO

MUSICIEN ET MUSICOLOGUE ANDALOU

Resumen: Este estudio pretende demostrar que la música andalusí es un arte creado sobre fundamentos espirituales, además de sus consideraciones racionales y emocionales. En sus líneas, serán detallados la historia, la teoría y los diferentes tipos de simbolismo que relacionan las melodías de la música andalusí con las verdades superracionales.

Palabras clave: Música, al-Andalus, Avempace, esoterismo, razón, teoría, simbolismo, modo, espiritualidad, religión.

Résumé: Cette étude vise à montrer que la musique andalouse est un art créé sur des fondements spirituels, en plus des considérations rationnelles et émotionnelles. Dans ses lignes, seront détaillées l'histoire, la théorie modale et les différents types de symbolisme qui mettent en rapport les mélodies de la musique andalouse et les vérités ésotériques.

Mots clé: Musique, al-Andalou, Avempace, ésotérisme, raison, théorie, symbolisme, mode, esprit, religion.

* Las figuras citadas en este capítulo se reproducen en el Apéndice Gráfico nº 1 (pp. 241-244).

PROLOGUE

Al-Andalou (711-1492) représente une civilisation équilibrée, qui maintient une relation d'hierarchie entre les composantes matérielles de l'existence, manifestées dans une logique rationnelle et émotionnelle, d'une part, et la composante ésotérique, qui représente la dimension métaphysique, d'autre part. La science, la littérature, les arts et les traditions portent en eux des symbolismes qui les communiquent avec cette dimension métaphysique. Pour ce faire, le symbole s'avère être un élément essentiel, et ceci quand la représentation matérielle devient impossible, et quand les éléments tangibles et les idées logiques ne peuvent exprimer une vérité dans sa totalité. Ainsi, dans le domaine des Sciences Mathématiques, l'infini est un concept impossible à cerner. Cependant, son idée est intelligible et pour en faire référence, on utilise un symbole qui renvoie à lui, à savoir ∞ .

Si, en Sciences Mathématiques, le symbole est créé à partir d'une réflexion rationnelle, d'autres symboles émanent de la réalité culturelle locale. Ce fait rend les symbolismes différents d'une culture à l'autre. Ainsi, l'expression de la divinité, depuis une optique chrétienne, varie entre les différents contextes culturels du monde chrétien, et le symbolisme catholique français ne se trouve ni à Byzance ni en Egypte, car quand les littératures, les arts et les traditions sont mis au service des idées pour les exprimer, ils les font sans s'éloigner de leurs caractéristiques culturelles circonstanciées.

Pour les Grecs, la musique était mélodie, poésie, danse, rituel, liturgie et spéculation cosmique. Les pythagoriciens, comme Platon, la concevaient comme harmonie des sphères célestes¹ et suprême

¹ E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 22.

philosophie. Les néoplatoniciens, quant à eux, accentuent la valeur spirituelle de la musique, en tant qu'image du monde idéal et de l'harmonie du cosmos. C'est pourquoi la musique, selon Plotin, «est la représentation terrestre de la musique qu'il y a dans le rythme du royaume idéal». Elle est aussi un instrument de connaissance de l'essence profonde de l'univers, car l'harmonie représente l'ordre qui règne dans le cosmos. Elle est, en somme, l'incarnation de l'ordre qui régit l'âme et l'univers.

En ce qui concerne la Musique Andalouse, le compositeur n'essaie pas d'exprimer son «moi» à travers sa composition musicale, il se maintient dans l'attitude selon laquelle un mode musical est associé à un éthos défini², et le compositeur se met au service de cet éthos pour le manifester.

D'autre part, la ligne mélodique andalouse est constituée de structures géométriques très précises. Or une structure géométrique témoigne de la perfection divine: Dieu est parfait et immatériel, donc il ne peut être symbolisé que par des créations parfaites et abstraites, ce sont les figures géométriques régulières. Cette structure mélodique, très ancrée dans la signification symbolique fait que les mélodies andalouses produisent, d'abord, une sublimation, qui communique l'auditeur directement avec les dimensions supra-rationnelles, le caractère spirituel du monde et la divinité.

D'autre part, même si cette attitude, déjà ancienne à l'époque—puisque on la trouve chez Damon—est principalement ésotérique, elle intègre, en plus, la variété émotionnelle, qui est également défendue par Aristote³ et par Aristoxène⁴, il s'agit du concept de plaisir⁵. Ainsi, telle la pensée aristotélique, qui prend en considération la métaphysique pythagoricienne, le moralisme platonique et l'hédonisme, la tendance andalouse est celle de tenir en compte toutes les possibles manifestations des effets de la musique; elle possède, en effet, un aspect esthétique pour soi, et une charge métaphysique⁶.

² L'Ethos est la façon d'être, de penser, de sentir et de se comporter; c'est l'attitude et le tempérament.

³ Aristote, *Politique*, traduit en français d'après le texte collationné sur les manuscrits et les éd. principales par J. Barthélemy-Saint-Hilaire, 1874, Paris, 267.

⁴ E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*.

⁵ Aristote, *Politique*, 277.

⁶ Voir les écrits d'Aristoxène et de l'école péripatéticienne de l'époque alexandrine.

La société andalouse, comme société traditionnelle et religieuse, ne connaîtra pas la laïcité du XXI^e siècle, il n'y aura pas de séparation entre la conception religieuse et la conception profane des choses, et même la philosophie et la théologie seront intimement liées. L'islam, en général, ne connaîtra pas la rupture entre les deux disciplines. Pour le musulman, le savoir est une intuition qui va au-delà de la raison, une *ḥikma*. Cette cohésion entre l'ordre religieux et l'ordre social conditionnera la nature, non seulement, de la musique andalouse, et de la musique islamique, en général, mais aussi celle de tous les arts. Désormais, les arts développés au sein d'une société islamique auront une identité bien précise, identité qui englobera obligatoirement l'attitude religieuse et non seulement la rationnelle; et la religion islamique comporte deux domaines nettement séparés, mais jouissant d'une forte cohésion: la *charī'a*, à valeur extérieure et exotérique, tout ce que la langue occidentale nomme «religieux», le côté social et législatif, et la *ḥaqīqa*, intérieure et ésotérique, la connaissance pure.

Comme l'ésotérisme désigne, non seulement la *ḥaqīqa*, mais aussi les moyens d'y parvenir⁷ (la *ṭarīqa*), les cultures islamiques ont développé des mécanismes de représentation des vérités supérieures. Aussi différents que soient ces mécanismes de représentation, il y aura, inévitablement, recours à la symbolisation, unique moyen de représenter le non-représentable: les vérités supra-rationnelles et spirituelles.

Ces voies ou *ṭarīqa*, comme on vient de le préciser, sont aussi nombreuses que possible, au nombre des cultures locales et des intentions des gens en quête de la connaissance pure. Cependant, toutes les formes d'art ne peuvent pas faire office de récipients de la tradition; il y a toute une science des formes qui détermine les voies adéquates à la réalisation spirituelle. L'une de ces voies est précisément la musique; comme système à fondement double, physique et métaphysique, cet art possède la capacité d'utiliser son aspect matériel, les mélodies, pour représenter la vérité primordiale (qui, en soi, ne dépend pas de la musique). À ceci, ajoutons que les spécificités propres de chaque culture feront que la musique mise en cause dans cette représentation soit celle engendrée par cette culture; dans notre cas, c'est la musique andalouse.

⁷ R. Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le Taoïsme*, Mayenne, 1992, 14.

SYNTHÈSE HISTORIQUE DE LA MUSIQUE ANDALOUSE

La musique andalouse est une musique fruit de sa réalité historique. En elle, se fondent les musiques arabes, ibériques, européennes, grecques et byzantines afin de donner naissance à un nouveau style définitif. L'histoire nous apprend qu'après le développement de la musique ibérique, un développement qui a duré des millénaires, l'époque andalouse a connu différentes influences. Cette globalité d'influences est due au fait que la relation entre les composantes culturelles des différentes factions de la société andalouse n'était pas hétérogène une fois l'osmose sociale réalisée; une homogénéité culturelle et raciale d'un très haut niveau a eu lieu⁸ (fig. 1).

Depuis l'ère préislamique, les peuples arabes ont développé une musique qui a occupé une importante position sociale, une musique interprétée par les *qiyyān* et les bédouins, surtout depuis l'époque du calife 'Othmān (troisième calife), quand la situation sociale et culturelle des Arabes changea, grâce à la conquête de terres où avaient fécondé d'anciennes civilisations telles Byzance ou la Perse. Ce développement musical continuera durant toute l'époque omeyyade (661-750) et abbasside (750-1258).

À la Péninsule Ibérique, le passage de nombreux peuples a rendu possible l'apparition de grandes cultures. Les Phéniciens, les Grecs, les Carthaginois, les Romains et les Wisigoths ont érigé de grandes civilisations avec de riches manifestations artistiques. Les Romains organisaient des représentations d'œuvres théâtrales et des débats intellectuels⁹, il existait une école de poètes cordouans¹⁰ et aussi un grand nombre de théâtres, de cirques et d'amphithéâtres¹¹ (à Carmona, Cadix, Séville, Cordoue, etc.), et l'ensemble des courants artistiques connus à l'époque y était présent¹². Les danseuses gaditanes, les *puellae gaditanae* jouissaient d'une grande popularité au niveau de tout l'Empire romain¹³.

⁸ É. Levi-Provençal, *La civilisation arabe en Espagne. Vue générale*, Paris, 1948, 13.

⁹ J. Subira, *La musique espagnole*, Paris, 1959, 11.

¹⁰ R. Menéndez Pidal, *Historia de España. España Romana*, t. II. Madrid, 1962, 525.

¹¹ *Ibidem*, 516.

¹² M. Moreno Alonso, *Historia de Andalucía*, Sevilla, 2004, 89.

¹³ *Ibidem*, 18.

À l'époque wisigothe, la musique s'est affirmé dès le quatrième siècle, avec la religieuse ibérique, Egeria, dont les précisions laissent entrevoir l'existence de formes liturgiques musicales bien définies. Saint Isidore et Saint Léandre furent, à leur époque, les principaux compositeurs de la liturgie hispanique¹⁴, aux côtés de Saint Ildephonse (m. 667), Balduig d'Ercavica et Rogato de Baeza¹⁵.

À l'époque andalouse (depuis 711), la musique ne cessera d'évoluer et de se propager comme pratique cultivée et art solonnel. Depuis les débuts, où «*La musique des gens d'al-Andalou jadis était ou bien au style des chrétiens ou bien au style des Bédouins arabes*»¹⁶, jusqu'à la disparition d'al-Andalou, la musique ne cessera de jouir d'une grande importance entre les Andalous.

L'événement le plus important dans l'évolution de la musique andalouse aura pour protagoniste le philosophe de Saragosse, Avempace. Al-Tīfāšī relate:

Jusqu'à ce que soit arrivé Avempace, le grand imam, et se recueillit des années durant avec des esclaves chanteuses. Il épura alors al-istihlal et al-'amal, il mélangea le chant des chrétiens au chant d'Orient, et créa un style qui n'existe qu'à al-Andalou, un style qui attira ses gens (les Andalous), qui repoussèrent tout le reste¹⁷.

Si les Andalous sont, majoritairement, les entités chrétiennes et musulmanes, il est logique que leur manifestation culturelle couvre les cultures de ces deux identités.

Après Avempace vinrent Ibn Joudī, Ibn Ḥammāra et d'autres musiciens et compositeurs, qui ne firent qu'épurer ses mélodies et en inventer d'autres¹⁸.

¹⁴ C. Rojo & G. Prado, *El Canto Mozárabe, Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Barcelona, 1929, 14.

¹⁵ *Ibidem*, 14 et 15.

¹⁶ A. al-Tīfāšī, «Kitāb Mut'at al-Asmā' Al-bāb al-'āšer: Fī ṭuruqī al-nāsī fī al-ginā' 'alā ijtilāfi ṭabaqātihim», in *Al-tarā'iq wa al-alḥān al-musīqiyya fī ifrīqiya wa al-Andalous*, 22, traduction de l'auteur.

¹⁷ *Ibidem*, 23, traduction de l'auteur.

¹⁸ *Idem*.

La situation ne changera qu'en 1492, quand les Rois Catholiques conquièrent Grenade, marquant ainsi la fin politique d'al-Andalou. Suite à cela, les Andalous quittèrent leur terre par centaines de milliers, pour s'installer, majoritairement, aux pays du nord de l'Afrique, conservant leur musique et traditions.

THÉORIE DE LA MUSIQUE ANDALOUSE

Les composantes les plus importantes de la musique andalouse sont:

- La théorie musicale grecque.
- La musique mozarabe et la musique européenne, avec leurs respectives théories.
- La théorie musicale byzantine.
- La musique arabe orientale et sa théorie.

LE ṬAB´

Le ṭab´, ou mode musical andalou, est un système musical caractérisé par la présence de phrases particulières, ainsi que par une organisation de toute la mélodie et qui permet de reconnaître une ambiance mélodique propre. Cette organisation est définie par:

a. Une échelle

L'échelle musicale d'un mode andalou donné est l'ensemble ordonné, ascendant puis descendant, des notes utilisées pour exprimer le mode en question, de façon simple et directe.

b. Une hiérarchie des degrés de l'échelle

Chaque mode possède un ensemble de degrés principaux, qui jouent un rôle important et constant dans le développement de ses mélodies. Ces degrés sont:

- i. Le degré fondamental: c'est le degré maître de l'échelle musicale et la terminaison naturelle des phrases mélodiques, le repos et la référence, par excellence, des mélodies basées sur le mode en question.

- ii. Le degré persistant. Il s'agit d'un degré qui, dans le développement du mode, possède, généralement, des durées supérieures à celles des autres degrés. Dans les phrases en question, il joue le rôle de degré central et est assimilable à une *teneur psalmodique* dans la liturgie occidentale.
- iii. Autres notes qui constituent, fréquemment, des notes centrales dans certaines phrases musicales par leur disposition mélodique. Ils seront appelés degrés principaux.
- iv. Le pôle: il s'agit d'un degré de l'échelle qui attire vers lui la ligne mélodique. Cette ligne mélodique opère une certaine résistance et finit par se détacher de ce degré et s'en éloigner.

c. *La centonisation*

Il existe des phrases unitaires fixes (cellules et phrases mélodiques) associées au mode et qu'on trouve en abondance dans ses mélodies. Le procédé était courant au Moyen Âge et se nomme aujourd'hui *centonisation*¹⁹.

Herminio Gonzalez-Barrionuevo dit: «L'artiste des époques passées ne prétendait pas créer quelque chose d'original avant toute chose, il travaillait sur des modèles, lois, canons ou nomoi»²⁰; ces modèles s'appelaient *noeane*²¹; le terme «composition» est composé de «position» et de «con»²² (position avec); il dérive justement de l'action de «positionnement» de formules mélodiques préétablies (centons)²³.

¹⁹ R. Hoppin, *La música medieval*, Madrid, 2000, 83 et 117. Dom Ferretti fut le premier à appliquer à la musique le terme de centon emprunté à la littérature. Voir *Histoire, humanisme et hymnologie: mélanges offerts au professeur Edith Weber* - Edité par Pierre Guillot, Louis Jambou, Paris, 1997, 342.

²⁰ H. González Barrionuevo, *Ritmo e interpretación del Canto gregoriano, Estudio musicológico*, Madrid, 1998, 235. Sur Nomoi ou νόμοι, voir *Les Problèmes Musicaux d'Aristote*, ed. et trad. Charles-Emile Puelle, Paris, 1891, surtout le passage «Pourquoi certains chants sont-ils appelés nomes? La raison, certainement erronée, est que les anciennes lois (νόμοι) étaient chantées, avant l'invention de l'écriture». Voir aussi l'explication dans E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, 1990, 35 et 36.

²¹ M. Randel Don, *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, 1997, 662.

²² *Ibidem*, 235.

²³ Ceci avant de devenir la composition, avec l'Ars Nova, «l'invention de toute mélodie» (Voir le dictionnaire de termes musicaux *Diffinitorium musicae* de Johannes Tinctoris, au quinzième siècle).

Nous rencontrons le phénomène de la centonisation également dans la musique byzantine²⁴, avec les *echematas*.

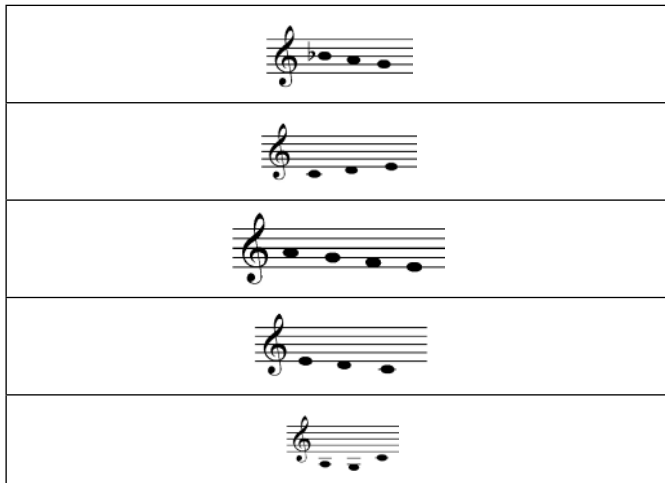
Voyons la façon de se manifester la théorie sur le cas du mode Raşd al-Dhayl:

Définition théorique du mode Raşd al-Dhayl

- Degré fondamental: do₃.
- Échelle:



- Degrés principaux: Do₃, mi₃.
- Degrés persistants: Mi₃, la₃.
- Pôle: sol₃.
- Centons et formules mélodiques:



²⁴ L. Garbini, *Breve historia de la música sacra*, Madrid, 2009, 42 - A. Gastoué, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Première partie, Histoire de la musique, Antiquité - Moyen Âge*, Paris, 1921, 547.

Dans la transcription de la *ṣan‘a* (fig. 2), les éléments antérieurs apparaissent clairement: les centons forment le noyau de la mélodie et les notes persistantes (*mi/la*) sont patentes comme notes durables. Le *sol* attire la ligne mélodique à la fin de la mélodie pour aboutir au degré fondamental *do*.

LE SYMBOLISME ÉSOTÉRIQUE DE LA MUSIQUE ANDALOUSE

Comme la musique andalouse est la manifestation d’une culture équilibrée entre le domaine spirituel et le matériel, il est normal qu’elle englobe des valeurs symboliques ésotériques, qu’on passera à expliquer.

1. LE DEGRÉ FONDAMENTAL

L’attitude religieuse se manifestera dans la considération de Dieu en tant qu’origine et centre de la création; Dieu est le centre de tout ce qui existe, à plusieurs niveaux de manifestation, depuis le matériel jusqu’au spirituel, il s’agit de l’expression pleine de l’unicité divine ou *tawḥīd*. La méditation sur cette idée aboutira à sa réalisation émotionnelle, rationnelle et spirituelle. Sur le plan matériel, l’idée de *l’origine* et *centre* se manifestera dans l’art; les arts andalous seront sacrés, non seulement parce qu’ils traiteront de thèmes qui dérivent d’une vérité spirituelle, mais aussi parce que leur langage formel (la voie spirituelle) manifestera la même vérité ésotérique²⁵. Le carrelage andalou comportera un dessin qui représentera le centre d’où émane statiquement l’ornement total et la maison andalouse disposera d’un hall central ou *patio*, centre et origine de la maison, et par ce patio passera la lumière et l’air (la vie) venant de la coupole du toit. De même, la ville islamique aura la mosquée ou le marché comme centre, la mosquée étant le centre de la vie spirituelle et le marché, celui de la vie physique. Quant à l’ensemble des pays islamiques, ils auront la *Kaaba* - unique symbole matériel de l’Islam - comme centre et origine. Cette forme sera, dans son ordre sensible, l’homologue de la vérité primordiale, dans l’ordre intellectuel: Dieu est le centre et l’origine

²⁵ T. Burckhardt, *Principes et méthodes de l’art sacré*, Paris, 1987, 5.

de l'univers²⁶, il est le centre car la vie du croyant tourne autour de lui, par un dévouement continu, et il est l'origine car de lui émanent l'univers et la vie. C'est ce que les Grecs exprimaient par moyen de la notion d'*eidōs*.

Sur le plan musical, le même symbolisme aura lieu: le degré fondamental représentera le centre et l'origine du mode et de ses mélodies. Comme origine, la formation du mode commence par la définition et l'affirmation du degré fondamental; de ce degré émaneront les degrés suivants appartenant au premier polycorde. Une fois ce dernier formé, il s'en suivra un deuxième, jusqu'à la création de l'échelle, définissant les degrés du mode dans son extension normale. Donnons-en un exemple:

Le mode al-Istihlāl possède comme degré principal le *do*. Une première émotion émanera de ce *do*, une émotion, en principe, commune à tous les degrés, dans leur premier état d'isolement et d'élément principal. Il sera un élément statique (par sa présence) et dynamique (par sa naissance). Cependant, son caractère dynamique n'est dû qu'au fait qu'il s'agisse d'un symbole représentant l'origine divine qui, quant à elle, n'a pas d'instant de naissance, d'où le caractère totalement statique de la présence divine, qui ne sera, logiquement, pas représenté par la note musicale, vu qu'avec la musique, on se situe dans un plan matériel, donc en présence d'imperfections qui lui sont inhérentes et inévitables; dans notre cas, il s'agit de celui de l'obligation de la naissance.

La définition d'une deuxième note, successive au degré fondamental, sera la cause d'un saut qualitatif considérable: le passage de l'unicité primordiale à la multiplicité contingente; on ne parlera plus d'une seule note indépendante, mais d'un système dans lequel chaque note contribue, avec l'autre, à la définition d'un caractère musical, émotionnel et cartésien, caractère défini par la nature de l'intervalle créé par les deux notes et le comportement de ces dernières. Une troisième note viendra s'ajouter au système, et le même processus se prolongera jusqu'à la

²⁶ Dans le même contexte, celui de la vision spirituelle du Moyen-Âge, Frithjof Schuon écrira: «Devant une cathédrale, on se sent réellement situé au centre du monde; devant une église en style renaissance, baroque ou rococo, on ne se sent qu'en Europe». F. Schuon, *De l'unité transcendante des religions*, Paris, 2014.

création complète de l'échelle du mode al-Istihlál. Dans cette échelle, le *do* symbolise la nature de Dieu comme centre d'émanation de la réalité.

Comme centre, le degré fondamental sera un pôle, attirant vers lui tous les éléments en mouvement au sein de la mélodie. La mélodie ne sera complètement réalisée que, quand elle aura abouti au degré fondamental. C'est un élément de rigidité propre à la modalité universelle, mais avec un caractère très accentué dans la modalité andalouse. Le degré fondamental constitue l'arrêt qui a la capacité de provoquer cette sensation de plénitude complète (Avempace, le principal créateur du style musical andalou défendait l'idée de la fin ultime de l'homme: l'union avec l'éternel, qui, dans le plan musical, serait l'union de la mélodie avec le degré fondamental) (fig. 3).

2. LES DEGRÉS PRINCIPAUX

L'image géométrique du monde astral selon la conception médiévale et andalouse veut que le mouvement universel de l'ensemble astral soit unique, mais que chaque astre ou planète possède un mouvement propre. Ces astres sont représentés, dans le plan musical, par les degrés principaux du mode, différents de la fondamentale, et qui ont leur «vie propre», leur système, leur mouvement et leur importance comme centres (secondaires) dans le développement des mélodies du mode. Tel un carrelage andalou ou un ornement d'arabesque, la mélodie andalouse disposera de plusieurs orbites concentriques définies par les différents degrés principaux du mode, le centre de ces orbites étant le degré fondamental (fig. 4).

Une autre manifestation de la spiritualité liée à l'idée de *centre et origine* est l'improvisation musicale andalouse, dans son aspect d'ornementation des mélodies. Orner une mélodie consiste à réaliser des changements à la mélodie de base, tout en respectant le mode musical de la phrase en question, sa durée et sa ligne mélodique²⁷. La mélodie ornementée émerge comme une série de motifs géométriques entremêlés,

²⁷ Ce type d'ornementation existait en Europe et en Italie jusqu'à l'époque baroque. Voir C. Abromont & E. De Montalembert, *Guide de la théorie de la musique*, Évreux, 2001, 314.

avec comme axe de trajectoire la mélodie de base. L'exemple suivant illustre cette conception (fig. 5).

Encore une fois, on décèle dans cette conception, l'idée du centre: la mélodie de base est, en effet, le centre - l'axe - du développement de l'ornement mélodique, soit du point de vue temporel, soit mélodique. Chaque phrase-ornement contempera les notes de base de la mélodie. L'idée de l'*origine* est aussi présente puisque l'origine de l'ornement est, encore une fois, la phrase mélodique de base. Cette dernière fixe le temps, le mode musical et l'émotion, qui devront donner naissance à l'ornement par voie de l'inspiration et de l'imagination de l'interprète; ces dernières se révèlent être un prisme où se voit réfléchi l'essence de la mélodie de base, tel un maître soufi qui est la représentation de la vérité suprême, qui lui est manifestée. Ainsi, la mélodie ornée émerge de la ligne mélodique de base et l'ensemble des deux mélodies - celle de base et celle ornée - constituent *l'unicité dans la multiplicité* ou *la multiplicité dans l'unicité*, sachant que les deux mélodies affirment la centralité et le caractère originel de la mélodie de base, malgré leurs différences; «*Nous sommes à Dieu, et à lui, nous retournerons*», dit le Coran²⁸; «*car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière*» dit la Bible²⁹; l'origine est elle-même la fin ultime. De cette façon, la mélodie ornée devra finir en union complète avec celle de base, ce n'est que de cette manière que l'ornement sera valable et complètement réalisé, un retour à la source et un témoignage de l'unicité de la vérité. En somme, il n'y aura qu'une unique vérité primordiale, consistante et ultime: la mélodie de base.

Sur le plan astronomique, le concept du centre sera équivalent aux orbites célestes qui définissent, inévitablement, par leurs mouvements circulaires un centre (soit la terre dans le système géocentrique, soit le soleil dans l'héliocentrique). À cela, ajoutons certaines théories qui décèlent dans le mouvement des planètes un deuxième mouvement: enroulement autour de soi-même, suivant un axe qui traverse le centre de la planète verticalement³⁰ (bien que les efforts andalous soient

²⁸ Le Coran, Sourate al-Baqara, 156.

²⁹ La Bible, Genèse 3:19.

³⁰ Voir la théorie de Ptolémée dans son *Almageste*.

orientés vers la négation de cette dernière hypothèse)³¹. Cette dernière vision témoigne également de l'existence d'un centre, dans ce cas, à une dimension, qui est l'axe, autour duquel se déploie le mouvement. Il sera, symboliquement, identifiable aux degrés principaux, comme centres de mélodies intermédiaires.

3. LES CENTONS

La musique andalouse favorise une contemplation dynamique. Basée sur la répétition incessante de centons et de formules mélodiques tout au long de la mélodie, la mélodie devient un outil de recherche de l'unité à travers le rythme, un «reflet de l'éternel dans le déroulement du temps»³², ou comme dira Jacques Viret, «*le mode traditionnel et médiéval est une harmonie statique, "verticale" (symbole des archétypes intelligibles) que la mélodie (symbole du monde manifesté) déploie selon une mobilité "horizontale"*»³³. Tel une arabesque, géométrique ou fleurie, qu'on ne peut assimiler qu'en suivant son mouvement spatial, le sens d'une mélodie andalouse n'est assimilable qu'en suivant son déroulement, qui comporte cette immutabilité éternelle, représentée par la répétition de ses centons et motifs mélodiques, répétition qui ne dérange nullement l'artisan traditionnel, capable de construire des dizaines de piliers l'un après l'autre, tout en leur donnant leur sens dynamique et statique, en même temps.

En fait, si l'Islam andalou a pu adopter le phénomène de la centonisation, c'est parce qu'elle possède un double sens: d'une part, il s'agit d'un sens technique, manifesté dans une architecture musicale rationnelle et cartésienne, qui fait que l'édifice mélodique soit parfaitement appréhensible rationnellement, et d'autre part, il possède un sens traditionnel, commun à tous les peuples dans leur état de conscience universelle, un symbolisme universel et primordial. Ceci a été possible par la nature même de la pensée andalouse, pensée qui englobe le niveau de

³¹ A. Dellal, «Islāh al-falak al-nazarī fi l-Magreb. Thawra 'am thawra moḍadda», en *Al-'ilm wa l-fikr al-'ilmī bi al-garb al-islāmī fī al-'aṣr al-wasīṭ* (Science et pensée scientifique en Occident Musulman au Moyen Âge), Casablanca, 2001, 129.

³² T. Burckhardt, *El arte del Islam*, Palma de Mallorca, 1999, 53.

³³ J. Viret, *B.A.-B.A., Musique médiévale*, Grez-sur-Loing, 2005, 54.

la raison et celui de l'intuition intellectuelle; ce mélange sera représenté par la pensée de savants du monde musulman tels al-Kindī, les Frères de la pureté, al-Farābī, Avicenne ou Ibn Gabirol, pensée qui ne trouve aucune difficulté à concilier l'attitude rationnelle d'Aristote avec la contemplation de l'essence des choses de Platon. Avempace lui-même, le créateur de la forme musicale andalouse, englobait la composante spirituelle dans sa pensée rationnelle: pour le philosophe de Saragosse, la force de la gravité qui contrôle les corps inertes est un cas limite de la force spirituelle qui gère l'ordre des mouvements célestes; de cette façon, Avempace synthétisait la pensée rationnelle et la pensée métaphysique intellectuelle pure³⁴, avec son accès à la connaissance des formes imaginales³⁵. Pour Avempace, la véritable sagesse humaine réside dans l'union de l'homme avec la vérité primordiale, attitude que soutient la vision métaphysique de la musique andalouse.

D'autre part, la centonisation possède en soi une autre symbolique liée à la réalisation de l'univers. En fait, le symbolisme d'un art ne réside pas seulement dans les formes produites, mais également dans les procédés de fabrication; le maniement des valeurs divines et des symboles se fait par des moyens propres au plan de la réalisation de l'œuvre d'art; ainsi, un tissu pourra représenter des motifs en direction verticale, alors que les fils qui unissent ces motifs par un parcours horizontal représenteront leur procédé de fixation et leur manifestation au niveau du tissu. De même, les centons (et les phrases mélodiques), motifs principaux et essence même du mode, seront positionnés en bloc devant le déroulement temporel (symboliquement horizontal) de la mélodie, d'où leur caractère vertical, afin de les différencier, qualitativement, durant le parcours, puisque chaque centon ou phrase mélodique est un tout compact, et non un ensemble de sons choisis au gré du compositeur et disposés le long de la trajectoire; ils seront unis horizontalement par des lignes mélodiques qui finiront par façonner la mélodie définitive. Ce modèle de construction est aussi patent dans la calligraphie arabo-islamique où les lettres sont «verticalement positionnées»

³⁴ M. Cruz Hernández, *Historia del pensamiento en el mundo islámico, II, El pensamiento de al-Ándalus (siglos IX- XIV)*, Madrid, 2011, 97.

³⁵ *Ibidem*, 98.

et unies entre elles par des «intentions» ou fragments de lignes de direction horizontale, direction de déroulement de la lecture des mots et phrases (essence verticale/substance et devenir horizontaux) (fig. 6).

4. LE DEGRÉ PERSISTANT

Le maintien de la mélodie sur le degré persistant signifie une absence de changement mélodique par rapport au rythme, donc une fixation qui implique une contemplation. La contemplation constitue l'élimination du rythme, donc du mouvement, ce mouvement qui caractérise la matière, qui, en plus, dépend du temps. Éliminer le temps revient à s'élever au-dessus de la matière et ses contraintes de changement, et se connecter aux valeurs immutables, celles de la spiritualité, qui se voit indépendante du temps. Le degré persistant, dans la musique andalouse, possède cette propriété. Pour cette raison, il est très utilisé dans la Psalmodie chrétienne et dans la lecture du Coran musulman. La formule suivante, de teneur sur *fa*, donc de degré persistant sur *fa*, est très usitée dans la tradition grégorienne et dans la musique andalouse:

Do re fa----- mi re

Terminons, enfin, cet article par une citation de Titus Burckhardt qui élucide le mystère de la continuité de l'art sacré dans toute société traditionnelle:

«Il n'est ni possible ni même nécessaire que tout artiste ou artisan pratiquant un art sacré soit conscient de cette loi divine inhérente aux formes; il en connaîtra certains aspects seulement, ou certaines applications circonscrites par les règles de son métier; celles-ci lui permettront de peindre une icône, de façonner un vase sacré ou de calligraphier d'une manière liturgiquement valable, sans qu'il doive nécessairement connaître le fond des symboles qu'il manie. C'est la tradition qui, en transmettant les modèles sacrés et les règles de travail, garantit la validité spirituelle des formes»³⁶.

³⁶ T. Burckhardt, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Paris, 1987, 7.

BIBLIOGRAPHIE

- ABROMONT, Claude & MONTALEMBERT, Eugène de, *Guide de la théorie de la musique*, Évreux, Librairie Arthème Fayard et Éditions Henry Lemoine, 2001.
- AL-TIFĀŠĪ, Aḥmad Ibn Youssef, «Kitāb Mut‘at al-Asmā‘ Al-bāb al-‘āšir: Fī ṭuruqi al-nāsī fī al-ginā’ ‘alā ijtilāfi ṭabaqātihim», in AL-TANJI, Muḥammad Ibn Taouet, *Al-tarā’iq wa al-alḥān al-musīqiyya fī ifrīqiya wa l-Andalus*.
- ARISTOTE, *Politique*, traduit en français d’après le texte collationné sur les manuscrits et les éd. principales par J. Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, 1874.
- ASENSIO, Juan Carlos, *El Canto Gregoriano, Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- BURCKHARDT, Titus, *Principes et méthodes de l’art sacré*, Paris, 1987.
- , *El arte del Islam*, Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 1999.
- CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel, *Historia del pensamiento en el mundo islámico, II, El pensamiento de al-Ándalus (siglos IX-XIV)*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- DELLAL, Ahmed, «Islāḥ al-falak al-naẓarī fī l-Magreb. Thawra ‘am thawra moḍadda», en EL BOUAZZATI, Bennacer (coord.), *Al-‘ilm wa l-fikr al-‘ilmī bi al-garb al-islāmī fī al-‘aṣr al-wasīṭ (Science et pensée scientifique en Occident Musulman au Moyen Âge)*, Casablanca, Université Mohammed V, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, Série Colloques et séminaires n° 94, 2001.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *Historia de la música española I: desde los orígenes hasta el «Ars Nova»*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, Alianza Editorial, 1990.
- GARBINI, Luigi, *Breve historia de la música sacra*, Madrid, Alianza Música, Alianza Editorial, 2009.
- GASTOUÉ, Amédée, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Première partie, Histoire de la musique, Antiquité - Moyen Âge*, Paris, Librairie de Lagrave, 1921.
- GÓMEZ, Mari Carmen, *Historia de la música en España e Hispano América I. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, *Ritmo e interpretación del Canto gregoriano, Estudio musicológico*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1998.
- GUÉNON, René, *Aperçus sur l’ésotérisme islamique et le Taoïsme*, Mayenne, 1992.
- HOPPIN, Richard, *La música medieval*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.

- LEVI-PROVENÇAL, É., *La civilisation arabe en Espagne. Vue générale*, Paris, Maisonneuve, 1948.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Séville, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Editoriales Andaluzas Unidas S.A., 1985.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España. España Romana*, t. II, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1962.
- , *Historia de España. España Romana*, t. II, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1962.
- MORENO ALONSO, Manuel, *Historia de Andalucía*, Séville, Ediciones Alfar, 2004.
- RANDEL DON, Michael, *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- ROJO, Casiano & PRADO, Germán, *El Canto Mozárabe, Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Barcelone, Diputación Provincial de Barcelona, 1929.
- SCHUON, Frithjof, *De l'unité transcendante des religions*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- SUBIRA, José, *La musique espagnole - Que sais-je?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- VIRET, Jacques, *B.A.-B.A. Musique médiévale*, Grez-sur-Loing, Éditions Pardès, 2005.

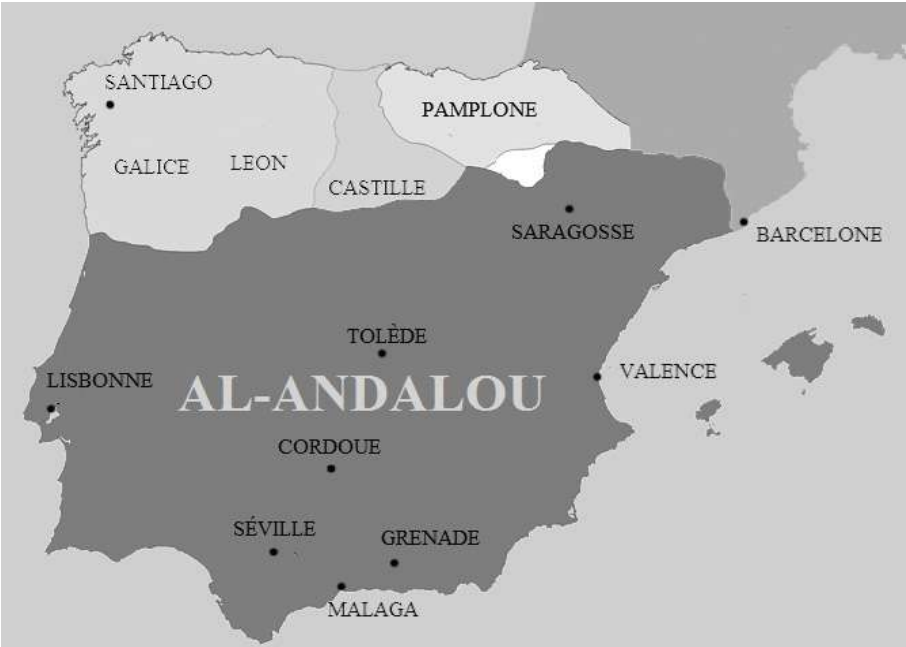
APÉNDICE GRÁFICO 1

LA MUSIQUE ANDALOUSE. LES FONDEMENTS SUPRA-RATIONNELS ET LE
SYMBOLISME DES MÉLODIES ANDALOUSES COMME ṬARĪQA ÉSOTÉRIQUE

AMIN CHAACHOO

ÍNDICE DE FIGURAS
Figuras citadas en páginas 19-37

1. Al-Andalou au X^esiècle. Époque de splendeur.
2. San'a du mode Raşd al-Dhayl.
3. Le symbolisme du degré fondamental comme centre d'immanence.
4. La symbolique du degré fondamental et des degrés principaux.
5. Ornementation de mélodie andalouse.
6. Equivalence Calligraphic/Mélodie.

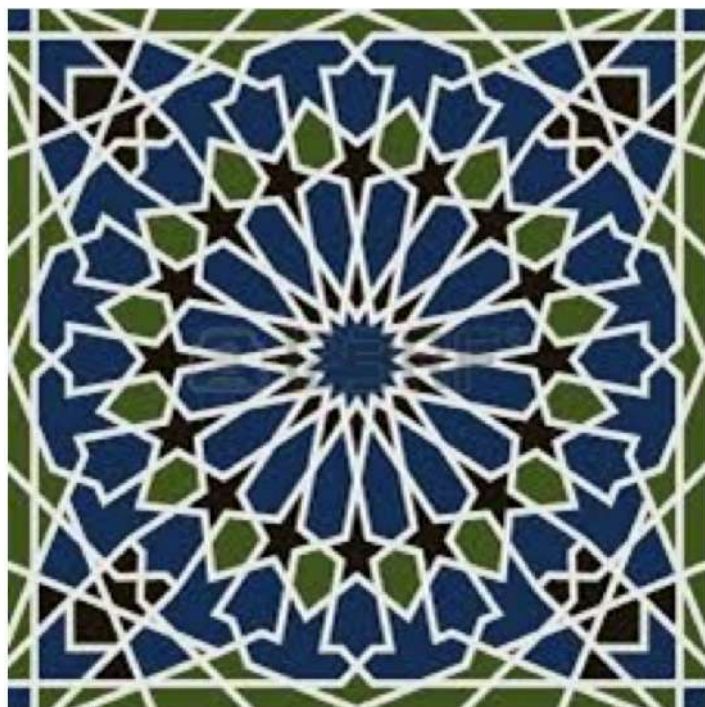


1

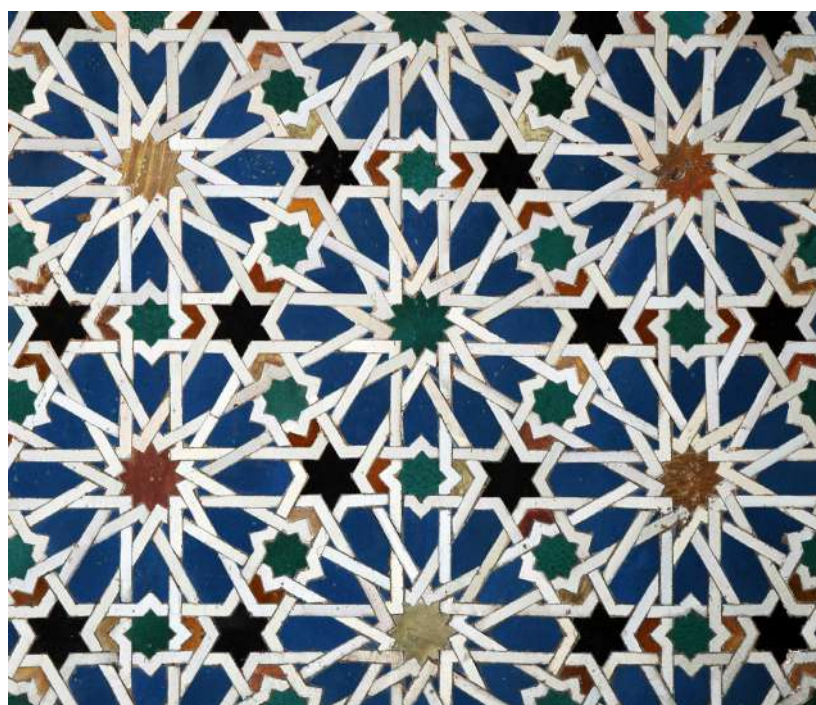
Larghetto ♩ = 100

Three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The second staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The third staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes.

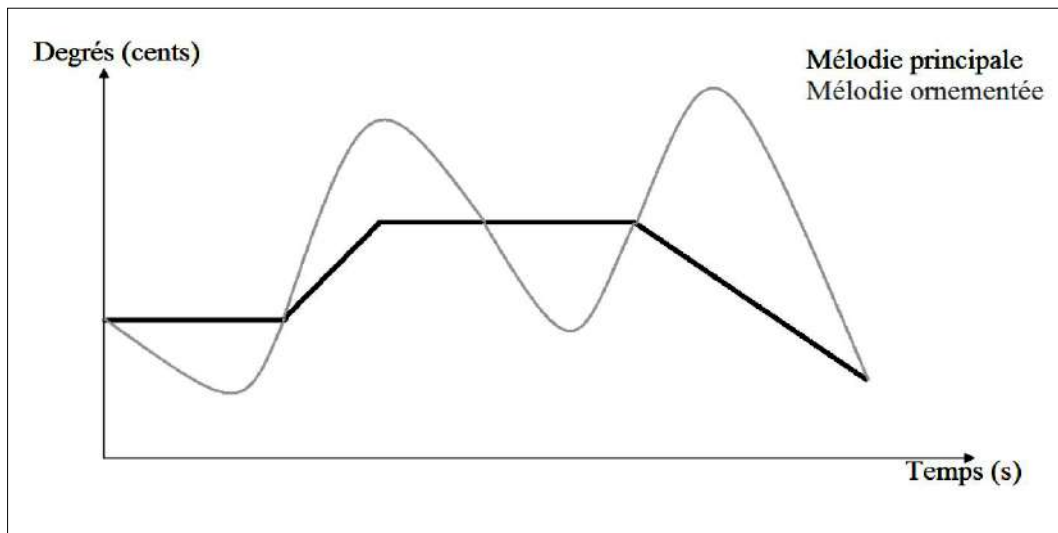
2



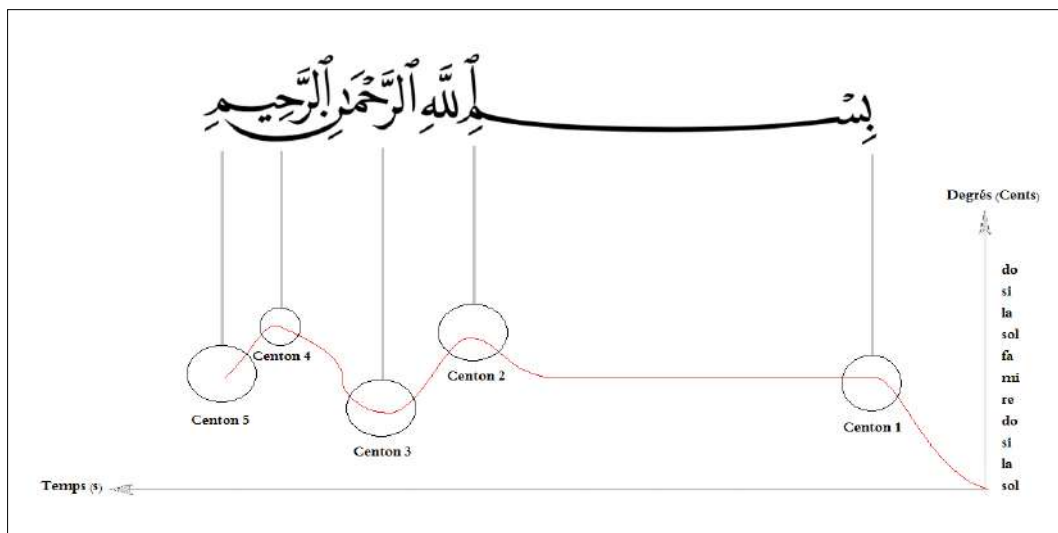
3



4



5



6