UNIVERSITÉ DE PARIS SORBONNE (PARIS IV)
ÉCOLE DOCTORALE V, « CONCEPTS ET LANGAGES »

N° d'enregistrement : . . . . . .

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Paris Sorbonne
Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue publiquement en juin 2009 par

Anas GHRAB

COMMENTAIRE ANONYME DU *KITĀB AL-ADWĀR*

Édition critique, traduction et présentation
des lectures arabes de l'œuvre de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī

Directeur de recherche :
M. le Professeur Nicolas Meeùs

Jury

M. Mahmoud Guettat
M. François Picard
M. Amnon Shiloah (rapporteur)
M. Owen Wright (rapporteur)

COMMENTAIRE ANONYME DU *KITĀB AL-ADWĀR*

Édition critique, traduction et présentation
des lectures arabes de l'œuvre de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī

UNIVERSITÉ DE PARIS SORBONNE (PARIS IV)
ÉCOLE DOCTORALE V, « CONCEPTS ET LANGAGES »

N° d'enregistrement : . . . . . .

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Paris Sorbonne
Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue publiquement en juin 2009 par

Anas GHRAB

COMMENTAIRE ANONYME DU *KITĀB AL-ADWĀR*

Édition critique, traduction et présentation
des lectures arabes de l'œuvre de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī

Directeur de recherche :
M. le Professeur Nicolas Meeùs

Jury

M. Mahmoud Guettat
M. François Picard
M. Amnon Shiloah (rapporteur)
M. Owen Wright (rapporteur)

À la mémoire de mon père
À ma mère et à toute ma famille
À tous les chercheurs

Remerciements

Au terme de ce travail, nous tenons à remercier toutes les personnes qui nous ont aidé pour sa réalisation : notre directeur de recherche, M. Nicolas Meeùs, pour son soutien continu et pour les riches discussions que nous avons pu avoir ; M. Eckhard Neubauer qui n'a cessé de nous guider par ses conseils et qui nous a généreusement fournit plusieurs documents difficiles à se procurer ; M. Amnon Shiloah qui nous a apporté toute son aide et son support.

Nous remercions vivement M. Taïeb Achache, M. Marouane Ben Miled et M. Hatem Zghal pour leur différentes lectures spécialisées et pour leur remarques judicieuses.

Nous sommes également reconnaissant à M. Christian Poché, M. Mahmoud Guettat et M. Lassaad Kriaa pour leurs encouragements et soutien.

La forme de ce texte ne serait pas ce qu'elle est sans l'existence de la communauté LaTeX. Nous témoignons toute notre gratitude à l'égard des auteurs de tous les paquetages que nous avons utilisés.

Préface

Comme le présente A. Shiloah [1], la préface du RISM *AW*^{i} référence 341 écrits arabes sur la musique, incluant des œuvres de nature littéraire, philosophiques, historiques, théologiques, etc [2]. Un certain nombre de ces écrits a été publié, mais une partie non négligeable est encore relativement inconnue. Il est donc tout à fait naturel que nous prenions la voie de l'édition critique de ces écrits afin d'approfondir notre connaissance de la musique à partir des sources arabes [3].

Nous nous sommes focalisés en premier lieu sur les écrits spécifiques à la théorie musicale, et principalement de l'École orientale, celle du *mašriq*. Nous pouvons dire que nous avons consulté tous les écrits catalogués dans le RISM *AW*^{i} relatifs à ce sujet, sans toutefois approfondir leur étude. Il nous fallait en effet faire un choix à partir de cet ensemble qui ne s'est pas avéré homogène. Dans une approche chronologique, qui n'est pas toujours la plus adaptée, il serait possible de distinguer schématiquement les périodes suivantes :

- Une période pré-farabienne ; période relativement bien étudiée notamment grâce aux travaux d'E. Neubauer et à travers l'édition des ouvrages clés, comme *Kitāb al-aġānī*, les ouvrages d'al-Kindī, d'Ibn al-Munaǧǧim, etc.
- Une période entre al-Fārābī et Ṣafī al-Dīn al-Urmawī, dont les textes sont aussi publiés pour la plupart ; dont ceux d'al-Fārābī, d'Ibn Sīnā, Ibn Zaylа, d'al-Kātib et d'al-Urmawī.
- Ensuite la période qui suit al-Urmawī, ou plutôt à partir du 14e s. ; période qui demeure assez vague et qui s'étendrait même jusqu'au 19e s., malgré l'existence de quelques travaux et publications relativement éparses. Cette période a d'ailleurs été souvent assimilée à une décadence générale avec un manque de production d'œuvres majeures.

Ainsi, il est normal que l'étude de cette dernière période nous ait particulièment intéressé depuis notre mémoire de DEA, traitant le texte de Šams al-Dīn al-Ṣaydāwī (15e s.). Après avoir localisé d'autres textes qui pourraient former une école avec celui d'al-Ṣaydāwī, notre intention principale était d'approfondir leur étude. Cependant, la tâche s'était avéré ardue : les textes, de taille et importance différentes étaient relativement nombreux. En outre, même s'ils avaient entre eux des similitudes apparentes, leur contenu convergeait difficilement vers une école avec des fondements identifiables.

---

1. Amnon Shiloah. *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.* RISM (Répertoire Internatinal Des Sources Musicales.). Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. München : G. Henle Verlag, 1979. ISBN : 3873280310.

2. La préface indique que le RISM *AW*^{i} référence 341 écrits, mais seuls 339 sont présents par la suite.

3. Pour un aperçu sur les écrits arabes, outre Shiloah, op. cit. et Shil03, on peut consulter al-Ālusī, ʿĀdil. "Al-Mūsīqā fī turāṯ : maḫṭūṭāṭuhā wa-aṯaruhā [La musique dans le patrimoire : ses traces et ses manuscrits]". Dans : *Maǧallat maʿhad al-maḫṭūṭāt al-ʿarabiyya [revue de l'Institut Arabe des Manuscrits]* 45.2 (nov. 2001) ; Eckhard Neubauer. "Arabic writings on music". Dans : *The Garland Encyclopedia of World Music : The Middle East*. Éd. par D. Reynolds V. Danielson S. Marcus. T. 6. New York, London : Routledge, 2002, p. 363–386. ISBN : 0-8240-6042-3 ; Mahmoud Guettat. *Musiques du monde Arabo-Musulman : Guide bibliographique et discographique, approche analytique et critique*. Dār al-Uns, 2004.

Parallèlement à ces textes que nous mettons dans un même ensemble que celui de Šams al-Dīn al-Ṣaydāwī, une tradition de lectures de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī voit le jour et fait figurer ses textes, principalement le *Kitāb al-adwār*[4], parmi les textes les plus lus et cités par la suite. C'est dans cet ensemble que figurent les ouvrages d'Ibn Ġaybī (14-15e s.) et d'al-Lāḏiqī (15-16e s.), mais aussi les deux commentaires anonymes référencés dans le RISM sous l'Anonyme LXI et l'Anonyme LXII[5]. Si le texte de l'Anonyme LXII a été traduit dans le troisième volume de d'Erlanger[6], aucune attention n'a été portée au texte de l'Anonyme LXI. Nous en établissons donc ici une édition critique, accompagnée d'une traduction en langue française. Nos commentaires tenteront de le remettre dans le cadre global de la lecture des deux ouvrages de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī.

Face à cette tâche, certaines difficultés subsistent. Le manque d'éditions critiques nous oblige souvent à consulter divers manuscrits. L'important texte de l'Anonyme LXII, n'existe pas en version arabe, mais seulement dans sa traduction française. Le *Kitāb al-adwār*, ouvrage auquel nous ferons souvent référence, n'est pas traduit en français : l'indication du troisième volume de d'Erlanger « *Kitāb al-adwār* » est trompeuse puisqu'il ne s'agit pas du *Kitāb al-adwār*, mais de la traduction du texte de l'Anonyme LXII, supposé intégrer en lui-même le *Kitāb al-adwār*. En outre, le texte anonyme de la première partie du quatrième volume de d'Erlanger[7] a été identifié par A. Shiloah[8] comme étant celui d'al-Širwānī, mais dans une autre version que celle publiée en fac-similé par E. Neubauer. Ici encore, sans édition critique, la consultation des textes est une tâche difficile ; nous verrons que la différence entre les deux textes est significative au point qu'il soit difficile de les identifier tous les deux à un seul auteur.

Outre ces problèmes relatifs au manque d'éditions critiques, l'étude d'un commentaire du *Kitāb al-adwār* n'est pas possible sans l'étude approfondie de l'œuvre d'al-Urmawī. Or, malgré quatre éditions du *Kitāb al-adwār* et trois de la *Risāla al-šarafiyya*, aucun travail n'étudie l'œuvre d'al-Urmawī dans sa totalité, en comparant le contenu de la *Risāla al-šarafiyya* à celui du *Kitāb al-adwār* et en observant à quel point il s'agit d'une œuvre plus ou moins cohérente. En abordant les deux commentaires arabes — celui traduit par d'Erlanger, correspondant à l'Anonyme LXII et celui que nous traduisons ici, l'Anonyme LXI —, la comparaison des deux traités est inévitable. En effet, l'Anonyme LXI se fonde sur le *Kitāb al-adwār* alors que l'Anonyme LXII commente le *Kitāb al-adwār* en utilisant principalement la *Risāla al-šarafiyya*.

Le travail que nous présentons ici se focalise sur le commentaire de l'Anonyme LXI. Il est naturel que dans nos commentaires nous essayons de comparer ce texte non seulement au commentaire effectué par l'Anonyme LXII mais aussi aux autres ouvrages dans la tradition d'al-Urmawī, puisqu'ils pourraient être considérés eux aussi comme des commentaires. Mais le *Kitāb al-adwār* comporte quinze chapitres et ses commentaires en rajoutent au moins une introduction. Comparer l'ensemble des thèmes abordés à travers les ouvrages et étudier l'évolution historique de tous les concepts est une activité de longue haleine qui ne peut

4. Litt. « livre des cycles ». Notons que le terme « *dawr* » (plur. *adwār*) existe déjà avec ce sens chez al-Kindī (AL-KINDĪ. *Fī ḫubr ṣinā'at al-ta'līf [Concernant la manière de composer]*. Éd. par Yūsuf ŠAWQĪ. (= premier texte chez Zakariyyā Yūsuf). al-Dār al-miṣriyya li-al-kitāb, 1969 ?, p. 106).

5. SHILOAH, op. cit., p. 418–419.

6. Baron Rodolphe D'ERLANGER. *La musique arabe*. T. 3. Cet ouvrage peut faire croire qu'il s'agit de la traduction du *Kitāb al-adwār*. Mais en réalité, il s'agit de la traduction du commentaire de ce livre par Mawlānā Mubārak Shāh, en se basant sur les copies BM. Or. 2361, Ob. Marsh 521. Paris : Paul Geuthner, 1938.

7. Baron Rodolphe D'ERLANGER. *La musique arabe*. T. 4. Contient les traductions d'al-Lāḏiqī et d'al-Širwānī. Paris : Paul Geuthner, 1939.

8. SHILOAH, op. cit., ref. 239.

être intégrée au commentaire d'un texte. Nous commenterons alors tous les sujets traités par l'ouvrage mais de manière non égale. Non seulement certains thèmes sont plus importants que d'autres, mais surtout, en observant l'état actuel des recherches à partir des sources arabes, certains thèmes deviennent prioritaires. Ainsi, par exemple, l'étude de la constitution des intervalles, des genres et des modes nous retiendra plus que l'étude des effets des modes. Alors que plusieurs travaux préliminaires pour l'étude du premier thème sont présents, l'état des recherches n'a pas encore suffisamment identifié les modes afin de pouvoir identifier la classification de leurs effets. Une attention particulière sera portée sur les thèmes nouveaux du commentaire, puisque le commentaire lui-même y donne de l'importance.

Première partie

Commentaires

Chapitre I

Introduction

1 L'œuvre d'al-Urmawī

Une cinquantaine d'années sépare la rédaction des deux ouvrages majeurs d'al-Urmawī[1]. Pour ce qui est du *Kitāb al-adwār*, rédigé par al-Urmawī alors qu'il avait une vingtaine d'années, il est difficile de savoir quelle est la part d'innovation d'al-Urmawī de celle d'une simple transmission de connaissances apprises. L'ouvrage, comme on le verra, se fonde sur un système basé sur le cycle des quintes, qui était déjà connu. Mais son organisation des intervalles et des cycles, en donnant leur nom utilisé dans la pratique, en fait un ouvrage exceptionnel. Ceci est dû probablement au fait que Ṣafī al-Dīn al-Urmawī figure parmi les premiers musiciens professionnels à rédiger un ouvrage en langue arabe sur la musique, rompant ainsi avec une tradition principalement de philosophes encyclopédistes.

Le deuxième ouvrage, rédigé autour de 1267 et dédié à Šaraf al-Dīn Hārūn al-Ǧuwaynī (m. 1284), se divise en cinq discours. On ignore les raisons intellectuelles qui ont poussé al-Urmawī à le rédiger, mais son changement de système intervallique en constitue le fait le plus marquant. Ce changement pose le problème — que nous tenterons d'analyser dans les pages suivantes — de la forme que prennent les modes exposés dans le *Kitāb al-adwār* dans ce nouveau système. Mais avant d'aborder en détails le contenu des deux traités, observons les dans leurs globalités à travers le tableau I.1.

Table I.1: Le *KA* et la *RŠ*, tableau comparatif

Kitāb al-adwār	ed. Ḥašaba	***Al-Risāla al-šarafiyya***	ed. d'Erl. III	ed. Kriâa
Introduction : [Motif de la rédaction et plan du traité] ([مقدمة])	98	Préface ([مقدمة])	III	56
Chapitre 1 : Sur la définition du son ; sur l'aigu et le grave (في تعريف النّغم وبيان الحدّة والثّقل)	91	PREMIER DISCOURS : Le son et tout ce qui s'y rattache. Quelques doutes suggérés par ce qui a été dit par d'autres à ce sujet (في الكلام على الصّوت ولواحقه وفي شكوك واردة على ما قيل فيه)	5	58
Chapitre 2 : Sur le partage des ligatures (في أقسام الدّساتين)	93			

1. Pour une biographie d'al-Urmawī avec une présentation de ses deux ouvrages, voir Eckhard Neubauer. *Ṣafī al- Dīn al-Urmawī*. Éd. par P. Bearman et al. URL : `http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM-6447` (visité le 2008/08/31) ; Owen Wright. *Ṣafī al- Dīn*. URL : `http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24284` (visité le 2008/08/21) ; Shiloah, op. cit., ref. 222 et 224. On attribue à al-Urmawī quelques autres lignes présentent dans le manuscript de Gotha 1350, f.17a-18b (Shiloah, op. cit., ref. 223). Nous en donnons une édition de lecture dans l'annexe D.

Chapitre 3 : Sur les rapports des intervalles (في نسب الأبعاد)	107	DEUXIÈME DISCOURS : Du classement des rapports des intervalles. De la façon d'établir les intervalles et de calculer leur rapports en se basant sur les rapports des longueurs de corde qui leur correspondent (في حصر نسب الأبعاد بعضها إلى يعض واستخراج الأبعاد ونسبها المستخرجة من نسب مقاديرها ومراتبها في التّلاؤم والتّنافر وأسمائها الموضوعة لها)	13	68
Chapitre 4 : Sur les causes de la dissonance (في الأسباب الموجبة للتّنافر)	117	De la classification des intervalles en divers degrés de consonance et de dissonance. Des noms qui leur sont attribués		
Chapitre 5 : Sur l'organisation concordante (في التّأليف الملائم)	121	TROISIÈME DISCOURS : De l'addition des intervalles. De leur soustraction les uns des autres. De la façon de former les genres à l'aide des intervalles moyens (في إضافات الأبعاد بعضها إلى بعض، وفصل بعضها عن بعض، واستخراج الأجناس من الأبعاد الوسطى)	33	95
Chapitre 6 : Sur les cycles et leur rapport (في الأدوار ونسبها)	147	QUATRIÈME DISCOURS : De la disposition des genres dans les échelles de quarte dont se composent les grands intervalles. Des rapports de ces échelles et de leur chiffrage (في ترتيب الأجناس في طبقات الأبعاد العظمى وذكر نسبها وأعدادها)	65	145
Chapitre 7 : Sur l'accordage de deux cordes (في حكم الوترين)	129	Sur le *ʿūd* et l'emplacement de ses ligatures	110	178
Chapitre 8 : Sur l'accordage du *ʿūd* et l'obtention des cycles sur cet instrument (في تسوية العود واستخراج الأدوار منه)	231	Les genres et les cycles appliqués au *ʿūd*	117	186
Chapitre 9 : Sur les cycles connus (في الأدوار المشهورة)	235			
Chapitre 10 : Sur les notes communes (في تشارك النّغم)	237			
Chapitre 11 : Sur la transposition des cycles (في طبقات الأدوار)	249	Sur la transposition	137	206
Chapitre 12 : Sur l'accordage non usuel [de l'instrument] (في الإصطحاب الغير المعهود)	277	Sur l'accordage non usuel du *ʿūd*	150	220
		Sur les mouvements mélodiques	152	222
Chapitre 13 : Sur les cycles rythmiques (في أدوار الإيقاع)	279	CINQUIÈME DISCOURS : Le rythme et ses périodes (في الإيقاع ونسب أدواره، والإشارة إلى كيفيّة استخراج الألحان بالصّناعة العمليّة)	159	235
Chapitre 14 : Sur l'effet des modes (في تأثير النّغم)	309			
Chapitre 15 : Sur l'engagement pratique (في مباشرة العمل)	311	Sur la pratique	178	260

Le premier élément à souligner est que chacun des deux ouvrages cherche à être un traité complet sur la musique, indépendant de l'autre. Il ne s'agit pas d'un ouvrage consacré au système des hauteurs et d'un deuxième consacré au système temporel, comme c'est le cas pour certains ouvrages d'al-Kindī. Les deux ouvrages ne tentent pas de se compléter et la *Risāla al-šarafiyya* fait rarement référence au *Kitāb al-adwār*[2]. Ainsi, la *Risāla al-šarafiyya* nous renseigne sur l'évolution de la pensée musicale et théorique d'al-Urmawī quelques années après la rédaction du *Kitāb al-adwār*.

Les deux ouvrages présentent des formes similaires dont les sections principales consistent en : une courte introduction, une section sur le son et la note, une section concernant les

2. Al-Urmawī fait par exemple dans la *Risāla al-šarafiyya* référence au *Kitāb al-adwār* en considèrant que l'étude des notes sur un instrument avec différents accordages y est plus développée (Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 110).

intervalles, sur les genres, les cycles, l'utilisation des cycles sur le *ʿūd*, la transposition, le rythme, et des exemples de notations. On peut toutefois remarquer d'après le tableau que la section sur le département du monocorde n'existe pas dans la *Risāla al-šarafiyya*— elle sera incorporée à la section concernant les ligatures du *ʿūd* —, et que la section de la *Risāla al-šarafiyya* concernant les mouvements mélodiques n'était pas existante dans le *Kitāb al-adwār*, car elle est issue de la lecture d'al-Fārābī. On remarquera aussi l'abandon, dans la *Risāla al-šarafiyya* de la section concernant l'ethos des modes.

Par ailleurs, si la concision du *Kitāb al-adwār* tend à affirmer notre idée que cet ouvrage est une sorte de manuel où il transmet des connaissances apprises, la *Risāla al-šarafiyya*, ouvrage de maturité, montre plus d'implication personnelle. Ainsi, outre l'édition critique et la traduction commentée du texte de l'Anonyme LXI, notre travail aura pour but de répondre principalement aux deux questions suivantes :

- Quelle forme prennent les données exposées dans le *Kitāb al-adwār* lors du changement du système avec la *Risāla al-šarafiyya*. À quel point al-Urmawī nous donne à travers les deux ouvrages un seul système modal et musical cohérents ?
- Comment ces deux ouvrages ont été lus particulièrement par l'Anonyme LXI et d'une manière générale par les successeurs d'al-Urmawī ?

2 *Kitāb al-adwār*, lectures arabes et persanes

Nous abordons ici les lectures d'al-Urmawī en langue arabe. Il est toutefois important de noter qu'à partir du 14e s. une importante littérature modale issue de Ṣafī al-Dīn se développe en persan. D'après le RISM PW^3, nous savons que le *Kitāb al-adwār* a été traduit en persan par Yaḥyā ibn Aḥmad al-Kāšī en 1345[4], mais aussi par Muḥammad Ismāʿīl al-Iṣfahānī[5], Luṭf Allāh al-Samarqandī en 1376[6] et par un traducteur anonyme[7]. Grâce à ces traductions, ou à travers leur lecture directe de l'arabe, plusieurs auteurs rédigeant en persan puisent leurs sources dans le *Kitāb al-adwār* : Ibn Ġaybī[8] (m. 1453), Ǧāmī[9]/[10] (Ǧam 1414 - Herat 1492), al-Āmulī[11]/[12] (m. 1352 à Shiraz), Darwīš Ibn Mirza[13], Zayn al-ʿĀbidīn al-Ḥusaynī[14] (15e s. ?), l'Anonyme XLIX[15], l'auteur anonyme du *Kanz al-tuḥaf*[16], Qāsim ibn Dūst ʿAlī al-Buḫārī[17] (auteur de *Kašf al-awtār*), al-Buḫārī[18] (auteur de *Maqāmāt al-adwār*),

3. Mohammad Taghi Massoudieh. *Manuscrits persans concernant la musique*. T. B XII. Répertoire International des Sources Musicales. München : G. Henle Verlag, 1996. ISBN : 3-87328-080-9.
4. Ibid., ref. 93.
5. Ibid., ref. 94.
6. Ibid., ref. 95.
7. Ibid., ref. 96.
8. Ibid., ref. 52–54.
9. Amnon Shiloah. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900), Descriptive Catalogue of Music in Arabic Writings in Libraries of Egypt, Israel, Morroco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to Bx*. T. BXA. Répertoire International des Sources Musicales. München : G. Henle Verlag, 2003. ISBN : 3-87328-107-4, ref. 068.
10. Massoudieh, op. cit., ref. 30.
11. Shiloah, op. cit., ref. 07.
12. Massoudieh, op. cit., ref. 10.
13. Shiloah, op. cit., ref. 15.
14. Ibid., ref. 128.
15. Ibid., ref. 177.
16. Massoudieh, op. cit., ref. 144.
17. Ibid., ref. 19.
18. Ibid., ref. 20.

et al-Šīrāzī [19].

Par ailleurs, le RISM *PW* ne référence aucune traduction connue de la *Risāla al-šarafiyya*. Ceci expliquerait en partie le succès apparent du *Kitāb al-adwār* par rapport à ce deuxième ouvrage, outre le fait que le contenu du *Kitāb al-adwār* pourrait-être la continuation d'une tradition plus ancienne, que ce soit à travers le cycle des quintes utilisé, ou à travers la dénomination de certains modes. A. Shiloah [20] voit la possibilité de l'existence d'une chaîne Barbad (7e s.) - Sa'īdī (disciple de Barbad) - al-Nīšābūrī (12e s.) - al-Urmawī. Par contre, comme on le verra, la *Risāla al-šarafiyya* est directement issue de la lecture d'al-Fārābī, ayant-lui même lu Ptolémée d'Alexandrie.

Quant aux lectures arabes d'al-Urmawī, nous pouvons en avoir un aperçu à travers la table I.2. Celle-ci, obtenue à partir de la consultation des index des RISM-s [21] [22], nous donne un ensemble représentatif, mais sans être exhaustif, des références à al-Urmawī dans les écrits arabes [23].

Table I.2: Auteurs faisant référence à al-Urmawī

Ref. RISM	Auteur	Époque
AW^{i}[060]	al-Ġaffārī	13e s. ?
AW^{i}[168]	al-Irbilī	rédigé en 1329 ?
AW^{ii}[050]	Ibn al-Akfānī	m. Caire 1348
AW^{i}[107, 109]	Ibn Ġaybī	m. Hérat, 1435
AW^{i}[239]	al-Širwānī	m. v. 1453e s.
AW^{i}[182-183]	al-Lāḏiqī	m. v. 1495
AW^{i}[250]	Tašköprüzāde	m. 1561
AW^{i}[005] =!! AW^{ii}[151]	al-'Aǧmī =!! Anonymous XXIII	?
AW^{i}[033]	Ibn al-Ṣabāḥ al-Ḏahabī	?
AW^{i}[275]	Anonymous VII	?
AW^{i}[302] =! AW^{ii}[150]	Anonymous XXXIV =! Anonyme XXII [24]	?
AW^{ii}[137]	Anonyme IX [25]	?
AW^{ii}[181]	Anonyme LIII [26]	?
AW^{i}[329]	Anonyme LXI	?
AW^{i}[330]	Anonyme LXII	?

19. Sur al-Širāzī et le contenu de son ouvrage *Durrat al-tāǧ*, voir Owen Wright. *Quṭb al-Dīn*. URL : `http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/22751` (visité le 2008/08/21) ; Sabine Pourjavady Reza & Schmidtke. "Quṭb al-Dīn al-Shīrāzī's (634/1236-719/1311) Durrat al-Tāj and its Sources". Dans : *JA* 292.1-2 (2004), p. 311–330 ; Owen Wright. *The Modal System of Arab and Persian Musican a.d. 1250-1300*. Oxford : Oxford University Press, 1978. ISBN : 0-19-713575-7, p. 143–245.

20. Shiloah, op. cit., p. 149.

21. Shiloah, *AW^{i}* ; Shiloah, *AW^{ii}*.

22. Nous présentons la table dans une tentative d'organisation chronologique. L'époque moderne n'est évidemment pas prise en considération.

23. On peut en effet trouver d'autres manuscrits qui font allusion al-Urmawī, souvent par son prénom 'Abd al-Mu'min, sans que ceci soit indiqué dans les descriptions Shiloah, *AW^{i}* et id., *AW^{ii}*.

24. Cet auteur cite Šaraf al-Dīn en indiquant que son ouvrage se dénomme *Farā'id al-zamān fī 'ilm al-alhān*.

25. Concernant les horaires et les *maqām*.

26. Il s'agirait d'une copie du *Kitāb al-adwār* avec de longs commentaires en marge.

On peut classer ces auteurs en quatre groupes :

1. Des auteurs d'ouvrages complets qui se basent profondément sur al-Urmawī : Ibn Ġaybī[27], al-Lāḏiqī, al-Širwānī ;

2. Des commentateurs de ses ouvrages : al-Ġaffārī[28], Anonyme LXI, Anonyme LXII, Anonyme LIII[29] ;

3. Des auteurs qui ne font que citer al-Urmawī comme une référence dans le domaine musical : Ibn al-Akfānī[30], Tašköprüzāde[31] ;

4. Des auteurs qui citent l'organisation des modes chez al-Urmawī, mais qui appartiennent à une autre école musicale : al-Irbilī[32], al-Dhahabi[33][34], Anonymous VII[35], al-'Aǧmī/Anony-

27. Pour une biographie d'Ibn Ġaybī, voir Owen Wright. *'Abd al-Qādir [ibn Ghaybī al-Marāghī]*. URL : `http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00025` (visité le 2008/10/30). En consultant les RISMs Shiloah, *AW*^{i}, id., *AW*^{ii} et Massoudieh, op. cit., on peut relever trois textes lui appartenant ; tous les trois sont en langue persane et qui ont déjà été édité : 'Abd al-Qādir al-Marāġī Ibn Ġaybī. *Šarḥ-i adwār [commentaire d'al-Adwār]*. Éd. par Taqī Bīneš. Commentaire en persan. Édition établie à partir du ms. d'Istanbul, Nuruosmaniye 3651. Téhéran : Iran University Press, 1991 ; 'Abd al-Qādir al-Marāġī Ibn Ġaybī. *Ǧāmi' al-alḥān [Codex des mélodies]*. Éd. par Taqī Bīneš. Ouvrage en persan, édité à partir des ms. GB-Ob Marsh 282 (non indiquée dans AW^{i}) et Nūr-i 'Osmāniya-Istanbul MS 3644. Teheran : Cultural Studies et Research Institute, 1987 ; 'Abd al-Qādir al-Marāġī Ibn Ġaybī. *Maqāṣid al-alhān [Buts des mélodies]*. Éd. par Taqī Bīneš. deuxième. Ouvrage en persan. L'édition a été établie à partir du ms. d'Oxford Ouseley 385. O. Wright (New Grove) indique également Ouseley 264, copie absente dans RISM-AW^{i}. Téhéran : B.T.N.K., 1966. Mais trois autres textes (non signalé par Wright, op. cit.) lui sont attribués et sont en encore en manuscrits : 'Abd al-Qādir al-Marāġī Ibn Ġaybī. "Muḫtaṣar fī 'ilm al-mūsīqī [Compendium sur la science de la musique]". Istanbul, Nuruosmaniye 3649 (57 ff.) et 3650 (56 ff.); non consulté; Ouvrage en persan; AW^{i}[110]. Non référencé par Massoudieh (1996) ; 'Abd al-Qādir al-Marāġī Ibn Ġaybī. "[Recueil de poésies en persan et arabes]". Leiden, Cod. 271, Warn.; f. 64a–66a; PW [54]. Non consulté ; 'Abd al-Qādir al-Marāġī Ibn Ġaybī. "Ḏikr al-anġām wa-uṣūlihā [Énumération des modes et de leurs fondements]". Vienne, Mixt 829/2, f. 12a–17b; Gotha 1350/3, f. 8–13b; AW^{i} [107]. De ce dernier, très court et le seul en langue arabe. Nous en donnons une édition de lecture dans l'Annexe D page 365

28. al-Ġaffārī. "Šarḥ al-nisab al-mūsīqiyya [Commentaire sur les proportions musicales]". Turquie - Libr. Atıf Efendi, 1598, f. 76b–78b. AW^{i} [060]. Non consulté. Il s'agirait de commentaire sur des proportions donnés dans la *Risāla al-šarafiyya*. 13 s. ?

29. Anonyme LIII. "[Risāla fī al-anġām wa-al-mūsīqā][Épître sur la musique et les modes]". Médine, 'Ārif Ḥikmat, adab 181, 17ff. Non consulté. Il pourrait s'agir, d'après A. Shiloah (AW^{ii} [181]) d'une copie du *Kitāb al-adwār*.

30. Amnon Shiloah. "Deux textes arabes inédits sur la musique". Dans : *Yuval* I (1968). Réimprimé dans The Dimension of Music (VII), p. 221–248.

31. Tašköprüzāde. "Miftāh al-sa'āda wa miṣbāh al-ṣiyāda". Leipzig: Universitätsbibliothek Vollers 7. AW^{i} [250]. Nous proposons une édition de lecture du passage concernant la musique dans l'annexe D page 367. Ce texte contient certaines phrases identiques avec le texte d'Ibn al-Akfānī(Shiloah, op. cit., p. 236–239), dont celle évoquant al-Urmawī.

32. Šams al-Dīn Muḥammad ibn 'Alī ibn Ahmad al-Ḫaṭīb al-Irbilī. "Ǧawāhim al-niẓām fī ma'rifat al-anġām [Les perles de l'organisation dans la connaissance des modes]". Berlin, Staatsbibliothek, Lbg. 715, f. 33a–35a, AW^{i} [168].

33. Muḥammad ibn Muḥammad ibn al-Ṣabbāḥ al-Ḏahabī. "Kitāb fī 'ilm al-mūsīqā wa ma'rifat al-anġām [Livre sur la musique et la connaissance des modes]". Oxford, Bodleian Library, Ouesley 102, f. 1–11b, AW^{i} [033].

34. Cet auteur (ibid.) se réfère par exemple à al-Urmawī pour dire que le mode `šahnāz` commence pour lui aussi par `zīrāfkand` et finit sur `iṣfahān` ; une information et un vocabulaire appartenant à cette autre école musicale, mais qui est étranger à ce que nous connaissons d'al-Urmawī.

35. Anonyme VII. "Bur' al-asqām, šarḥ al-qaṣīda fī al-anġām". Berlin, Staatsbibliothek, Lbg. 715, f. 1–35; AW^{i} [275].

mous XXII [36], Anonymous XXXIV [37] [38] [39] =! Anonyme XXIII [40].

Naturellement, nous nous focaliserons dans les pages suivantes sur les références pertinantes à al-Urmawī ; celles des deux groupes 1 et 2, et en particulier sur le texte de l'Anonyme LXI, dont nous faisons l'édition critique et la traduction.

3 Le texte de l'Anonyme LXI : description codicologique et réflexions sur l'identité de son auteur

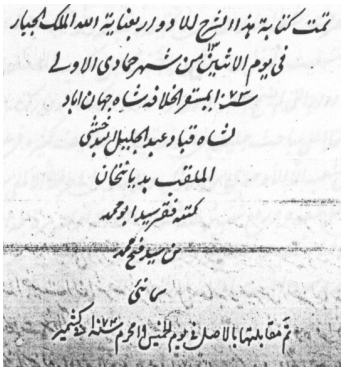


FIGURE I.1: Or. 2361, f. 68a

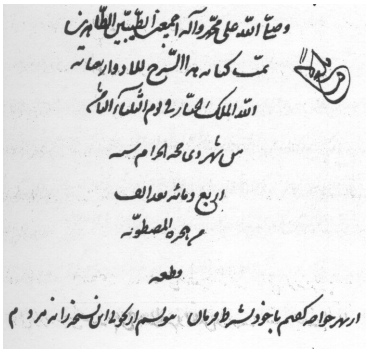


FIGURE I.2: Add. 7471, f. 91b

Les deux manuscrits du commentaire de l'Anonyme LXI qui nous sont connus sont répertoriés par A. Shiloah dans le RISM AW^{i} sous la référence [329] [41]. Les deux copies sont conservées au British Museum ; la première fait partie de l'important corpus Or. 2361, folios 33b-68a, alors que la deuxième est sous la côte Add. 7471 [42].

36. Šihāb al-Dīn AL-'AĞMĪ. "Risāla fī 'lim al-anğām [Épître sur la science des modes]". Tunis 18638; Paris, BNF Ar. 2856; Istanbul, Sül. Sehit 'Ali 1170, f. 61a–56a (copie non indiquée dans le RISM); AW^{i} [004] (?), AW^{i} [304] =! AW^{ii} [151–152]. Nous proposons une édition de lecture de ce texte dans l'Annexe D page 375

37. ANONYME XXXIV. "Kitāb al-mīzān fī 'ilm al-adwār wa-al-awzān [Livre de la précision dans la connaissance des modes et des rythmes]". Gotha, Ar. 85, f. 40a–62a; Oxford, Ouesley 102/2 f. 11b-35b; AW^{i} [302], AW^{ii} [150].

38. Le *Kitāb al-mīzān fī 'ilm al-adwār*, ouvrage de ce personnage Anonyme (ibid.), a été attribué par Diab/Ḥašaba (note de bas de page Ṣalāh al-Dīn AL-ṢAFADĪ. *Risāla fī 'lim al-mūsīqā [Épître sur la science de la musique]*. Éd. par Ǧaṭṭās 'Abd al-Malik Ḫašaba 'Abd al MAĞĪD DIAB. Turāṯunā. L'attribution de ce texte à Ṣalāh al-Dīn al-Ṣafadī est douteuse. Le manuscrit, par un rajout tardif, n'indique que al-Ṣafadī. al-Qāhira : Al-hay'a al-miṣriyya al-'āmma li al-kitāb, 1991, p. 104) à Ṣafī al-Dīn al-Ḥillī. Ils se réfèrent au microfilm conservé au Caire, *Dār al-kutub al-miṣriyya*, sous la côte *funūn ǧamīla*, 506 ; une copie du ms. Topkapı Saray, ar. 2130. Pourtant, la copie d'Istanbūl, ar. 2130, n'attribue pas le texte à al-Ḥillī.

39. Alors que la globalité de ce texte n'appartient pas à une école dérivée de celle d'al-Urmawī, l'auteur, dans une section concernant le monocorde, interprète la division d'al-Urmawī en la comparant à celle de Šaraf al-Dīn ibn al-'Alā'. Nous abordons cela plus en détail à la section 1.2, page 47.

40. ANONYME XXIII. "Risāla fī al-ta'rīf bi-ba'ḍ kalimāt fārisiyya waradat fī ta'līf šihāb al-dīn al-'aǧmī fī 'lm al-mūsīqā". Tunis 18638, f. 1–6; AW^{ii}; voir Annexes.

41. SHILOAH, AW^{i}, p. 418–419.

42. Le retour aux catalogues C. Rieu W. CURETON. *Catalogues codicum manuscriptorum orientalium qui in Museo Britannico asservantur*. Londini : Impensis Curatorum Musei britannici, 1852, p. 186 ; C. RIEU. *Supplement to the Catalogue of the Arabic Manuscripts*. London : India Office Library, 1894, p. 558–561 nous a permis de corriger la côte Add. 7371 indiquée dans le RISM AW^{i}.

Copie A : Or. 2361, folios 33b-68a

246 x 136 (185 x 86) mm., 25l [43].

Introduction(33b) ; chap. I(34b) ; II(37b) ; III(38b) ; IV(45a) ; V(45b) ; VI(49b) ; VII(52b) ; VIII(53b) ; IX(54a) ; X(57b) ; XI(58a) ; XII(58b) ; XIII(60a) ; XIV(67a) ; XV(67a).

Copie en style persan, achevée, d'après le colophon, le lundi 13 du mois du premier *ǧumādī* de l'année 1073 de l'hégire (24 décembre 1662) par Sayyid Abū Muḥammad ibn Sayyid Fatḥ Muḥammad al-Simānī, dans la demeure du calife Šāh Ǧihān Abad Qubād ʻAbd al-Ǧalīl al-Badḫašī, surnommé par Diant Ḫān. Il est également indiqué, par une main différente, que la copie a été comparée à l'original le jeudi 19 du mois *muḥarram* de l'an 1074 [44] au Cachemire.

Copie B : Add. 7471, folios 41b-91b

215 x 130(155 x 74), 19l.

Introduction(41b) ; chap. I(43b) ; II(48a) ; III(50a) ; IV(59a) ; V(60a) ; VI(65a) ; VII(69b) ; VIII(71a) ; IX(72a) ; X(77a) ; XI(78b) ; XII(79b) ; XIII(81b) ; XIV(90a) ; XV(90b).

Copie également en style persan, mais elle n'a pas été complètement travaillée puisque les points n'ont pas été rajoutés sur les lettres, ce qui en rend la lecture difficile [45]. Elle a été achevée, le mardi 8 du mois *d̲ī al-ḥiǧǧa* de l'an 1104 (10 août 1693). Signalons également que la première page indique que cette copie est à la marge de *Aškāl al-ta'sīs*, qui serait un ouvrage de Šams al-Dīn al-Samarqandī (m. 1291).

Un certain nombre d'indications données par notre édition critique montre que la copie `B` est plus complète que la copie A. Certains mots manquants de cette dernière y sont présents. Si la date de la copie A ne précédait pas celle de la copie B, il aurait été envisageable que la copie A ait été établie à partir de la copie `B`. Mais ce n'est pas le cas. Il est donc certain que la copie A dérive d'une autre copie que la copie `B` et qu'au moins une autre copie de ce texte existe ou a existé.

Pour ce qui est de l'auteur de ce commentaire anonyme, même après étude critique du texte, aucune indication ne permet d'identifier l'Anonyme LXI. La seule indication significative est que l'ouvrage semble avoir été rédigé après la mort d'al-Šīrāzī (XXII, 213). Mais d'après le style quelque peu arrogant de l'auteur, son attitude face au texte, et les points qui ont retenus son attention, — comme son approche épistémologique dérivant de la lecture d'Ibn Sīnā —, il semble s'agir d'une personne relativement haut-placée, occupant une place imposante dans le milieu intellectuel qui l'entoure, sans être musicien professionnel ni avoir une formation musicale quelconque.

4 Les deux commentaires anonymes du *Kitāb al-adwār*

Table I.3: Les deux commentaires anonymes du *Kitāb al-adwār*

Sections	Anonyme LXI	Anonyme LXI (Or. 2361)	Traduction d'Erlanger, T. III
		Introduction	
		68b	Préface (185)
[Introduction] (مقدّمة)	XI, 141	69a (l. 18)	Introduction (189)
		69a (l. 26)	Art musical ; science musicale ; Définitions (190)
		69b (l. 23)	Objet de la science musicale (192)

43. Les dimensions que nous donnons sont celles indiquées dans le RISM.
44. Le 12 août 1663.
45. Seule la première page (f. 41b) possède tous ses points.

		70a (l. 4)	Principes de la science musicale (192)
		70a (l. 19)	Évolution de la musique vocale (194)
		70b (l. 15)	Musique instrumentale, pratique musicale (195)
Premier article			
[Le son et la note] (في تعريف النّغم وبيان الحدّة والثّقل)	XII, 145	71b (l. 23)	Définition de la note (201)
		72b (l. 14)	Le son : définition ; sa production ; sa perception (205)
		73b (l. 6)	Causes de l'acuité et de la gravité des notes musicales (208)
Article deuxième			
		75a (l. 7)	[Introduction] (215)
		75a (l. 23)	Des rapports musicaux (216)
[Les notes utilisées] (في تقسيم الدّساتين)	XIII, 155	76a (l. 16)	Division du monocorde pour fixer l'échelle générale des sons musicaux (220)
Article troisième			
[Les intervalles] (في نسب الأبعاد)	XIV, 159	79a (l. 23)	Des intervalles consonants (233)
		82b (l. 4)	Les intervalles moyens (243)
		82b (l. 8)	Les petits intervalles ; ou intervalles emmèles (244)
		83a (l. 19)	De la ressemblance de certains intervalles. Consonance de 1re et de 2e classe (247)
		84b (l. 4)	De la disposition des petits intervalles à l'intérieur des grands (252)
Article quatrième			
		85a (l. 2)	Des partages de quarte ou genres (255)
		85b (l. 13)	Division des intervalles (257)
		86a (l. 18)	Classification des genres (260)
		86a (l. 23)	Les genres doux (260)
		86b (l. 12)	Les genres forts (262)
		87a (l. 9)	Les genres doux I : espèces Rāsim (264)
		87b (l. 4)	Les genres doux II : espèces Lawnī (266)
		88a (l. 3)	Nādhim (268)
		88b (l. 3)	Les genres forts I : Espèce Non-Conjointe (270)
		90a (l. 4)	Les genres forts II : Espèce Conjointe (276)
		90b (l. 2)	Les genres forts III : Espèce Disjointe (277)
		91a (l. 2)	Les genres forts IV : Espèce à redoublement (279)
		91b (l. 1)	Les genres particuliers ou singuliers (280)
[Les causes de la discordance] (في الأسباب الموجبة للتّنافر)	XV, 175	93a (l. 7)	Des causes de dissonances (287)
Article cinquième			
[Partage des intervalles de `quarte` et de `quinte`] (في التّأليف الملائم)	XVI, 179	93b (l. 1)	Des différentes façons de diviser la quarte (290)
		94b (l. 14)	Des différentes façons de partager la quinte (298)
		96a (l. 17)	Les cycles résultants de l'adjonction d'une espèce de quinte à une espèce de quarte (308)
Article sixième			
[Les cycles et leurs rapports] (في الأدوار ونسبها)	XVII, 187	96b (l. 25)	Structures des différentes échelles et dénominations de leurs degrés (312)
		98b (l. 3)	Analyse des gammes ou cycles résultants de la combinaison des espèces de quarte et de quinte (318)
		107a (l. 2)	Les espèces de quarte et d'octave contenues dans une gamme (351)
		109b (l. 9)	De la construction d'un instrument pour expérimenter les règles musicales (351)
Article septième			
[Sur l'accordage des deux cordes] (في حكم الوترين)	XVIII, 197	111b (l. 1)	[Introduction] (363)
		112a (l. 8)	Le ṭunbūr de Baġdād (366)
Article huitième			
[Les notes et les ligatures du *ʿūd*] (في تسوية العود واستخراج الأدوار منه)	2, 103	112b (l. 19)	Tablature du luth (371)
		114a (l. 14)	De la façons d'accorder cet instrument (374)

Article neuvième			
[Sur les cycles connus] (في أسماء الأدوار المشهورة)	XX, 203	114b (l. 17)	Du nom des cycles en faveur (376)
(وبعض الأدوار يسمّونه أوازا)		117a (l. 1)	Les Āwāzāt (388)
		117b (l. 7)	Nomenclature générale des cycles ou gammes ([šudūd]) (392)
Article dixième			
		119a (l. 4)	Les cycles à notes communes (402)
Article onzième			
[Sur la transposition des cycles] (في طبقات الأدوار)	8, 87	120a (l. 7)	Des « Tabaqāt » ou tons des cycles (408)
Article douzième			
Sur l'accordage non-usuel [de l'instrument] (في الإصطحاب الغير المعهود)	XXIII, 215	128b (l. 5)	De l'accord anormal du luth (ou non consacré par l'usage) (430)
		128b (l. 15)	L'accord à la tierce majeure pythagorique (433)
		128b (l. 23)	L'accord à la tierce mineure (435)
		129a (l. 7)	L'accord à la tierce majeure naturelle (438)
		129a (l. 13)	De l'accord varié (441)
		129b (l. 6)	Des modalités de l'évolution de la mélodie à travers les degrés de l'échelle (444)
		130a (l. 19)	Les mélanges (448)
		135b (l. 3)	Les six doigtés (466)
Article treizième			
[Sur le rythme] (في الإيقاع)	VIII.1, 114	135b (l. 13)	Définition du rythme (469)
		136b (l. 14)	De l'unité de mesure des temps rythmiques (474)
		137b (l. 21)	Les rythmes conjoints (480)
		138a (l. 2)	Les rythmes disjoints (480)
		138b (l. 18)	Les rythmes usuels (485)
		144a (l. 1)	De la composition des mélodies (519)
		144a (l. 19)	Première sorte de mélodies : Musique instrumentale non rythmée (521)
		144b (l. 12)	Deuxième sorte de mélodies : Musique instrumentale rythmée (522)
		144b (l. 19)	Troisième sorte de mélodies : le chant (523)
		144b (l. 25)	Qualités distinctives des notes vocales (523)
		145b (l. 20)	Notions de phonétique musicale (527)
		146b (l. 7)	Règles régissant les paroles du chant (530)
		148a (l. 22)	De la subdivision du chant en membres (537)
		149a (l. 9)	De la façon de commencer un chant (540)
		149a (l. 16)	De la finale du chant (541)
		149b (l. 1)	Les qualités du chant (542)
Article quatorzième			
[Sur l'effet des modes] (في تأثير النَغم)	XXV, 235	149b (l. 12)	Effets [sur l'âme] des notes musicales. [Ethos] (542)
Article quinzième			
[Concernant la combinaison du rythme, des notes et de la poésie] (في مباشرة العمل)	XXVI, 237	151b (l. 8)	De l'art de pratiquer la musique (551)

Outre le commentaire de l'Anonyme LXI, un deuxième commentaire arabe du *Kitāb al-adwār* est catalogué dans le RISM *AW*^{i} sous la côte [330], correspondant à l'Anonyme LXII. Il est connu aussi sous le nom « commentaire de Mubārakšāh », car, sur l'une de ses deux copies connues, l'indication « commentaire de *mawlānā mubārak* Šāh » a été rajoutée ultérieurement. Mais cette inscription étant absente dans la copie la plus ancienne, et étant donné que le commentaire est dédiée à Šah Šuǧā', Farmer [46] puis Shiloah [47] pensent que c'est à lui que cette indication pourrait faire référence et non à l'auteur du texte. Par ailleurs, Far-

46. Erl. Op. cit., p. xii.
47. Shiloah, op. cit., p. 419.

mer [48] a supposé que l'auteur pourrait être ʿAlī ibn Muḥammad al-Sayyid al-Šarīf al-Ǧurǧānī (m. 1413), mais avec une argumentation peu convainquante [49]. Dans la Bibliographie de M. Guettat [50] ce personnage est considéré comme l'auteur du commentaire. Signalons cependant que d'après Taşköprüzāde, un *compendium* sur le rythme aurait été rédigé par Abū al-Wafā al-Ǧurzaǧānī [51].

Avec la table I.3, la comparaison rapide des deux ouvrages — deux commentaires du *Kitāb al-adwār* —, montre que le texte de l'Anonyme LXII intègre de longues sections empruntées à la *Risāla al-šarafiyya*. Même si, comme on le verra, l'Anonyme LXI utilise la *Risāla al-šarafiyya* dans son commentaire, cette utilisation n'est pas aussi systématique de celle de l'Anonyme LXII. Ce dernier intègre non seulement les sections concernant le système épimorique, avec la répartition des genres en doux et forts [52], mais aussi les sections concernant les rythmes conjoints et disjoints [53]. Des sections, comme la longue introduction et la partie concernant le chant (treizième article), lui sont propre puisqu'elles ne sont abordées dans aucun autre ouvrage.

5 Les deux versions d'al-Širwānī

Le premier texte du quatrième volume de *La Musique Arabe* correspond à un « traité anonyme dédié au Sultan Osmānlī Muḥammad II (15e s.) ». Il provient des folios 168b–219b du corpus ms. Or. 2361. Shiloah [54] identifie un deuxième manuscrit similaire au même texte, conservé à Istanbul (Tokapı MS 3449), dont l'auteur est Fatḥ Allāh al-Širwānī [55]. La comparaison des deux textes par Shiloah lui font apparaître qu'il s'agit du même texte, du même auteur, avec certaines différences, dont la plus importante est la section finale et une lacune au début de la version de Londres [56].

Cependant, notre comparaison avec la table I.4 nous permet de dévoiler des différences assez pertinentes. Afin de mieux apprécier les deux textes, reprenons ces différences une par une :

– Une partie manque dans la préface du ms. d'Istanbul, mais devrait être identique à celle de la copie de Londres [57] ;

48. Erl. Op. cit., p. xiii.

49. Shiloah, op. cit., p. 420 ; Amnon Shiloah. "Anonymous Arabic Treatises on Music: Lost Legacies, Hidden Answers". Dans : *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*. Éd. par Berta Joncus Melania Bucciarelli. Boydell Press, 2007, p. 11–23, p. 21.

50. Guettat, op. cit., p. 59.

51. Voir Annexe D page 367.

52. Voir § 3.3, 65.

53. Voir § 4, 118.

54. Shiloah, *AW*^{i}, p. 331–334.

55. Une édition fac-similé de ce texte a été effectué et introduite par Neubauer (Fatḥ Allāh al-Širwānī. *Fatḥ Allāh al-Shirwānī: Majalla fī'l-Mūsīqī (Codex on Music)*. Éd. par Eckhard Neubauer. T. 26. C - Facsimile Editions. Reproduit à partir du MS 3449 Ahmet III Collection, Topkapı Sarayı Library, Istanbul. Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabischen-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Univ, 1986), avec des information sur al-Širwānī, l'époque et le contexte géo-culturel. Sur al-Širwānī voir (Owen Wright. *Shirwānī, al-*. url : `http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51141` [visité le 2008/10/29])

56. « Following the comparision I have made between the above ms. [c.-à.-d. Or.2361] and al-Shirwānī's treatise I have no doubt of the identity of the two works. They both begin and end identically and follow exactly the same scope and arragement, with only small variations. The only seious difference occurs in the last section of the work [...] » (Shiloah, op. cit., p. 332).

57. Nous voulons dire par là que ce manque ne devrait pas provenir d'une différence de contenu, mais d'une perte de feuillets.

- La copie de Londres contient une section de plus d'une page sur la définition de la note et sa perception d'après la *Risāla al-šarafiyya*, al-Fārābī et Ibn Sīnā ; cette section remplace une section de la version d'Istanbul qui transmet des critiques formulées par certains sur une partie de la définition de la note du *Kitāb al-adwār* ;
- La section concernant les causes du grave dans les récipients a été remplacée dans le ms. de Londres par une section qui s'intéresse à ces causes dans un instrument à vent, le *nāy* ;
- Lors de la présentation du départage du monocorde, la copie de Londres rajoute quelques lignes décrivant les ligatures sur le *ʿūd* ;
- Le départage, présent dans la copie d'Istanbul, de la consonance en deux catégories, unisson et intervalles d'`octave`, de `quinte` et de `quarte` n'est plus repris dans la version de Londres, qui en revanche rajoute une section de quatre folios contenant la présentation du système épimorique et la répartition des genres en doux et forts ;
- Les sections concernant le ton disjonctif ainsi que celle consacrée au mode `hiǧāz` ne sont pas reprises dans la version de Londres. Cette dernière rajoute, dans l'espace de quatre folios, une section complémentaire sur les genres, les cycles, les *awāzāt* et les *šuʿab*. En outre, suite à la description des effets des modes, la version de Londres rajoute une section concernant les mouvements mélodiques ;
- La section concernant le rythme est elle aussi assez différente. La présentation générale n'est pas la même et la copie de Londres rajoute d'autres commentaires concernant les cycles rythmiques ;
- La section finale a été étendue dans la copie de Londres, et affiche particulièrement l'influence de ʿAbd al-Qādir ibn Ġaybī.

Les différences entre ces deux textes sont donc sans aucun doute plus importantes que ce qu'indique Shiloah. Ces différences nous semblent se distinguer sur deux plans : le premier est, alors que la *Risāla al-šarafiyya* est déjà citée dans la version d'Istanbul, elle prend beaucoup plus d'importance dans la version de Londres. Le deuxième plan se situe au niveau des références aux instruments de musique. Alors que la dernière section de la version d'Istanbul indique clairement que les instruments de musique ne sont pas étudiés car cela serait religieusement illicite, la version de Londres transforme toute la dernière section et rajoute, comme on l'a vu des indications concernant le *ʿūd* et le *nāy*[58]. L'auteur a donc modifié le texte sur deux plans radicaux : le système musical présenté et ses convictions religieuses. Il est ici difficile de savoir s'il s'agit dans les deux du même auteur, al-Širwānī qui a refait son texte, ou d'un autre personnage anonyme qui a remodelé le texte d'al-Širwānī. Mais pour nous, il est difficile, surtout lorsqu'on se réfère à cet ouvrage, de considérer qu'il s'agit du même texte. Nous nous réfèrerons alors au texte d'Istanbul en évoquant al-Širwānī ou les passages communs aux deux textes, et au pseudo-Širwānī quand il sera question de sujets présents seulement dans la version de Londres.

Table I.4: Les deux versions d'al-Širwānī

Sections	Tokapı MS 3449	Or. 2361	Traduction d'Erlanger, T. IV
Introduction (مقدّمة)	2–11	168b	Préface (3)
Présentation de la musique	12–29	?	?
Les médiétés ([المناسبات])	27–30	?	?
Médiété arithmétique (المناسبة العدديّة)	30–34	170a	La proportion arithmétique (9)
Médiété géométrique (المناسبة الهندسيّة)	34–36	170a	La proportion géométrique (11)
Médiété harmonique (المناسبة التّأليفيّة)	36–42	170b	La proportion harmonique (11)
Les sept autres médiétés (المناسبات السّبع المتبقّية)	42–45	171a	[Les sept autres médiétés] (14)
La racine peut être utile (قد يحتاج إلى الجذر)	45–47	171b	[La racine peut être utile] (15)

58. La nouvelle section où le *nāy* est évoqué concernait des récipients, donc des instruments de percussion, où ce problème religieux n'intervient pas.

Première section			
Sur la définition de la note, etc. (في تعريف النّغمة وما يشتمل عليه تعريفها)	47–51	172a	1. Définition de la note (17)
		172a (l.23)–173a (l.7)	[Définition de la note et sa perception d'après la *RŠ*, al-Fārābī et Ibn Sīnā]
Critiques concernant l'équivalance des notes (و لكلّ نغمة نظيرة من الحدّة والثّقل...)	51–53		
Causes de l'aigü et du grave (ولا يقال للنّغمة إنّها ثقيلة أو حادّة...)	53 (l.5) – 55 (l.10)	173a (l.7) – 173a (l.17)	[...] Causes de l'acuité et de la gravité. 21(l.33)–23(l.1)
		173a (l.7)– 174a (l.18)	Causes de l'acuité et de la gravité (focalisé sur le *nāy*)
Causes du grave dans les récipients (وأسباب الثّقل في القصاع...)	55 (l.10)– 56(l.3)		
Définition de l'intervalle musical ; consonance dissonance, les différents intervalles (البعد مجموع نغمتين مختلفتين)	56(l.3)–67(l.8)	Voir à 175b	[Section placée après la division du monocorde, mais différente]
Division du monocorde selon le *KA*	67 (l.8)–70 (l.10)	174a (l.18)–174b (l.14)	2. Division du monocorde pour fixer l'échelle générale des sons musicaux (27)
		174b (l.14)–174b (l.17)	Dénominations des ligatures sur le *ʿūd*
Division de la deuxième octave	70 (l.10)–79 (l.5)	174b (l.17)–175b (l.12)	[Division de la deuxième octave]
Section placée à la page 56 (l.4)		175b (l.12)–179a (l.9)	3. Définition de l'intervalle musical (34) - Dissonance et consonance des intervalles (34) - Nomenclature des intervalles consonants (36) - Classification des intervalles mélodiques (41) - Les limites pratiques de l'étendue des intervalles (43) - La consonance parfaite (44) - Consonance symphonique et consonance mélodique (46) - De la ressemblance de certains intervalles (46)
Deux catégories de la consonance (unisson et, selon certains `octave`, `quinte` et `quarte`) (الأبعاد المتّفقة على قسمين)	79 (l.5)–82 (l.11)		
Addition, séparation, départage et multiplication des intervalles (في جمع الأبعاد وتفريقها وتنصيفها وتضعيفها)	83 (l.1)–90 (l.1)	179a–180a (l.1)	4. Addition des intervalles (47) - Soustraction (48) - Redoublement (49) - Division par moitié (49)
		180a	5. Définition du genre (51) - Les genres doux (enharmoniques et chromatiques) (52) - Les genres forts (diatoniques) non-conjoints (60) - Les genres forts conjoints (67) - Les genres forts disjoints (71) - Les genres forts à redoublements (74)
		184b	6. De la disposition des genres dans l'échelle (gammes) (76) - dénomination des degrés (89)
Causes de la discordance du groupe et de la composition (في أسباب تنافر الجمع والتّاليف)	90 (l.1) – 91 (l.9)	187b (l.18)–188a (l.8)	7. Les causes de la dissonance (92)
La composition concordante (في التّاليف الملائم)	92–96 (l.7)	188 (l.11)–188b (l.6)	[La composition concordante]
Emplacement du ton disjonctif (واعلم أن ذا الأربع يسمّى طبقة أولى)	96 (l.7)–99 (l.5)		
Sur les cycles connus (فصل في الأدوار)	99 (l.5)– 106 (l.3)	188b (l.6)–189b (l.22)	[Sur les cycles connus]
`hiğāz`, *awāzāt* et *šuʿab* (وأمّا الذي وضعته في الجدول للحجازي)	106 (l.3)–108 (l.10)		
Sur les notes communes (transposition)	108 (l.10)–127 (l.2)	189b (l.22)–197a (l.6)	[Sur les notes communes (transposition)]
		197a (l.6)–197b (l.2)	[Complément sur les genres et les modes]
		197b (l.2)–198b (l.13)	[Sur les *awāzāt*]
		198b (l.13)–201 (l.10)	[Sur les *šuʿab*]

L'influence des modes, et leurs horaires (في تأثيرات الأدوار)	127 (l.2)–134 (l.3)	201a (l.10)–201a (l.23)	[Sur l'effet des modes]
		201a (l.23)–202a (l.16)	[Sur les mouvements mélodiques]
Deuxième section			
Sur le rythme (في الإيقاع)	134 (l.3)		
		202a (l.16)	De la rythmique (154)
Sur les cycles rythmiques (في الأدوار الإيقاعيّة)	159 (l.11)–186	207b (l.5)–214a	Des cycles rythmiques (183) [(des explications sont rajoutées par rapport à Topkapı)]
		214a–219b	[Complément sur les cycles rythmiques ; combinaisons rythme, mélodie, poésie]
Section finale			
Conclusion	187–188		
		215a	1. Des différentes espèces de compositions (233)
		217b	2. Comment commencer et finir une composition (247)
		218a	3. De la musique vocale à notes libres, appelée Ḫwanandagui (249)
		218b	4. Des différents degrés de Āhank (ambitus, registre de voix) (251)
		218b-219a	5. De la vocalise (253)

Chapitre II

La musique parmi les sciences

La musique, évoquée par le terme *mūsīqā/mūsīqī*, est abordée en premier lieu comme une science dans la plupart des ouvrages arabes médiévaux (9e–15e s.). C'est une donnée que l'Anonyme LXI confirmera dès le début de son commentaire du *Kitāb al-adwār* et tentera d'utiliser dans la construction de son discours.

Ce n'est qu'au premier chapitre que notre auteur évoque la section *al-Burhān* (« la preuve ») du livre d' *al-Manṭiq*[1]. Mais dès l'introduction, il semble se fonder sur cet ouvrage d'Ibn Sīnā, et plus précisément sur ses sixième et septième sections du deuxième discours[2], afin d'aborder l'objet, les principes et les problèmes de la science musicale, intégrés à une théorie générale de l'organisation des sciences. Observons ici comment s'articule cette réflexion épistémologique dans son application à « la science musicale », chez Ibn Sīnā ainsi que chez les commentateurs d'al-Urmawī.

1 L'objet des sciences

1.1 Chez Ibn Sīnā

Les « vraies différences » entre les sciences, nous dit Ibn Sīnā, concernent leurs objets d'étude[3]. La première classification des sciences se fait donc naturellement selon deux cas : [A] sciences à objets séparés ; [B] sciences à objets imbriqués. Observons le développement hiérarchique du cas [B][4] afin de comparer cette organisation avec celle donnée par l'Anonyme LXI mais également pour déterminer la place donnée à la science musicale.

Deux catégories se distinguent dans les sciences à objets imbriqués :

I. L'objet de l'une des deux sciences est plus général que celui de l'autre. Ce cas se subdivise à son tour en deux cas :

   1. La généralité s'établit à la manière de la généralité qui se crée entre : [a] le genre et l'espèce (l'étude des cônes (*maḫrūṭāt*), qui font partie des solides) ; ou, [b] le genre et un accident de l'espèce. C'est le cas de l'objet de la musique par rapport à l'objet

1. Abū ʿAlī Ibn Sīnā. "al-Manṭiq [la logique]". Dans : *Kitāb al-šifā [Livre de la guérison]*. Éd. par Abū al-ʿAlā ʿAfīfī. T. 9. Révisé par Ibrāhīm Bayyūmī Madkūr. al-Ḥay'a al-ʿāmma li-šu'ūn al-ṭibāʿa al-amīriyya, 1965. Chap. al-Burḥān [la preuve].

2. « Discours détaillé sur ce qui est différent et commun dans les sciences » (*fī i tilāfi al-ʿulūmi wa-ištirākihā biqawlin mufaṣṣal*), septième chapitre de ibid., 155–161 et 162–168. Pour une présentation de la septième section dans une étude comparative, voir Jean Jolivet. "Classification des sciences". Dans : éd. par Roshdi Rashed. T. 3. Paris : Seuil, 1997, p. 255–270. isbn : 2-02-030354-X, p. 264–266.

3. De ce fait, Ibn Sīnā abordera moins les principes et les problèmes des sciences que leur classification selon leur objet d'étude.

4. Aucun développement n'a été donné concernant le point [A], ce qui semble concevable.

physique (*ṭabī'ī*) : l'objet de la musique est un accident d'espèce appartenant à l'objet de la physique.

2. La généralité est celle d'attributs inséparables (*'umūm al-lawazim*)[5] à la manière de l'être (*mawǧūd*) et l'Un (*al-wāḥid*) : les sciences qui traitent des attributs généraux ne peuvent être subordonnées à aucune science ; ce sont les sciences de la philosophie première (*falsafa ūlā*), la dialectique (*ǧadal*) et la sophistique (*sūfisṭā'iyya*).

II. Les objets de deux sciences ont certains éléments communs et certains éléments spécifiques à la science elle-même (médecine et éthique).

La subdivision de la catégorie [1.] semble être une subdivision selon la nature de la relation entre les objets de deux sciences. Mais Avicenne donne aussi une subdivision établissant une hiérarchie entre les sciences qui présente deux cas : le spécifique fait partie du général et son étude est une partie de de la science supérieure (l'étude des cônes est une partie de la géométrie) ; ou bien, le particulier se spécifie du général et possède ses propres accidents et attributs (*lawāḥiq*) à tel point que son étude n'est plus intégrée à l'étude de la science générale. Elle devient une science à part qui lui est subordonnée (ex., la médecine et la physique).

Ibn Sīnā énumère quatre manières par lesquelles l'objet de la science fait que celle-ci se détache de la science générale :

i. subordination due à un accident particulier appartenant à la science supérieure, étudiée de manière spécifique et possédant ses propres accidents (cas de la médecine à la physique).

ii. subordination due à un accident étranger à la science supérieure, mais qui concerne son objet : l'étude des sphères en mouvement (*ukar mutaḥarrika*) par rapport à la science des solides ou de la géométrie.

iii. subordination due un accident étranger qui n'existe pas en soi mais existe de manière abstraite ; elle est propre à un objet et possède ses propres attributs : c'est le cas de l'étude de la perspective par rapport à la géométrie. Elle n'en fait pas partie, elle lui est subordonnée.

iv. subordination due au fait que le spécifique est un accident de l'une des espèces de la science supérieure. C'est le cas des notes musicales par rapport à la science de la physique : elles font partie de accidents de certaines espèces appartenant à l'objet de la physique. Cependant, les notes dans la science de la musique sont étudiés dans leur association à ce qui est étranger à leur espèce : le nombre. Ses attributs, comme la consonance et la dissonance, sont alors recherchés dans cet étranger et non pas dans ce qu'elles sont. Pour cette raison, la musique est subordonnée aux mathématiques et non pas à la physique.

Ainsi les trois premières catégories se distinguent de cette dernière par le fait que ce qui est relié à l'accident étudié fait partie de la nature de l'objet de la science supérieure. Ibn Sīnā fait remarquer que la science donnée comme exemple dans la troisième catégorie, c.-à-d. l'étude des astres en mouvement, n'est pas subordonnée à la science qui étudie l'accident qui lui est relatif, mais sous la science qui étudie l'aspect général de son objet (l'étude des astres en mouvement n'est pas sous la physique mais sous la géométrie), alors que la science évoquée dans cette catégorie, la musique, est subordonnée à la science qui étudie l'accident qui lui est relative.

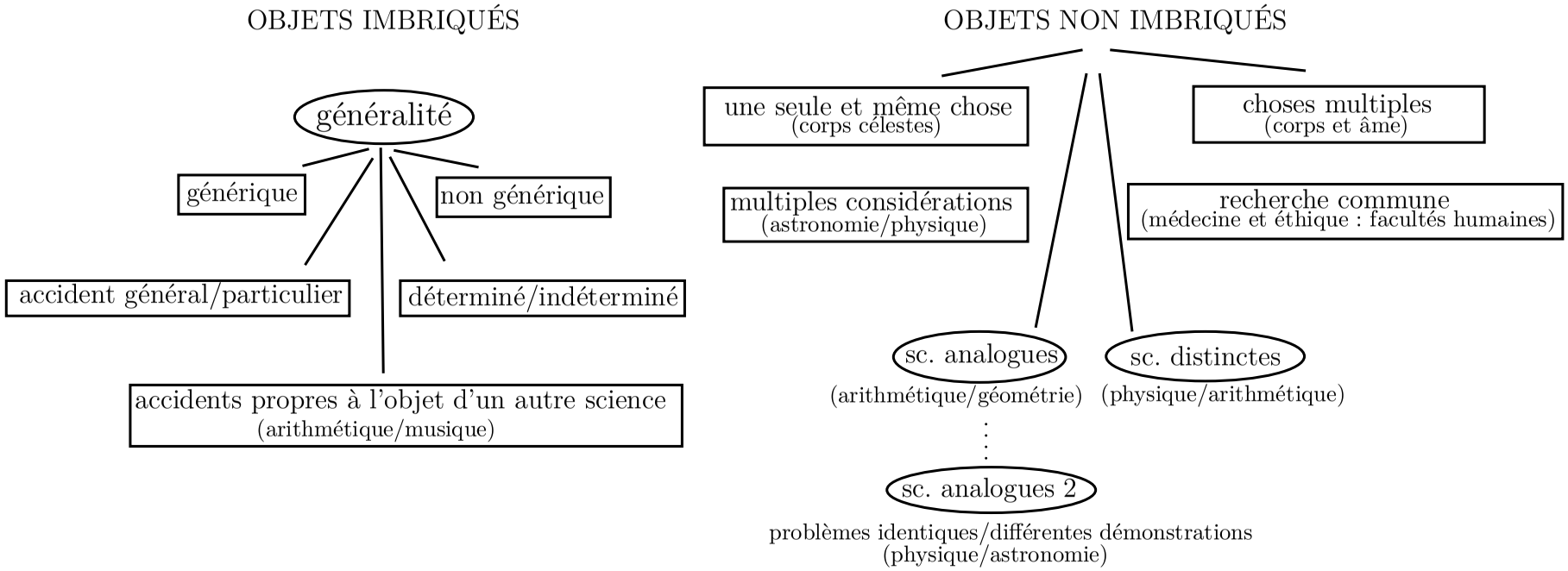


FIGURE II.1: L'organisation des objets des sciences chez l'Anonyme LXI

1.2 Chez l'Anonyme LXI

Comme le montre la figure II.1, l'Anonyme LXI (p. 141, l. 10) classe également les sciences en : [A] sciences à objets imbriqués ; [B] sciences à objets non imbriqués. Le cas [A] signifie que l'objet d'une science est plus général que celui de l'autre. Cette généralité peut être, [1] générique, ou bien, [2] non générique (id. l. 14).

Mais le commentateur aborde également trois types de relations possibles entre deux sciences[6] :

a) l'objet de la première science est un discours général sur un cas particulier de la deuxième science (l'existence de l'être, appartenant à l'objet de la philosophie première (*falsafa ūlā*), et la mesure de [sa] quantité, appartenant à la géométrie) (id. l. 18) ;

b) l'objet de l'une est pris de manière absolue alors que celui de la deuxième est considéré selon une spécification (l'étude des astres en mouvement est un cas particulier de l'étude des astres) (id. l. 20) ;

c) l'objet d'une science est pris avec des accidents appartenant à l'objet de l'autre science. C'est ce type de relation qui existe entre la musique et l'arithmétique[7]. L'objet de la musique sont les notes, dont l'organisation relève de rapports numériques, qui eux, sont des accidents du nombre, qui est l'objet de l'arithmétique. De cette manière, la musique est sous-jacente à l'arithmétique (id. l. 25).

À son tour, le cas [B] donne lieu à deux catégories : [1] l'objet est le même pour plusieurs sciences, mais leur approche est différente (les astres peuvent être étudiés en astronomie et en nature) (142, l. 2) ; [2] les sciences peuvent avoir chacune son objet (médecine et éthique) mais se réunissent dans le but final de leur recherche (investigation des qualités humaines), ou bien, les objets des deux sciences appartiennent à un même genre (les objets de la géométrie et de l'arithmétique) (id. l. 4). Les sciences de cette catégorie s'appellent « sciences convergentes ». Un deuxième type de sciences convergentes aurait des problèmes communs, mais diffèrent dans l'argumentation (id. l. 16). L'exemple donné est de nouveau les sciences de l'astronomie et de la nature.

1.3 Chez al-Lāḏiqī

Sans discussion philosophique sur la classification des sciences, al-Lāḏiqī nous présente un schéma synthétisé de la répartition des sciences. Dans l'introduction de son ouvrage, la *Risāla al-fatḥiyya*[8], il développe un discours sur la « sagesse théorique (*ḥikma naẓariyya*) » qui se constiturait aussi de trois sections, relatifs à trois sciences[9] :

1. Science divine : science supérieure qui ne nécessitant aucunement la matière, ni dans l'existence ni dans l'investigation, comme les choses séparées (*mufāraqāt*) et les choses générales.
2. Science de la nature : science inférieure, où nous aurions un besoin absolu de la matière, c'est-à-dire dans l'existence et dans l'investigation, comme les astres et les éléments.

5. Nous reprenons ici l'expression utilisée par Jolivet, op. cit., p. 264.

6. Il n'est pas clair si ces trois relations sont liées ou pas à la classification en [1] et [2].

7. Litt. « science du calcul (*'ilm al-ḥisāb*) ».

8. Cette introduction est organisée en une préface suivi de trois sections : sur la définition de la musique, sur les principes naturels, et sur les principes numériques et géométriques. Nous abordons les autres sections plus bas.

9. Muḥammad Ibn 'Abd al-Ḥamīd al-Lāḏiqī. *Al-Risāla al-fatḥiyya [épître Fatḥiyya]*. Éd. par al-Ḥāǧ Hāšim Muḥammad al Raǧab. T. 13. Al-silsila al-turāṭiyya. Kuwayt : Al-Maǧlis al-waṭanī li al-ṭaqāafa wa al-fūnūn wa al-'ādāb, 1986, p. 33–34 ; Erl. *Mus. Arabe T. IV*, p. 266-267.

3. Science mathématique : science intermédiaire, qui aurait besoin de la matière dans l'existence mais pas dans l'investigation, comme les corps sphériques, triangulaires, etc.

À l'intérieur de cette division tripartite (fig. II.2), les mathématiques s'organise selon le *quadrivium* et possèdent donc quatre fondements (*uṣūl*) : la géométrie, l'astronomie, l'arithmétique et la musique [10].

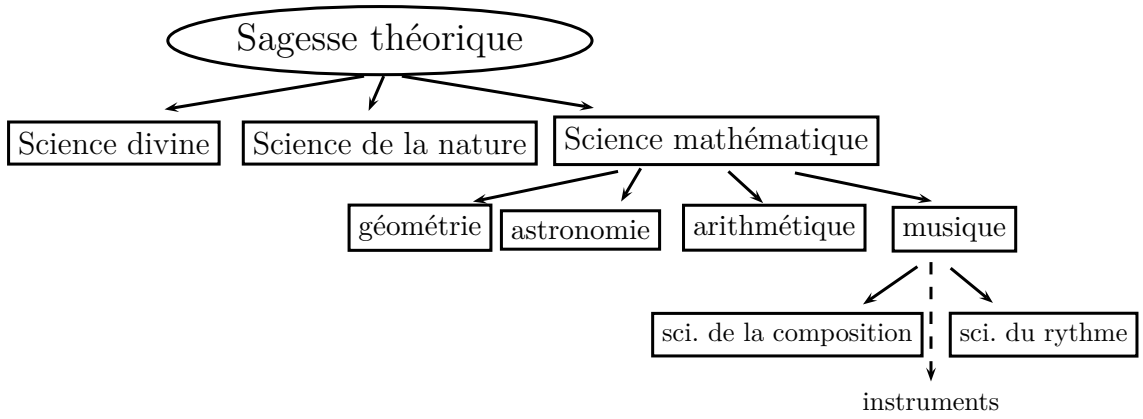


FIGURE II.2: L'organisation des sciences chez al-Lāḏiqī

À la manière d'Ibn Sīnā, la branche des mathématiques relative à la musique se subdivise elle-même chez al-Lāḏiqī en deux sous-sciences : la composition qui observe l'« état » des notes, et le rythme. Les deux constituent l'objet de la musique ; où, plus spécifiquement, la dissonance et consonance des notes constitue l'objet de la composition, et le temps, dans son état équilibré et non équilibré, constitue l'objet du rythme. Les but de ces deux sciences serait la composition des mélodies.

2 Les principes et les problèmes des sciences

Les principes, qui peuvent être des principes spécifiques à une science ou des principes généraux, sont définis chez Ibn Sīnā comme les préliminaires qui permettent de procéder aux démonstrations dans un art, sans qu'eux-mêmes y soit démontrés [11].

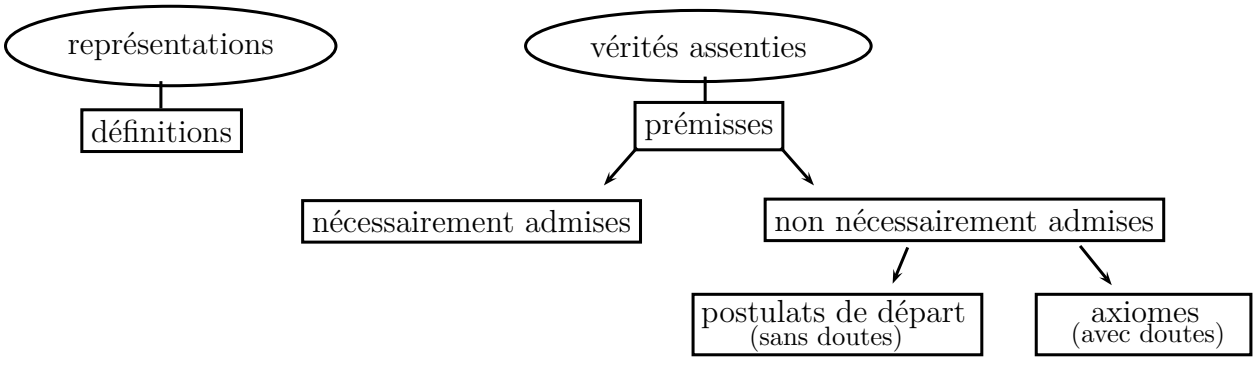


FIGURE II.3: Les principes des sciences selon l'Anonyme LXII

10. Al-Lāḏiqī développe la description de chacune de ces sciences et de ses branches (LĀḎIQĪ, op. cit., p. 34–36).

11. Ceci est dû à la clarté du principe, ou au fait qu'il doit être prouvé dans une science supérieure ou inférieure.

La division donnée par l'Anonyme LXI des principes fait écho aux premiers chapitres d'*al-Burḥān*, d'où la division en : [1] représentations (*taṣawwurāt*) ; [2] vérités auxquelles on assentit (*taṣdīqāt*)[12]. Les premiers seraient les « définitions données à l'objet de travail » (p. 142, l. 25), et les deuxièmes, les « prémisses sur lesquels se fonde l'argumentation des problèmes » (Id., l. 30). Les principes approbatifs se divisent également en deux catégories :

i- ceux qui sont forcément admis (autrement-dit ceux qui ne peuvent être niés) ;

ii- ceux qui ne sont pas forcément admis. Ils peuvent être ou bien (a) des postulats de départ, s'ils sont posés sans doutes, ou, (b) hypothèses, s'ils ont une forme de doute.

Quant aux problèmes, Ibn Sīnā les définit comme les questions dont les attributs (*maḥmūlāt*) sont les accidents propres à l'objet de la science, à ses espèces ou à ses accidents. Elles sont un objet de doute et la science cherche à les résoudre. Alors que des principes on extrait les preuves, et les objets ont des preuves, c'est pour les problèmes qu'on établit les preuves[13]. C'est la même idée que nous avons dans l'Anonyme LXI quand il définit les problèmes comme étant les « requêtes pour lesquelles on établira les preuves » (p. 143, l. 14). Notons toutefois que dans ses exemples, les problèmes ne sont pas présentés en tant que questionnements, mais en tant qu'affirmations, dont il s'agira d'affirmer la validité (p. 143). Nous verrons plus bas ce qu'il en est pour la musique.

3 La définition de la science musicale

Ibn Sīnā définit la musique en tant que « science mathématique par laquelle on cherche les états des notes (*aḥwāl al-naġam*) selon leur concordance (*ta'talif*) et discordance, ainsi que les états des temps (*aḥwāl al-azmina*) qui les séparent, afin de savoir comment la mélodie doit être composée »[14].

Une première altération à cette définition intervient chez al-Širwānī[15], qu'on retrouvera aussi chez al-Lāḏiqī[16]. La première est le remplacement du verbe[17] *ta'talif*, par le verbe *tattaffiq*[18]. La deuxième est un léger développement dans la description du rythme donné consciemment par al-Lāḏiqī[19], où il rajoute l'expression « entre les percussions »[20]. Il suggèrerait ainsi que le rythme ne concerne pas seulement les notes, mais aussi les sons sans

12. Ibn Sīnā établit cette distinction de manière concrète à la fin du sixième chapitre (Ibn Sīnā, op. cit., p. 77).

13. Ibid., p. 155.

14. الموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها، ليعلم كيف يؤلّف اللّحن (Abū ʿAlī Ibn Sīnā. "*Ǧawāmiʿ ʿilm al-mūsīqā* [Compendium sur la science de la musique]". Dans : *Kitāb al-šifā [Livre de la guérison]*. Éd. par Zakariyyā Yūsuf. T. 1. Révisé par A. F. Ahwānī et M. A. al-Ḥifnī. *Maktabat Miṣr*, 1956, p. 9)

15. al-Širwānī, op. cit., p. 12.

16. Lāḏiqī, op. cit., p. 33.

17. Ou du nom qui en dérive.

18. Nous avons fait le choix de traduire systématiquement *ta'talif* par concorder, et *tattafiq* par consonner. Concernant les motivations de ce choix, voir § 2.5 p. 54. Cette définition semble être le seul cas d'utilisation par Ibn Sīnā du verbe *i'talafa* et non pas du verbe *ittafaqa*. Soulignons aussi qu'aucune variante entre les manuscrits n'est indiquée par Z. Yūsuf (Ibn Sīnā, loc. cit.) concernant ce point.

19. Lāḏiqī, loc. cit.

20. « La musique est une science mathématique qui observe l'état de consonance et de dissonance des notes, ainsi que l'état des durées séparant les percussions avec la présence ou absence d'équilibre, afin de savoir comment la mélodie doit être composée. » (الموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن احوال النغم من حيث الاتفاق والتنافر واحوال الازمنة المتخللة بين النقرات من حيث الوزن وعدمه لتحصل معرفة كيفية تأليف اللّحن) (ibid., p. 33)

hauteurs sonores et tout ce qui est percussif. Nous remarquons par ailleurs que, dans la définition donnée par al-Lāḏiqī, l'évocation d'une présence ou absence d'équilibre est elle aussi présente dans les explications d'al-Širwānī[21], alors que nous ne la trouvons pas chez Ibn Sīnā. Si ces variations ne semblent pas être très significatives du point de vue de l'évolution des concepts, elles permettent cependant de rattacher al-Lāḏiqī à al-Širwānī, de manière directe ou indirecte[22].

Tout comme l'Anonyme LXI, l'Anonyme LXII aborde le *Kitāb al-adwār* en rappelant qu'une science doit être présentée, « afin de suivre la méthode admise parmi les sciences »[23], ce qu'al-Urmawī aurait négligé. La présentation de l'Anonyme LXII[24] essaie alors de partir des définitions de la musique afin d'aboutir à son intégration dans un système où elle serait une science avec un objet et des principes.

La première définition que l'Anonyme LXII tente de donner se limite à des définitions des termes musique (*musīqī*), mélodie (*laḥn*) et psalmodie (*taġrīd*). Dans cette présentation, « musique » n'est pour lui que le terme grec pour dire « *laḥn* », dont la définition ne constiturait pas une définition de la science musicale, mais simplement de la musique en tant qu'usage. Ce terme aurait deux interprétations, où la première serait plus générale que la seconde : la première est que c'est un ensemble de notes différentes organisées de manière spécifique et concordante ; la deuxième définition en est une extension à son agencement à des mots ayant un sens.[25].

Il se réfère alors à al-Fārābī pour dire que la musique est une pratique (*ṣinā'a*) concernée par les mélodies, comment elles concordent et comment elles s'embellissent et atteignent leur perfection. Il en déduit alors, de manière originale, que ceci est une allusion à trois parties de la musique :

1. une partie qui contient la pratique de cet art (*fann*) ;
2. une partie qui étudie les éléments principaux des mélodies : les notes, les intervalles, les genres, les mouvements mélodiques et les rythmes ;
3. une partie abordant l'ornementation et l'embellissement rajoutés aux éléments principaux de la mélodie.

Une autre définition est donnée par l'Anonyme LXII en se référant à un personnage qu'il ne cite pas, mais à travers lequel nous retrouvons des propos avicenniens. En effet, la musique s'y définit comme une science par laquelle on apprend à composer les notes de manière concordante[26] selon leurs rapports, et équilibrées selon les durées qui les séparent. C'est cette définition que l'Anonyme LXII semble préférer, car elle afficherait les quatre causes : elle montrerait que les notes sont la matière, la composition est la forme, la concordance et la mesure sont la fin, avec la présence d'un actant car il ne peut y avoir de composition sans compositeur.

---

21. AL-ŠIRWĀNĪ, op. cit., p. 17, l. 8.
22. Al-Lāḏiqī reprend aussi à al-Širwānī un explication supplémentaire sur les mathématiques, en tant qu'investigations sur les phénomènes matériels, de manière indépendante à la matière (LĀḎIQĪ, loc. cit.).
23. ANONYME LXII. "Commentaire du *Kitāb al-adwār*". British Museum Or. 2361, f. 68b–153a. AW^{i} [330]. 13–15e s. ?, 69a–70a ; ERL. *Mus. Arabe T. III*, p. 189–190.
24. ERL. Op. cit., p. 189–194 ; ANON. LXII, loc. cit.
25. Avec les termes de d'Erlanger, nous avons : 1. « un ensemble de notes dissemblables arrangées de telle ou telle façon déterminée et harmonieuse » ; 2. « un ensemble de notes dissemblables, arrangées de telle ou telle façon déterminée et harmonieuse, et auxquelles on a associé des mots disposés dans un ordre déterminé et exprimant des pensées » (ERL. Op. cit., p. 190).
26. Remarquons ici que le verbe utilisé est *talā'ama* et non pas *ittafaqa*, comme dans la définition originelle d'Ibn Sīnā.

La musique se composerait alors de l'art de la composition et de l'art du rythme, aurait un objet, des accidents propres [27] (l'aigu et le grave), des accidents générales de la note et propres au son (les critères esthétiques), ainsi que des principes.

4 Les principes de la science de la musique

Pour Ibn Sīnā, les deux sections de la musique, la science de la Composition et la science du Rythme, possèdent des principes appartenant à d'autres sciences. Ces principes sont numériques ou naturels, mais rarement géométriques. Les principes naturels s'expliquent par le fait que l'objet de la musique fait partie de la science de la nature. Cependant, comme la forme rattachée à cette science possède des principes numériques, les relations entre les nombres deviennent objet de cette science [28]. Même si Ibn Sīnā se réfère à la section *al-Burhān*, il ne détaillera pas les catégories de principes appliquées à la science musicale, contrairement à l'Anonyme LXI, qui tentera de donner des exemples précis de principes. Il en donne trois : deux qu'il considère comme numériques et un troisième qu'il considère comme géométrique. Cependant, nos deux auteurs ne nous donnent ici aucune définition de ce qui est considéré comme « principe (*mabda'*) » en science. Si nous observons les deux exemples donnés par l'Anonyme LXI, nous aurions plutôt des affirmations et des analogies. En effet, les deux exemples donnés comme principes numériques sont : « Le rapport entre les deux notes de la quarte est le même que le rapport de quatre à trois » et « Le rapport entre les deux notes de la quinte est le même que le rapport de trois à deux » (p. 143, l. 3).

Pour ce qui est de l'exemple de principes géométriques, notre auteur nous donne : « La différence des notes entre l'aigu et le grave est selon la corde qui fait sonner la longueur et l'épaisseur » (Id., l. 6). Il nous informe par ailleurs que la suite de son texte nous donnera des exemples de principes physiques, mais il ne nous les présente pas explicitement.

En outre, dans le cadre des principes, l'Anonyme LXI nous présente un exemple de ce qu'il considère comme étant une « loi (*aṣl muta'āraf*) », où il nous donne la phrase suivante : « Si on extrait le tiers, le quart ou la moitié d'une corde libre, en faisant sonner le reste, la note entendue de la moitié est nécessairement plus aiguë que celle entendue de ses trois quarts, et plus grave que celle entendue de son quart » (p. 143, l. 9).

En voulant aborder les principes de la science de la musique, l'Anonyme LXII se réfère à des principes qui seraient cummuns à toutes les sciences [29]. Ceux-ci seraient selon lui de trois types : [1] les principes premiers (*awwaliyyāt*), qui relèvent de l'innée, l'auteur se réserve de les détailler ; [2] les axiomes (*muṣādarāt*), acquis et démontrés dans une science supérieure, ils peuvent être pris de la science des proportions, de la géométrique ou de la science de la nature ; et [3] les principes expérimentaux (*mabādi' taǧrībiyya*) (présents dans la médecine, par exemple) que reçoit le musicien directement de chez les maîtres de la pratique.

4.1 Principes naturels

D'un point de vue structurel, al-Lāḏiqī est l'auteur arabe qui a le plus clairement spécifié une section concernant les principes physiques de la musique [30], même s'il n'est pas le seul à adorder son contenu. En se basant sur le fait que les notes, en tant que sons possé-

27. D'Erlanger utilise l'expression « attributs essentiels » (Erl. Op. cit., p. 192).

28. Ibn Sīnā, op. cit., p. 9–10.

29. Nous résumons ici notre interprétation du texte arabe (Anon. LXII, op. cit., 70a, l. 4–190) édité dans l'annexe, D, p. 337, l. 7. Voir aussi la traduction française Erl. Op. cit., p. 192–194.

30. Lāḏiqī, op. cit., p. 43–45 ; Erl. *Mus. Arabe T. IV*, p. 275–279.

dant une certaine durée, naissent à partir de certaines propriétés de la matière (*mādda*), il ne peut être possible de les séparer de la science de la nature. La première approche des notes est donc une approche qui se fonde sur les principes « naturels », alors que l'approche étudiant la concordance et discordance, approche basée sur des principes mathématiques, se place en second lieu. Une certaine dépendance de l'approche mathématique à l'approche naturelle est également soulignée : même si dans la réalité elle a besoin de la matière, son domaine d'investigation n'en a pas besoin, la première approche contient les principes naturels nécessaires aux problèmes étudiés par la deuxième approche.

En comparaison à Ibn Ġaybī, al-Lāḏiqī semble vouloir limiter l'importance des principes naturels puisq'il s'oppose au propos d'Ibn Ġaybī disant que « les principes fondamentaux de toute science appartiennent à la Physique comme la sensation et le mouvement humains appartiennent à l'homme. » [31] Il affirme alors que l'étude des facultés, de la perception et du mouvement ne font pas partie de cet art (*fann*) [32]. Il se base ici sur les « savants en cet art » ainsi que sur Ibn Sīnā : les principes naturels ne seraient que les principes conceptuels (*taṣawwurāt*) et les principes approbatifs (*taṣdīqāt*) qui le composent. Le propos d'Ibn Ġaybī serait né de la non distinction catégorique entre ce qui sert de principe et ce qui ne l'est pas ; il a été vu qu'une même chose peut avoir besoin de la matière dans un contexte et s'en passer dans un autre.

Une fois cette mise au point faite, al-Lāḏiqī apporte sa contribution à l'étude du son et de la note et leurs propriétés [33].

4.2 Principes numériques et géométriques

Afin de définir la proportion (*munāsaba*), al-Širwānī se réfère à Nicomaque, à son ouvrage sur la « science du nombre », à Euclide, puis à l'auteur des *mafātīḥ* (clés) (27), avant de proposer sa propre définition (28-29). Les médiétés seraient dix chez les auteurs, mais trois ont été abordées par les anciens : les proportions et médiétés arithmétiques ($c-b=b-a$) [34], géométrique ($c:b=b:a$) [35] et harmonique ($[c-b]:[b-a]=c:a$) [36] [37]. Après avoir donné quelques indications sur les autres médiétés, qui ne concernent pas cette science, al-Širwānī se focalise sur la racine d'une nombre car le lecteur pourrait en avoir besoin [38]. Le nombre multiplié par soi est appelé selon les domaines [39] racine (*ǧiḏr*) », côté (*ḍil'*) ou chose (*šay'*) dont les produits sont respectivement les « déraciné (*maǧḏūr*) », carré (*murabba'*), et l'argent (?) (*māl*). La racine est de deux catégories : exprimable (*munattaq*), dont on peut connaître les valeurs (4, 9, etc.), et sourd (*aṣamm*), qu'on ne peut pas exprimer en nombre, dont Dieu serait le seul à en connaître la valeur. al-Širwānī aborde ensuite la première section de la science musicale et ne développe pas de discours spécifique à l'utilisation de la racine dans la musique, mais il indique toutefois que les racines sourdes sont obtenues par le moyen de lignes géométriques [40].

31. Trad. à partir du persan par d'Erlanger (Erl. Op. cit., p. 275).
32. L'utilisation du mot *fann*, traduisible par « art » est rare et n'est pas encore clairement définie
33. *Voir* chapitre suivant.
34. al-Širwānī, op. cit., p. 30–34.
35. Ibid., p. 34–36.
36. Ibid., p. 36–42.
37. Concernant les médiétés arithmétique et géométrique, al-Širwānī se réfère à l'auteur de la *takmila fī al-ḥisāb* et à Nicomaque pour la médiété harmonique.
38. al-Širwānī, op. cit., p. 45–47.
39. Trois domaines sont répartis : l'artihmétique, chez ceux qui étudient la surface, et chez ceux qui étudient « la racine et la *muqābala*.
40. al-Širwānī, op. cit., p. 46, l. 11.

Quant au discours d'al-Lāḏiqī, on y ressent l'influence de la *Risāla al-šarafiyya*, à laquelle se rajoute une section présentant les trois médiétés. En effet, al-Lāḏiqī fait précéder cette section par un exposé sur l'importance de la présence de notes différentes en hauteur, afin d'avoir des effets différents [41], et par la définition du genre et de la mélodie [42]. Cet exposé ce distingue par le fait qu'un genre (*ǧins*) ou un groupement (*ǧam'*) est défini par un ensemble de notes différentes en acuité et gravité, possédant une certaine organisation. Peu importe que cette organisation soit concordante ou pas. Selon lui, la concordance ne concerne que la mélodie et c'est ce qui la distingue du genre : la mélodie est un groupement, mais le groupement ne saurait être une mélodie, ou encore, la mélodie est un groupement concordant.

Conclusion

Par ce chapitre, nous avons analysé les tentatives des commentateurs d'al-Urmawī à présenter la musique comme une science. Leurs chapitres introductifs voudraient combler ce manque chez al-Urmawī, même si la *Risāla al-šarafiyya* en aborde certains aspects à travers l'exposé des caractéristiques du son et des méthodes de calcul des intervalles [43]. Bien que nous pouvons observer la prédominance d'Ibn Sīnā, qui constiturait ici un catalyseur afin d'aborder ce sujet, sa présentation n'est pas systématiquement reprise, probablement pour sa complexité. Celui-ci pose de manière évidente et directe une relation entre la musique et la science de la nature (la physique), où, même si l'objet de la science de la nature est plus général que celui de la musique, l'objet de cette dernière serait un « accident d'espèce appartenant à la science de la physique ». Mais malgré cela, la science musicale est subordonnée aux mathématiques et non pas à la science de la nature car les notes musicales et leurs attibuts, comme la consonance, sont étudiés par rapport au nombre, qui est étranger à leur espèce. Avec une organisation plus simplifiée des sciences, nous ne retrouvons pas cette approche chez l'Anonyme LXI, où aucune relation avec la science de la nature n'est évoquée. Par une approche plus traditionnelle, la musique y est prise avec des accidents appartenant à l'objet d'une autre science, l'arithmétique, car l'organisation des nombres relèves des rapports numériques. La musique serait donc sous-jacente à l'arithmétique. Quant à al-Lāḏiqī, il ne fait que transmettre l'organisation classique du *quadrivium* sans évoquer explicitement la nature de la relation entre l'arithmétique et la musique.

41. Lāḏiqī, op. cit., p. 36–37.
42. Ibid., p. 37.
43. Voir chapitres suivants.

Chapitre III

Le son et la note

Le chapitre concernant le son et la définition de la note suit l'organisation donnée par al-Urmawī dans la *Risāla al-šarafiyya*. Celle-ci progresse de la détermination d'une entité générale « son », à la distinction de la plus petite unité nécessaire pour la pratique musicale, note [1]. Ainsi seront abordées les questions liées à la production du son et à sa transmission, tout comme celles qui se rattachent aux caractéristiques physiques et esthétiques de la note.

1 Production, propagation et perception du son

1.1 Production du son

Critique des critiques

C'est à partir de critiques formulées par al-Urmawī à l'encontre d'expressions données par al-Fārābī que tient lieu cette réflexion sur la production du son [2]. Notre commentateur, l'Anonyme LXI, énumère ces critiques en six points qu'il est possible de formuler ainsi :

1. Le son est-il la spécificité du corps heurtant ou du corps heurté ?
2. La résistance est-elle la seule condition nécessaire pour qu'un son soit produit ?
3. Sur la relation entre les forces des deux corps en heurt.
4. Sur l'air et le choc des corps.
5. L'air contient-il le son en lui-même ?
6. Sur la poussée et le mouvement qui engendrent un son.

Avant d'observer ces six points en détails, résumons le propos d'al-Fārābī dont il est question : al-Fārābī [3] lie la présence ou absence du son et sa nature aux types de corps desquels il dépend. D'où une première distinction entre « corps résistants » et « corps non résistants », où seuls les premiers sont aptes à produire des sons. La deuxième distinction subsiste entre

1. Par « note », il s'agit ici de la note conçue et pratiquée, mais non notée. Les termes latins « *vox* » et « *sonus* » corresponderaient certainement mieux au terme arabe « *naġma* », qui peut également avoir la signification de « mode » et de « mélodie ».

2. L'auteur du *Grand Traité sur la Musique*. consacre en effet une section de son ouvrage à l'étude du phénomène sonore. D'Erlanger (Baron Rodolphe D'Erlanger. *La musique arabe*. T. 1. Première partie de la traduction du *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* d'al-Fārābī. Paris : Paul Geuthner, 1930) intitule ces sections ainsi : Principes de physique : production du son ; sa transmission (p. 80) — La note ; sa définition ; corps qui produisent des notes (p. 81) — Causes de l'acuité et de la gravité ; causes que l'on peut mesurer et causes que l'on ne peut apprécier ; Rapports des notes (p. 82).

3. Ibid., p. 80–81.

« corps polis » et « corps rugueux ». Alors qu'avec les premiers le rebondissement [de l'air] est fort, la présence du son sera moins probable avec les corps rugueux.

Mais, alors qu'al-Fārābī indique qu'il avait présenté une « explication générale de la production du son » [4], les points critiqués par al-Urmawī dans la *Risāla al-šarafiyya* se rattachent à des détails, qui n'étaient probablement pas dans l'esprit d'al-Fārābī. Ainsi :

1. Al-Urmawī se base sur le propos d'al-Fārābī, « dans ce cas là, le corps heurté ne produit aucun son » [5], pour critiquer le fait que cela fait penser que le son serait la spécificité du corps heurté sans le corps heurtant. En donnant l'exemple de deux pierres frappées l'une contre l'autre, il affirme que le son ne peut être spécifié au corps heurtant sans le corps heurté, ou l'inverse. Bien que l'Anonyme LXI trouve la considération d'al-Urmawī appropriée, il ne le soutiendra pas dans sa critique. Pour lui, le propos d'al-Fārābī se fondait sur la Tradition, et rappelle alors que les « détenteurs de la tradition » parlent du son de la corde, du *ṭās*, du *ṭašt*, du gosier, et du *nāy* [6] ; ces expressions spécifient le son par le corps heurté et non par le corps heurtant. L'attribution du son au corps contacté s'expliquerait par le fait que c'est dans ce corps que s'affiche l'effet du corps contacté.

   D'un autre côté, l'Anonyme LXII [7], répond à la critique d'al-Urmawī en prenant comme exemple un tambour heurté par une baguette. Selon lui, on ne peut pas douter dans ce cas du fait que le son appartient au tambour et non à la baguette. Constatons toutefois ici qu'al-Urmawī aborde la question dans son état le plus général, deux objets semblables en entre-choc, alors que ses deux commentateurs le ramène à un cas instrumental. al-Urmawī s'attache probablement à la distinction entre les deux cadres.

2. La deuxième critique concerne à la fois un cadre conceptuel et terminologique. Dans un premier lieu, al-Fārābī aborde seulement la poussée (*al-muzāhama*) d'un corps par un deuxième corps. Ce corps pourrait se laisser traverser (*yanḥariqa*) et s'écrater (*yatanaḥḥā*) face au deuxième corps, ou, lui résister (*yuqāwima*). Dans son explication, seulement si le corps possède une résistance à une poussée, il pourra alors, suite à un impact (*qar'*), produire un son. Pour al-Urmawī, ni la poussée, ni le fait de se laisser traverser ou de s'écarter ne jouent un rôle dans la production du son ; seul le choc compte. al-Urmawī prend l'exemple d'un corps qui se déchire pour réfuter le fait qu'un corps qui se laisse traverser ne produise pas de son. Par ailleurs, alors qu'al-Fārābī a également évoqué la nécessité d'un choc, al-Urmawī ne retient de son propos que le phénomène de la poussée — sur laquelle al-Fārābī s'est effectivement le plus focalisé —, soulignant qu'une poussée pourrait s'unir à la résistance quand les deux corps sont en contact, et ne produirait alors plus de son.

   L'Anonyme LXI répond brièvement à cette deuxième critique en trois points, où il affirme que :

   (a) la nécessité d'une résistance de la part du corps heurté face au corps heurtant est un fait connu qu'il n'est pas possible d'ignorer. Le commentateur s'éloigne toutefois ici du propos d'al-Urmawī puisque celui-ci n'a pas réfuté la nécessité d'une résistance, mais voulait placer le choc au premier plan ;

4. Ibid., p. 81.

5. Litt. « Ne contient aucun son » (لَمْ يَكُنْ فِي الجِسْمِ الَّذِي زُحِمَ صَوْتٌ) (Ṣafī al-Dīn AL-URMAWĪ. *al-Risāla al-šarafiyya fī al-nisab al-ta'līfiyya*. Éd. par Lasâad KRIÂA. Thèse de doctorat sous la direction de Louis al-Ḥāǧ. Kaslik-Liban : Université St. Esprit, 2004, p. 60).

6. Sur ces instruments, voir la traduction, p. 146.

7. ERL. *Mus. Arabe T. III*, p. 207.

(b) le propos d'al-Fārābī concerne les sons percutés, qui seraient de l'ordre de l'arrachement. L'exemple donnée par al-Urmawī s'éloignerait donc du propos ;

(c) que la résistance évoquée par al-Fārābī se situe au moment du contact alors que celle indiquée par al-Urmawī se situerait plus tard [8].

3. Comme indiqué plus haut, la troisième critique concerne la relation de force entre les deux corps en heurt : al-Fārābī[9] avait posé comme condition de production du son le fait que la force du corps heurtant soit moindre que celle du corps heurté, ce que réfute al-Urmawī[10]. Ce dernier affirme que les deux forces peuvent être égales, mais aussi que la force du corps heurté peut-être moindre que celle du corps heurtant tout en ayant un son. Nous comprenons ici qu'al-Urmawī se place dans un cas très général d'absence ou de présence de son. Même si le corps heurté se brise lors du choc, cela n'empêche pas la présence du son.

   Sans réfuter totalement la position d'al-Urmawī, l'Anonyme LXI explique qu'al-Fārābī évoquait le fait que le corps heurté doit pouvoir résister au corps heurtant lors du contact. Pour donner des cas où le son n'existe pas car la force du corps heurtant est supérieure à celle du corps heurtant, il évoque le moment où l'eau et l'air ne résistent plus au fouet ou au caillou après la frappe, car leur force [de résistance] serait devenue moindre[11]. S'ils résistaient encore, et avaient une force supérieure, le son se serait perpétué. C'est donc le changement du rapport de force qui aurait mis fin à la présence du son.

4. Pour al-Urmawī, la considération d'al-Fārābī, que le choc est le contact d'un corps dur avec un autre corps dur qu'il affronte suite à un mouvement contredit son propos, « l'air peut contenir le son en lui-même lorsqu'il est frappé par un fouet »[12]. Nous n'avons pas ici en effet deux corps durs, mais un corps dur et l'air. L'Anonyme LXI juge la remarque d'al-Urmawī acceptable, mais selon lui, al-Fārābī évoquait, par « corps solide », tout corps possédant une force de résistance. Vue de cet angle, l'air aussi est un « corps solide » puisqu'il résistera au mouvement du fouet. Notre auteur sépare alors un type de choc « majoritaire » d'un type « minoritaire ». Nous serions ici dans ce deuxième type, qu'al-Fārābī n'a pas abordé car il ne fait pas partie du cas général de chocs. Par ailleurs, ce type serait moins utilisé dans la pratique musicale.

5. La cinquième critique reprend le propos d'al-Fārābī, « l'air peut contenir le son en lui-même lorsqu'il est frappé par un fouet ». al-Urmawī explique que l'air ne contient pas le son en lui-même mais que celui-ci se produit par le choc entre un corps frappant, le fouet, et un corps frappé, l'air. Il serait également possible que le son soit ici le résultat du choc entre deux mouvements de l'air qui se sont opposés[13]. L'Anonyme LXI trouverait cette réponse appropriée si al-Fārābī avait évoqué le son dans l'air sans corps heurtant, ce qui n'est pas la cas. Pour lui al-Fārābī se réfère ici non pas au cas général où le son se trouve dans l'air indépendamment du corps heurté, qui est autre que l'air, mais avec le

8. *Voir* la troisième critique.

9. Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 106.

10. Ṣafī al-Dīn al-Urmawī. *Kitāb al-Adwār. Book on the Cyclic Forms of Musical Modes, and al-Risāla al-Sharafiya fi'l-nisab al-ta'līfiya. Treatise Dedicated to Sharaf al-Dīn on Proportions in Musical Composition.* Éd. par Fuat Sezgin. T. 6. C. Édition fac-similé à partir du MS 3653, Nuruosmaniye, et MS 3460 Ahmet III collection, Topkapi Sarayi, Istanbul. Présentation en anglais et en arabe par Eckhard Neubauer. Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1984, p. 3–4.

11. C'est probablement à ce type de résistance « tardive » que l'auteur faisait allusion dans le troisième point qui répond à la deuxième critique d'al-Urmawī.

12. Kriâa, loc. cit.

13. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 7.

corps heurté, qui est l'air. Quant à l'Anonyme LXII, il semble que celui-ci ait interprété autrement les propos de Safī al-Dīn. Pour lui, al-Urmawī trouve que la contradiction provient du fait que l'air ne soit pas un corps solide. Selon lui, nous serions ici dans le cas d'un air comprimé, qui lui, est solide.

6. Finalement, al-Urmawī critique la condition d'al-Fārābī, indiquant que la poussée doit émaner d'un mouvement, et considère cela comme une répétition inutile car la poussée ne peut provenir que d'un mouvement. Il suggère toutefois, afin d'éviter cette condition, d'utiliser le terme « entre-choc » (*muṣādamah*) à la place du terme « poussée » (*muzāḥamah*), car tout entre-choc est une poussée et non l'inverse. Il rappelle par ailleurs que la poussée peut s'unir [avec le corps] après le contact ce qui ne produirait aucun son [14]. Pour l'Anonyme LXI, al-Urmawī se contredit ici. Premièrement parce qu'il avait séparé auparavant la poussée du mouvement en expliquant que la pression après le contact peut n'engendrer aucun son, car la poussée ne posséderait pas de mouvement ; deuxièmement parce que, dans sa critique, il aurait considéré l'entre-choc comme une poussée spécifique. Quant à l'Anonyme LXII, il indique à juste titre qu'al-Fārābī voulait distinguer la poussée avec mouvement, de la poussée sans mouvement ; La première seulement implique un son.

Sur cette section, l'Anonyme LXII conclut que les critiques d'al-Urmawī n'est qu'une discussion sur les mots et qu'il ne faudrait pas contredire le cheikh al-Fārābī sur ce type de terminologies. Pour lui, toutes les définitions sont prises des anciens auteurs, et les modernes ne s'impliquent que par de légères rectifications [15].

Récapitulations et développements

Suite à la réponse aux critiques d'al-Urmawī, l'Anonyme LXI donne un condensé tentant d'expliquer ce qui est relatif au son « en soi ». Il détermine ainsi une entité « son », indépendante des autres accidents qui peuvent lui être rattachées (aigu, grave, intensité).

Alors qu'al-Urmawī considère, en se référant à al-Fārābī, que la cause du son est une compression de l'air entre deux corps puis son rebondissement [16], l'Anonyme LXI s'attache aussi à une « cause proche » (*sabab qarīb*) de la production du son : un mouvement extrêmement rapide de l'air [17]. Il distingue ainsi indirectement [18] les phénomènes propres au choc des corps, de ceux liés aux mouvements de l'air qui sera en contact avec l'oreille. Cette vision en deux causes de la production fait que l'air n'est pas un simple transmetteur du son, qui serait déjà produit, mais, pour notre oreille, il en est la cause. Quant à la nature des corps qui engendrent un mouvement de l'air, une certaine originalité de son discours réside dans le fait qu'il évoque non seulement la nature des corps, la force du choc et sa rapidité, mais également le type de contact, claqué (*qar'iyya*) ou arraché (*qal'iyya*). Cette séparation des deux types de contact devient omniprésente chez notre auteur, même s'il n'évoque pas un effet dans le mouvement de l'air ou dans la nature du son, dû à cette différence. Cette approche est présente aussi chez al-Širwānī. Pour lui, le son est « une chose connue » [19], mais qu'on a défini comme une « manière (*kayfiyya*) » qui se produit dans l'air à cause d'une vibration, suite à un choc. Ce choc peut-être un contact fort (*imsās 'anīf*), ou un arrachement (*qal'*),

14. Kriâa, op. cit., p. 61.
15. Erl. Op. cit., p. 208.
16. Kriâa, loc. cit.
17. L'auteur ne retient pas l'idée d'une compression de l'air.
18. L'auteur n'aborde pas explicitement une « cause éloignée » entre les corps en choc. Probablement car la question a été assez abordée dans les passages précédent.
19. Autrement-dit, qui ne mériterait pas un discours qui tente de l'expliquer.

qui serait une séparation forte (*tafrīq ʿanīf*), sous la condition d'une résistance de le part du corps frappé face au corps frappant, ou du corps arraché face au corps arrachant. Deux types de sons sont donc distingués : sons frappés et sons arrachés. Mais selon al-Širwānī, les mélodies n'utiliseraient que les sons frappés [20].

Ces observations de la production son, entamées dans les écrits arabes par al-Fārābī, puis développées par al-Urmawī, ses lecteurs et commentateurs, aboutissent à distinguer trois catégories de production selon les types d'instuments, présentées en tant que tel chez al-Širwānī. Ainsi se distinguent :

1. Une production du son dans les gosiers : l'air frappe de manière forte et intense les *muqraʿāt* [21] des parties de la gorge. al-Urmawī insiste sur la nécessité d'un mouvement intense, en affirmant que si on respire sans force, aucun son ne se produit [22]. Pour al-Širwānī, la force qui pousse l'air le fait vibrer fortement depuis le trachet des poumons vers l'extérieur. Il frappe alors l'air présent dans les parties du gosier, ce qui produit le son [23].

2. Une production du son dans les instruments à vent : l'air qui circule de manière intense et forte heurte les côtés de les cavités de l'instrument, puis se reflète constamment de manière circulaire hélicoïdale, produisant, par son encombrement une note [24]. La production du son dans le gosier pourrait-être, selon al-Širwānī, considérée comme une production dans un instrument à vent. Nous retrouvons chez ce personnage une description similaire à celle donnée auparavant par al-Urmawī : l'air poussé frappe les côtés de la cavité, il se réfléchit alors et se reproduit d'un côté à l'autre selon au mouvement circulaire hélicoïdal, puis se libère à travers une sortie, ce qui produit un son [25].

3. Une production du son dans les instruments à cordes : une fois la corde frappée, elle vibre et secoue l'air loin d'elle, produisant dans l'air des percussions continues, même s'il n'y a pas de contact avec l'excitateur (*muḥarrik*). Le son se produit alors et se dissout petit à petit jusqu'à l'extinction [26]. al-Širwānī [27] tente une description plus détaillée du phénomène : la corde, suite à la frappe, vibre en secouant l'air loin d'elle. Déplacée de sa position initiale, elle tente d'y retourner, mais, après avoir retrouvée cette position de nouveau, elle la dépasse à cause de la force qu'elle entretient. Elle tentera encore d'y retourner, mais avec un dépassement plus réduit, et ainsi de suite, jusqu'à l'arrêt sur la position de départ. Suite à la vibration de la corde, des entre-chocs prennent lieu entre la corde et l'air, où chacun contribue à la production de l'air. La perception du son comme un son continue serait due au fait que ces percussions sont séparées par des durées imperceptibles, à la manière d'une goutte d'eau qui tombe, perçue comme un trait. En se référant à un personnage non cité, al-Širwānī affirme que ce n'est qu'ainsi que le son peut acquérir une durée perceptible. C'est ce son, en se maintenant un certain temps sur un degré d'acuité et de gravité, qui serait qualifié de note. C'est d'une manière similaire que se produiraient les notes à partir de corps vibratoires, comme le *ṭās*, et

20. al-Širwānī, op. cit., p. 48–49.
21. Nous ne trouvons pas de mot qui puisse traduire ce terme, dont le sens correspondrait à : « lieux où se produit le choc ».
22. Kriâa, op. cit., p. 65.
23. al-Širwānī, op. cit., p. 49.
24. Kriâa, op. cit., p. 66.
25. al-Širwānī, loc. cit.
26. Kriâa, loc. cit.
27. al-Širwānī, op. cit., p. 50–51.

les *qiṣā'* [28] [29].

1.2 Mouvement de l'air

Pour ce qui est de la transmission de l'ébranlement, l'air est conçu en plusieurs sections qui se relaient le mouvement par leur contact. L'Anonyme LXI fait remarquer qu'il ne s'agit pas du déplacement d'un même air, mais d'un mouvement similaire aux vagues d'eau qui se créent par le lancement d'un cailloux sur une eau stagnante. C'est probablement ce parallèle avec le mouvement de l'eau qui inspire la forme que prend l'air : une évolution en mouvements circulaires, avec des ventres et des creux. Le circularité de la forme expliquerait pour al-Urmawī la perception d'un son provenant de toutes les directions, mais dont l'intensité peut varier selon la direction du vent [30].

Concernant la forme de l'air, l'Anonyme LXII [31] aborde cette question en tant que masse. Celle-ci aurait la forme d'un œuf si aucun obstacle ne s'oppose au mouvement de l'ondulation [32]. La partie la plus épaisse de cette figure serait une grande circonférence parallèle au cercle de l'horizon du lieu où s'est produit le heurt. En dessus se superposent plusieurs autres circonférences, parallèles entre-elles, chacune plus petite que celle d'en dessous, formant des voûtes et finissent en un point. Il en est de même en dessous du plus grand cercle, sauf que les cercles supérieurs sont plus séparés les uns des autres que les cercles inférieurs, de telle manière que le segment qui joint le point supérieur au centre du grand cercle soit plus long que celui qui joint le point du dessous et le centre. L'Anonyme LXII explique cela par le fait que l'air s'oppose au mouvement descendant et favorise le mouvement ascendant.

L'évocation par l'Anonyme LXI d'une distance parcourue par l'air, et en même temps d'une direction du mouvement, méritent également d'être soulignées : que ce soit dans le cas d'un entre-choc ou d'un arrachement, un rebondissement de l'air se produirait dans la direction opposée au mouvement du corps frappant. Cette même idée de rebondissement, déjà présente chez al-Fārābī, est intégrée ici au mouvement de l'air.

1.3 De l'air à l'oreille

Dans la dernière partie de la section concernant le son, al-Fārābī explique la perception du son par le fait que, suite au choc, l'air qui s'échappe se transmet, couche par couche, jusqu'à l'air contenu dans le conduit auditif. Quant au temps parcouru par le son pour arriver à l'auditeur, il est abordé par al-Urmawī, qui précise que plus l'origine du son est éloignée, plus

28. *qisā'*, sing. *qaṣ'a* = écuelle, gamelle, jatte, auge.

29. L'utilisation de l'expression « corps vibratoires » n'est pas spécifique à al-Širwānī. Nous retrouvons une expression similaire chez l'Anonyme LXII tout comme chez l'Anonyme LXI, mais son sens exact est difficile à apprécier. Partant du fait que les notes sont des sons spécifiques, l'Anonyme LXII (f. 74) nous indique qu'elles se produisent dans les « choses vibratoires », qui, une fois excitées, entretiennent le mouvement et le diffuse sur les parties de la corde ou de de la cavité d'un instrument à vent. Alors qu'ici l'expression fait allusion à tout ce qui vibre, l'Anonyme LXI tout comme al-Širwānī, semblent l'utiliser en faisant plutôt référence à un type d'instruments (membranophones/idiophones). Nous comprenons dans ce contexte, que pour al-Širwānī, ces instruments ne produisent pas de simple buits, mais leurs sons seraient considérés comme des notes.

30. Kriâa, op. cit., p. 61.

31. Erl. Op. cit., p. 205–206 ; Anon. LXII, op. cit., 72a–73a.

32. Les Iḫwān al-Ṣafā' ([Les Frères Sincères] ont vécus à al-Baṣra, deuxième moitié du Xe siècle.) considéraient déjà que l'air, suite au choc, progressait dans toutes les directions selon une forme sphérique (Iḫwān al-Ṣafā'. "[section sur la musique]". Dans : *Raṣa'il Iḫwān al-Ṣafā' wa Iḫwan al-ḥillā'*. T. 1. Dār Ṣādir, 1378 H. Chap. al-qism al-riyāḍī [section mathématiques], p. 241, p. 189).

il lui faudra du temps pour aboutir à l'oreille[33]. Par contre, si l'auditeur est proche de la source, la frappe et le son seraient ressentis comme des événements simultanés. al-Urmawī donne l'exemple de la corde doublée du *ʿūd*. Même si la frappe touche la corde d'en haut en premier lieu, l'auditeur ne percevra qu'un seul son[34]. Toutefois, cet exemple nous semble illustrer plutôt la perception de deux frappes séparées d'un temps bref que la distance entre la source et l'auditeur.

D'un autre côté, la perception du son décrite par al-Urmawī établit deux composantes nécessaires au phénomène de l'audition : l'arrivée de l'air aux tympans (*al-ṣammāḫayn*) qui ont la fonction de récepteurs, et l'existence d'une force auditive (*al-quwwa al-sāmiʿa*) contenue dans les organes. L'Anonyme LXI donne une description plus détaillée du processus : quand les ondulations aboutissent à l'air qui se trouve dans l'oreille, elles atteignent le tympan auditif (*al-ṭablatu al-sāmiʿatu*) étendu sur la cochlée (*al-ṣimāḫ*). Un nerf (*al-ʿaṣab*) est alors excité et le mouvement est perçu par la force auditive, ce qui donne lieu à l'audition (*al-samāʿ*). Soulignons ici que l'Anonyme LXI utilise le terme évoquant l'audition, *al-samāʿ*, pour passer d'un évènement biophysique à une conception métaphysique. Il indique en effet que le *samāʿ* s'effectue dans un temps équivalent à celui du mouvement de l'astre du jour (*falak al-nahār*)[35],« appelé repère directionnel (*muḥaddid al-ǧihāt*) par les savants (*al-ḥukamāʾ*) et trône sublime (*al-ʿarṣ al-maǧīd*) dans le droit religieux (*lisān al-ṣarʿ*) ». Cette relation s'expliquerait par un cadre philosophique ou soufique, ou le concept de *samāʿ*, audition spirituelle, occupe une place primordiale (par ex. chez Ibn Taymiyya, Ibn Rušd).

2 Le son musical

2.1 Définition de la note

Ce dernier discours rattaché au son concerne la spécification de la note. En reprenant des définitions des deux cheikhs[36], al-Urmawī pose de nouvelles critiques et tente d'élaborer une autre définition.

L'analyse de ces définitions par al-Urmawī, en prenant en considération ce que « d'autres » ont rajouté[37], lui fait distinguer quatre points :

- La note en tant qu'genre (*ǧins*) du son.
- Une note est un son possédant une durée.

33. L'Anonyme LXII évoque également ce sujet lors de la définition de la note, où il décrit la perception retardée d'une frappe d'un marteau sur la pierre en haut d'une montagne (Erl. Op. cit., p. 206).

34. Kriâa, op. cit., p. 62.

35. Probablement, le soleil.

36. Les définitions d'al-Fārābī et Ibn-Sīnā utilisées par al-Urmawī sont les suivantes :
   - al-Fārābī : « La note est un son unique qui se poursuit pendant une durée perceptible au sein du corps dont il est né. » (Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 81)
   - Ibn-Sīnā : « La note représente un son fondé sur l'aigu ou le grave, avec une durée déterminée (Baron Rodolphe D'Erlanger. *La musique arabe*. T. 2. Deuxième partie de la traduction de l'ouvrage d'al-Fārābī, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* et la traduction de la section concernant la musique du *Kitāb al-Šifā* d'Ibn Sīnā. Paris : Paul Geuthner, 1935, p. 114). ». La définition du *Livre de Science [Dānesh-Nāma]* est la suivante :« Un son qui se soutient durant un temps appréciable est qualifié de *note*. » (Abū ʿAlī Ibn Sīnā. "Le livre de science". Dans : trad. par H. Massé M. Achem. Traduit en français à partir du persan. Le dernier chapitre (221–243) traite de la musique. Un fac-similé et une édition de la version arabe est publié dans l'annexe de la traduction arabe par al-Muḥāmī de *The History of Arabian Music*. Paris : Belles Lettres/Unesco, 1986, p. 221)

37. Selon al-Urmawī, certains intègrent dans la définition la nécessité d'avoir un « penchant naturel » pour le son afin qu'il puisse être qualifié de note.

- Pendant cette durée, le son doit avoir une hauteur fixe.
- L'auditeur doit avoir un « penchant naturel » pour ce son ; autrement-dit, le son doit être esthétiquement appréciée.

Alors qu'al-Urmawī avait donné une définition intégrant ces quatre points dans le *Kitāb al-adwār*, ces derniers ne lui semblent plus suffisants dans la *Risāla al-šarafiyya*. Ce sont surtout les troisième et quatrième points qu'il remet en question : le troisième car le traînage d'objets sur la surface de la terre peut selon lui produire des sons possédant une certaine hauteur, mais qu'il n'est pas possible de considérer comme notes ; et le quatrième point car des sons émis par une voix désagréable, sont esthétiquement inappréciables, mais cela n'est pas une raison pour ne pas les considérer comme notes. Cette nouvelle position est revue ici par l'Anonyme LXI.

Alors que notre auteur exclut la première relation, reliant la note à une espèce de son, sans développer son propos [38], il s'attardera sur les deux derniers points refusés par al-Urmawī. Concernant le troisième point, l'imagination des corps traînés pousse l'Anonyme LXI à revoir la question selon la nature du choc. Partageant les types de chocs entre « sons entre-choqués » et « sons arrachés », il distingue quatre cas :

1. S'il s'agit de sons arrachés, cela ne rentrerait pas dans notre cadre qui ne concernerait que les sons entre-choqués.
2. Parler de sons entre-choqués [de manière générale] ne nous concernerait pas non plus, car il s'agit de sons qui ne durent pas dans le temps.
3. Si le traînage s'effectue sur un corps vibratoire, dans un premier temps, il considère qu'un son sera probablement produit.
4. Si le corps traîné est un corps vibratoire :
   - Si les reliefs heurtés sont réguliers un son sera produit.
   - Si les reliefs heurtés sont irréguliers, aucun son ne sera produit car ce qui est engendré n'aurait pas de durée ni une certaine hauteur stable.

Mais dans son résumé de ces cas (p. 147, l. 15), le commentateur ne semble pas respecter cette présentation, surtout en ce qui concerne les troisième et quatrième points. Pour le troisième, il considère qu'on aura une durée, mais sans hauteur spécifique, sous entendant qu'on n'aura pas de note ; et le quatrième, qu'il ne divise plus deux cas, semble considéré comme inconcevable, et il ne produirait pas de note. C'est la clarté de l'auteur et sa cohérence qui pose ici problème. Faut-il dire que, même après réflexion qui tente d'être méthodique, il exclue que des sons provoquées par des objets traînés sur le surface de la terre puissent produire des sons ayant une durée et une hauteur fixe ? Il est également possible qu'i n'ait pas voulu critiquer directement l'exemple d'al-Urmawī, mais analyser toutes ses facettes, bien que tout les deux soient d'accord pour ne pas considérer ces sons comme notes. Mais les deux personnages ne donnent pas la même raison à cela. Si l'Anonyme LXI a tendance à ranger ce cas à ce qui est « inconcevable » de nature, ou à ce qui ne concerne pas cette pratique, al-Urmawī ne donne pas de raison directe, mais explique qu'il manque encore un caractère nécessaire pour que ces sons soient promus au degré de « notes ». Il réfutera également que ce caractère soit de nature esthétique, puisqu'il n'est pas possible de ne pas considérer comme « notes » celles chantées par des voix désagréables.

Ce que nous évoquerions aujourd'hui par une « esthétique appréciable » aurait été considéré au temps d'al-Urmawī comme un « penchant naturel ». L'Anonyme LXI n'accepte pas non plus cette caractéristique en tant qu'argument, qu'al-Urmawī, comme indiqué plus haut, avait pourtant rejeté dans la *Risāla al-šarafiyya*. Selon lui, attribuer un « penchant naturel »

38. *Voir* § 1 p. 149.

à une note voudrait dire que ce penchant est quasi-universel [39]. Pour cette raison, il explique que l'appréciation et la non appréciation ne sont que des catégories générales, qui peuvent se rattacher de manière égale au tempérament (p. 151, l. 4–8).

Ainsi, remettant en cause les critères de durée et de hauteur, et l'appréciation esthétique du son comme seuls nécessaire à la définition de la note, al-Urmawī propose finalement la possibilité auditive de distinguer l'intervalle qui se constitue entre deux sons, afin de juger qu'ils s'agissent de deux notes [40]. L'Anonyme LXI réfute également cette approche, en usant de trois arguments :

1. L'impossibilité, même pour des personnes expérimentées, de déterminer tous les intervalles. Il prend l'exemple du *même et le double de la moitié du sixième* [41].
2. En passant inconsciemment de la perception de l'intervalle, ce dont il est question dans le propos d'al-Urmawī, à la perception d'une manière générale, l'Anonyme LXI affirme que le fait de ne pas pouvoir percevoir ne peut être une condition pour dire qu'il s'agit de deux sons. En effet, si cette affirmation permet de dire qu'il n'y a pas deux notes, elle ne peut affirmer non plus qu'il s'agit de deux sons.
3. Puisqu'al-Urmawī rattache la distinction d'une note à l'identification de l'intervalle qu'elle forme avec une autre, il néglige la possibilité qu'un seul des deux sons soit un note.

Finalement, l'Anonyme LXI réaffirme alors que la définition choisie par al-Urmawī n'intègre pas des intervalles comme celui précédemment cité, ainsi que plusieurs autres intervalles, dont le nombre est infini [42].

Si tous les arguments du commentateur ne peuvent être valables, la définition d'al-Urmawī basée sur la perception de l'intervalle n'est pas probablement la meilleure définition qu'a produite le moyen-âge arabe. C'est probablement l'un des raisons qui explique qu'elle n'a pas été retenue par les successeurs d'al-Urmawī, au profit des définitions d'al-Fārābī et d'Ibn Sīnā [43]. Cependant, les points abordés par al-Urmawī dans la *Risāla al-šarafiyya* ainsi que l'attitude de l'Anonyme LXI forment un bon exemple des différentes problématiques que pose la complexité de la distinction entre son et son musical, problématiques qui gardent encore une part d'actualité.

2.2 Propriétés de la note

Causes de l'aigu et du grave

Généralités Les propriétés de la note se limitent chez l'Anonyme LXI à la hauteur de la note, où il explique que cette notion ne peut être conçue que de manière relative [44]. Les limites

39. « [...] qu'il en soit ainsi pour n'importe quelle heure et quelle que soit l'humeur. » (p. 151, l. 3).

40. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 10 ; Kriâa, op. cit., p. 10.

41. L'auteur semble avoir cherché un rapport complexe. Pourtant, $1+2\times\frac{(1:6)}{2}=1+\frac{1}{6}=\frac{7}{6}$. La complexité viendrait de la difficulté à reconnaître cet intervalle à l'audition.

42. al-Fārābī avait évoqué le nombres infinis des intervalles (Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 73 ; Abū Naṣr al-Fārābī. *Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr. Grand Book of Music*. Éd. par Eckhard Neubauer. C 6. Édition fac-similé à partir du MS 953, Köprülü, Istabul. Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1998, p. 99).

43. Al-Širwānī, par exemple, reprend la définition disant que la note est un son possédant une durée perceptible (al-Širwānī, op. cit., p. 48).

44. En effet, la notion d'hauteur absolue est plus tardive. On peut même souligner ici qu'il n'y a pas, chez notre auteur, de terme équivalant à « hauteur ». On ne peut s'y référer qu'avec l'expression « l'aigu et le grave ».

de la voix et des instruments fixent ensuite la tessiture utilisée dans la pratique ; référence est faite ici au *šāhrūd* décrit par al-Fārābī, qui s'étalerait sur quatre octaves.

Pour ce qui est des causes de l'aigu et du grave, c'est à partir d'une fausse lecture d'al-Fārābī[45] que l'Anonyme LXI développe son propos, où il affirme l'inexistance de rapports entre l'intensité de la frappe et la hauteur de la note. Il fait remarquer toutefois que les instruments à vent ne respectent pas cette règle : l'air dans ces instruments a la possibilité, par la force du souffle, de modifier la hauteur du son. Mais L'Anonyme LXI, d'une manière générale, n'évoquera pas de causes directes rattachées à l'air afin de percevoir l'aigu ou le grave, mais reprend les explications classiques données dans le cas des instruments à cordes et à vents[46]. Ces causes sont les suivantes :

Dans les instruments à cordes La longueur des cordes, leur épaisseur, et leur tension (*ḥazq, tawtīr*)[47]. al-Urmawī signale dans ce contexte qu'il est possible d'avoir des cordes fines et courtes produisant des sons plus graves que ceux produit par des cordes plus épaisses et plus longues, et ce en modifiant les tensions. Mais les cordes courtes et fines restent plus aptes à produire l'aigu[48].

Dans les instruments à vent Taille des trous, taille de la cavité et distance entre les trous et l'embouchure[49]. L'Anonyme LXI nous informe que pour certains, une quatrième cause est désormais rajoutée. Elle consiste en la force du souffle. Pour ce qui est des gosiers, al-Širwānī les aborde de manière indépendante, où il évoque l'intensité de l'air et l'étroitesse de la tête du tube des poumons sont évoquées[50]. Par ailleurs, cet auteur indique que pour un commentateur non cité du *Kitāb al-adwār*, la taille du trou peut être une cause du grave, lorsque celui-ci est bouché puis une note est jouée[51]. Il indique également, à juste titre, que l'influence de cette ouverture/fermeture est en relation avec la distance des trous par rapport à l'embouchure. Ce commentateur aurait également copié puis critiqué un propos d'al-Širāzī disant que les causes absolues de l'aigu seraient une pertinence (*istiḥṣāf*) entre les deux entre-chocs. Selon ce personnage seul l'état du corps frappé est concerné par la hauteur de la note, indépendamment du corps frappant[52].

Finalement, ce dernier personnage anonyme évoque la variation de la hauteur dans les cavités remplies, où il oppose les bassines (*qiṣā'*) aux jarres (*ḫawābī*) et aux objets coniques (*kīzān*) : le remplissement des premiers, tout comme leur finesse et leur taille, est une cause du grave, alors que dans les seconds le remplissement impliquerait l'aigu[53].

Par ailleurs, la maîtrise de la mesure de la hauteur en maniant tous les facteurs déterminés commence à poser problème. Ainsi, Anonyme LXII note la difficulté de mesurer la hauteur

45. Voir note 79, p .153.

46. De son côté, l'Anonyme LXII nous dit que chaque note possède une note qui lui est plus aigüe et une qui lui plus grave, tout comme pour chaque corps il existe un corps qui lui est plus mou ou plus dur. La cause de l'aigue serait un rassemblement dans l'air, produit par le choc entre deux corps, alors que le grave serait un rassemblement moins intense (Or.2361, 73b–74). Aucune indication n'est donnée cependant concernant la nature physique de ce rassemblement. Voir également, fin du folio 74b.

47. (Kriâa, op. cit., p. 65) ; al-Širwānī, 54.

48. Ibid., p. 65.

49. *Voir* également al-Širwānī, op. cit., p. 53–54.

50. Ibid., p. 53.

51. ibid., p. 54–56. Il est évident que cet argument ne peut être pris en considération. Un trou bouché est un trou qui n'existe pas.

52. Cette observation du rôle jouée par chacun des deux corps lors d'un choc peut-être lue comme une extension des remarques données par al-Urmawī aux propos d'al-Fārābī observé plus haut.

53. al-Širwānī, op. cit., p. 55–56.

du son à partir de l'épaisseur et la tension des cordes, alors qu'auparavant, les relations de hauteur à partir de ces facteurs étaient sensés respecter celles entre les longueurs de cordes [54]. Il remarque également que pour les instruments à vent, s'il est possible de mesurer les diamètres des trous, et la distance à l'embouchure, il n'était pas possible de mesurer la pression (Or.2361, 74b).

Caractéristiques de la note

Dans la dernière section du chapitre concernant la note, al-Urmawī aborde des caractéristiques qui se rattachent au timbre. Ainsi, la note possèderait diverses caractéristiques (*ṣifāt*), dont : la pureté (*ṣafā'*), le ternissement (*kudūrat*), la rugosité (*ḫušūna*), la douceur (*nu'ūma*), l'enrouement (*buḥḥ*) plaisant et non plaisant, l'intensité (*ǧahāra/ḫafāta*), et la nasalité (*ġunna*) [55]. Cette dernière caractéristique se produirait par la fuite de l'air, en partie par le nez et en partie par la bouche, tout en ayant les lèvres fermés. En écho aux réflexions épistémologiques vues plus haut [56], nous aurions ici, selon al-Urmawī, des accidents générales de la note et des caractéristiques du son, alors que l'acuité et la gravité, qui distinguent la note du son, sont ses accidents propres [57]. Les notes reflèteraient également des états de l'âme (peur, tristesse, joie,abaissement (*dull*), supériorité (*isti'lā'*), etc.), produisant des accidents pour la note et des caractéristiques spécifiques aux sons. D'autres accidents générales proviendraient des mots par le rajout de saturations aux lettres *ṭā'*, *ẓā'*, *'ayn*, *ġayn*, *ṣād*, *ḍād* et *qāf* [58].

54. On pensait donc que le double de la tension ou de l'épaisseur de la corde engendrait l'intervalle d'octave, tout comme l'est le double de la longueur. Les Iḫwān al-Ṣafā' (Iḫwān al-Ṣafā', op. cit., p. 203), par exemple, transposent les relations de quarte selon le rapport 4 : 3 de longueur de corde à des relations d'épaisseurs entre les cordes.

55. Ces caractéristiques sont reprises par l'Anonyme LXII (Or. 2361, f70a).

56. Voir le chapitre précédent.

57. Kriâa, op. cit., p. 66–67.

58. Respectivement : occlusive dentale sonore emphatique, fricative interdentale sonore emphatique, fricative pharyngale sonore, fricative vélaire sonore, fricative labio-dentale sonore, occlusive postpalatale sourde emphatique. Les modifications spécifiques aux timbres des lettres sont une technique largement utilisées dans la psalmodie coranique.

Chapitre IV

Notes et intervalles

Cette présentation est chronologique. Si nous avons pris al-Urmawī comme point d'articulation, — nous établissons un sectionnement, avant et après al-Urmawī — c'est surtout car al-Urmawī constitue le personnage de référence dans cette introduction au commentaire du *Kitāb al-adwār*. Nous verrons qu'al-Urmawī ne constitue pas un moment-clé dans cette tradition du monocorde, intimement liée au cycle des quintes, ni dans la conception générale des intervalles. Ce moment-clé se situerait plutôt, dans les sources arabes, quatre siècles auparavant, chez al-Fārābī, en développant un système intervallique basé sur les épimores. Toutefois, al-Urmawī est le premier auteur chez qui apparaît une confrontation entre les deux systèmes, que nous analyserons tout au long du chapitre.

En plaçant dans un même ensemble des éléments provenant de la théorie et d'autres de la pratique, nous serons naturellement amené à évoquer certaines problématiques liées à la relation entre ces deux activités ainsi qu'au passage d'une activité à l'autre, problématiques pertinantes dans la compréhension de l'évolution des idées et pratiques.

1 Division du monocorde

L'expression « division du monocorde », utilisée principalement en se référant à la tradition latine, suggère que ce qui sera abordé chronologiquement dans cette section, correspondrait à une évolution systématique d'une tradition de la division d'une corde. C'est cependant dans un cadre plus étendu que nous l'utiliserons ici, qui englobera non seulement des pratiques théoriques sur une seule corde, les réflexions sur une ligne imaginaire (vision géométrique) et sur des chiffres abstraits (vision arithmétique), mais aussi des informations à partir de la description de divers cordophones (*ʿūd*, *ṭunbūr*, *qānūn*, harpes), et dans une faible mesure, d'aérophones (*surnāy*, *mizmār*).

1.1 Division du monocorde avant al-Urmawī

C'est une vision générale de la division du monocorde avant al-Urmawī que nous tenterons ici de donner. Une telle entreprise suppose non seulement que nous ayons une idée assez globale et englobante des sources qui précèdent al-Urmawī relatives à ce sujet, mais nous pousse aussi à ne pas nous limiter aux textes arabes, surtout que l'utilisation de la langue arabe au Moyen-Âge s'était généralisée dans des aires géographiques ayant connues diverses entités culturelles importantes, qu'il n'est pas possible de ne pas prendre en considération.

Comme nous nous focalisons sur les sources arabes, cela va de soit que notre étude des sources non arabes, qui se limitent à vrai dire aux textes grecs et latins, — seules sources auxquelles nous avons accès et un minimum de documents —, n'est pas aussi détaillé que celle des sources arabes. On s'attachera donc seulement à quelques personnages représentatifs de

la tradition Occidentale, où l'on souligera quelques aspects relatifs à la théorie et la pratique de la division du monocorde.

Sources en langues non arabes

En ce qui concerne les sources grecques, l'indication la plus ancienne concernant les intervalles à l'intérieur de la `quarte` est celle de Platon dans le *Timée*[1]. Nous y trouvons déjà le calcul du `ton` (9 : 8) et du *limma* (256 : 243) Il ne nous semble toutefois pas utile ici de nous attarder sur les problématiques de cette époque antique, mais abordons plutôt la deuxième source, d'importance significative pour nous : le texte euclidien connu sous le titre de *Sectio canonis*[2]. Alors qu'Euclide, qui aurait donné les propositions principales de cet ouvrage, a vécu autour de l'an 300 av. J.-C., la section contenant la division du monocorde daterait du IVe s. ap. J.-C.[3]. Résumons ici les étapes de cette division[4] :

1. Soit la corde AB divisée en quatre sections égales par G, D et E.
2. On départage GB en deux à Z.
3. On pose H tel que DH est le tiers de DB.
4. On pose Θ tel que H est le milieu de Θ `B`.
5. On pose K tel que Θ K est le tiers de Θ `B`.
6. On pose L tel que K est le milieu de LB.

La division est poursuivie par le placement des « notes mobiles » :

7. On divise EB en huit sections égales et on place M de manière à ce que MB soit l'épogdoïque[5] de EB.
8. On divise MB en huit sections égales et on place N de manière à ce que NB soit l'épogdoïque de MB.
9. On place Ξ tel que NΞ est égal à un tier de NB et ΞB est à une `quarte` inférieure à NB.
10. On place O tel que ΞO est égal à OB et OB soit à une `quinte` inférieure de ΞB.
11. On place P tel que OP est égal à ΞO.
12. On place R tel que GR est le quart de GB.

À partir de ces divisions nous pouvons établir le tableau suivant, contenant les indications fournies par le texte[6] :

---

1. Ed. Flammarion, trad. Luc Brisson, p. 124–125.
2. Texte publié et traduit par (Euclide. *The Euclidean Division of the Canon, Greek and Latin Sources*. Éd. par André Barbera. Lincoln, London : University of Nebraska Press, 1991). Voir également la traduction (Euclide. "Harmonic and Acoustic Theory". Dans : *Greek Musical Writings*. Éd. par Andrew Barker. T. 2. Cambrige University Press, 1989. Chap. The Euclidean Sectio canonis, p. 190–208) ; et (Thomas J. Mathiesen. "An Annotated Translation of Euclid's Division of a Monochord". Dans : *Journal of Music Theory* 19 [1975], p. 236–257). Nous proposons également une traduction française à partir de l'édition de Barbera sur cette page : `http://www.saramusik.org/article.php3?id_article=143`. Ce texte était connu et traduit par les auteurs arabes : voir (Eckhard Neubauer. "Die Euklid zugeschriebene "Teilung des Kanon" in arabischer Übersetzung". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 15 [2004/2005], p. 309–385).
3. Euclide, *The Euclidean Division of the Canon, Greek and Latin Sources*, p. 60.
4. La numérotation des étapes est la notre.
5. Une entité A est épogdoïque de `B` veut dire que A dépasse `B` de son neuvième.
6. *Voir* également Barbera, note 73, p. 185–187.

Table IV.1: Départage de la corde selon le texte euclidien

N°op.	Rapport de fréquence	Intervalle	Note
1	1 : 1	corde libre	A (*proslambanomenos*)
6	$(3:2)^2 \times 1:2 = 9:8$	`ton`	L (*hypate* grave)
11	$4:1 \times (8:9)^2 \times (3:4)^2 \times (2:3)$	`quinte` moins un `diton`	P (*parhypate hypaton*)
1	4 : 3	`quarte`	G (*diatonic hypaton*)
4	3 : 2	`quinte`	Θ (*hypate meson*)
10	$4:1 \times (8:9)^2 \times (3:4) \times (2:3)$	`octave` moins un `diton`	O (*parhypate meson*)
12	$(4:3)^2$	`double quarte`	R (*diatonic meson*)
1	2 : 1	`octave`	D (*mese*)
5	$(3:2)^2$	`double quinte`	K (*paramese*)
9	$4:1 \times (8:9)^2 \times (3:4)$	`double octave` moins un `diton` et une `quarte`	Ξ (*trite diezeugmenon*)
2	$4:3 \times 2:1$	`octave plus quarte`	Z (*nete synemmenon*)
3	3 : 1	`octave plus quinte`	H (*nete diezeugmenon*)
8	$4:1 \times (8:9)^2$	`double octave` moins un `diton`	N (*trite hyperbolaion*)
7	$4:1 \times 8:9$	`double octave` moins un `ton`	M (*diatonic hyperbolaion*)
1	4 : 1	`double octave`	E (*nete hyperbolaion*)

Notre troisième source est Boèce, dont nous pouvons résumer la division du monocorde comme suit [7] :

1. On divise AB en quatre parties par les trois points C, D et E : nous obtenons la *proslambanomenos* (A), la *mese* (D), la *nete hyperbolaion* (E) et la *lichanos* diatonique *hypaton* (C).
2. Placer F (*hypate hypaton*) au neuvième de AB.
3. Placer G (*hypate meson*) au tiers de de AB.
4. Placer K (<*lichanos*> diatonique *meson*) au quart de CB.
5. Placer L (*paramese*) au neuvième de DB.
6. Placer M (*nete synemmenon*) au quart de DB.
7. Placer N (*nete diezeugmenon*) au tiers de DB.
8. Placer X (*paranete hyperboleon*) à la moitié de KB.

Table IV.2: Départage de la corde d'après Boèce

N°op.	Rapport de fréquence	Intervalle	Note
1	1 : 1	corde libre	A (*proslambanomenos*)
2	9 : 8	`ton`	F (*hypate hypaton*)
1	4 : 3	`quarte`	C (*hypaton*)
3	3 : 2	`quinte`	G (*hypate meson*)
4	$(4:3)^2$	`double quarte`	K (*meson*)
1	2 : 1	`octave`	D (*mese*)
5	$(2:1) \times 9:8$	`octave et un ton`	L (*paramese*)
6	$(2:1) \times 4:3$	`octave et une quarte`	M (*nete synemmenon*)
7	$(2:1) \times 3:2$	`octave et une quinte`	N (*nete diezeugmenon*)
8	$(4:3)^2 \times 2:1$	`double octave moins un ton`	X (*paranete hyperboleon*)
1	4 : 1	`double octave`	E (*nete hyperbolaion*)

7. Boèce, *Traité de la musique*, Introduction, traduction et notes par Christian Meyer, Brepols, Turnhout, 2004, p. 245 *sq.*

Même s'il n'est pas certain qu'il s'agisse d'une différence pertinante, remarquons, suite à ces divisions, que nos deux auteurs procèdent en premier lieu par une division de la totalité de la corde en quatre sections égales ; ce que nous ne retrouverons pas par la suite dans la tradition d'al-Urmawī. Soulignons également que seul le deuxième texte, celui de Boèce, procède par divisions directes en neuf sections égales pour obtenir le `ton` : le premier texte privilégie les procédés les plus simples, où le premier ton est obtenus par quintes et `octave`, et par divisions en moitiés qui aboutissent à huit sections égales ; une section sera ensuite rajouté de l'autre côté de la division. Ceci est-il significatif du point de vue d'un progrès technique dans la réalisation de ces divisions de la corde ?

C'est ici que se place en partie la question d'une systématique de la division du monocorde [8]. Cette problématique englobe non seulement la question de l'homogénéïté des procédés de divisions et leur transmission, mais aussi de leur réalisibilité. Si le premier texte nous fournit une échelle mineure, facile à obtenir selon le procédé décrit, l'échelle donnée par la division de Boèce reste anhémitonique. C'est par un procédé arithmétique que Boèce poursuit la formation des genres [9]. Si la division de la corde en neuf sections égales reste possible à réaliser, on peut se demander ce qu'il en est d'une *proslambanomenos* à 9216 unités !

Sources en langue arabe

Doigtés du *ʿūd* et ligatures Les premières indications directe des positions des ligatures dans les écrits arabes apparaissent au IXe siècle. Nous les trouvons chez Ibn Ḫurradāḏbih [10], qui ne cite que le quart et le neuvième de la corde (Ġaṭṭās, 49–50) et chez al-Kindī, dans le texte qui prend pour titre, *Risāla fī ḫubr ṣinā'at al-ta'līf* [11]. Même si le début du texte est manquant, il est possible d'y distinguer l'évocation d'un rapport de `neuvième` de la corde, qui apparaît également sous la forme du `même et huitième` [12].

La description donnée dans les Épîtres d'Iḫwān al-Ṣafā' est plus développée. Pour placer les ligatures sur le manche du *ʿūd*, la démarche suivante est décrite [13] :

1. On divise la longueur d'une corde en quatre sections égales, la ligature de l'auriculaire est fixée au trois-quarts ;
2. on divise la longueur de la corde en neuf sections égales, puis on attache la ligature de l'index à son neuvième ;
3. on divise la longueur de la corde à partir de la ligature de l'index jusqu'au chevalet (*mušṭ*) en neuf sections égales, et on place la ligature de l'annulaire au neuvième de cette distance ;
4. on divise la longueur de la corde de la ligature de l'auriculaire jusqu'au chevalet en huit sections, à laquelle on rajoute une section pour placer la ligature du médius.

Al-Ḫawārizmī (m. 387/997) nous décrit les ligatures dans leur ordre sur le manche [14] : la première est la ligature de l'index, au neuvième de la corde, au dessus de laquelle [15] il est

8. Nous évoquerons plus tard une relation entre la division du monocorde et l'application du système sur des instruments de musique.

9. *Traité de musique*, p. 251, *sq.*

10. (Ḫurāsān v. 205/820–300/911), élève de Isḥāq al-Mawṣilī, il a vécu vraisemblablement à Bagdad. Voir M. Hadj-Sadok, *EI*^{2} III(839).

11. Sur cet ouvrage, voir l'édition de Y. Shawqī 1969, ainsi que AW^{i}[175].

12. al-Kindī, op. cit., p. 77–78.

13. Iḫwān al-Ṣafā', op. cit., p. 203–204.

14. Abū ʿAbd Allah Muḥammad al-Ḫawārizmī. *Mafāfīḥ al-ʿulūm [Clés des sciences]*. Éd. par Ǧawdat Fakhr al Dīn. Beyrouth : Dār al-Manāhil, 1991.

15. C.-à-d. entre la corde vide et la ligature de l'index.

possible d'avoir une ligature dénommée « la rajoutée » (*al-zā'id*) ; à la suite de celle de l'index, la ligature du médius peut avoir plusieurs emplacements. Nous avons ensuite la ligature de l'annulaire, au neuvième de la distance entre la ligature de l'index et le chevalet, et celui de l'auriculaire au quart de la corde.

Al-Fārābī nous indiquent également les emplacements de ces ligatures dans l'ordre, sauf la ligature du médius, qu'il reporte à une section spécifique[16]. Chez Ibn Sīnā, nous retrouvons l'ordre donnée par Iḫwān al-Ṣafā', mais développé afin d'aborder la touche du médius et deux touches voisines[17].

Ces indications nous informent principalement sur la présence à un moment donné d'une pratique musicale sur le *'ūd* basée uniquement sur des doigtés : corde vide, index, médius, annulaire et auriculaire qui pourrait-être relativement ancienne. Les écrits savants précisent ces emplacements aux rapports 9 : 8, `limma`, un deuxième 9 : 8 à partir de l'index et 4 : 3. Mais ceci ne peut-être généralisé à toute la théorie et pratique de l'époque. Outre le fait que nous sommes ici spécifiques au *'ūd*[18], une relecture récente d'un passage de l'*Ancien traité sur le 'ūd* d'al-Kindī montre l'existence d'une pratique de lutherie du *'ūd* se basant sur ce doigté, mais dont l'emplacement des ligatures sont pensés autrement. Les intervalles données par ce positionnement seraient, à partir de la corde vide : 10 : 9, 6 : 5, 5 : 4 et 4 : 3[19]. Pour ces raisons nous préférons ne pas inclure systématiquement dans un tel système Ibn al-Munaǧǧim[20], Ibrāhīm et Isḥāq al-Mawṣilī[21]. Du premier nous avons un texte important[22] qui nous renseigne sur la pratique modale, mais sans indications sur les emplacements des liguatures[23], alors qu'aucun texte ne nous est parvenu des deux autres personnages.

Présentations développées du système des quintes C'est sur le *ṭunbūr de Ḫursān* décrit par al-Fārābī[24] que nous trouvons la forme la plus développée du système des quintes. al-Fārābī nous dit que cet instrument possède généralement au moins cinq touches constamment présentes — celles qui produisant le `ton`, la `quarte`, la `quinte`, l'`octave` et l'`octave plus un ton` (respectivement AH, AḤ, AY, AL, AN) —, mais également d'autres touches variant d'une pratique à l'autre.

Alors qu'al-Fārābī nous informe sur ces cinq ligatures par les longueurs de corde respectivement obtenues, les touches variables du *ṭunbūr de Ḫursān* ne suivent pas un emplacement calculé, mais sont disposées à l'oreille. Le procédé, comme présenté par al-Fārābī, consiste à trouver les notes de la deuxième corde à partir de ceux posés sur la première, en accordant

16. Erl. Op. cit., p. 166 ; ed. Neubauer, op. cit., p. 209–210.

17. Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 234–235 ; Ibn Sīnā, op. cit., p. 144–145.

18. Sur le *rabāb* décrit par al-Fārābī par exemple, il n'y a pas de ligature au quart de la longueur de la corde (Erl. *Mus. Arabe T. I*, 277 sq.).

19. Voir E. Neubauer 1993, p. 327, ainsi que la page :
`http://www.saramusik.org/article.php3?id_article=15`.

20. Yaḥyā Ibn 'Alī al-Munaǧǧim (241/855–300/912). Voir M. Fleischhammer, *EI*^{2} III(839).

21. Sur Ibrāhīm al-Mawṣlī (Kūfa, 125/742–Baġdād, 188/804) et son fils Isḥāq (Rayy, 140/767–Baġdād, 235/850), voir J. M. Fück, *EI*^{2} III(996) et IV(110).

22. Une traduction allemande de son ouvrage *Kitāb al-naġam* (dénommé auparavant *Risāla fī al-mūsīqā*, AW^i[131]) figure dans Eckhard Neubauer. "Al-Ḫalīl ibn Aḥmad und die Frühgeschichte der arabischen Lehere von den 'Tönen' und den musikalischen Metren. Mit einer Übersetzung des Kitāb an-Naġam von Yaḥyā ibn 'Alī al-Munaǧǧim". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 10 (1995–1996). Réimprimé dans le volume 3 de la collection The Science of Music in Islam, p. 255–323. La rééimpression dans *SMI*^{3} rajoute les fac-similés des manuscrits.

23. Liberty Manik. *Das Arabische Tonsystem in Mittelalter*. Leiden : E.J.Brill, 1969, p. 22–23, se réfère à Farmer (HFAMI, 283) et résume sa présentation qui s'inspire en partie des indications d'Ibn Ḫurradāḏbih (*cf. SOMI*^{1}*, 61 (= SMI*^{2}*, 71)).*

24. Erl. Op. cit., 242 sq.

les deux cordes tantôt en quatre, tantôt en `ton`. Nous obtenons selon ce procédé :

TABLE IV.3: Placement des ligatures sur le *ṭunbūr de Ḫursān*, selon al-Fārābī

A	1 : 1
‘A	256 : 243
F	$(256 : 243)^2$
H	9 : 8
Ḍ	$9 : 8 \times 256 : 243$
Ḳ	$9 : 8 \times (256 : 243)^2$
R	$(9 : 8)^2$
Ḥ	4 : 3
Š	$4 : 3 \times 256 : 243$
T	$3 : 2 \times 243 : 256$
Y	3 : 2
W	$3 : 2 \times 256 : 243$
T̲	$3 : 2 \times 9 : 8 \times 243 : 256$
Ḥ̲	$3 : 2 \times 9 : 8$
Ḍ̲	$3 : 2 \times 9 : 8 \times 256 : 243$
Zéro	$2 : 1 \times (243 : 256)^2$
Ḍ	$2 : 1 \times 243 : 256$
L	2 : 1
Ẓ	$2 : 1 \times 9 : 8 \times (243 : 256)^2$
Ġ	$2 : 1 \times 9 : 8 \times 243 : 256$
N	$2 : 1 \times 9 : 8$

C’est également un système de quintes que décrit al-Fārābī concernant les « instruments à cordes libres » [25]. Ici également, les notes de sont pas obtenues pas des longueurs de cordes, mais placés au moyen de la reconnaissance de l’`octave` et de la `quinte` par l’oreille.

1.2 Division du monocorde après al-Urmawī

Anonyme LXI et Anonyme LXII

La division du monocorde donnée par l’Anonyme LXI reprend exactement le même exposé que celui donnée par al-Urmawī dans le *Kitāb al-adwār*, mais avec développement à la deuxième octave selon le même mode de division [26]. Le tableau suivant résume les étapes du partage :

TABLE IV.4: Division du monocorde : rapports, notes et intervalles

N°op. [27]	Rapport de fréquence	Intervalle	Note
1	1	corde libre	A
9	$(4/3) \times (8/9)^2 = 256/243$	4te - *diton* = *limma*	B
14	$(4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3) \times (8/9) = (256/243)^2$	*3ce Zalzal* - ton = 2nd Zalzal (=*dilimma*)	G̃
6	9/8	ton	D
8	$(4/3) \times (8/9) = 32/27$	4te - ton	H
13	$(4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3)$	double 4te + *limma* - $5^{\text{te}} = 3^{\text{ce}}$ Zalzal	W
7	$(9/8)^2 = 81/64$	*diton*	Z
4	4/3	4te	Ḥ
11	$(256/243) \times (4/3)$	*limma* + 4te	Ṭ
15	$(4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3) \times (8/9) \times (4/3)$	2nd Zalzal + 4te	Y
3	3/2	5te	YA
10	$(256/243) \times (3/2)$	*limma* + 5te	YB
17	$(4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3) \times (4/3)$	3^{ce} Zalzal + 4te	YG̃

25. Ibid., 286 sq.
26. On verra plus bas que d’autres auteurs procèdent simplement par divisions en moitié.
27. Numéros correspondant aux opérations détaillées dans les pages 156 et 157.

18	$(81/64) \times (4/3)$	*diton* + 4te	YD
5	$(4/3)^2$	double 4te	YH
12	$(256/243) \times (4/3)^2$	*limma* + double 4te	YW
16	$(4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3) \times (8/9) \times (4/3)^2$	2nd Zalzal + double 4te	YZ
2	2/1	8ve	YḤ
26	$(2/1) \times (4/3) \times (8/9)^2$	8ve + 4te - *diton*	YṬ
31	$(2/1) \times (4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3) \times (8/9)$	8ve + 3ce Zalzal - ton = 8ve + 2nd Zalzal	K
23	$(2/1) \times (9/8)$	8ve + ton	KA
25	$(2/1) \times (4/3) \times (8/9)$	8ve + 4te - ton	KB
30	$(2/1) \times (4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3)$	8ve + double 4te + *limma* - 5te = 8ve + 3ce Zalzal	KǦ
24	$(2/1) \times (9/8)^2$	8ve + *diton*	KD
21	$(2/1) \times (4/3)$	8ve + 4te	KH
28	$(2/1) \times (256/243) \times (4/3)$	8ve + *limma* + 4te	KW
32	$(2/1) \times (4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3) \times (8/9) \times (4/3)$	8ve + 2nd Zalzal + 4te	KZ
20	$(2/1) \times (3/2)$	8ve + 5te	KḤ
27	$(2/1) \times (256/243) \times (3/2)$	8ve + *limma* + 5te	KṬ
33	$(2/1) \times (4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3) \times (4/3)$	8ve + 3ce Zalzal + 4te	L
34	$(2/1) \times (81/64) \times (4/3)$	8ve + *diton* + 4te	LA
22	$(2/1) \times (4/3)^2$	8ve + double 4te	LB
29	$(2/1) \times (256/243) \times (4/3)^2$	8ve + *limma* + double 4te	LǦ
29	$(2/1) \times (4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3) \times (8/9) \times (4/3)^2$	8ve + 2nd Zalzal + double 4te	LD
19	4/1	double 8ve	LH

Le commentaire de l'Anonyme LXII détaille les relations entre les rapports obtenus, qu'il explique mathématiquement [28]. Concernant la division de la deuxième `octave`, il indique la possibilité de reprendre la même division que celle de la première `octave` [29], mais aborde aussi la possibilité et la simplicité d'une division qui procède par moitiés de la corde [30].

Al-Širwānī

al-Širwānī [31] transmet également la division d'al-Urmawī [32], propose de diviser la deuxième `octave` de la même manière que la première (71), mais indique aussi la possibilité de l'obtenir par une division en moitiés (71–72). Cependant, selon al-Širwānī (74–76), certains personnages auraient indiqué que la manière la plus claire d'obtenir les ligatures s'effectuerait en divisant la corde en 256 sections égales. Après avoir indiqué `B` sur la treizième de ces sections [33] on procéderait ensuite en divisant BM en 256 sections. On indiquera par la suite `Ǧ` à la treizième, et on poursuivra de la meme manière pour obtenir les positions suivantes à chaque treizième division : ǦM —> D ; DM —> H ; HM —> W ; WM –> Z ; ZM —> Ḥ ; ḤM —> Ṭ ; ṬM —> Y ; YM —> YA ; YA-M —> YB ; YB-M —> YǦ ; YǦ-M —> YD ; YD-M —> YH ; YH-M —> YW ; YW-M —> YZ ; YZ-M —> YḤ.

La procédure se résume donc aux relations suivantes :

AB = $(256 : 243)^1$; AǦ = $(256 : 243)^2$; AD = $(256 : 243)^3$; AH = $(256 : 243)^4$; AW = $(256 : 243)^5$; AZ = $(256 : 243)^6$; AḤ = $(256 : 243)^7$; AḤ = $(256 : 243)^8$; A-Y = $(256 : 243)^9$; A-YA = $(256 : 243)^{10}$; A-YB = $(256 : 243)^{11}$; A-YǦ = $(256 : 243)^{12}$; A-YD = $(256 : 243)^{13}$; A-YH = $(256 : 243)^{14}$; A-YW = $(256 : 243)^{15}$; A-YZ = $(256 : 243)^{16}$; A-YḤ = $(256 : 243)^{17}$.

où nous voyons que les intervalles principaux disparaissent, puisque A-YḤ≠ (2 : 1), A-YA≠ (3 : 2), A-Ḥ≠ (4 : 3) et A-D≠ (9 : 8). Toutefois, nous obtenons, comme le fait

28. À noter que selon l'Anonyme LXII, une personne qui lui est contemporaine aurait pratiqué les notes de la division du *Kitāb al-adwār* sur un monocorde appelé *kankara* (Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 221 ; Anon. LXII, op. cit., f.76a-l.4).

29. Erl. Op. cit., 223 sq.

30. Ibid., p. 232.

31. Mort vers 1453. Voir Wright, op. cit., ainsi que al-Širwānī, op. cit.

32. À noter que la dernière étape est similaire à celle d'al-Ladīqī.

33. Le nombre 13 est en effet la différence entre 256 et 243, les deux termes du *limma*.

remarquer al-Širwānī, 17 notes, où chaque note forme avec celle qui la suit le rapport du *limma* (*baqiyya*) : aucun intervalle n'est plus petit qu'un autre, mais tous dans la même proportion de 256 : 243. La division d'al-Urmawī serait alors « utile » mais impliquerait une « dispersion » (*mūgib li al-intišār* (76). Nous voyons ici qu'une régularité dans la procédure de division du monocorde est senti comme primordiale. Par ailleurs,al-Širwānī indique que d'autres personnes avaient remis en cause, par d'autres approches, la division d'al-Urmawī (79).

Al-Lāḍiqī

Quant à al-Lāḏiqī[34][35], c'est ainsi qu'il résume la division d'al-Urmawī[36] :

1. Soit une corde A-M ;
2. diviser la corde A-M en deux. YḤ est à la moitié ;
3. diviser en trois, sur le tiers, YA ;
4. diviser en quatre, sur le quart Ḥ ;
5. diviser en quatre Ḥ-M pour avoir YH ;
6. placer D au neuvième de la corde ;
7. au neuvième de D-M, Z ;
8. rajouter le huitième de Ḥ-M pour avoir H ;
9. rajouter le huitième de H-M pour avoir B ;
10. le quart de BM nous donne Ṭ (= 11) ;
11. au quart de Ṭ-M nous avons Y-W (= 12) ;
12. rajouter la moitié de YW-M pour avoir W (= 13) ;
13. rajouter le huitième de WM pour avoir G̃ (= 14) ;
14. diviser G̃M en quatre pour avoir Y au quart (= 15) ;
15. placer YZ au quart de Y-M (= 16) ;
16. nous avons YG̃ au quart de W-M (= 17) ;
17. nous avons YD au tiers de D-M (= 18, YD au quart de Z-M) ;
18. nous avons YB au tiers de BM (= 10).

La division est développée également à un deuxième et une troisième octave :
– La moitié de la corde, YḤ-M, est divisée en deux, ce qui donne LH.
– Le quart de la corde, LH-M, est divisée en deux, ce qui donne NB.
Les divisions de la première `octave` sont reportés ensuite à ces deux octaves[37].

Dès le début du chapitre concernant la division du monocorde, al-Lāḏiqī distingue d'une manière générale les théoriciens (« les scientifiques de cet art » (*'ulamā hašā al-fann*), qui

34. LāḎiqī, op. cit., p. 59.
35. À voir également les pseudo-Laḏiqī-s, Anonymes VI, VII et VIII, AW^{ii}[134,135,136]. Une copie du *Zayn al-Alḥān*, *funūn ğamīla* 350, est signalée par (Owen Wright. *Lādhiqī, al-*. URL : `http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00586` [visité le 2008/10/29]), mais non indiquée dans le (Shiloah, *AW^{ii}*, ref. 076). C'est également le cas pour la copie de la *Risāla al-fatḥiyya*, *f.ğ.* 7.
36. Les indications entre parenthèses comparent ces étapes à ceux d'al-Urmawī.
37. al-Lāḏiqī n'indique pas si le procédé s'effectue par une division par moitiés ou en reprenant la démarche utilisée dans la première octave.

établissent les notes utilisables dans dans la composition concordante (59) des praticiens (*ahla al-ʻamal*) qui réalisent ces divisions sur certains instruments. Cet aspect pratique s'affiche dans l'utilisation de la totalité de la corde afin de réaliser le plus grand nombre d'octaves possibles : alors qu'on divise YḤ-M en deux moitié, pour obtenir avec LH les limites de la deuxième `octave`, puis LH-M en deux pour obtenir NB qui délimite la troisième `octave`, le dernier huitième de la corde, NB-M, n'est pas utilisé car la corde est tellement courte qu'elle ne vibre plus.

Divisions de Ṣafī al-Dīn et de Šaraf al-Dīn, d'après l'Anonyme XXXIV

L'Anonyme XXXIV [38] nous renseigne sur une division de la corde effectuée par Šaraf al-Dīn ibn al-ʻAlā' [39] qu'il aurait comparée à celle de Ṣafī al-Dīn, sans distinguer aucune différence [40]. Pour ce qui est de la division de Ṣafī al-Dīn, ce personnage la simplifie à :

1. la division de la corde par deux pour obtenir la ligature du milieu ;
2. la division de cette moitié par deux pour obtenir la ligature du quart de la corde.
3. la division du quart en sept ;
4. la division du deuxième quart en dix. Une ligature est posée sur chaque quart. L'auteur recommande également que le manche de l'instrument soit long afin de contenir les ligatures, et le sillet surélevé afin que les cordes ne touchent pas les ligatures.

Šaraf al-Dīn aurait donné une « division étrange, mais exacte et trop détaillée » qui consisterait à :

– nommer M le chevalet, et A le sillet ;
– diviser la moitié, puis de quart de la corde pour obtenir la ligature de l'auriculaire, septième ligature utilisée dans le *ʻūd* ;
– diviser toute la corde en neuf sections ; [... neuvième ligature] [41] Sur la troisième section nous plaçons la dixième ligature [42] ;
– diviser de A à la ligature de l'index en trois sections égales : la troisième est celle de l'index, la première est celle du surplus (*zā'id*), la deuxième est celle de la voisine (*muǧannab*) ;
– diviser [en sections égales] de l'index à la septième ligature, qui est ici la quatrième : la première section est celle de la ligature du médius perse, le deuxième le médius de Zalzal et le troisième est celui de l'annulaire.

Ainsi sont obtenues les septs ligatures du *ʻūd*.

– On divise ensuite du quart au tiers en trois sections : la première est le voisin du médius, le troisième est la dixième ligature déjà indiquée.
– On divise du tiers à la moitié en sept sections, la dernière est la moitié de la totalité de la corde.

Ainsi nous obtenons les dix-sept ligatures sur une corde.

Dans la *Risāla al-šarafiyya*, al-Urmawī n'expose pas de division générale du monocorde, mais renvoie au *Kitāb al-adwār*. Cependant dans la section évoquant les instruments, après l'exposé des genres, c'est cette division qu'il importe la division sur le *ʻūd* (179–185).

38. Anonyme XXXIV, op. cit.
39. Nous n'avons aucune information sur ce personnage.
40. Voir texte dans l'Annexe D page 361.
41. Il s'agit probablement ici d'une indication concernant la ligature de l'index, puisque cette ligature est indiquée dans l'étape suivante.
42. Nous obtenons ici le tiers de la corde, donc le rapport 3 :2.

1.3 Médius de Zalzal, « tierce neutre »

Étant donné la place importante accordée au médius de Zalzal dans l'histoire d'une Musique Arabe, son assimilation à un intervalle particulier qui lui serait caractéristique — dénommé désormais « tierce neutre », il convient de lui consacrer une section à part dans le présent travail. Notre propos délimitera toutes les sources fournissant des informations pertinantes sur cet intervalle, les affrontera les unes aux autres et tentera finalement de démontrer l'incompatibilité entre ce médius, comme présenté dans ces sources avec l'idée d'une « tierce neutre » devenue symbole de la différence entre la théorie musicale occidentale et la Musique Arabe.

Comme son nom l'indique, cet intervalle proviendrait d'une ligature correspondant à l'emplacement du médius sur le *ʿūd*, et serait l'œuvre de Zalzal, musicien de la cour abbasside à la fin du VIIIe siècle[43]. Elle est décrite principalement par al-Fārābī, mais al-Urmawī nous en informe également. C'est bien la confrontation des informations données par ces deux personnages qui constituera l'objet central de notre analyse. Comme il s'agit d'une ligature, il est naturel de se baser ici sur des cordophones : *ʿūd*, *maʿāzif*[44]. Cependant, outre les cordophones, al-Fārābī décrit quelques instruments à vent, où le « médius de Zalzal » y est également cité. Il donne des indications concernant les hauteurs qu'ils produisent et les met en parallèle avec celles produites par le *ʿūd*. Mais la fluctuation sur ce type d'instruments est tellement importante qu'il est difficile de les prendre en considération dans notre contexte. Le problème de cette correspondance ne concernera pas spécifiquement la *wusṭā Zalzal*, mais se pose par rapport à toutes les notes.

Contrairement aux emplacements de la `quarte`, du `ton` et du `diton`, le médius pouvait occuper sur le *ʿūd* trois places différentes, et en même temps, trois auteurs diffèrent sur leur indications. D'ailleurs, le fait qu'al-Fārābī traite de la ligature du médius de manière indépendante est significatif[45].

Premièrement, c'est al-Ḫawārizmī qui nous fournit la présentation la plus schématique des ligatures de ce médius[46]. Ainsi, il nous dit que :

1. la première ligature, appelée « ligature de l'ancien médius », se place environ autour du quart [de la distance] entre la ligature de l'index et celle de l'annulaire ;
2. la deuxième est celle du médius perse et se place à peu près à leur milieu ;
3. la troisième est celle de Zalzal, environ au trois quart entre les deux ligatures.

Al-Fārābī nous donne, jusqu'à un certain degré, des indications plus précises de ces trois ligatures :

1. une se place à un ton 9 : 8 en dessous de l'auriculaire, provenant de l'inversion du genre diatonique fort. Elle est souvent dénommé dans ce cas là médius ancien[47] ;

43. Henry George Farmer. *Zalzal [Manṣūr Zalzal al-Ḍārib]*. URL : `http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30802` (visité le 2009/01/21) ; Henry George Farmer et Eckhard Neubauer. *Zalzal*. URL : `http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM-8105` (visité le 2009/01/21).

44. Terme générique pour dire « cordophones » autre que *ʿūd*, *ṭunbūr* et *rabāb*.

45. Erl. *Mus. Arabe T. I*, 169 sq.

46. al-Ḫawārizmī, op. cit., p. 210.

47. Il est difficile de comprendre par quoi ce médius est « ancien ». Probablement, ceci ne veut pas dire que cette ligature ne soit plus utilisée et qu'elle serait supplantée par les autres médius, mais comme référence à son origine, c'est à dire le médius des Anciens ; terme généralement utilisés pour désigner les Grecs. Autrement-dit on peut supposer une connotation voulant dire : « le médius qui provient de la théorie grecque ». Il ne faut toutefois pas oublier qu'il s'agit ici avant tout d'une appellation.

2. « d'autres musiciens », nous dit al-Fārābī, « placent le médius à mi-chemin entre la ligature de l'index et celle de l'auriculaire ; on l'appelle alors *médius perse* »[48] ;
3. « d'autres enfin fixent [la ligature] à mi-chemin entre le médius perse [...] et la touche de l'annulaire ». Celle-ci est dénommée médius de Zalzal.

Notons également la remarque suivante d'al-Fārābī :

> La touche du médius qui résulte de l'inversion des intervalles du genre diatonique fort n'est pas considérée par les musiciens comme une touche du médius ; lorsqu'il s'en servent, ils la disent *voisine du médius*, mais il ne reconnaissent comme médius véritable que la touche du *médius perse* ou celle du *médius de Zulzul*[49].

Y a-t-il un rapport entre cela et le fait qu'Ibn Sīnā ne distinque que deux médius ? Il nous dit en effet, dans le *dānesh nāmeh*, que le médius de « *zolzol* » est « à peu près à la moitié entre le premier médius et l'annulaire, de sorte que l'index est quant au médius *zolzol* dans le rapport du même et 1/12 »[50]. Dans le *al-Šifā*, il dénomme le médius « médius perse/ancien »[51] et indique que les modernes ont rajouté une autre ligature. Celle-ci est *environ* au milieu entre l'index et l'auriculaire, « les uns la placent plus bas, d'autres plus haut, obtenant ainsi divers genres de `quarte` », mais on ne distingue plus exactement les différences. Selon Ibn Sīnā, il serait possible de dire que ce médius est à un rapport du `même et un douzième` de l'index, et à un rapport du `même et un onzième` à peu près, et non réellement, de l'annulaire[52]. Il nous indique également qu'il est possible de se limiter à seulement une ou deux de ces ligatures.

À ce point de lecture des sources, il convient de souligner deux constatations principales :

1. Toutes les indications obtenues pour l'instant concernant la ligature de Zalzal proviennent du *ʿūd*.
2. Dans un système relativement précis, puisque les ligatures principales restent rattachées au cadre fixé par le cycle des quintes, les informations données sur cette ligature demeurent approximatives. La présentation d'Ibn Sīnā affiche même un désaccord entre les luthistes sur son emplacement.

Sur le *rabāb* décrit par al-Fārābī, le médius occupe encore un autre placement : l'index est au neuvième de la distance séparant le sillet du chevalet, l'annulaire est aussi au neuvième de la distance séparant l'index du chevalet, mais le médius serait au sixième de la distance séparant le sillet du chevalet. Toutefois, le plus exceptionnel dans ces ligatures du *rabāb* est probablement l'emplacement de la touche de l'auriculaire. Celle-ci serait au dixième de la distance séparant d'annulaire du chevalet[53]. Donc sur cet instrument, tous les ligatures sont problématiques par rapport au *ʿūd*, et le médius de Zalzal n'y constitue pas à le seul problème.

Outre le *rabāb* et les aérophones, de multiples médius de Zalzal ont été présentées sur le *ṭunbūr de Baġdād* par al-Fārābī[54]. Elles donnent chacune un emplacement différent à cette ligature, mais constituent des suggestions et des démonstrations des diverses possibilités

48. Plus clairement ici, « médius perse » fait référence à une origine géographico-culturelle précise.
49. Erl. Op. cit., p. 171.
50. Ibn Sīnā, op. cit., p. 240.
51. Faute d'une meilleure édition critique du texte d'Ibn Sīnā, il est difficile de savoir si Ibn Sīnā a dénommé cette ligature persane ancienne, comme indiqué dans l'édition de Zakariyyā Yūsuf, ou si cette touche est « dite *ancienne* ou *persange* comme dans la traduction de d'Erlanger (Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 235). Par ailleurs, l'édition de Z. Yūsuf (Ibn Sīnā, op. cit., p. 144) inverse dans ce passage l'emplacement de l'intervalle de *limma* et de ton, ce qui n'encourage pas à faire confiance à cette version.
52. Erl. Loc. cit. ; Ibn Sīnā, loc. cit.
53. Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 277.
54. Ibid., p. 230–242.

pouvant former divers genres sur cet instrument. Ici également ces variations ne concernent pas spécifiquement le médius de Zalzal mais tous les emplacements à l'intérieur de la `quarte`.

Environ trois siècles plus tard, al-Urmawī intègre dans la *Risāla al-šarafiyya* une section consacrée à la description des cordes du *ʾūd* et ses ligatures [55], qui sont des « des ligatures immobiles, invariables ; on ne change pas leur position pour obtenir différents genres » [56]. Le départage décrit est cependant classique, mais la méthode fait aboutir plus rapidement à l'emplacement de la *wusṭā Zalzal* que celle décrite sur le monocorde du *Kitāb al-adwār*. Suite au départage de la corde A-M donnant les intervalles 9/8, 9/8, *limma* (A, D, Z, Ḥ), puis *limma*, 9/8, 9/8 (A, B, H, Ḥ), al-Urmawī poursuit comme suit :

- La section B-M est départagée en quatre parties pour avoir Ṭ. L'intervalle B-Ṭ est alors égal à 4/3 ;
- Ṭ-M est divisée en huit parties, le huitième est rajouté au grave à partir de Ṭ. La note obtenue sera W et formera l'intervalle 9/8 avec Ṭ. C'est la *wusṭā Zalzal*.
- W-M est également divisée en huit parties ; le huitième est rajouté vers le grave pour obtenir la ligature G̃, dénommé « voisine » ou « adjointe » de l'index.

Donc ici également, sur le *ʿūd*, la *wusṭā de Zalzal* est obtenue par l'extension du cycle des quintes.

Mais, al-Urmawī nous informe également [57] que G̃ est placée le plus souvent à mi-chemin entre `B` et D, ou parfois à mi-chemin entre le `médius ancien` et le sillet, ou à mi-chemin entre le sillet et le `médius de Zalzal`. Il nous informe aussi que parfois, la ligature W est placée à mi-chemin entre l'index et l'auriculaire, ou elle sera appelée « médius des persans ». Cette touche serait très employée en son époque contrairement à la *wusṭā de Zalzal* ou la touche du *surplus*. al-Urmawī redonne également les emplacement donnés par al-Fārābī sur le *ʿūd* [58].

Finalement, dans cette présentation consacrée à la ligature de Zalzal, ce qui nous paraît le plus important est que le médius de Zalzal donné par le monocorde d'al-Urmawī est présent aussi sur les instruments décrit par al-Fārābī comme ayant un système développés de quintes ; autrement-dit le *ṭunbūr de Ḫursān* et les instruments à cordes libres. Sur le *ṭunbūr de Ḫursān* présenté précédemment [59], ce médius corresponderait à la note Q, définie par $9/8 \times (256/243)^2$. Al-Fārābī ne lui attribue cependant pas le nom de « médius de Zalzal », puisque sur le *ṭunbūr de Ḫursān* il ne nomme aucune ligature.

Ainsi, nous présentons l'hypothèse que le médius de Zalzal fourni par al-Urmawī ne lui est pas spécifique. Il serait donné par une pratique courante du système développé des quintes sur des instruments à long manche, dont le *ṭunbūr de Ḫursān*. Comme nous l'expliquons à la section 2 [60], son importation sur le *ʿūd* pose des problèmes concernant son emplacement : la longueur du manche du *ʿūd* est inappropriée pour placer convenablement la ligature du `diton` conjointement à celle du médius de Zalzal. La « tierce neutre » ne serait donc selon nous qu'un faux emplacement du médius de Zalzal sur le *ʿūd* : nous demeurons, au fond, dans un système des quintes.

55. Id., *Mus. Arabe T. III*, 110 sq.
56. Ibid., p. 111.
57. Ibid., p. 115.
58. Ibid., p. 116.
59. Voir p. 43.
60. Voir p. 104.

2 Organisation des intervalles

La différence de classification des intervalles entre le *Kitāb al-adwār* et la *Risāla al-šarafiyya* constitue le principal changement théorique du système chez al-Urmawī. Il aura naturellement des conséquences sur l'organisation des genres et ainsi sur la globalité du système.

2.1 Les intervalles d'après le *Kitāb al-adwār*

C'est seulement dans le *Kitāb al-adwār* qu'al-Urmawī propose une définition de l'intervalle. Celui-ci y est décrit comme le résultat de deux notes différentes en acuité et en gravité [61]. La classification des intervalles dans cet ouvrage est régie selon un critère de consonance qui n'est pas défini. Ce critère, pris probablement de la tradition musicale, écrite ou orale [62] permet à al-Urmawī de donner deux classes d'intervalles : [1] des intervalles consonants en simultanéité et succession, qui sont l'`octave` (2 : 1), la `quinte` (3 : 2) et la `quarte` (4 : 3) ; [2] des intervalles consonants en succession seulement : les intervalles de `ton` (Ṭ= 9 : 8), `limma` (B= 256 : 243) et `dilimma` (Ğ= $(256 : 243)^2$), appelés « intervalles mélodiques » [63] [64]. Comme les notes de l'intervalle d'`octave` sont interchangeables, contrairement aux notes des autres intervalles, une deuxième distinction s'établit entre l'intervalle d'`octave` et ceux de la `quinte` et de la `quarte`. Le premier seulement serait « très consonant » (*fī ġāyat al-ittifāq*). Mais, suite à la lecture d'Ibn Sīnā, ou peut-être la *Risāla al-šarafiyya*, l'Anonyme LXI fait remarquer que cette classification n'est pas appropriée : toutes les consonances gardent cet état aussi bien en succession qu'en simultanéité [65].

al-Urmawī entame ensuite un dénombrement des intervalles et les présente dans une hiérarchie. Les intervalles seraient neufs : trois petits, qui sont les intervalles mélodiques, et six grands : l'intervalle de `double octave`, `octave plus quinte` , `octave plus quarte` , `octave`, `quinte et quarte` , avec la possibilité de considérer la `quinte` et la `quarte` comme intervalles moyens. L'Anonyme LXI s'inspire sans doute de cette section du *Kitāb al-adwār* afin mettre en place une autre distinction entre intervalles simples (*al-ab'ād al-baṣīta*) (l'`octave` et les intervalles plus petits que l'octave) et intervalles composés (*al-ab'ād al-murakkaba*) (la double `octave`, l'`octave` plus `quinte` et l'`octave` plus `quarte`) [66].

2.2 Le problème de la ressemblance de la quinte et de la quarte

Pour al-Urmawī, une personne expérimentée dans l'audition des notes pourrait confondre l'intervalle de `quarte` et de `quinte`, si la note aiguë de l'intervalle est jouée en premier lieu. Si la note aiguë d'un intervalle de `quarte` par exemple est jouée en premier, puis sa note grave, le rendu sonore est équivalant à l'intervalle entre la note aiguë de la `quarte` et l'`octave` de la note grave. L'intervalle de `quinte` sera alors produit alors que le musicien peut penser qu'il s'agit du même intervalle de `quarte`.

---

61. Ṣafī al-Dīn al-Urmawī. *Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā*. Éd. par Ġaṭṭās 'Abd al Malik Ḫašaba. Revu par Maḥmūd 'Aḥmad al-Ḥifnī. al-Qāhira : Al-hay'a al-miṣriyya al-'āmma li al-kitāb, 1986, p. 107.

62. al-Urmawī ne donne aucune indication sur ses sources lors de la rédaction du *Kitāb al-adwār*.

63. Les valeurs de `B` et de `Ğ` ne sont pas calculées pas al-Urmawī, mais seulement obtenues par la division du monocorde. Pour plus de détails sur ces deux intervalles voir, page 164 note 47.

64. La distinction entre grand intervalles et intervalles mélodiques sous entendant un rôle structurel aux premiers contrairement aux seconds.

65. Erl. Op. cit., § 26.

66. al-Urmawī avait signalé auparavant que chaque intervalle contient ceux qui lui sont plus petits (Ḫašaba, op. cit., p. 115–116), mais une telle distinction reste implicite.

L'Anonyme LXI développe (§ 5, 168) une critique relativement étendue sur cette question. Selon lui, le fait que la première note jouée de l'intervalle soit la note aiguë ou la note grave n'aurait aucun rôle dans cette confusion, et le problème est à rattacher à la similitude entre les notes qui forment l'intervalle d'`octave`. Par ailleurs, il signale que ce cas n'est pas spécifique à la `quinte` et la `quarte` mais peut être rencontré également entre les intervalles d'`octave` et de `double octave`. Le suivi de son explication arithmétique montre qu'il ramène la question à un problème similaire à celui des consonances de premier et de second catégories[67] : jouer la `quarte` Ḥ-A, dont le rapport est de 3 à 4, revient à jouer 3 unités puis 2 unités, en considérant que 2 est l'équivalant de 4, puisque ces nombres donnent des notes similaires. D'où la confusion entre la `quinte` et la `quarte`. Le commentateur ne réfute pas pour autant le rôle donné à la note aiguë jouée en premier puisque selon lui, si on commençait par le côté grave en jouant A-Ḥ, c.-à-d. le rapport de 4 à 3, une note similaire à la deuxième note n'aurait pas de rapport de `quinte` avec la première. Cependant, même s'il a cité le 6 comme équivalant du deuxième terme, il ne semble pas avoir remarqué que 6 à 4 est équivalant à 3 à 2. Le fait de jouer la note aiguë en premier lieu n'a donc aucune conséquence particulière sur sa démonstration.

L'Anonyme LXII ramène le problème de manière plus explicite à celui des consonances de première et de deuxième catégories[68]. La condition de la note aiguë comme première note jouée pour qu'une confusion se produise est justifiée par le fait que si la note la note A puis la note Ḥ sont jouées, cette dernière ferait penser à son `octave`, KH, et non pas à l'`octave` de la note A, ce qui éloignerait la confusion de l'oreille.

2.3 Les intervalles d'après la *Risāla al-šarafiyya*

Afin de dégager la nouvelle approche des intervalles adoptée par al-Urmawī, observons l'organisation du deuxième discours de la *Risāla al-šarafiyya*[69] :

Table IV.5: Discours sur les intervalles dans la *RŠ*

Contenu de la section	Kriâa (68–94)	Erl. III (13–32)
- Présentation générale des types de rapports basés sur des entités rationnelles	§ 10–14	§ I–V
- Passage des entités numériques à des rapports de longueurs de corde	§ 15–16	§ VI–VII
- Perception de la consonance	§ 17	§ VIII
- Afin d'établir le cadre de la composition, définition de l'intervalle, du genre et de la mélodie	§ 18–20	§ IX–XI
- Perception de la consonance (suite)	§ 21–22	§ XII–XIII
- Trois types d'intervalles : grands, moyens et petits	§ 23–24a	§ XIV–XV/1
- Intervalles obtenus à partir de la division de la corde en douze sections aliquotes : [1] les consonants et les dissonants - [2] les intervalles et leur nom	§ 24b–27	§ XV/2–XIX
- Rappel des trois types d'intervalles	§ 28–29	§ XIX–XX
- Intervalles mélodiques	§ 30	§ XXI
- Intervalles mélodiques selon Ibn Sīnā	§ 31a	§ XXII
- Intervalles mélodiques chez les maîtres	§ 31b	§ XXIII
- Intervalles consonants, spécificité de l'intervalle d'`octave`	§ 32–34	§ XXIV–XXVI
- Intervalles de première et de seconde catégorie	§ 35–36	§ XXVII

Après avoir pris connaissance des travaux d'al-Fārābī et d'Ibn Sīnā, al-Urmawī tente de

67. *Voir* section 2.6, page 55.

68. Erl. Op. cit., p. 247–248.

69. Des sections spécifiques sont consacrées plus bas aux parties que nous n'abordons pas ici, comme la perception de la consonance et les consonances de première et deuxième catégories.

suivre un discours évoluant de manière rationnelle : suite au premier discours sur le son, il passe progressivement, dans ce deuxième discours, à l'élaboration des types d'intervalles après un exposé des types de rapports [70] et une section qui concerne le passage d'entités abstraites à des entités mesurables physiquement (longueurs de cordes). Il donne également un exemple concret : celui de la division d'une corde en douze segments aliquotes, et les rapports qui s'y dégagent.

La *Risāla al-šarafiyya* ne remet pas en cause l'organisation des intervalles en grands (`octave` et intervalles plus grands), moyens (`quinte` et `quarte`) et petits (inférieurs à la `quarte`), mais élargie le principe des épimores aux petits intervalles. Il devient alors possible d'organiser ces Intervalles Mélodiques en grands (GIM), moyens (MIM) et petits (PIM), et les PIM à leur tour en grands, moyens et petits. Le tableau suivant résume les données fournies par al-Urmawī :

Table IV.6: Les intervalles mélodiques

	Al-Urmawī [= Fārābī ?]	Ibn Sīnā	Chez les Maîtres
GIM	5 : 4, 6 : 5 et 7 : 6	5 : 4 à 14 : 13	Seulement trois
IMM	8 : 7, 9 : 8 et 10 : 9	15 : 14 à 29 : 28	intervalles sont
PIM	**G** : de 11 : 10 à 16 : 15 [71]	à partir de 29 : 28	utilisés : 9 : 8,
	M : 15 : 14, 16 : 15 et 17 : 16 [72]		14 : 13 et le *limma*.
	P : à partir de 18 : 17 [73]		

2.4 La perception de la consonance

La table (IV.5, 52) montre qu'al-Urmawī évoque la perception de la consonance à deux reprises. L'idée principale, absente dans la *Kitāb al-adwār*, est l'existence de degrés de noblesse (*šaraf*) inhérents aux rapports. Plus le rapport est noble, plus il est proche du tempérament (*ṭab'*) et donc plus facile à être assimilé. Puisque les intervalles ne sont qu'une matérialisation des rapports numériques, l'audition est attirée par les rapports nobles et répugne les plus ignobles, qui provoquent une souffrance spirituelle (*alam rūḥānī*) et une confusion de l'esprit (*ḥayra fikriyya*). L'Anonyme LXI reprend le propos d'al-Urmawī qui s'articulerait alors en trois points (§ 2, 161) :

1. Existence de forces ayant une perfection, dont les lois sont régies à l'extérieur de la pratique musicale, et dont la perception influe sur l'âme.
2. Importance de la rapidité de la perception de la perfection de ces forces.
3. L'idée d'une relativité de la consonance déterminant la noblesse des intervalles.

70. Douze types de rapports sont établis : l'`égalité`, le `même et une partie`, le `même et plusieurs parties`, le `double`, le `double et une partie`, le `double et plusieurs parties`, les `mêmes`, les `mêmes et une partie`, les `mêmes et plusieurs parties`, les `doubles`, les `doubles et une partie`, les `doubles et plusieurs parties`. La relation qui a le plus de conséquences est sans doute celle du `même et une partie` ($(n+1) : n$). Pour une explication plus développée de ces relations, voir Kriâa, op. cit., p. 285–291.

71. L. Kriâa fait remarquer (ibid., p. 300) que cette division, donnée par al-Urmawī, ne correspond pas à la définition qu'il donne des grands PIM, définition attribuée à une personne non citée : « tous ceux qui triplés et retranchés de la quarte, laissent un reste plus petit que le leur » (Erl. III, 27). En effet, si on enlève de la quarte trois intervalles 15 : 14 ou 16 : 15, l'intervalle qui reste est un intervalle qui leur est plus grand. Les G-PIM devrait être alors de 11 : 10 à 14 : 13 seulement : $(4 : 3) \times (14 : 15)^3 = 10976 : 10125$ –> 35.04 s. alors que 15 : 14 –> 29.96 s. 16 : 15 laisserait naturellement un reste encore plus grand.

72. Ces rapports ne sont pas indiqués par al-Urmawī, mais les M-PIM « sont ceux quadruplés et retranchés de la quarte laissent un reste moindre qu'eux-mêmes ».

73. Également non indiqués par al-Urmawī, mais ce sont « tous les petits intervalles non énumérés ».

2.5 Consonance et concordance

L'Anonyme LXI rattache la nature de l'intervalle à trois termes : *muttafaq*, *mulā'im* et *mawzūn* (§ 1, 160), sans y faire de distinction. Cependant, l'analyse des contextes relatifs à l'utilisation de ces termes dans d'autres textes, nous permet de distinguer deux types d'utilisation : [1] une relative à l'intervalle, et [2] une relative à un contexte mélodique, que nous traduisons respectivement par consonance et concordance.

[1] La consonance des intervalles est rattachée au verbe *ittafaqa*. C'est exclusivement ce terme que nous trouvons par exemple chez Ibn Sīnā, exception faite lors de la définition de la musique [74].

[2] Quant à la concordance, exprimée par le verbe *la'ama*, elle apparaît souvent lié au terme *ta'līf*, qui signifie composition, d'où l'expression « composition concordante (*ta'līf mulāim*) ». Dans des textes plus anciens, nous trouvons le verbe *i'talafa* [75], qui partage quelques similitudes avec la racine *a-l-f* fournissant le champ sémantique relatif à la composition [76]. C'est à une époque plus tardive que dans le même contexte, ce terme est remplacé par celui utilisé par al-Urmawī (KA), *mulā'ama*, par ex. chez al-Ḥasan al-Kātib [77] et Ibn al-Ṭaḥḥān [78].

Ainsi, dans la *Risāla al-šarafiyya*, al-Urmawī parle de « mélodie concordante », » genre concordant » et d'« intervalle consonant ». Cependant, exception est faite lorsqu'il évoque l'intervalle comme élément de la composition : en partant de l'image que les notes de l'intervalle sont concordantes, l'intervalle est concordant et il en découle un groupement concordant. L'exception est faite dans le sens inverse également, puisqu'il poursuit en disant que si les notes du groupement sont jouées selon une forme spécifique et consonante, le groupement se dénomme alors mélodie [79]. La non distinction explicite entre consonance et concordance est probablement à l'origine de la non distinction donnée par l'Anonyme LXI [80]. Quant au troisième qu'il donne, *mawzūn*, il paraît absent dans un contexte mélodique, mais on peut cependant le trouver dans un contexte rythmique [81].

Signalons par ailleurs qu'al-Fārābī tente une théorie plus générale de la *mulā'ama*, répartie 10 catégories, où la consonance est une catégorie de concordance. D'Erlanger traduit ici

74. Ibn Sīnā, op. cit., p. 9, utilise lors de cette définition le verbe *i'talafa* (*cf. infra*). Rappelons que les textes ultérieurs qui reprennent cette définition utilisent le terme *ittafaqa* et non pas celui indiquée dans notre édition, *lā'ama*. Il est possible également que certains manuscrits de l'ouvrage d'Ibn Sīnā puissent contenir le terme *ittafaqa*.

75. = être familier ; nous retrouvons cette utilisation chez Iḫwān al-Ṣafā' comme adjectif relatif à la mélodie (*laḥn*) (Iḫwān al-Ṣafā', op. cit., p. 188,192,195), conjointement avec la *mulā'ama* (ibid., p. 196) et l'adjectif *munāsib* (« convient bien »), mais aussi concernant les intervalles et les mélodies (ibid., p. 206,208,213,218,219) ; voir aussi (Ibn al-Munaǧǧim. *Risālat Ibn al-Munaǧǧim fī al-mūsīqā wa kašf rumūz kitāb al-aġānī [l'épître d'Ibn al-Munaǧǧim sur la musique et l'élucidation des énigmes du kitāb al-aǧānī]*. ar. Éd. par Yūsuf Šawqī. Avec une édition fac-similé de la copie de la librairie Riẓā en Inde et la copie du British Museum, Londres. al-Qāhira : Maṭba'at dār al-kutub, 1976, 224, sq.) et al-Kindī, op. cit., p. 85.

76. *allafa* = composer ; *ta'līf* = composition.

77. al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Alī al-Kātib. *Kamāl adab al-ġinā*. Éd. par Ġaṭṭās 'Abd al Malik Ḫašaba. Révisé par M. A. al-Hifnī. Traduit par Amnon Shiloah (1972). al-Qāhira : Al-hay'a al-miṣriyya al-'āmma li al-kitāb, 1975, p. 56,57,67,60,74,141.

78. Ibn al-Ṭaḥḥān. *Ḥāwī al-Funūn wa-Salwat al-Maḥzūn (Compendium of Fatimid Court Musician)*. Éd. par Eckhard Neubauer. T. C52. Facsimile Editions. Reproduit à partir du MS funūn jamīla 539, Dār al-Kutub, Cairo. Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabischen-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Univ, 1990, p. 181-183.

79. Kriâa, op. cit., p. 75.

80. D'Erlanger ne fait pas de distinction claire entre les deux termes. Toutefois, il traduit souvent, peut-être à juste titre, *lā'ama* par « s'harmoniser », d'où *talā'um* par « harmonie ». Dans un but d'éclaisissement entre les utilisations, et afin d'éviter toute confusion avec le terme musical moderne « d'harmonie », nous avons préféré une distinction catégorique par « concordance » et « consonance », sans recourt à « harmonie ».

81. Le terme « *mawzūn* » provient de « *wazn* », qui veut dire « poids », mais aussi « rythme ».

mulā'ama par « harmonie » [82].

2.6 De Pythagore à la consonance de deuxième catégorie

Le commentateur évoque le refus par Pythagore d'une certaine concordance, et explique la concordance de la `double quarte` une deuxième catégorie de concordances (§ 2, 166). Retraçons alors les éléments principaux de cette question.

Il est connu que l'école pythagoricienne avait privilégié l'aspect mathématique des intervalles sur leur aspect perceptif. Suite aux premiers constats sur la forme des premiers intervalles concordants, l'octave, la quinte et la quarte, tous les intervalles concordants devaient avoir une forme épimorique. De ce fait, l'intervalle d'octave plus quarte, alors même que sa concordance est évidente, n'avait pas était considéré parmi les intervalles concordants. Sa forme, 8 : 3, n'était pas épimore [83] [84].

C'est afin l'expliquer la concordance de ce type d'intervalle qu'Ibn Sīnā formule les deux catégories de concordance [85] : 1. La première catégorie de concordance, appelée aussi « concordance originelle (*al-ittifāq al-aṣlī*), englobe trois types d'intervalles :

1. Grands intervalles : ceux ayant le rapport `double` (octave).
2. Intervalles moyens : ceux dont le rapports est celui du `même et une moitié` et du `même et un tiers` (quinte et quarte).
3. Petits intervalles : ceux du `même et une unité`, mais plus petit que le `même et un tiers` [86]

2. L'intervalle est concordant par deuxième catégorie, appelée également « concordance de remplacement (*al-ittifāq al-badalī*) », si l'une des notes de l'intervalle possède un rapport du double ou de moitié avec un terme de l'un des rapports de la première concordance. C'est le cas du rapport 8 : 3 puis que le 8 est le double du 4, mais également de 5 : 3, car 4 : 3 et 6 : 5 sont concordants par première catégorie.

C'est par cette deuxième catégorie que le commentateur explique la concordance de l'intervalle de `double quarte` : sont rapport, 16 : 9 est l'équivalant de 8 : 9 car le 16 est le double du 8 [87]. L'intervalle 9 : 8 est concordant par la première catégorie. L'Anonyme LXII donne une formulation générale de la deuxième catégorie : il s'agit des intervalles dont les rapports ont pour termes deux nombres impairs consécutifs. Par exemple, $1 + (3 : 5)$, $1 + (5 : 7)$, $1 + (7 : 9)$ [88].

82. Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 67 ; ed. Neubauer, op. cit., p. 91.

83. Ceci nous est relaté par Ptolémé d'Alexandrie : « Following these are also the magnitude of the diapason plus diapente and also that of the tow diapasons, that is the double diapason. They admitted these into the consonances — since it follows that the latter consists of the quadruple ratio, the former of the triple — but not the diapason plus diatessaron, since it forms the ratio 8 : 3, which is neither superparticular nor multiple »(Jon Solomon. *Ptolemy Harmonics : Translation & Commentary*. Mnemosyne. Leiden-Boston-Köln : Brill, 2000. isbn : 90-04-11591-9, p. 18). Pour plus de détails, voir les références données en notes de bas de pages par Jon Solomon.

84. Remarquons que l'Anonyme LXII considère encore que l'intervalle d'octave plus quarte comme un intervalle de « faible consonance » (Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 249/12).

85. D'Erlanger parle de deux classes de consonance (id., *Mus. Arabe T. II*, 119 sq.).

86. Ibn-Sīnā, tout comme al-Fārābī, établissent une classification des petits intervalles, qu'il nous semble pas nécessaire d'aborder ici.

87. Voir Erl. Op. cit., tableaux page 127.

88. Id., *Mus. Arabe T. III*, p. 250.

3 Calcul des intervalles

3.1 Règles de la soustraction et de l'ajout

La méthode qu'expose l'Anonyme LXI pour le calcul des rapports consiste, dans le cas d'une soustraction des intervalles, à multiplier les grands termes par les petits termes : le résultat de la soustraction de l'intervalle $c : d$ de l'intervalle $a : b$ est $a \times d : b \times c$ [89]. S'il s'agit d'un ajout d'intervalles, deux cas se présentent :

1. S'il s'agit de rapports similaires, l'opération consiste à multiplier les termes par eux-mêmes. Les deux chiffres obtenus sont les termes du résultat. Mais, l'auteur indique qu'il faut multiplier le numérateur par le dénomirateur pour avoir la médiété des termes du rapport obtenus. Par exemple, 4 : 3 et 4 : 3 donnerait 16 : 9 ; $4 \times 3 = 12$, ce qui permet de poser les termes ainsi 16 12 9. Cette dernière étape est nécessaire afin de démontrer que 16 et 9 se compose de deux rapports 16 : 12 et 12 : 9 qui sont tous les deux équivalents à 4 : 3.
2. S'il s'agit de rapports non similaires, deux cas se distinguent :
   (a) Si les termes sont consécutifs, les quatre chiffres sont placés l'un à la suite de l'autre, et le résultat se lit directement. Par exemple, pour rajouter 3 : 2 à 4 : 3, nous plaçons : 4 3 3 2 ; le résultat 4 : 2 est donné par les côtés extrêmes.
   (b) Si les termes ne sont pas consécutifs, on multiplie les grand termes entre eux, et les petits entre eux.

On pourrait se demander pour quelle raison l'auteur sépare de telles catégories lors de l'ajout des intervalles, alors que toutes les opérations se résument à la multiplication des grands termes entre eux, et des petits termes entre eux. S'agit-il ici de la transmission d'une tradition de calcul ?

al-Urmawī n'expose pas de méthode de calcul des intervalles dans le *Kitāb al-adwār*. Dans la *Risāla al-šarafiyya*, il définit l'ajout d'un intervalle à un autre par le placement du côté aigu d'un intervalle grave comme côté grave de l'autre intervalle [90]. La première opération qu'il évoque est donc de transformer les deux intervalles quelconques en deux intervalles conjoints.

Mais il se focalise ensuite sur le cas de l'ajout de deux intervalles identiques, en décrivant la méthode utilisée par les « maîtres de la pratique ». Sur ce point, il est notable que ce qui compte n'est pas le calcul arithmétique, mais l'obtention des quantités géométriquement. Ainsi, si on veut rajouter un `même et un tiers` à un `même et un tiers`, on diviserait AM en quatre sections égales, puis on diviserait de la fin de cette section à M de nouveau en quatre sections, et ainsi de suite si on veut rajouter d'autres quantités sous cette même proportion [91].

Ce n'est qu'une fois que cette description donnée qu'al-Urmawī indique la possibilité de « poser des nombres » à ces rapports. Nous avons ici la méthode reprise par l'Anonyme LXI : multiplication de chacun des termes en lui même, puis multiplier un terme par l'autre pour obtenir le milieu. Suivant cette méthode, al-Urmawī établie une succession de cinq chiffres selon la proportion du `même et tiers` :

- Cas de deux rapports : 9 12 16
- Cas de trois rapports : 27 36 48 64
- Cas de quatre rapports : 81 108 144 192 256

89. Le premier terme du rapport est son grand terme.
90. C'est également le cas chez Ibn Sīnā (Ibn Sīnā, op. cit., p. 33).
91. Kriâa, op. cit., p. 95.

Si les deux intervalles sont différents en taille, on multiple les grands termes entre eux et les petits termes entre. Nous avons déjà le résultat de l'ajout, les côtés extrêmes, mais al-Urmawī ajoute également qu'on multiple le plus grand terme de l'un par le petit terme de l'autre. Dans le cas de 9 : 8 et 4 : 3 nous obtenons 24 27 36. al-Urmawī indique aussi la possibilité d'un ajout à un côté grave de l'intervalle. Dans ce cas il n'évoque que le calcul du milieu de l'intervalle, qui s'obtient par la multiplication du grand terme du grand intervalle par le petit terme du petit intervalle. Les chiffres obtenus sont alors : 24 32 36.

C'est en dernier lieu qu'est exposée la soustraction des intervalles, précédés par la division [arithmétique] des intervalles, mais elle n'est pas reprise par l'Anonyme LXI.

S'il est possible de distinguer les quatre opérations, multiplication, addition, division, et soustraction, dans la *Risāla al-šarafiyya*[92], celles-ci se réduisent à la soustraction et à l'ajout chez l'Anonyme LXI[93]. Il s'agit ici des quatre opérations indiquées par Ibn Sīnā.

Par contre, le pseudo-Širwānī rajoute, suite au redoublement, l'opération de division par moitié d'un intervalle[94]. Alors qu'Ibn Sīnā a évoqué la racine carré d'un intervalle auparavant, le pseudo-Širwānī serait le premier à l'expliciter dans les écrits arabes : « le partage d'un intervalle en deux n'est réellement un partage par moitié que s'il est procédé exactement à l'inverse du redoublement, c'est-à-dire en décomposant l'intervalle à dédoubler en deux autres égaux. Il va de soi que ceci ne pourrait se faire qu'à l'aide d'une médiane géométrique, ce qui n'est possible que lorsque les deux nombres qui figurent l'intervalle en question sont des carrés parfaits, comme 9 et 4 du rapport $2 + 1/4$[95]. Le produit de ceux deux nombres est alors, lui aussi, un carré parfait et sa racine nous donnera la médiane »[96][97]. Mais nous restons toujours dans le cadre des nombres entiers. Dans le cas où les termes d'un rapport ne possèdent pas de racine carré, comme le pour le rapport 4/3, c'est un départage arithmétique qu'il préconise.

3.2 D'une lecture mathématique à une lecture linéaire

Même si l'auteur conseille l'utilisation de règles de soustraction et d'addition des intervalles pour la détermination des intervalles, il n'utilisera pas ces règles pour la remise en cause des relations entre les petits intervalles. Ce sont des approximations qu'il propose aux intervalles `B` et `G̃` (§ 2, 164), et les intervalles seront pensés comme étant égaux dans l'établissement des équivalences entre les intervalles (§ 6, 170).

92. Ibid., p. 95-101.

93. La multiplication est toutefois sous-jacente à l'addition.

94. Erl. *Mus. Arabe T. IV*, p. 49–50 ; Fatḥ Allāh al-Širwānī (pseudo Širwānī). "[Risāla fi al-mūsīqā]". Or. 2361, 168b–219b. Traduit dans d'Erlanger T. 4. 15e s. ?, 179b.

95. Ce qui nous donne une double `quinte`.

96. Erl. Loc. cit.

97. وأمّا تنصيف البعد فإنّما يكون تنصيفا بالحقيقة إذا كان على عكس التّضعيف وذلك أن يفكّ البعد إلى بعدين متساويين ولا شكّ أنّ ذلك إنّما يكون بواسطة هندسيّة وإنّ ذلك لا يتأتّى إلّا إذا كان عدداه مجذورين مثل تسعة وأربعة في الذي علي نسبة الضّعف والرّبع فيكون حاصل ضرب أحدهما في الآخر مجذورا أيضا ويكون جذره واسطة [...] (Širwānī, loc. cit.)

Chapitre V

Genres, cycles et modes

Le chapitre suivant tente de synthétiser tous les éléments importants concernant les genres, cycles et modes relatifs à al-Urmawī dans ses deux ouvrages. Nous y intégrons aussi ses sources directes, notamment pour la rédaction de la *Risāla al-šarafiyya*, ainsi que les extensions données par ses lecteurs.

Les thèmes centraux de la modalité ont été étudié en partie par O. Wright [1]. Concernant ce sujet, O. Wright organise les genres et les échelles en premier lieu par type [2] : genres basés sur les tierces mineures, majeures, tétracordes, pentacordes, sixtes mineurs, septièmes mineurs, octave, octave plus un ton, octave plus un tétracorde. C'est une approche que nous ne reprenons pas pour l'instant mais qui pourrait révèler certains aspects du système modal. Dans la deuxième partie de son ouvrage, il analyse la classification en modes principaux, *šudūd*, *awāzāṭ*, et *murakkabāt* [3], étudie les questions de consonance/dissonance et du phénomène combinatoire [4], puis aborde des questions relatives à la notation [5].

Notons par ailleurs que lors de la publication du *Modal System* en 1978, aucune édition d'aucun des deux textes d'al-Urmawī n'était effectuée. Outre les traductions d'Erlanger, O. Wright a utilisé sept manuscrits du *Kitāb al-adwār* [6] et, selon sa bibliographie, la copie Bodleian MS. Marsh 521 de la *Risāla al-šarafiyya*. Avec l'ensemble des éditions d'al-Urmawī que nous avons aujourd'hui, auxquelles se rajoutent celles d'al-Lāḏiqī et l'édition fac-similé d'al-Širwānī, nous avons sans doute une consultation plus aisée de ces textes.

Tout en usant de ces nouveaux outils de travail, notre approche se distingue de celle d'O. Wright. Son étude est spécifique au XIIIe s. et met en parallèle al-Urmawī avec al-Širāzī, même s'il prend en considération les autres lecteurs d'al-Urmawī. À travers ce travail, O. Wright est arrivé à proposer des hypothèses concernant un système combinatoire global mettant en relation les modes entre eux [7]. Dans ce sens plus, cette étude est plus aboutie que ce que nous allons présenter ici. Mais, certains facteurs conceptuels font que nous n'adhérons pas complètement avec l'approche d'O. Wright, principalement sur deux points :

– Nous ne notons pas les modes. Certes cela peut faciliter la lecture, et cela a été effectué par Wright — le lecteur pourra consulter cette notation au besoin [8] —. Noter implique plusieurs problématiques qui sont difficiles à résoudre dans notre contexte : d'un côté le statut de la notation, sa précision en elle-même et son adaptabilité avec le système dans sa totalité ; ensuite, les différentes imperfections liées à l'imprécision des textes et

1. Wright, *The Modal System of Arab and Persian Musican a.d. 1250-1300.*
2. Ibid., p. 44–78.
3. Ibid., p. 79–94.
4. Ibid., p. 95–123.
5. Ibid., p. 124–125.
6. Voir ibid., p. 28, note n° 3.
7. Ibid., chap. 4.
8. Des notations des genres ont été également systématiquement effectué par tous les éditeurs des textes.

des concepts qui lui sont sous-jacents. D'ailleurs O. Wright aborde une partie de ces questions dans le cinquième chapitre [9]. Dans ce cadre d'imprécision il est difficile de transformer les indications d'intervalles B et G̃ par des valeurs en cent.

– L'accent été fortement mis sur le *Kitāb al-adwār* au détriment la *Risāla al-šarafiyya*, et le système épimorique qui organise les genres a été totalement écarté. Cela est peut-être dû à une tradition qui considère que ce système est une « spéculation sur les nombres ». Il s'éloignerait ainsi de la pratique et ne mérite pas d'être étudié [10]. Or, un nombre non négligeable des lecteurs d'al-Urmawī avaient connaissance de la *Risāla al-šarafiyya* et ont repris ce système épimorique.

Outre le fait que nous croyons à la nécessité de quelques autres éditions critiques pour bien mener une révision de cette théorie modale dans sa globalité, nous préférons rester pour l'instant proche des propos des auteurs, en soulignant leurs indications communes et différentes. Notre but est de préparer le terrain vers une étude plus approfondie, prenant en considération les affiliations entre les auteurs et leur complémentarité.

Cette section centrale de la théorie modale d'al-Urmawī s'articule autour de quelques thèmes organisés afin de former un ensemble qui se veut cohérent. En effet, après avoir abordé les éléments primaires, les notes et les intervalles, il s'agit maintenant de les intégrer dans des genres, eux-mêmes intégrés dans des cycles. Les plus connus de ces cycles portent un nom et seraient au nombre de douze. Les douze cycles les plus connus engendrent six modes secondaires, les *awāzāt*, et d'autres modes secondaires, les *su'ab*, ont été décrits par les lecteurs d'al-Urmawī. Outre cet aspect lié directement aux modes, nous avons des thèmes complémentaires : un mécanisme de transposition (§ XXII), une analyse de notes communes entre les modes (§ 7), et une présentation des effets des modes (§ 9). Mais soulignons que l'élément fondateur de la théorie modale n'est pas une théorie de la concordance mais une théorie de la discordance. C'est l'exposé de cette théorie qui constitue le prélude du système modal chez al-Urmawī.

1 Les causes de la discordance

Les causes de la discordance sont exposés seulement dans le *Kitāb al-adwār* [11] puis repris par l'Anonyme LXI au chapitre IV. Nos auteurs expliquent que pour obtenir une composition concordante, il faut éviter les causes de la discordance [12].

L'exposé de ces causes se focalise chez al-Urmawī en premier lieu sur l'intervalle B. Celui-ci, en soi, ne serait pas concordant. La raison n'est pas explicitement donnée. Celle-ci ne devrait pas être en raison de la consonance propre à l'intervalle B, puisque celui-ci, tout comme les autres intervalles mélodiques sont considérés consonants en succession, mais pas en simultanéité (*cf.* page 51), mais on peut supposer que c'est car la succession de deux

9. Wright, op. cit., p. 124–142.

10. D'autres travaux abordant « les systèmes musicaux arabes » l'on depuis pris en considération. Nous pensons notamment au travail de Shireen Maalouf. *History of Arabic Music Theory : Change and Continuity in the Tone Systems, Genres, and Scales*. T. 6. Étude. Kaslik-Liban : CEDLUSEK, 2002 ; mais nous ne le trouvons pas évoqué par exemple chez Jean-Claude Chabrier. "Histoire des sciences arabes". Dans : t. 2. Paris : Seuil, 1997. Chap. Science musicale, p. 231–262. isbn : 2-02-030353-1 ni chez Mahmoud Guettat. "Naẓariyyat takwīn al-salālim al-mūsīqiyya wa al-niẓām al-mūsīqī al-'arabī [la théorie de la formation des échelles musicales et le système musical arabe]". Dans : *al-baḥṯ al-mūsīqī [la recherche musicologique]* 2.1 (2002–2003), p. 9–60.

11. Ḫašaba, op. cit., p. 117–120.

12. Si nous avons différencié les deux termes « consonance » et « concordance », il n'y a qu'un seul terme pour exprimer la discordance et la dissonance : *tanāfur*.

intervalles B résulte en un intervalle dissonant. Mais s'il est « mélangé » à deux intervalles concordants et qu'il complète la quarte, il s'intègre à cet ensemble[13], il donne un résultat concordant. Selon le principe de l'assemblage des intervalles et l'intervalle consonant qui devrait résulter, quatre causes de la discordance ont été établies :

1. Le dépassement de la quarte. D'où, trois intervalles Ṭ qui se succèdent forment une discordance, tout comme pour la succession de trois intervalles ǦG.
2. La réunion des trois intervalles mélodiques dans la quarte.
3. Le fait que l'extrémité aiguë de l'intervalle B soit une extrémité grave de l'intervalle ǦG. Autrement-dit qu'un intervalle ǦG succèdent à un intervalle B.
4. La succession de deux intervalles B.

Ainsi, ici encore s'affirme l'idée que la *mulā'ama* est liée au contexte mélodique. C'est la raison pour laquelle l'exposé des causes de la dissonance forme une introduction à la formation des genres.

2 Organisation des genres dans le *Kitāb al-adwār*

L'exposé des genres entame la composition concordante. Il est probablement utile de souligner ici qu'al-Urmawī n'utilise pas dans le *Kitāb al-adwār* de terme équivalant à « genre », mais parle de la division de la quarte, puis de la division de la quinte. Mais, le cycle est conçu comme un assemblage d'une quarte suivi d'une quinte, autrement-dit en deux sections. On se réfère à chacune de ces sections par le terme « *ṭabaqa* », que nous traduisons par « strate ». Ce même terme est utilisé afin d'évoquer la transposition (*cf. infra.*, § 8, 87).

Les différentes divisions (*aqsām*) des strates sont les différentes combinaisons possibles des intervalles Ṭ, B et ǦG à l'intérieur de la quarte et de la quinte. La raison de la division de la quarte en trois intervalles n'est pas donnée ; il s'agit probablement de la continuité d'une tradition.

La démarche adoptée par al-Urmawī se base seulement sur la nature du premier intervalle dans le genre. Celui-ci peut-être l'intervalle Ṭ, ǦG ou B :

Ṭ Ṭ B	ǦG ǦG Ṭ	B Ṭ Ṭ
Ṭ B Ṭ	ǦG Ṭ ǦG	~~B ǦG Ṭ~~
Ṭ ǦG ǦG	ǦG ǦG [ǦG B]	~~B Ṭ ǦG~~

Les deux derniers partages où l'intervalle B occupe la première position on été rejeté. Le premier présente les 2e, 3e et 4e causes, alors que le deuxième ne serait pas suffisant pour finir la quarte : il lui manquerait un intervalle B, outre une présence des 2e et 4e causes[14].

Une méthode plus mathématique montre que les trois intervalles présentent $3^3 = 27$ arrangements avec répétitions possibles :

~~1 : Ṭ B ǦG~~	7 : Ṭ B Ṭ	13 : Ṭ Ṭ B
~~2 : Ṭ ǦG B~~	~~8 : Ṭ ǦG Ṭ~~	~~14 : Ṭ Ṭ ǦG~~
~~3 : B Ṭ ǦG~~	[9 : B Ṭ B]	~~15 : B B Ṭ~~
~~4 : B ǦG Ṭ~~	~~10 : B ǦG B~~	~~16 : B B ǦG~~
~~5 : ǦG Ṭ B~~	11 : ǦG Ṭ ǦG	17 : ǦG ǦG Ṭ
~~6 : ǦG B Ṭ~~	~~12 : ǦG B ǦG~~	[18 : ǦG ǦG B]

13. On retrouve une idée similaire chez Ibn Sīnā, pour qui l'intervalle de *limma*, utilisé dans le genre fort, n'est pas consonant, mais proche du consonant (Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 145 ; Ibn Sīnā, op. cit., p. 51).

14. La 4e cause, succession de deux intervalles B, est en réalité absente.

~~19 : ṬBB~~ 22 : BṬṬ ~~25 : ĞṬṬ~~
20 : ṬĞĞ ~~23 : BĞĞ~~ ~~26 : ĞBB~~
~~21 : ṬṬṬ~~ ~~24 : BBB~~ ~~27 : ĞĞĞ~~

Les partages à exclure sont : 1–6 (réunions des trois intervalles mélodiques) ; 15, 16, 19, 24 et 26 (succession de deux intervalles B) ; 8, 14, 21, 25 et 27 (dépassement de la quarte) ; 10, 12, 16 et 23 (intervalle Ğ succédant à un intervalle B). Nous observons que les arrangements 9 et 18 ne s'intègrent pas à la théorie donnée par al-Urmawī : ils ne dépassent pas la quarte, mais ne la complètent pas non plus. Cependant ils ne posent pas de problèmes particuliers puisqu'à l'arrangement 9, un intervalle B peut être rajouté pour le transformer en BṬ [BB], et à l'arrangement 18 un intervalle Ğ peut-être rajouté pour obtenir ĞĞ [BĞ]. Il est possible de penser que c'est un défaut méthodique qui a fait al-Urmawī intégrer le partage ĞĞ [ĞB] et omettre de rajouter des indications concernant les partages 9 et 18.

Table V.1: Départage de la quinte et de la quarte dans le *Kitāb al-adwār*

Première strate (*partages de la quarte*)		Deuxième strate (*partages de la quinte*)	
Premier partage	ṬṬB	Premier partage	ṬṬBṬ
Deuxième partage	ṬBṬ	Deuxième partage	ṬBṬṬ
Troisième partage	BṬṬ	Troisième partage	BṬṬṬ
Quatrième partage	ṬĞĞ	Quatrième partage	ṬĞĞṬ
Cinquième partage	ĞĞṬ	Cinquième partage	ĞĞṬṬ
Sixième partage	ĞṬĞ	Sixième partage	ĞṬĞṬ
Septième partage [15]	BĞĞĞ	Septième partage	ĞĞĞBṬ
		Huitième partage	ṬĞĞĞB
		Neuvième partage	ĞṬĞĞB
		Dixième partage	ĞBṬĞĞ
		Onzième partage	ĞĞBṬĞ
		Douzième partage	ṬĞṬĞ

3 Organisation des genres dans la *Risāla al-šarafiyya*

Dans la *Risāla al-šarafiyya*, al-Urmawī utilise le classement d'al-Fārābī et d'Ibn Sīnā concernant les genres en distinguant les genres forts (*ǧins qawiyy*-ss) et les genres doux (*ǧins layyin*-ss) selon la taille des rapports épimores constituant la quarte. Le genre est fort si aucun intervalle du genre n'est plus grand que la somme des deux autres ; il sera doux si un intervalle du genre est plus grand que la somme des deux autres. Afin de saisir les spécifités de la *Risāla al-šarafiyya*, nous exposons premièrement la classification établie par al-Fārābī [16] et Ibn Sīnā [17] ensuite celle de la *Risāla al-šarafiyya*, puis nous observerons s'il y a un nouvel

15. Les intervalles de ce départage devraient être inversés, comme donné par al-Širwānī, op. cit., p. 93, afin d'être conforme aux notes. Il s'agit de ĞĞĞB et non pas de BĞĞĞ.

16. al-Fārābī aborde la classification des genres à la dernière section du Premier Discours, Livre I du *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* : (Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 103–113 ; ed. Neubauer, op. cit., 138–144 et 473–478 ; Abū Naṣr al-Fārābī. *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr [Grand Traité sur la Musique]*. Éd. par Ǧaṭṭās 'Abd al Malik Ḫašaba. Turāṯunā. Révisé par Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī. al-Qāhira : Dār al-kātib al-'arabī li-al-ṭibā'a wa-al-našr, 1967, p. 1208, p. 278–318).

17. Troisième Discours du *Kitāb al-Šifā* : (Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 139–155 ; Ibn Sīnā, op. cit., p. 45–59). Sur ce type d'organisation des genres, voir aussi Abū Manṣūr Ibn Zayla. *Kitāb al-kāfī fi al-mūsīqā [épître suffisante sur la musique]*. Éd. par Zakariyyā Yūsuf. Édition basée sur MS GB-Lbl O. 2361. al-Qāhira : <manque>, 1964 ; Jafar Aghayani Chavoshi. "Omar Khayyam wa al-mūsīqā al-naẓariyya [O. Ḫ. et la mus. théo.]" Dans : *FARHANG : Quarterly Journal of Humanities and Cultural Studies* 12.29–32 (Spring 2000), p. 203–214 ; Jafar Aghayani Chavoshi. "Omar Khayyam et la musique théorique". Dans : *FARHANG : Quarterly Journal of Humanities and Cultural Studies* 18.53-54 (2005), p. 201–228.

apport à travers les lecteurs de la *Risāla al-šarafiyya*.

3.1 Les genres chez al-Fārābī

Les genres doux Selon l'emplacement du plus grand intervalle, nous aurons les `genres doux non-ordonnés` (le plus grand intervalle est entre les deux autres), ou les `genres doux ordonnés` (le plus grand intervalle est placé à l'une des extrêmités du genre)[18]. Un calcul effectué par al-Fārābī permet de savoir que les `genres doux` doivent contenir l'un de ce trois intervalles : 5/4, 6/5 ou 7/6. Ces intervalles, retranchés de la `quarte`, leur reste sera partagé en deux. Les trois genres obtenus seront appelés `genres doux ordonnés non-consécutifs` car leurs intervalles ne sont pas classé en ordre de grandeur. Le plus petit occupe le centre :

31/30, 32/31, **5/4**
19/18, 20/19, **6/5**
15/14, 16/15, **7/6**

Afin d'avoir des `genres doux ordonnés consécutifs`, on suivra la même règle en déduisant, tour à tour, de la `quarte` les mêmes intervalles que précédemment (5/4, 6/5, 7/6) ; l'intervalle restant est ensuite partagé en plusieurs autres, qui seront combinés entre eux pour ne constituer que deux intervalles inégaux, dont le plus grand sera placé à la suite du premier. On aura lors les `genres doux ordonnés consécutifs` comme suit :

46/45, 24/23, **5/4**
28/27, 15/14, **6/5**
22/21, 12/11, **7/6**

Les genres forts Les `genres forts` sont obtenus avec les rapports 8/7, 9/8 et 10/9. Déduisons tout d'abord de la `quarte` l'intervalle qui a pour rapport 8/7, puis, du reste, un intervalle du même rapport. La série des trois intervalles ainsi obtenus compose la première espèce du `genre fort` dit `à redoublement`. Les deux autres sont obtenus de la même manière avec les rapports 9/8 et 10/9 :

8/7, **8/7**, 49/48
9/8, **9/8**, 254/243
10/9, **10/9**, 27/25

La deuxième espèce de genre fort, appelée `genre fort conjoint` est obtenue par déduction, à partir de la `quarte`, de deux intervalles dont les rapports sont consécutifs. Si on déduit de la `quarte` l'intervalle 8/7 puis 9/8, l'intervalle restant sera de rapport 28/27. De même, les deux autres genres `forts conjoints` ont pour rapports 9/8, 10/9, 16/15, et 10/9, 11/10, 12/11 :

8/7, **9/8**, 28/27
9/8, **10/9**, 16/15
10/9, **11/19**, 12/11

18. Notons que les `genres non-ordonnés` ont été écartés par al-Fārābī car ils seraient « fort peu consonants à l'oreille » (ومن هذه الأجناس، أمّا غير المنتظم منها فلنخلّ عنه من قبل أنّ اتفاقات أصنافه المسوعة ناقصة جدّا) (ED. NEUBAUER, op. cit., p. 139).

Finalement, en déduisant de la `quarte` deux intervalles inégaux non-consécutifs, nous aurons à chaque fois, avec l'intervalle restant, un genre `fort disjoint`. al-Fārābī en propose les genres suivants [19] :

8/7, **10/9**, 21/20
9/8, **11/10**, 320/297
11/10, **13/12**, 160/143

3.2 Les genres chez Ibn Sīnā

Ibn Sīnā répartit également les genres en `forts` (8/7, 9/8 et 10/9) et `doux` (5/4, 6/5, 7/6). L'organisation de ces genres est cependant légèrement différentes de celle d'al-Fārābī et suit plutôt l'ordre des grandeurs des intervalles.

Genres forts [20] :

64, 56, 49, 48 ==> **8/7**, 8/7, 49/48
36, 32, 28, 27 ==> **8/7**, 9/8, 28/27
80, 70, 63, 60 ==> **8/7**, 10/9, 21/20
(105, 120, 132, 140 ==> **8/7**, 11/10, 35/33)*
(96, 84, 77, 72 ==> **8/7**, 12/11, 77/72)*
16, 14, 13, 12 ==> **8/7**, 14/13, 13/12
324, 288, 256, 243 ==> 9/8, 9/8, 256/243
20, 18, 16, 15 ==> **9/8**, 10/9, 16/15
(**9/8**, 11/10, 320/297)
9/8, 12/11, 88/81
468, 432, 384, 351 ==> **9/8**, 13/12, 384/351
252, 224, 208, 189 ==> **9/8**, 14/13, 208/189

Les genres doux Concernant les genres `doux`, Ibn Sīnā fait une distinction entre les genres formés par les intervalles 5/4 d'une part, et d'autre part, ceux formés par les intervalles 6/5 et 7/6. L'intervalle 5/4 est encore plus grand que le double de son reste ce qui n'est pas le cas dans les deux autres. En effet, $(16/15)^2$ est beaucoup plus petit que 5/4, alors que $(10/9)^2$ et $(8/7)^2$ sont respectivement plus grands que 6/5 et 7/6. Les genres formés par les intervalles 6/5 et 7/6 seront appelés « *rāsim*-s » et par l'intervalle 5/4 les genres *mulawwan ta'līfī*-ss. En établissant les partages, le but d'Ibn Sīnā est de trouver les divisions les « plus homogènes possibles ». Pour cette fin, le deuxième intervalle sera divisé en deux, trois , quatre ou cinq intervalles.

Les genres qui se forment avec l'intervalle 7/6 sont les plus proches des genres forts. Le premier s'obtient par la division en deux moitiés de l'intervalle 8/7 pour donner les intervalles 16/15 et 15/14. Le deuxième par la division de l'intervalle de 8/7 en trois regroupé deux tiers et un tiers. Autrement dit, l'intervalle de 8/7 partagé en trois donne les intervalles 24/23, 23/22, 22/21 ; le premier intervalle du genre sera le 7/6, le deuxième sera l'intervalle formé par les deux tiers 24/23 et 23/22, c'est à dire l'intervalle 24/22=12/11 ; le troisième intervalle sera de rapport 22/21.

19. Deux autres genres « utiles à la composition » sont rajoutés dans les tableaux récapitulatifs : 8/7, 13/12, 14/13 et 6/5, 16/15, 25/24 (ED. ḤAŠABA, op. cit., p. 317) ; dans ERL. *Mus. Arabe T. I*, p. 114, seul le premier est indiqué.

20. Les deux départages indiqués par une étoile ont été écarté par Ibn Sīnā et n'ont pas été entièrement calculé. Par ailleurs, Ibn Sīnā donne la forme **8/7**, 14/13, 13/12, appréciée par Ptolémée, tout en voulant donner la forme : **8/7**, 13/12, 14/13

Si on divise l'intervalle 8/7 en quatre parties, on ne pourra avoir que les consonances obtenues par la division en deux. La division en cinq de ce même intervalle 8/7=40/35 et sa répartition en un cinquième et quatre cinquième donnera deux intervalles consonants 10/9 et 36/35. On aura donc le genre `rāsim` ayant pour rapports : 7/6, 10/9, 36/35 :

16, 15, 14, 12 ==> 16/15, 15/14, **7/6**
28, 24, 22, 21 ==> **7/6**, 12/11, 22/21
40, 36, 35, 30 ==> 10/9, 36/35, **7/6**

Passons maintenant à l'intervalle 6/5, qui - une fois retranché de la `quarte`- fournit l'intervalle 10/9. Ce dernier divisé en deux moitiés donne les deux intervalles 20/19 et 19/18. Un autre genre est établit à partir de la division en trois de l'intervalle 10/9 et sa répartition en un tiers et deux tiers. Il aura pour rapports 6/5, 15/14 et 28/27. On peut aussi, à partir de l'intervalle 10/9, avoir 25/24 et 16/15 pour former avec l'intervalle 6/5 le dernier des genres `rāsim`-s :

20, 19, 18, 15 ==> 20/19, 19/18, **6/5**
36, 30, 28, 27 ==> **6/5**, 15/14, 28/27
60, 50, 48, 45 ==> **6/5**, 25/24, 16/15

En ce qui concerne les genres *ta'līfī*-s, leur intervalle caractéristique - comme précisé plus haut - est le 5/4. Si on partage son reste 16/15 en deux moitiés, on obtiendra les deux intervalles 32/31 et 31/30. Ibn Sīnā donne les deux autres genres suivants sans préciser la manière de les obtenir : 5/4, 26/25, 40/39 et 5/4, 28/27, 36/35. Mais le premier est obtenu en départageant l'intervalle 16/15 en 5, et le deuxième, complexe, en multipliant le par 63 [21] :

40, 32, 31, 30 ==> **5/4**, 32/31, 31/30
80, 78, 75, 60 ==> 40/49, 26/25, **5/4**
36, 35, 28, 27 ==> 36/35, **5/4**, 28/27

Ibn Sīnā récapitule donc que le nombre des genres « en faveur » est 16. Il indique que les intervalles composant les genres peuvent être disposés de trois façons différentes, mais ne détaille pas ces genres, ce que fera al-Urmawī dans la *Risāla al-šarafiyya*.

3.3 Les genres dans la *Risāla al-šarafiyya*

En ce qui concerne la classification des intervalles et leurs consonances, al-Urmawī redéveloppe dans la *Risāla al-šarafiyya*, comme nous l'avons vu plus haut les règles qui permettent la manipulation des intervalles [22] et reprend les définitions d'Ibn Sīnā avec la distinction entre la première consonance et la consonance de second degré [23].

Contrairement au *Kitāb al-adwār*, la `quarte` est définie dans la *Risāla al-šarafiyya* en tant que succession de quatre notes mélodiques « naturelles ». En divisant la `quarte` en trois intervalles, elle forme un genre. al-Urmawī étudiera les genres non seulement dans les différents rapports obtenus à l'intérieur de la `quarte`, mais aussi dans le classement des intervalles à l'intérieur de la `quarte`.

Pour les genres doux (*layyin*), le plus grand intervalle de la `quarte` peut se placer dans le côté grave, aigu ou au centre. S'il est à l'aigu ou au grave, al-Urmawī, selon le modèle utilisé

21. On peut s'étonner qu'Ibn Sīnā ne donne pas par ex. le départage 46/45, 24/23, **5/4**, pourtant simple, qu'on obtient par la multiplication de 16/15 par 3.
22. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 33-38.
23. Erl. Loc. cit. ; Kriâa, op. cit., p. 92.

par al-Fārābī, prend aussi en considération la position des deux autres intervalles pour avoir un genre ordonné ou non. Celui-ci sera ordonné si le grand intervalle n'est pas au centre, consécutif si ses intervalles se succèdent du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave. Nous avons ainsi six positionnements différents des intervalles à l'intérieur du genre, qui se résument dans le tableau suivant : (G = grand, M = moyen, P = petit) [24]

TABLE V.2: Genres ordonnés selon la *Risāla al-šarafiyya*

	Le grand intervalle est à l'extrémité grave	Le grand intervalle est à l'extrémité aiguë
Ordonné consécutif	(G, M, P)	(P, M, G)
Ordonné non-consécutif	(G, P, M)	(M, P, G)

TABLE V.3: Genres non-ordonnés selon la *Risāla al-šarafiyya*

Le grand intervalle est au centre : genres non-ordonnés
(M, G, P)
(P, G, M)

Les genres doux Contrairement à Ibn Sīnā, ce ne sont pas les genres doux établis à partir de l'intervalle de 7/6 et 6/5 qui sont dénommés `rāsim`-s (`enharmoniques`), mais les genres basés sur l'intervalle de 5/4. Tout comme Ibn Sīnā, al-Urmawī partage premièrement le reste de la `quarte`, après avoir retranché 5/4, en deux intervalles, pour obtenir ainsi : $(4/3) \times (4/5) = (16/15) = (32/30)$. Les intervalles obtenus sont alors 5/4, 32/31 et 31/30. À partir de ces rapports, et en suivant l'ordre des tableaux précédents, on aura six genres.

Un deuxième ensemble d'intervalles est obtenu par la division du reste, l'intervalle 16/15, en trois : $(16/15) \times 3 = (48/45)$. Les deux premiers, 48/47 et 47/46, seront rassemblés en un seul intervalle, 24/23. Les intervalles du genre sont alors 46/45, 24/23 et 5/4.

Les deux autres intervalles caractéristiques des genres `doux`, 7/6 et 6/5 forment respectivement les genres `nāẓim`-s (`chromatique dur`) et `lawnī`-s (`chromatique mou`). Ce modèle de division du reste de la `quarte` en deux intervalles puis en trois, sera généralement adoptée pour former ces genres. Il nous semble inutile de réexposer ici tous ces départages systématiques, mais limitons-nous aux genres qui occupent une place privilégiée dans la pratique de son époque. Il dit : « à chacun de ces genres utilisés une image et un état représentatif dans l'âme par l'intermédiaire du sens de l'ouïe ».

D'une façon générale, les genres doux ne semblent pas les plus favorisés : les genres *nāẓim* (formés par 7/6), apparaissent les plus proches de la consonance ; le genre `lawnī` [6/5, 20/19, 19/18] serait le plus proche de la dissonance, alors que le genre `rāsim` [5/4, 32/31, 31/30] est « loin d'être consonant et ne bénéficie d'aucune attention » [25]. De même, Ibn Sīnā nous informe que les genres doux, `rāsim` et `lawnī`, ne bénéficient d'aucune attention dans son pays, contrairement aux genres forts [26].

Les genres forts En ce qui concerne les genres `forts`, ils sont « d'une consonance évidente, connus et très utilisés », mis à part le dernier [10/9, 9/8, 16/15], considéré comme moyennement consonant en comparaison avec les genres `doux`. Une première catégorie de genres `forts` les classe en six genres :

24. À l'intérieur des parenthèses, nous plaçons le grave à gauche et l'aigu à droite.
25. ERL. Op. cit., p. 55 ; KRIÂA, op. cit., p. 133.
26. ERL. *Mus. Arabe T. II*, p. 145 ; IBN SĪNĀ, op. cit., p. 51.

Table V.4: Les genres forts selon la *Risāla al-šarafiyya*

Interv. de base	Interv. retranché	Reste	Rapports
4/3	8/7	7/6 (/2)	8/7, 14/13, 13/12
		7/6 (/3)	8/7, 21/19, 19/18
	9/8	32/27 (/2)	9/8, 64/59, 59/54
		32/27 (/3)	9/8, 48/43, 86/81
	10/9	6/5 (/2)	10/9, 12/11, 11/10
		6/5 (/3)	10/9, 9/8, 16/15

La deuxième catégorie de genres `forts`, appelés `ḏū al-taḍ`īf` (`avec redoublement`), est formée par la répétition de l'intervalle de base. Ces trois genres, comme ceux de la troisième catégorie, seraient « consonant, concordant, connu, et très utilisés » : [8/7, 8/7, 49/48] ; [9/8, 9/8, 256/243] ; [10/9, 10/9, 27/25].

Les genres de la troisième catégorie, celle des `muṭṭaṣila`-s (les `conjoints`), se forment par deux intervalles successifs dans l'« ordre naturel ». Ils sont au nombre de trois : [8/7, 9/8, 28/27] ; [9/8, 10/9, 16/15] ; [10/9, 11/10, 12/11].

Les deux premiers intervalles de la quatrième catégorie, celle des `munfaṣil`-s (les `disjoints`), ne sont pas successifs. Leur consonance est « faible par rapport aux autres genres `forts` et moyenne comparée à celle des genres `doux` » : [8/7, 10/9, 21/20] ; [9/8, 11/10, 320/297] ; [10/9, 12/11, 11/10]. Ce dernier est le même que le dernier de la catégorie précédente.

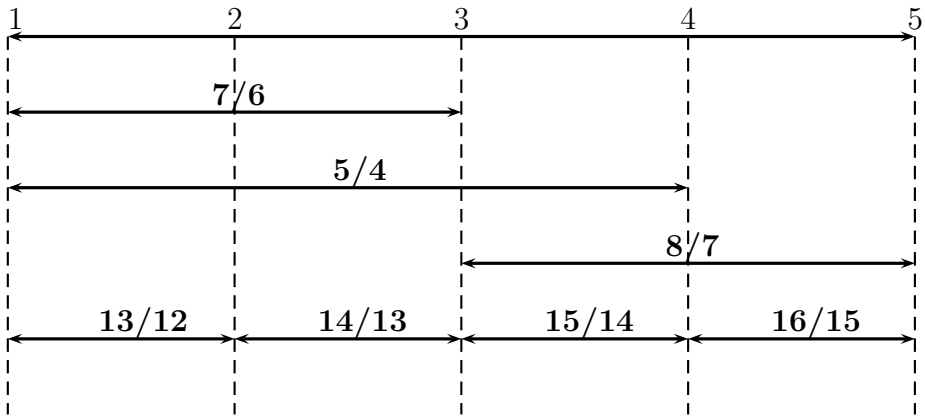
Mais, d'après Ṣafī al-Dīn, certains de ces genres peuvent se confondre entre eux : les trois premiers genres `forts` avec les forts conjoints, parce qu'ils ont le même intervalle de base ; le premier genre à redoublement avec le deuxième, [8/7, 8/7, 39/38] et [9/8, 9/8, 256/243], où le premier est abandonné au profit du deuxième parce qu'il serait « plus enracinée dans les mœurs ». Une confusion pourrait aussi arriver entre le troisième genre à redoublement et le deuxième genre conjoints, [10/9, 10/9, 27/25] et [9/8, 10/9, 16/15] [27]. Une autre ressemblance existerait également entre le premier genre conjoint et les deux premiers genres à redoublement.

Rappelons-nous que Safi al-Dīn, dans le *Kitāb al-adwār*, a formé des genres ayant quatre intervalles dans la `quarte`, formant ainsi cinq notes ; il procède de même dans la *Risāla al-šarafiyya*. De cette division il dégage deux catégories :

- Une première catégorie, en retranchant de la `quarte` l'intervalle 13/12, 14/13 et 13/12, le reste sera 96/91.
- Une deuxième catégorie qui forme avec toutes ses combinaisons 24 genres. Le premier semble occuper une place privilégiée. L'auteur dit qu'il est « concordant, consonant, très connu », alors que les autres seraient « faible ». En plus il lui attribue un nom ce qui est assez rare : *al-ǧins al-mufrad al-awwal*. Ce genre se forme en remplaçant, dans le genre précédent, le deuxième intervalle de 13/12 par l'intervalle 15/14. On obtient ainsi, et c'est ce qui semble intéresser Ṣafi al-Dīn, entre la première et la troisième note l'intervalle 7/6, entre la première et la quatrième 5/4, et entre la première et la quatrième l'intervalle 4/3.

Le dernier genre que décrit al-Urmawī est obtenu à partir du précédent : « Si on distingue du genre précédent le `même et un quinzième`, le reste est aussi un genre indépendant qu'on appellera « *al-ǧins al-mufrad al-ṯani* ». S'agit-il d'un genre qui n'atteint pas la `quarte` mais s'arrête au rapport `5/4` ?

27. Dans cet ordre, l'intervalle du milieu est le même, et la différence entre les autres intervalles est de l'ordre d'un comma.



4 Les genres après al-Urmawī

4.1 Chez l'Anonyme LXII

Alors que l'Anonyme LXI reprend presque textuellement la présentation du *Kitāb al-adwār*, l'Anonyme LXII fait précéder la section concernant les causes de la discordance par l'exposé des opérations de calcul des intervalles puis par la présentation du système épimorique suivant le modèle de la *Risāla al-šarafiyya*[28]. Ceci constituera la majeure partie du Quatrième Article. C'est le Cinquième Article qui reprendra de nouveau la forme du *Kitāb al-adwār* en donnant les sept manières de diviser la `quarte` à l'aide des intervalles `Ṭ`, `B` et `G̃`. Pour ce qui est du partage de la `quinte`, l'Anonyme LXII transformera les douze départages d'al-Urmawī en vingt-huit départages, en prenant en considération dans ce système combinatoire, l'emplacement de l'intervalle du `ton` en un premier temps, puis le départage de ce dernier en deux intervalles. Cependant, ceci n'engendrera que des départages qui seront considérés comme discordants, sinon des départages déjà présentés, mais ceci n'empêchera pas l'Anonyme LXII de critiquer la présentation d'al-Urmawī car elle ne présente pas toutes les combinaisons possibles outre le fait qu'elle ne respecte pas strictement les règles qu'il avait posé[29]. Pour nous le plus utile dans ce développement est que l'Anonyme LXII nous informe sur le nom de certains nouveaux genres, en introduisant la notion de « *šu'ba* » (شعبة شعب) — notion qui sera de plus en plus généralisée —, qu'on pourrait définir par « cycle secondaire/dérivé » :

Table V.5: Départage de la quinte selon l'Anonyme LXII

Intervalle de disjonction non-divisé							
Disjnction à l'aigu				Disjnction au grave			
N°	Nom de la *Šu'ba*	Intervalles	Genre[30]	N°	Nom de la *šu'ba*	Intervalles	Genre
1		`Ṭ Ṭ B - Ṭ`	`Diatonique grave*`	8	*Māhūrī*	`Ṭ - Ṭ Ṭ B`	
2		`Ṭ B Ṭ - Ṭ`	`Diatonique disjoint*`	9		`Ṭ - Ṭ B Ṭ`	
3		`B Ṭ Ṭ - Ṭ`	`Diatonique aigü*`	10		`Ṭ - B Ṭ Ṭ`	
4	*Panǧ-gāh*	`Ṭ Ǧ Ǧ - Ṭ`	`Fort aigü*`	11	*Salmak*	`Ṭ - Ṭ Ǧ Ǧ`	
5	*Muḥayyar*	`Ǧ Ǧ Ṭ - Ṭ`	`Fort grave*`	12		`Ṭ - Ǧ Ǧ Ṭ`	
6		`Ǧ Ṭ Ǧ - Ṭ`	`Fort disjoint*`	13		`Ṭ - Ǧ Ṭ Ǧ`	

28. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 257–287.

29. Ibid., 299 et 306.

30. Les genres indiqués par un astérisque sont un rajout de notre part à partir de la description des départages de la `quarte` que donne l'Anonyme LXII (ibid., p. 296–298). Il ne faut donc pas prendre le `ton` disjonctif en considération.

7		Ğ Ğ Ğ B - Ṭ	Singulier premier*	14		Ṭ - Ğ Ğ Ğ B	
Intervalle de disjonction divisé							
Disjnction à l'aigu				Disjnction au grave			
N°	Nom de la *Šu'ba*	Intervalles	Genre	N°	Nom de la *Šu'ba*	Intervalles	Genre
15	disc.	~~Ṭ Ṭ B - Ğ B~~		22	disc.	~~Ğ B - Ṭ Ṭ B~~	
16	disc.	~~Ṭ B Ṭ - Ğ B~~		23	disc.	~~Ğ B - Ṭ B Ṭ~~	
17	disc.	~~B Ṭ Ṭ - Ğ B~~		24	disc.	~~Ğ B - B Ṭ Ṭ~~	
18	= n° 14	Ṭ Ğ Ğ - Ğ B		25		Ğ B - Ṭ Ğ Ğ	
19	disc.	~~Ğ Ğ Ṭ - Ğ B~~		26	disc.	~~Ğ B - Ğ Ğ Ṭ~~	
20		Ğ Ṭ Ğ - Ğ B	*zīrāfkand buzurk*[31]	27	disc.	~~Ğ B - Ğ Ṭ Ğ~~	
21	disc.	~~Ğ Ğ Ğ B - Ğ B~~		28	disc.	~~Ğ B - Ğ Ğ Ğ B~~	

4.2 Chez al-Lāḏiqī

Table V.6: Les départages de l'octave selon al-Lāḏiqī

Première strate			
N°	Intervalles	Notes	Nom
1	B Ṭ Ṭ	Ḥ Z D A	`ušš̄āq, Anciens et Modernes
2	Ṭ B Ṭ	Ḥ H D A	nawā, chez les Anciens
3	Ṭ Ṭ B	Ḥ H B A	būsalīk, chez les Anciens
4	Ğ Ğ Ṭ	Ḥ W D A	rāst, chez les Anciens et Chez les Modernes[32]
5	Ṭ Ğ Ğ	Ḥ H Ğ A	petit nūrūz aṣl, chez les Anciens[33] nawā chez les Modernes
6	Ğ Ṭ Ğ	Ḥ W Ğ A	hiğāz, chez les Anciens
7	B Ğ Ğ Ğ	H Z H Ğ A	iṣfahān, chez les Anciens et chez les Modernes[34]
Deuxième strate			
N°	Intervalles	Notes	Nom
1	Ṭ B Ṭ Ṭ	YḤ YH YD YA Ḥ	
2	Ṭ Ṭ B Ṭ	YḤ YH YB YA Ḥ	būsalīk, chez les Modernes
3	Ṭ Ṭ Ṭ B	YḤ YH YB Ṭ Ḥ	
4	Ṭ Ğ Ğ Ṭ	YḤ YH YĞ YA Ḥ	panğ-gāh aṣl, chez les Anciens et les Modernes
5	Ṭ Ṭ Ğ Ğ	YḤ YH YB Y Ḥ	husaynī, seulement chez les Modernes
6	Ğ Ṭ Ğ Ṭ (?)	YḤ YH Y Ḥ	uḏḏal, chez les Anciens
7	Ṭ B Ğ Ğ Ğ	YḤ YH YD YB Y Ḥ	
8	B Ğ Ğ Ğ Ṭ	YḤ YZ YĞ YA Ḥ	panğ-gāh zā'id, chez les Anciens et les Modernes
9	B Ğ Ğ Ṭ Ğ	YḤ YZ YH YĞ Y Ḥ	bozorg, chez les Anciens et les Modernes
10	Ğ Ğ Ṭ B Ğ	YḤ YW YH YA Y Ḥ	
11	Ğ Ṭ B Ğ Ğ	YḤ YW YĞ YB Ḥ	
12	Ğ Ṭ Ğ Ṭ	YḤ YW YĞ YA Ḥ	petit nīrīz, chez les Anciens

4.3 Chez al-Širwānī

Pour ce qui est du départage des genres, al-Širwānī transmet en premier lieu le départage du *Kitāb al-adwār*, en rectifiant le septième partage de la première strate[35], et en rajoutant un treizième partage à la deuxième strate, Ṭ Ṭ Ğ Ğ[36]. En second lieu, il refuse les limites données par al-Urmawī en considérant qu'il est possible de rajouter le départage Ğ Ğ Ṭ Ğ B

31. L'Anonyme LXII indique que ce genre est semblable à 14/13, 8/7, 13/12, 14/13, 117/112.
32. Cependant, al-Lāḏiqī nous précise que chez les Anciens, il était conçu du grave à l'aigu alors que c'est l'inverse chez les Modernes.
33. Al-Lāḏiqī (LāḎiqī, op. cit., p. 130) nous indique aussi que chez les Anciens, si on rajoute le même genre à la deuxième strate, le cycle sera le grand nūrūz, alors que sans le ton aigu, il s'agira du husaynī.
34. L'auteur nous indique également qu'avec la forme B Ğ Ğ il s'agirait du bastanigar.
35. Ğ Ğ Ğ B, à la place de B Ğ Ğ Ğ (al-Širwānī, loc. cit.).
36. Ibid., p. 95.

parmi les « neufs départages »[37] tout comme les départages Ğ Ğ Ğ Ṭ B, Ğ Ṭ Ṭ Ğ et Ṭ Ṭ Ṭ Ğ, par exemple, parmi les treize départages[38].

Par la suite, et avant d'exposer la formation des cycles, al-Širwānī rajoute une section absente du *Kitāb al-adwār*, mais présente dans la *Risāla al-šarafiyya*, concernant la composition de l'`octave` en deux quartes et en un intervalle de disjonction (*fasilafāṣila*) pouvant se placer dans le grave, le milieu ou à l'aigü[39].

Concernant le pseudo-Širwānī, comme vu dans la table I.4[40], c'est l'organisation épimoriques des genres qu'il reprend.

5 Des genres aux modes

Le terme utilisé par al-Urmawī afin d'évoque « mode » est « *dawr* », traduisible par « cycle ». Derrière ce concept, c'est probablement la cyclicité des notes à la reprise de l'`octave` qui est mise en valeur, comme en témoigne les cercles représentant les cycles, présentés par al-Urmawī dans le *Kitāb al-adwār*, puis repris par l'Anonyme LXII[41].

Al-Šīrāzī semble être le premier à utiliser le terme « *maqām* ». Il est donc naturel qu'al-Širwānī, au 15e s., nous dit que certains dénomment les cycles « *maqām* (مقام) », rajoutant que d'autres les nomment « *parda* (پرده)», ou encore « *kūšah* (کوشه) »[42].

5.1 Formation des cycles

Al-Urmawī nous dit dans le *Kitāb al-adwār* que le rajout d'un partage précédemment vu à un autre donne un groupe (*ǧamā'a*) intégré à l'`octave` ; chacun forme un cycle[43] de la note A à la note YḤ[44]. Les différentes combinaisons des partages donnent 84 cycles[45], dont des concordants, discordants, et à discordance masquée. Un cycle est discordant s'il contient l'une des causes de la discordance déjà vu. Il est à discordance masquée si le nombre de rapports [consonants] est moindre que le nombre de notes. Finalement, il est concordant si le nombre de ces rapports est égal à celui des notes.

Cette présentation des principes généraux est illustrée par la représentation et l'explication des septs premiers cycles qui se forment par la jonction de chaque première strate à une deuxième strate qui lui est similaire.

Pour ce qui est de la *Risāla al-šarafiyya*, c'est le quatrième discours qui est consacré à la formation des genres. Le problème principal qui se pose pour nous est comment al-Urmawī gère-t-il le passage de la présentation des modes sur un système des quintes (KA) en une présentation dans un système épimorique. Observons tout d'abord l'organisation de ce quatrième discours :

37. ibid., p. 96. Il s'agirait ici d'une erreur puisqu'il s'agit dans la première strate de sept départages et non pas neuf.
38. Ibid., p. 96.
39. Ibid., p. 96–98.
40. Voir page 13.
41. Les cycles représentent également les cycles rythmiques, qui sont également représentés par des cercles. Plus tard, chez al-Lāḏiqī, c'est la transposition qui est représentée en cercles.
42. AL-ŠIRWĀNĪ, op. cit., p. 104.
43. Le terme utilisé ici n'est pas « *dawr* », mais « *dā'ira* », litt. « cercle ».
44. ḤAŠABA, op. cit., p. 146.
45. Le nombre se réalise par la multiplication du nombre de partages de la première strate (7) par le nombre de partages de la deuxième strate (12) : $7 \times 12 = 84$.

Table V.7: Discours sur les cycles dans la RŠ

Contenu de la section	ed. Kriâa [46]	d'Erl. III [47]
- Neuf catégories de cycles selon l'emplacement de l'intervalle de disjonction	§ 57 (145–151)	§ I–II (65–78)
- Définition du groupe et noms grecs des notes	§ 58–60 (152–155)	§ III–V (78–81)
- Présentation de douze groupes à partir de genres `forts` dans une `octave`	§ 61 (155–168)	§ VI (81–94)
- Présentation de douze groupes à partir de genres `forts` dans deux octaves	§ 62 (169–175)	§ VII (95–107)
- Genres consonants et *mers*	§ 63–65 (175–178)	§ VIII (107–109)
- Présentation du *ʿūd* : emplacement des frettes	§ 66–67/I (178–185)	§ IX–XI/1 (109–116)
- Les intervalles `Ṭ`, `B` et `Ğ` pour l'exécution des genres et genres en usage	§ 67/II (186–187)	§ XI/2 (116–118)
- Noms donnés par les maîtres aux genres en usage et quelques intervalles utilisés	§ 68 (187–188)	§ XII/1 (119–120)
- Sept groupes d'arrangements (7×3) basé sur les genres connus	§ 69–73/I (189–193)	§ XII/2 (120–126)
- Septs autres groupes d'arrangements (7×9)	§ 73/II–73/III (193–203)	§ XIII (126–133)
- 18 cycles connus	§ 73/IV (203–205)	§ XIV (134–136)
- Transposition des cycles connus	§ 73/V (206–219)	§ XV (137–149)
- Accordages du *ʿūd*	§ 74–75 (220–222)	§ XVI (150–151)
- Évolution des notes	§ 76–77 (222–234)	§ XVII (152–158)

Contrairement au *Kitāb al-adwār*, l'organisation la plus générale des cycles n'est plus conçue dans la *Risāla al-šarafiyya* sur une seule `octave`, mais sur deux. Le premier élément de classification des cycles est l'emplacement de deux intervalles de disjonction (le ton) dans ces octaves composées de quatre strates [48]. Trois emplacements différents du ton disjonctif dans chaque `octave` permettent d'avoir neuf arrangements possibles :

1. G G D – G G D	4. D G G – D G G	7. G D G – G D G
2. G G D – D G G	5. D G G – G G D	8. G D G – G G D
3. G G D – G D G	6. D G G – G D G	9. G D G – D G G

al-Urmawī passe ensuite à la définition du groupement (*ǧamʿ*), qui consiste en un ensemble de sept notes délimitées par six intervalles, formant l'intervalle de `double quarte`, $1+7/9$ [49], auquel on rajoute l'intervalle de disjonction [50]. Selon lui, les Anciens auraient dénommé, à tort, l'`octave plus quarte` « groupe parfait ». Cette appellation conviendrait mieux à l'ensemble des notes d'une `double octave`.

Afin de faire constituer les *ǧamʿ*, les genres `doux` étant écartés, car ils sont « loin de satisfaire le naturel ». Certains genres forts sont également éliminés car ils ressemblent à d'autres. Mais encore, certains parmi eux seraient trop `fermes` ou trop `moux` pour être utilisés. Ainsi, al-Urmawī ne garde finalement que quelques genres qui formeront douze groupes, qu'il présente avec une disjonction aigüe et en reproduisant le même genre dans les deux strates :

46. Kriâa, op. cit., p. 145–234.
47. Erl. Op. cit., p. 65–158.
48. D'Erlanger utilise le terme « registre ».
49. $1 + 7/9 = 8/3$.
50. Soulignons le fait que la notion de « groupe », ou du moins le terme « *ǧamʿ* », est absente dans le *Kitāb al-adwār*.

TABLE V.8: Les *ǧam‘* présentés dans la *Risāla al-šarafiyya*

				Dénombrement du nombre d'intervalles importants contenus dans le *ǧam‘*				
	1e strate	2e strate	Ton disj.	4/3	3/2	5/4	6/5	7/6
1.	8/7, 14/13, 13/12	8/7, 14/13, 13/12	9/8	4	1			
2.	9/8, 64/59, 59/54	9/8, 64/59, 59/54	9/8	4	1			
3.	10/9, 12/11, 11/10	10/9, 12/11, 11/10	9/8	4	1			
4.	8/7, 9/8, 28/27	8/7, 9/8, 28/27	9/8	4	1			
5.	9/8, 10/9, 16/15	9/8, 10/9, 16/15	9/8	5	2	2		
6.	10/9, 11/10, 12/11	10/9, 11/10, 12/11	9/8	4	1		2	
7.	8/7, 8/7, 49/48	8/7, 8/7, 49/48	9/8	4	1			2
8.	9/8, 9/8, 256/243	9/8, 9/8, 256/243	9/8	5	3			
9.	10/9, 10/9, 27/25	10/9, 10/9, 27/25	9/8	4	1			
10.	8/7, 10/9, 21/20	8/7, 10/9, 21/20	9/8	4	1			
11.	9/8, 11/10, 320/297	9/8, 11/10, 320/297	9/8	4	1			
12.	10/9, 12/11, 11/10	10/9, 12/11, 11/10	9/8	4	1			

Tout comme dans le *Kitāb al-adwār*, al-Urmawī souligne le nombre de quintes, mais surtout de quartes, qu'enferme chaque groupe. Chaque quarte produit elle-même un genre [51]. Ce décompatage des rapports permet de déterminer la concordance des cycles, où les cycles les plus concordants sont ceux ayant le plus de rapports concordants. Cependant, il souligne ici également la présence de deux rapports `5/4` dans le cinquième *ǧam‘*, de deux rapports `6/5` dans le sixième, et de deux rapports `7/6` dans le septième.

Après avoir repris ces mêmes dispositions dans la `double octave` — quarte, quarte, ton, quarte, quarte, ton —, al-Urmawī mettera explicitement en relation le décomptage des intervalles consonants et la concordance des *ǧam‘*-s [52], mais considère aussi que les *ǧam‘*-s « pour lesquels le sens naturel a le plus de penchant » sont ceux qui renfermemt : le genre `à redoublement`, ou le genre `conjoint moyen`, et l'un des quatre genres *singuliers*. Les plus discordants sont : le genre `singulier premier`, car les intervalles sont trop petits ; le genre `singulier majeur` car il ne remplit pas une `octave` exacte ; et les genres `singulier moyen et mineur`.

Six genres sont donc choisis :

- Le genre `à redoublement` permet d'obtenir deux autres cycles d'`octave`, d'un basé sur la deuxième combinaison de ses intervalles, et l'autre sur la troisième.
- Le genre `conjoint moyen` permet d'obtenir deux autres cycles : les combinaisons de ses intervalles, ses espèces sont au nombre de six, mais elles se réduisent à l'oreille à trois. Si le plus grand intervalle des trois intervalles est à l'extrémité grave, le plus grand pouvant être au milieu ou à l'autre extrémité, l'oreille ne perçoit qu'un même cycle. Il en est de même quand on place le plus grand des trois intervalles à l'extrêmité aigüe ou au milieu.

Outre les genres et les groupes exposés, al-Urmawī nomme les genres intermédiaires qui se forment par les strates « mers (*buḥūr*) » [53] et leur groupe, « espèce (*naw‘*) ».

51. Qu'il nommera « mer (*baḥr*) », comme on le verra plus bas.
52. ERL. Op. cit., p. 107.
53. Nous retrouvons cette terminologie dans un sens similaire chez al-Ṣaydāwī également. Voir notre mé-

Une fois cet exposé théorique de la formation des modes est donné, al-Urmawī tente une présentation plus proche de la pratique, qu'il entâme par une présentation du *ʿūd* et de ses frettes, comme on le voit dans la table V.11 [54].

À partir de cette présentation al-Urmawī reprend une pensée basée sur les intervalles Ṭ, B et Ğ, à la manière du *Kitāb al-adwār*, où le système des épimores occupe peu de place, mais qui ne disparaît pas totalement.

Premièrement, la définition des intervalles Ṭ, B et Ğ change légèrement. Ils ne constituent plus des intervalles à valeur fixe, `ton`, `limma` et `dilimma`, mais chacun représente une famille d'intervalles emmèles : Ṭ représente le plus grand de ces intervalles, Ğ le moyen, et B le plus petit.

Si nous suivons la présentation déjà donné des intervalles (§ 2.3), les grands intervalles emmèles sont de l'intervalle 11/10 à l'intervalle 14/13 [55], les moyens sont de 15/14 à 17/16 et les petits sont à partir de 18/17. Ṭ serait alors 14/13, Ğ serait 16/15 et B non clairement défini, mais plus petit que 18/17.

Cependant, c'est par une approche beaucoup moins précise basée sur la solmisation qu'al-Urmawī définit dans cette section les intervalles emmèles. Le plus grand n'est qu'un intervalle contenant trois intervalles, comme A-D, B-H, Ğ-W, les moyens, représentés par Ğ contiennent deux intervalles, tel que A-Ğ et Ğ-H. Les plus petits, représentés par B, ne contiennent aucune note et ne comportent pas de sous-intervalles, comme A-B et B-Ğ.

Al-Urmawī reprend également d'autres idées rattachées à ce qu'il a présenté dans le *Kitāb al-adwār* comme une « discordance », sans citer ce concept. Nous retrouvons ainsi par exemple l'impossibilité de regrouper les trois intervalles emmèles dans un même genre, ou deux intervalles B dans le genre [56]. Il établit ainsi les genres obtenus à partir des septs ligatures :

1. Ṭ Ṭ B (*d̲ū al-maddatayn*)
2. B Ṭ Ṭ (*d̲ū al-maddatayn* inversé)
3. Ṭ B Ṭ (*d̲ū al-maddatayn* disjoint)
4. Ğ Ğ Ṭ
5. Ṭ Ğ Ğ
6. Ğ Ṭ Ğ
7. Ğ Ğ Ğ B (*mufrad awwal*)
8. Ğ Ğ Ğ (*mufrad awsṭ*)
9. Ğ Ğ B (*mufrad aṣġar*)

C'est sur cet arrêt subit de la théorie basé sur les épimores et le retour à l'utilisation des intervalles Ṭ, B et Ğ, qu'al-Urmawī réexpose 10 « genres connus ». Même s'il indique indique cependant, mais sans plus de précisions, que sept de ces genres connus sont constuits à l'aide de l'intervalle 4/3, un à l'aide de l'intervalle 3/2, un à l'aide de `5/4` et un autre à l'aide de `6/5`, les deux théories, épimore et celle utilisant les intervalles Ṭ, B et Ğ, apparaissent placées chez al-Urmawī l'une à côté de l'autre sans former réellement une organisation cohérente et complémentaire. Cependant, nous pouvons relever quelques indications éparses, qui concernent les trois derniers genres :

al-Urmawī avait déjà indiqué que le genre *mufrad awwal* (singulier premier) était formé par les intervalles 13/12, 14/13, 15/14, 16/15. Il faut penser donc que Ğ représente ici les trois premiers intervalles de ce genre, alors que B est 16/15. Les notes de ce genre donnerait le mode `iṣfahān` [57] [58]. C'est ce genre qui utilise l'intervalle `5/4` puisque $15/14 \times 14/13 \times 13/12 = 5/4$ [59].

---

moire de DEA *Kitāb al-Inʿām fī Maʿrifat al-Anghām* [Livre de la générosité dans la connaissance des modes], Université Lyon 2, 2002.

54. Pour l'emplacement des frettes voir la section 1.3.
55. Et non pas 16/15 ; voir § 2.3, note 71.
56. Erl. Op. cit., p. 117.
57. Une précision donnée par al-Urmawī, et reprise par l'Anonyme LXII (ibid., p. 285) indique que ce nom serait attribué lorsque le mode est débuté à l'aigu.
58. Erl. Op. cit., p. 54 ; Kriâa, op. cit., p. 131.
59. Voir le Commentaire de l'Anonyme LXII (Erl. Op. cit., p. 285).

Le genre suivant, appelé ici « `mufrad awsṭ` » (`singulier moyen`), sans l'intervalle B, avait été dénommé auparavant « `mufrad ṯānī` » (`singulier second`) (55). Ses notes donneraient chez les maîtres le mode `rahāwī` ce que les anciens Arabes auraient dénommé `mazmūm`[60].

Quant au troisième, le « `mufrad ṣaġīr` » (`singulier mineur`), il avait été présenté sur une `quinte` par les intervalles 14/13, 13/12, 36/35, 9/8, 10/9 et dénommé « `zīrāfkand kutšak` »[61]. L'Anonyme LXII le présente en tant que seulement par la succession [14/13, 13/12, 36/35] et nous rappelle qu'il utilise l'intervalle 6/5[62][63].

Outre ces genres, il est à noter que pour l'Anonyme LXII, le genre [14/13, 8/7, 13/12, 14/13, 117/112], dénommé par al-Urmawī « `singulier majeur` » serait dénommé par les Maîtres « `zīrāfkand bozorg` » ou « grand `zīrāfkand` »[64].

5.2 Les douze modes principaux

Le tableau suivant résume les modes dont l'utilisation, selon le *Kitāb al-adwār*, serait répandue (*mutadāwila*) :

Table V.9: Cycles connus selon le *Kitāb al-adwār*

Nom du cycle (n°)	modes principaux[65]
`ušš̄āq` (1)	Ṭ Ṭ B - Ṭ Ṭ B - Ṭ = 1+1
`nawā` (14)	Ṭ B Ṭ - Ṭ B Ṭ - Ṭ = 2+2
`būsalīk` (27)	B Ṭ Ṭ - B Ṭ Ṭ - Ṭ = 3+3
`rāst` (40)	Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ - Ṭ = 4+4
`irāq` (69)	Ğ Ṭ Ğ - Ṭ Ğ Ṭ - Ğ B = 6+9
`iṣfahān` (44)	Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ - Ğ B = 4+8
`zīrāfkand` (59)	Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ B - Ṭ Ğ = 5+11
`bozorg` (70)	Ğ Ṭ Ğ - Ğ B - Ṭ Ğ Ğ = 6+10
`zangulāh` (42)	Ṭ Ğ Ğ - Ğ Ṭ Ğ - Ṭ = 4+6
`rahāwī` (65)	Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ Ṭ - Ṭ = 6+5
`husaynī` (53)	Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ - Ṭ = 5+5
`hiğāz` (54)	Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ṭ Ğ - Ṭ = 5+6
awāzāt[66]	
`kawašt` (71)	Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ B - Ṭ Ğ = 6+11 = `iṣfahān`!
`kirdāniyā` (46)	Ṭ Ğ Ğ - Ğ B - Ṭ Ğ Ğ = 4+10 = `iṣfahān`!
`salmak` *	= `zangulāh`
`nūrūz`	= `husaynī` sans la dernière note
`māya` *	forme mélodique
`šahnāz` *	forme mélodique

60. Erl. Op. cit., p. 55 ; Kriâa, loc. cit.
61. Ce qui signifie « petit `zīrāfkand` ».
62. 14/13 × 13/12 = 6/5.
63. Erl. Op. cit., p. 283.
64. Ibid., p. 281.
65. L'Anonyme LXI et LXII reprennent cette classification. Pas de différence significative les modes chez les Anciens, présenté par al-Laḏiqī (144-147 et 153-156) et les modes présentés par al-Širwānī (101 et 106), sans les intervalles des *awāzāt*.
66. L'Anonyme LXI et LXII reprennent cette classification. Il n'y a pas de différence significative avec al-Laḏiqī (144-147 et 153-156) ni avec al-Širwānī (101 et 106), mise à part l'indication des intervalles des *awāzāt*. À noter que le pseudo-Širwānī inverse la lecture de l'aigu vers le grave (Erl. *Mus. Arabe T. IV*, 124 sq.). Nous abordons les *awazāt* en détail à la section 5.3, p. 76.

Cependant, dans la *Risāla al-šarafiyya*, avant de présenter les modes les plus connus, al-Urmawī expose les genres les plus connus, chose qu'il ne fait pas dans le *Kitāb al-adwār*, mais qui peut nous révéler certains traits de la pensée modale. Les genres les plus connus, d'après la *Risāla al-šarafiyya* sont présentés ainsi :

TABLE V.10: Genres connus selon le *Risāla al-šarafiyya*

Nom du genre	*Risāla al-šarafiyya*, genres connus
`uššāq	Ṭ Ṭ B
nawā	Ṭ B Ṭ
būsalīk	B Ṭ Ṭ
rāst	Ṭ Ǧ Ǧ
nūrūz	Ǧ Ǧ Ṭ
`irāq	Ǧ Ṭ Ǧ
iṣfahān	Ǧ Ǧ Ǧ B
zīrāfkand	Ǧ Ǧ B
bozorg	Ǧ Ṭ Ǧ Ǧ B
rahāwī	Ǧ Ǧ Ǧ

Nous observons que trois modes du *Kitāb al-adwār* n'apparaissent pas comme genre connus : zangulāh et husaynī et hiǧāz ; et qu'un genre connu dans la *RŠ*, le nūrūz, n'apparaît pas commme mode dans le *KA*. Notons toutesfois que le nūrūz apparaît dans le KA parmi les *awāzāt* et qu'il est presque équivalant au husaynī.

Pour ce qui est de la relation nom du genre/nom du mode, cela ne pose pas de problème particulier pour les cinq premiers genres : `uššāq, nawā, būsalīk, rāst, nūrūz (en considérant que c'est l'équivalant du husaynī). Pour tous ces modes le cycle utilise deux fois le même tétracorde. Par contre, le `irāq prend le nom du premier tétracorde, l'iṣfahān prend le nom du deuxième tétracorde — en plaçant le ton disjonctif au milieu, le zīrāfkand prend le nom du deuxième tétracorde, le bozorg prend le nom du premier pentacorde, et le husaynī prend le nom du premier tétracorde (en considérent que c'est le nūrūz). Le rahāwī présente un cas particulier, puisque présenté en tant que genre comme la succession de trois intervalles Ǧ, le nom du mode rahāwī sera pris à partir d'une section intégrant le dernier intervalle du premier tétracorde, et les deux premiers intervalles du deuxième tétracorde.

TABLE V.11: Cycles connus selon la *Risāla al-šarafiyya*

Nom du cycle	Cycles connus	Forme épimore du genre principal
`uššāq	**Ṭ Ṭ B - Ṭ Ṭ B** - Ṭ	9/8, 9/8, 256/243
nawā	**Ṭ B Ṭ - Ṭ B Ṭ** - Ṭ	9/8, 256/243, 9/8
būsalīk	**B Ṭ Ṭ - B Ṭ Ṭ** - Ṭ	256/243, 9/8, 9/8
rāst	**Ṭ Ǧ Ǧ - Ṭ Ǧ Ǧ** - Ṭ	
hiǧāz	**ǦṬ Ǧ - ǦṬ Ǧ** - Ṭ	
nūrūz	**ǦǦ Ṭ - ǦǦ Ṭ** - Ṭ [= husaynī]	
iṣfahān	Ṭ Ǧ Ǧ - Ṭ **ǦǦ - Ǧ B**	13/12, 14/13, 15/14, 16/15
zangulāh	Ṭ Ǧ Ǧ - Ǧ Ṭ Ǧ - Ǧ B	
rahāwī =? mazmūm	Ǧ Ṭ **Ǧ - Ǧ Ǧ** Ṭ - Ṭ	13/12, 14/13, 15/14
zīrāfkand	Ǧ Ǧ Ṭ - **Ǧ Ǧ B** - Ṭ Ǧ	
bozorg => zīrāfkand bozorg	**Ǧ** Ṭ **Ǧ - Ǧ B** - Ṭ Ǧ Ǧ	14/13, 8/7, 13/12, 14/13, 117/112[67]
muḥayyar al-ḥusaynī *	Ǧ Ǧ Ṭ - Ṭ Ǧ Ǧ - Ṭ	
nahaft *	Ǧ Ṭ Ǧ - Ǧ Ǧ Ṭ - Ṭ	
hiǧāz 2*	Ǧ Ǧ Ṭ - Ǧ Ṭ Ǧ - Ṭ	

67. Indication provenant de l'Anonyme LXII.

kawašt => petit zīrafkand kirdāniyā husaynī `irāq *	Ǧ Ṭ Ǧ - Ǧ Ǧ B - Ṭ Ǧ Ṭ Ǧ Ǧ - Ṭ Ṭ Ǧ Ǧ Ǧ Ǧ Ṭ - ǦǦ Ṭ - Ṭ Ǧ Ṭ Ǧ - Ǧ Ṭ Ǧ - Ǧ B	14/13, 13/12, 36/35, 9/8, 10/9

L'observation de ce tableau récapitulatif de la présentation des modes connus, selon la *Risāla al-šarafiyya*, nous montre que là où les genres on été représenté de manière précise par des intervalles épimores, la correspondance est envisageable en suivant le principe, apparu avec la *Risāla al-šarafiyya*, que les intervalles Ṭ, Ǧ et B, représentent un groupe d'intervalle. En effet, pour le rahāwī, les intervalles 13/12, 14/13, 15/14, Intervalles Mélodiques Moyens correspondent à une succession de trois intervalles Ǧ, puisque celui-ci est représentatif des intervalles moyens. En rajoutant à cette succession d'intervalles l'intervalle 16/15, on rajoute un intervalle B pour obtenir le genre iṣfahān. Dans le bozorg, l'intervalle 8/7 est représenté par l'intervalle Ṭ alors que 117/112 est un intervalle B.

On y observe également que le mode kawašt— non donné comme genre — est représenté par la deuxième strate plus le ton disjonctif départagé en deux intervalles (**Ǧ Ǧ B - Ṭ Ǧ**), puisque c'est cette suite qui se rapproche le plus de la succession [14/13, 13/12, 36/35, 9/8, 10/9]. Mais ici se présente la seule exception puisque l'intervalle 10/9 a été représenté par l'intervalle Ǧ alors qu'il devrait être représenté par l'intervalle Ṭ, probablement par un souci de cohérence par rapport à la complémentarité des intervalles Ṭ, B et Ǧ à l'intérieur du genre. Cela montre en effet les limites de cette représentation, et c'est sans doute la raison pour laquelle l'Anonyme LXII écarte le dernier intervalle de ce genre pour faire correspondre le kawašt seulement avec la succession [14/13, 13/12, 36/35, 9/8] [68].

Mais, mis à part ces quatre genres, avec les trois premiers, basés sur le genre diatonique, dont les intervalles ne sont pas explicitement confirmé par al-Urmawī dans la *Risāla al-šarafiyya*, le doute reste total concernant la relation entre les autres genres et le système épimorique : l'équivalence de cette théorie avec les modes pratiqués ne semble pas être suffisament établie.

5.3 Les *awāzāt*

Aucune définition précise des *awāzāt* n'est donnée par les différents auteurs arabes. Ils s'agirait d'une première sorte de modes secondaires, se basant, semble-t-il, sur un faible nombre de notes [69]. Al-Lādiqī tente de nous en informer un peu plus en affirmant que ces modes sont produits « par [des touches s'étendant à] la moitié de la corde ; d'autres par son tiers ou une portion supérieure au tiers ; et d'autre enfin par son quart. » [70] Sans être explicite, il nous semble qu'il évoque ainsi le fait que ces modes se jouent plutôt à l'aigu. En outre, il insiste sur le fait qu'ils débutent tous à l'aigu, à l'exception du salmak et du kawašt [71].

Nous avons vu dans la section précédente que dans la *RŠ*, al-Urmawī ne fait pas de distinction entre modes principaux et *awāzāt*. Dans cette nouvelle présentation des nouveaux modes, il ne fait pas non plus mention de certains d'entre eux [72]. Mais les *awāzāt*, comme présenté par al-Urmawī dans le [73] et repris par notre commentateur [74], sont au nombre de

68. Voir § 5.1, page 74.
69. *Awāz* signifirait « petite mélodie ».
70. Erl. Op. cit., p. 398.
71. Ibid., p. 398.
72. Ces sont les *awāz*-s māya, salmak et šahnāz.
73. Voir table V.9.
74. § 4, p. 207

six :

kawašt : il s'agirait du 71e cycle (6+11), dont les intervalles sont Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ B - Ṭ Ğ. Al-Urmawī considère qu'il s'agit du mode iṣfahān transposé sur le dixième ton[75]. Les notes de l'iṣfahān à partir du dixième ton seraient YĞ [Ṭ] YW [Ğ] YḤ [Ğ] K [Ṭ] KĞ [Ğ] KH [Ğ] KZ [Ğ] KṬ [B] L et garde la même succession des intervalles de l'iṣfahān. Mais on peut dire qu'il s'agirait des mêmes intervalles des mêmes intervalles que l'iṣfahān à partir de la quatrième note :

```
iṣfahān : Ṭ Ğ Ğ Ṭ Ğ Ğ Ğ B
kawašt :     Ğ Ṭ Ğ Ğ Ğ B Ṭ Ğ
```

kirdāniyā : comme décrit dans le *KA*, c'est le 64e cycle (4+10), avec les intervalles :Ṭ Ğ Ğ - Ğ B - Ṭ Ğ Ğ. De même que l'*awāz* kawašt, ses intervalles seraient ceux de l'iṣfahān[76] :

```
iṣfahān : Ṭ Ğ Ğ Ṭ Ğ Ğ Ğ B
kirdāniyā :    Ṭ Ğ Ğ Ğ B Ṭ Ğ Ğ
```

Dans la *RŠ*, il est présenté sous la forme Ṭ Ğ Ğ - Ṭ - Ṭ Ğ Ğ.

Al-Lāḏiqī et le pseudo-Širwānī donnent cet *awāz* à partir de la note A, probablement à la manière du 64e cycle[77] : A [Ṭ] D [Ğ] W [Ğ] Ḥ [Ğ] Y [B] YA [Ṭ] YD [Ğ] YW [Ğ] YḤ. Le pseudo-Širwānī nous dit aussi que selon un commentateur du *Kitāb al-adwār*, les praticiens distinguent deux kirdāniyā : celui qui vient d'être exposé, avec ou sans la note Y, qui départage le ton disjonctif[78] ; et un kirdāniyā aṣl, autrement-dit kirdāniyā fondamental, qui serait le deuxième tétracorde du cycle[79].

salmak : al-Urmawī, dans le *KA*[80] se contente de nous dire que c'est le zangulāh, sans plus de détails. En suivant les indications données sur le *ʻūd*[81], nous aurions les intervalles Ğ Ğ Ğ Ṭ Ṭ. C'est d'ailleurs ce que nous indique le pseudo-Širwānī[82], avec les notes KZ KH KĞ KA YḤ YH. Il reprend aussi les commentaires développés d'Ibn Ġaybī[83] pour nous dire que dans la pratique il serait formé de deux ensembles de notes : [1] KA [Ṭ] YḤ [Ğ] YW [Ṭ] YĞ [Ğ] YA [Ğ] Ṭ [Ğ] Z [Ṭ] D ; [2] YA [B] Y [Ğ] Ḥ [Ğ] W [Ğ] D [Ṭ] A. Les premiers forment un mouvement vers l'avant (de l'aigu au grave), et les deuxièmes forment un mouvement vers l'arrière (du grave à l'aigu). Nous avons donc ici une description d'une échelle différente dans sa forme ascendante et descendante :

Mouvement descendant :	KA	.	.	YḤ	.	YW	.	.	YĞ	.	YA	.	Ṭ	.	Z	.	.	D				
Mouvement ascendant :											YA	Y	.	Ḥ	.	W	.	D	.	.	A	

Sans s'élargir sur un propos similaire à celui d'Ibn Ġaybī, nous retrouvons cette même dis-

75. Ḫašaba, op. cit., p. 242.
76. Pour al-Urmawī c'est le mode iṣfahān sur le 17e ton ; mais encore une fois, ceci n'est pas cohérent.
77. Mais pour al-Lāḏiqī il s'agirait du 52e cycle (Lāḏiqī, op. cit., p. 155 ; Erl. Op. cit., p. 397).
78. Le premier cas correspondant à la forme donnée dans le *KA*, et s'appellerait kirdāniyā augmenté. Le deuxième cas est celui de la *RŠ*.
79. Erl. Op. cit., p. 124.
80. Ḫašaba, loc. cit.
81. Voir § 2, page 108.
82. Erl. Op. cit., p. 125.
83. À partir de son ouvrage *Maqāṣid al-alḥān*, comme l'indique le pseudo-Širwānī (ibid., p. 127).

tinction entre les deux formes, ascendante et descendante, chez al-Lāḏiqī[84], mais en limitant sa tessiture à l'intervalle A-YĞ :

A [Ṭ] D [Ğ] W [Ğ] Ḥ [Ğ] Y [Ğ] YA **YĞ** [Ğ] YA [Ğ] Ṭ [Ğ] Z [Ṭ] D.

nūrūz : il s'agit pour al-Urmawī du mode **husaynī** sans la dernière note[85], mais cette condition est omise dans la *RŠ*[86].

Al-Laḏiqī évoque un « grand **nūrūz** », qui est bien le **husaynī** indiqué, sans la dernière note, et un « petit **nūrūz** », qui ne se constitue que des trois premiers intervalles, **Ğ Ğ Ṭ**[87]. D'autres types de **nūrūz** sont répertoriés par al-Lāḏiqī, mais en tant que *šu'ab* : **nūrūz ḫāra**[88], **nūrūz des arabes**[89], **nūrūz bayātī**[90][91]. Une répartition similaire se trouve chez le pseudo-Širwānī[92], mais pour distinguer les différents **nūrūz**-s, le premier **nūrūz**, le seul classé en tant que *awāz*, il est nommé **nūrūz aṣl** (**nūrūz** « fondamental »). Par ailleurs, il est remarquable que dans la description de cet *awāz*, le pseudo-Širwānī nous informe que ses notes forment un intervalle dont le rapport est de $1 + 7/9$, qui est équivalant au rapport 16/9. Autrement-dit une octave moins un **ton** 9/8.

māya : al-Urmawī n'évoque le *māya* que dans le *KA*. Il s'agit selon lui d'une « forme mélodique »[93] dont les intervalles et les notes seraient KH KB YḤ YH YA (**Ṭ B+Ṭ Ṭ B+T**). Ces informations concernant les intervalles et les notes, et qui seront reprises par le pseudo-Širwānī[94] ne proviennent que de la description du mode sur le *'ūd*[95]. Mais concernant cet *awāz*, le commentateur d'*al-Adwār* cité par le pseudo-Širwānī[96] aurait donné les notes YA Ḥ W A, formant les intervalles Ṭ Ğ Ṭ+Ğ. Ce sont ces mêmes informations que nous retrouvons chez al-Lāḏiqī[97]. Deux choses sont à souligner dans ce mode. La première est que c'est le seul mode à posséder un intervalle dépassant le **ton** ; la deuxième est que le pseudo-Širwānī considère que cet intervalle de **Ṭ+Ğ**, donnant le médius de *Zalzal* est approximativement égal à au rapport $1 + 1/4 = 5/4$. Ce même commentateur cité par le pseudo-Širwānī met ce mode en relation avec le **ġazal** et le **bozorg** ; le premier par l'utilisation de la note Ğ, le deuxième par la note Y.

šahnāz : cet *awāz* serait aussi une forme mélodique. La description du *'ūd* lui donne les notes suivantes : KB KD KW KZ[98], autrement-dit, les intervalles : **Ğ Ğ B**, mais sa forme mélodique lui impose une succession de notes : KB KD KZ KW KD KB. C'est ainsi donc

84. ibid., p. 396. L'édition de Hāšim Rağab semble lacunaire sur ce passage (Lāḏiqī, loc. cit.).
85. Ḫašaba, op. cit., p. 243.
86. Voir table V.11, page 75.
87. Lāḏiqī, op. cit., p. 154.
88. Ibid., p. 162.
89. Ibid., p. 160.
90. Ibid., p. 162.
91. Par les *šu'ab*, al-Lāḏiqī indique également un grand et un petit **nīrīz**. Il distingue donc le **nūrūz** (نوروز) du **nīrīz** (نيريز). Pour plus de détails concernant ces *šu'ab* du **nūrūz**, voir § 6.3, page 83.
92. Erl. Op. cit., p. 125. Notons qu'al-Širwānī évoque en outre un **nūrūz des persans**, dont il ne donnera pas plus d'informations.
93. Litt. « une forme selon [la position] avancée ou retardée [des notes] » (هيئة في التّقديم والتّأخير)(Ḫašaba, loc. cit.).
94. Erl. Op. cit., p. 129.
95. Voir § 2, page 108.
96. Autrement-dit Ibn Ġaybī, sans doute.
97. Lāḏiqī, op. cit., p. 156 ; Erl. Op. cit., p. 397.
98. Voir § 2, page 108.

que le pseudo-Širwānī a pu déduire ces mêmes informations [99]. À cela, le commentateur qu'il cite, indique que les praticiens considèrent que ce mode est un « ensemble de deux genres particuliers mineurs ». Le pseudo-Širwānī explique « genre particulier mineur » par le genre B Ǧ Ǧ, de l'aigu au grave. Avec cette description, le šahnāz serait donc selon lui YA Y Ḥ W H Ǧ A, avec les intervalles B Ǧ Ǧ - B Ǧ Ǧ [100]. Ce sont ces dernières informations que nous retrouvons chez al-Lāḏiqī, sans aucune autre explication [101]. Proviennent-elles directement de chez le pseudo-Širwānī ?

6 Les modes à la suite d'al-Urmawī

6.1 Autres cycles dénommés, présentés par l'Anonyme LXII

L'Anonyme LXII a attribué un nom à tous les cycles concordants :

TABLE V.13: Les cycles concordant selon l'Anonyme LXII

N° du cycle	Nom du cycle	Remarques
1	`uššāq *	
4	ṣabā	Constitué de `uššāq et de rāst
8	`aḏrā	
12	dūstakānah	
13	ma`šūq	
14	nawā *	
16	ḫuš-sirā	
20	hazan	
25	naw-nahār	
26	wiṣāl	
27	būsalīk	
28	gulistān	
29	gamzadā	
31	mihrağān	
37	dilkušā	gulistān est l'une de ses transpositions
38	bustān	une transposition du gulistān
40	rāst *	
42	zangulāh *	
44	iṣfahān *	
45	zangulāh *	transposition ?
46	kirdāniyā *	
48	mağlis-afrūz	
49	nasīm	une transposition de ṣabā
50	ğānfazā	une transposition du gulistān ou de ḫuš-sirā
52	muḥayyar al-ḥusaynī *	
53	husaynī *	
54	hiğāz *	
55	zandarūd	une transposition de iṣfahān

99. ERL. Op. cit., p. 130.
100. Ibid., p. 130–131.
101. LĀḎIQĪ, loc. cit. ; ERL. Op. cit., p. 398.

57	`irāq *	
59	zīrāfkand *	
61	mazdakānī	une transposition de dūstakānah
64	nihuft-ḥiǧāzī *	
65	rahāwī *	
66	hiǧāz *	seulement pour certains
69	`irāq *	
70	bozorg *	
71	kawašt *	indiqué comme étant une *šu'ba*
72	ġazal	indiqué comme étant une *šu'ba* très utilisée
73	dāmaq	une transposition de `aḏrā
74	sans nom	transposition de hazan et de mihraǧān
76	nūrūz des arabes	

TABLE V.14: Les cycles concordant selon al-Lāḏiqī

N° du cycle	Nom du cycle	Remarques
1	`ušš̄āq	Ṭ B Ṭ <.> B Ṭ Ṭ
13	grand māhūr	Chez les Anciens et les Modernes
15	nawā	Ṭ Ṭ B Ṭ - Ṭ B Ṭ
29	būsalīk	Ṭ Ğ Ğ Ṭ - Ṭ Ṭ B
43	rāst	Ṭ Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ
45	zangulāh	Ṭ Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ Ṭ
47	iṣfahān	B Ğ Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ
52	kirdāniyā	Ğ Ğ Ṭ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ(Anciens et Modernes)
56	muḥāyyar	Ṭ Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ
57	husaynī	Ṭ Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ
58	hiǧāz	Ṭ Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ Ṭ
63	zīrāfkand	Ğ Ṭ B Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ
69	nahaft	Ṭ Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ṭ Ğ (Chez les Anciens)
70	rahāwī	Ṭ Ṭ Ğ Ğ - Ğ Ṭ Ğ
74	`irāq	B Ğ Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ṭ Ğ
75	bozorg	Ğ Ğ Ṭ B Ğ - Ğ Ṭ Ğ
76	kawašt	Ğ Ṭ B Ğ Ğ - Ğ Ṭ Ğ (Anciens et Modernes)
77	awǧ	Ğ Ṭ Ğ Ṭ - Ğ Ṭ Ğ (Anciens et Modernes)

6.2 La présentation des modes par al-Širwānī

Une certaine similitude entre al-Širwānī et al-Lāḏiqī se distingue. Les deux auteurs attribuent le nombre des partages de la quinte chez al-Urmawī dans le *Kitāb al-adwār* à 13 et ils rajoutent le départage Ṭ Ṭ Ğ Ğ. Le nombre des cycles qui se forment serait alors $7 \times 13 = 91$.

En outre, les deux auteurs reprennent les mêmes vers en langue persane présentant les

modes [102]- [103] :

> Il y a [le mode] 'Uššāq, le Nawā, l'abū-Salīk,
> Et le Rāst — et les modes musicaux sont douze —
>
> Un autre [le mode de l'] 'Irāq ; un autre [d'] Iṣfahān
> Ensuite le Zīrāfkand et le Buzurg ;
>
> Le Zangūlah, le Rāhawī, jusqu'au Ḥusaynī,
> Puis le Ḥijāz, et tout est exposé.

Mais, dans la version d'al-Širwānī, un autre vers est rajouté [104] :

> 'Abd al-Mu'min [Ṣafiyu d-Dīn] les a établis ainsi ;
> [S'il y a matière à] critique, ce sera contre un autre et non contre nous.

Ce vers ferait une allusion à la divergeance concernant les modes `hiǧāz` et `māya`.

Al-Širwānī est conscient également de l'existence d'une deuxième tradition des modes [105], puisque qu'il nous signale que d'autres classent les modes comme suit : `rāst`, `husaynī`, `hiǧāz`, `rahāwī`, `zangulāh`, `` `irāq ``, `iṣfahān`, `zīrāfkand`, `bozorg`. Il explique cela par le fait que selon cette organisation, les huit modes ayant sept intervalles et huit notes sont regroupés ensemble, alors que dans la classification d'al-Urmawī les quatre modes ayant huit intervalles et neuf notes sont placés au centre [106]. Cependant, si ce fait est effectivement observable, il ne saurait à lui seul expliquer cette classification.

6.3 Les *šu'ab*

Le pseudo-Širwānī définit une *šu'ba* par une « forme spéciale d'évolution à travers les notes » [107]. Ils seraient selon lui, tout comme chez al-Lāḏiqī [108], au nombre de vingt-quatre, qu'il décrit en se référent parfois à un commentateur du *Kitāb al-adwār*. Il s'agit du commentaire établi par 'Abd al-Qādir al-Marāġī, outre le fait qu'il fait allusion également à son ouvrage « *Maqāṣid al-alḥān* » [109].

`dū-gah` La *šu'ba* `dū-gah` se définit par l'intervalle de ton. Cependant, le pseudo-Širwānī spécifie qu'il s'agit pour les praticiens du deuxième intervalle, entre YA et Ḥ, alors que pour un commentateur du *Kitāb al-adwār* il s'agirait de n'importe quel ton. Selon al-Lāḏiqī, il serait pris du grave,dans la plupart des cas. Dans le cas contraire il serait dénommé `hazan`.

102.

عشاق ونوى وبوسليك است *** زاد وارده وبعد ازان راست
ديركچه عراق واصفهان ست *** زيرافكن وبس بوزرك اوراست
زنكوله وراهوي حسيني *** وانكاه حجاز جملة بيداست

103. La traduction qui suit est celle de d'Erlanger (Erl. Op. cit., p. 101).

104.

عبد المؤمن حنين هنادست *** ايرادا كربودنه برما ست

105. Voir la partie Annexe D page 378.
106. al-Širwānī, op. cit., p. 103–104.
107. Erl. Op. cit., p. 131.
108. Lāḏiqī, op. cit., p. 157–172.
109. Voir par exemple Erl. Op. cit., p. 145–146.

sī-gāh Le sī-gāh est directement définit ici, chez le pseudo-Širwānī tout comme chez al-Lāḏiqī, par le rapport 5/4, tout en étant l'intervalle Ṭ auquel on rajoute un intervalle Ğ [110] et serait selon lui à partir du grave. S'il est utilisé à partir de l'aigu, il se dénommerait cher certains grand hiğāz (Lāḏiqī, 158).

tšāhār-gāh Il s'agirait pour le pseudo-Širwānī d'un sī-gāh plus un autre intervalle Ğ pour former un intervalle de quarte, c'est à dire Ṭ Ğ Ğ, comme l'indique al-Lāḏiqī. Nos deux auteurs le conçoivent à partir de l'aigu, et pour le pseudo-Širwānī, sur le deuxième tétracorde. Al-Lāḏiqī considère qu'il s'agirait d'un rāst s'il est entamé à partir du grave.

Le pseudo-Širwānī distingue également un tšāhār-gāh rakb, si on déduit l'intervalle de ton (mouvement YH-YA), et un tšāhār-gāh mubarqa` si on déduit un intervalle Ğ (mouvement YH-YĞ).

panğ-gāh Il s'agirait d'une quinte enfermant cinq notes, qu'elles soient au grave de l'octave ou à son côté aigü. Ceci serait le panğ-gāh aṣl alors que les praticiens distinguent également un panğ-gāh augmenté en divisant le ton le plus aigu en deux pour avoir les intervalles B et Ğ [111]. Il serait possible, selon al-Lāḏiqī, de dire que le panğ-gāh aṣl est un nawā chez les Modernes s'il finissait sur le ya-gāh, alors que le panğ-gāh augmenté serait le mode iṣfahān en finissant sur cette même note.

Signalons aussi qu'à partir de cette *šu'ba*, al-Lāḏiqī commence à indiquer systématiquement la note de départ (*mabda'*) et la note finale (*maḥaṭṭ*), un vocabulaire qu'on retrouvera amplement dans des écrits ultérieurs [112]. Pour cet auteur, les deux sortes de panğ-gāh sont entamés à la note YH, et d'arrêtent sur la note Ḥ.

`ušayrā D'après le pseudo-Širwānī, ce nom proviendrait du fait que le nombre des notes dans cette *šu'ba* est dix [113], et l'ensemble de ses notes formeraient un intervalle d'octave plus un ton selon cette succession du grave vers l'aigü : Ṭ Ğ Ğ - Ṭ - Ṭ Ğ Ğ - Ğ B.

Cependant, son échelle fondamentale serait Ṭ Ğ Ğ Ṭ Ṭ, que le pseudo-Širwānī tout comme al-Lāḏiqī présentent comme un husaynī auquel on rajoute un ton Ṭ an grave pour qu'il devient un « husaynī finissant sur rāst » [114]. L'analyse de cette échelle par le pseudo-Širwānī est donc à souligner car elle place le husaynī à la suite du rāst [115].

Ibn Ġaybī, auteur du *Maqāṣid al-alḥān* aurait également distinguer une *šu'ba* grande `ušayrā d'une petite `ušayrā, plus connue. Mais le pseudo-Širwānī ne donne pas plus de précisions sur ce sujet.

nīrīz Selon pseudo-Širwānī, les praticiens distinguent distinguent deux nīrīz-s [116] : un mineur et un majeur. Le nīrīz mineur serait de cinq notes : YA Ṭ W D A, formant les intervalles Ğ Ṭ Ğ Ṭ. Le niriz majeur rajoute à celui-ci une quarte partagée en un ton et deux

110. Ce dernier étant un *mujannab* pour al-Lāḏiqī ; terme provenant de l'emplacement des ligatures sur le *'ūd*.

111. Huitième départage de la quinte , selon al-Lāḏiqī.

112. Voir par ex., la (Anonyme. *al-Šağara ḏāt al-akmām, al-ḥāwia li-uṣūl al-anğām [L'Arbre aux calices, contenant les fondements des modes]*. Éd. par Isis Fatḥallah Ğaṭṭās 'Abd al Malik Ḫašaba. Correspond à l'Anonyme LX dans AW^{e}. al-Qāhira : Al-hay'a al-miṣriyya al-'āmma li al-kitāb, 1983).

113. *'Ašara* est littéralement « dix ». *'Ušayra*, nom du mode, est plus exactement « une petite dizaine ».

114. Al-Lādiqī ne dit pas « rāst », mais « ya-gāh ».

115. Signalons qu'al-Lāḏiqī considèrent que ses notes extrêmes, donnenant une sixte, forment un intervalle « concordant, mais pas connu ».

116. Erl. Op. cit., p. 140–142.

intervalles ǧ : YḤ YW YD YA Ṭ W D A, ce qui forme, de l'aigu au grave, les intervalles ǧ ǧ Ṭ - ǧ Ṭ ǧ Ṭ. Il s'agirait donc, comme l'affirme le Commentateur du *KA*, autrement-dit Ibn Ġaybī, d'un cycle formé d'un genre `rāst` à l'aigu et d'un genre `hiǧāz` au grave. Le pseudo-Širwānī nous signale également que dans le *Maqāṣid al-alḥān*, Ibn Ġaybī considère qu'il s'agit d'un « `kirdāniyā` se terminant en `hiǧāz` reposant sur `rāst` » [117] [118].

Nous retrouvons des informations similaures chez al-Lāḏiqī, sauf qu'il nous présente le `nīrīz` mineur sur la note Ḥ, ce qui donne les notes : YḤ YW YǦ YA Ḥ. Nous aurions ici le `hiǧāz` des anciens finissant en `ya-gāh` [119] [120].

`nūrūz des arabes` Pour le pseudo-Širwānī, il s'agirait de la succession d'intervalles ǧ ǧ ǧ, qu'elle soit à partir de la note A ou à partir de la note Ḥ. Dans la pratique, les musiciens lui ajouteraient un ton vers le grave et les deux intervalles ǧ et B vers l'aigü.

Quant à al-Lāḏiqī, il le décrit comme étant six notes constituant cinq intervalles comme suit : ǧ ǧ ǧ Ṭ B (YH YZ YD YB Y Ḥ) ; le tout formant un intervalle de `quinte` .

`nūrūz des persans` Un mode portant ce nom aurait été seulement par un certain Muḥammad ibn Murād [121].

`nūrūz ḫāra` Il s'agirait de six notes enfermées dans l'intervalle A-YB et formant les intervalles suivants : ǧ ǧ Ṭ ǧ ǧ (Ḥ Y YB YZ YṬ). Al-Lāḏiqī indique que l'intervalle formé par ses extrémités, représenté par A-YB) serait « concordant mais pas connu », et se dénommerait « `tšāhār-gāh nūrūz ḫārā` ».

`nūrūz bayātī` Cette *šu'ba*, présentée sur la deuxième strate, semble inclure une note non existente dans le système. De ce fait, l'intervalle qu'elle forme reste reste indéfini, mais représenté par un intervalle ǧ : ǧ ǧ ǧ Ṭ avec les notes Ḥ Y x YH YḤ ; la note x se plaçant entre YB et YǦ. Ce même malaise est présent aussi chez al-Lāḏiqī qui tente de transmettre fidèlement une information trouvée dans « les ouvrages sur lesquels on s'appuie » [122].

`māhūr` Le `māhūr` serait formé, d'après le pseudo-Širwānī, de `` `ušš̄āq `` et de `kirdāniyā`. Pour certains, il s'agit seulement d'un genre pentatonique, Ṭ Ṭ ǧ ǧ (Ḥ YA YD YW YḤ) alors que d'autres le conçoivent sur toute une `octave` : Ṭ Ṭ B - Ṭ - Ṭ ǧ ǧ (A D Z Ḥ YA YD YW YḤ).

Al-Lāḏiqī distingue deux types de `māhūr`. Un `māhūr ṣaġīr` et un `māhūr kabīr`. Le premier serait le dernier départage de la deuxième strate : Ṭ Ṭ ǧ ǧ (Ḥ YA YD YW YḤ), alors que le deuxième consiste en la succession Ṭ Ṭ B Ṭ Ṭ ǧ ǧ, ce qui rejoint la présentation du pseudo-Širwānī.

`hiṣār` Il s'agirait du `nūrūz`, mais à l'aigu, et du `zīrāfkand` au grave, séparé d'un intervalle de ton : ǧ ǧ B - Ṭ - ǧ ǧ Ṭ (Ḥ Y YB YǦ YW YḤ K Kǧ). Selon al-Lāḏiqī, Son intervalle représentatif, A-YW, aurait une faible consonnance et serait peu connu.

---

117. Ibid., p. 141.
118. Signalons que dans c'est dans la description de ce mode que le pseudo-Širwānī remarque l'utilisation de `rāst` comme un terme désignant le premier degré.
119. Erl. Op. cit., p. 406–407.
120. Lāḏiqī, op. cit., p. 164–165.
121. Wright, op. cit., p. 4.
122. Lāḏiqī, op. cit., p. 162.

nahaft Cette *šu'ba* se définirait, aussi bien chez le pseudo-Širwānī que chez al-Lāḏiqī, par la succession Ğ Ṭ Ğ Ṭ Ğ Ğ Ṭ (A Ğ W Ḥ YA YĞ YH YḤ)[123].

`uzzāl Il s'agirait selon le Commentateur du *Kitāb al-adwār* d'un **hiǧāz** plus un ton, ou d'un **nahaft** moins une quarte. Ğ Ṭ Ğ Ṭ (A Ğ W Ḥ YA). Mais le pseudo-Širwānī préfère dire qu'il s'agit d'un **rahāwī** plutôt que d'un **hiǧāz**.

awǧ Le pseudo-Širwānī attribut cette dénomination au cycle qui se forme de l'adjonction du douzième départage de la douzième la **quinte** au sixième départage de la quarte[124]. Cet agencement donnerait les notes YḤ YW YĞ YA Ḥ W Ğ A formant les intervalles Ğ Ṭ Ğ Ṭ Ğ Ṭ Ğ. Ce sont les mêmes informations que nous retrouvons chez al-Lāḏiqī, qui souligne qu'il s'agit du 77e cycle[125]. Il considère également que c'est le mode **hiǧāz** des « Anciens » finissant sur [le degré] **ġazal**.

nūrūz Deux types de **nūrūz** serait distingués par les praticiens : un **nūrūz mineur**, Ṭ Ğ Ṭ Ğ (A D W Ṭ YA), et un **nūrūz majeur**, Ṭ Ğ Ṭ Ğ Ṭ Ğ Ğ (A D W Ṭ YA YD YW YḤ). Le commentateur aurait expliqué le **nūrūz** par un genre **hiǧāz**— le pseudo-Širwānī précise qu'il s'agirait d'un **hiǧāz** pentatonique — à la première strate et un genre **rāst** à la deuxième strate.

mubarqa` Il s'agirait dans sa forme originelle de l'intervalle Ğ formé par les notes Ḥ Y. Mais pour les praticiens il s'agirait d'un **tšāhār-gāh** reposant sur **sī-gāh**, débutant à l'aigu, auquel on rajoute certaines notes du **rahāwī**. Les notes rajoutées donneraient les intervalles Ğ Ğ Ṭ[126]. On lui rajouterai également un **hiǧāz** au grave, ce qui donne la succession suivante : Ğ Ṭ Ğ - Ğ - Ğ Ğ Ṭ (A Ğ W Ḥ Y - YB YD YZ).

rakb Il s'agirait d'une succession de deux intervalles Ğ avec les notes Ḥ Y YB. Pour l'ornementation, on lui ajouterait un intervalle Ṭ à l'aigu, ce qui produirait un **rāst**, et aussi un intervalle B au grave ce qui donnerait un **zīrāfkand**. Si on lui rajoute un Ṭ à la place du B, on aurait un **nūrūz aṣl**.

ṣabā Il s'agirait du **nūrūz des persans** s'arrêtant à **sī-gāh** et augmenté d'un intervalle B. Mais cette définition diffère de celle donné par le « Commentateur » du *Kitāb al-adwār* puisqu'il serait formé, lors de la composition des mélodies, par la succession Ğ Ğ Ṭ (Ḥ Y YB YH YḤ), même s'il ne s'agit en réalité de deux notes ; dans le *Maqāṣid al-alḥān* il l'aurait présenté comme suit : Ğ Ğ Ṭ Ṭ. Pour le pseudo-Širwānī, **rahāwī** ressemblerait au **rahāwī** à l'oreille, où on augmentrait un peu l'étendue de l'intervalle Ğ à l'aigu, sans qu'il devienne un ton.

humayūn Il serait composé de **zangulāh** (de A à Y) et de **rahāwī** (de YB à YH) : Ṭ Ğ Ğ Ğ - Ğ Ṭ (A D W Ḥ Y YB YH).

123. Il s'agirait pour al-Lāḏiqī du soixante-neuvième cycle.
124. Erl. Op. cit., p. 140.
125. Ibid., p. 406.
126. Ṭ Ğ Ğ, quand on lit de l'aigu au grave.

Cependant, selon le *Maqāṣid al-alḥān* il ne serait composé que de quelques notes de `rahāwī` et de quelques autres notes de `zangulāh` : `Ğ Ğ Ğ Ṭ Ṭ` (W Ḥ Y YB YH YḤ). Pour le pseudo-Širwānī toutes ces notes appartiennent à `rahāwī` ; il n'y aurait pas de raison d'évoquer une relation avec le `zangulāh` [127].

`nihawand` La *šu'ba* `nihawand` serait constituée de la succession `Ṭ Ṭ B B Ṭ Ṭ Ğ Ğ` (A D Z Ḥ YA YD YW Ḥ). Pour Ibn Ġaybī, dans le *Maqāṣid al-alḥān*, cité par le pseudo-Širwānī, il s'agirait d'un `zangulāh` à la première strate, et d'un `` `ušš̄āq `` à la deuxième. Dans son commentaire, il aurait réduit le `nihawand` à cinq notes seulement, où les praticiens de ramène à huit notes pour l'ornementation, le finissant sur la note Ḥ.

`zāwlī` Il serait équivalant au `sī-gāh`, aussi bien à l'oreille qu'en notes, à l'exception du fait qu'on rajoute à l'aigu du `zāwlī` un intervalle de relâchement équivalant à 36/35.

`iṣfahanak` Il s'agirait de la succession `Ğ Ṭ Ğ Ğ Ğ B` (A Ğ W Ḥ Y YB YJ). Certains considèreraient qu'il s'agit de la même chose que la *šu'ba* `ruye ` `irāq`, alors que d'autres considèrent qu'il est identique au `kawašt`.

`ruye ` `irāq` Il s'appellerait également `bastanigar` et serait formé des intervalles `Ğ Ṭ Ğ Ğ Ṭ` (A Ğ W Ḥ Y Y Ğ) [128].

`muḥāyyar` `Ğ Ğ Ṭ Ṭ Ğ Ğ Ṭ` (A Ğ H Ḥ YA YĞ YH YḤ).

`ḫuzī` `Ğ Ṭ Ṭ Ğ Ğ` (W Ḥ YA YD YW YḤ). Selon Ibn Ġaybī dans son Commentaire, il proviendrait de la province du Ḫuzistān.

7 Sur les notes communes

Le dixième chapitre observe les notes communes entre les cycles. Contrairement aux autres lecteurs du *Kitāb al-adwār*, la réexposition des propos d'al-Urmawī par l'Anonyme LXI est accompagnée de quelques détails supplémentaires concernant les noms des notes. Malgré sa faible contribution à cette section, l'Anonyme LXII est le seul à avoir fournit quelques détails pouvant être utiles [129]. Dans ce cadre, il réintroduit le concept de notes fixes et notes mobiles ; les notes fixes étant celles qui appartiennent à tous les cycles. Ce sont les notes A, Ḥ et YḤ, formant la `quarte` et la `quinte` . Deux exceptions existent selon lui : le `zīrāfkand` et le `bozorg`. Ces deux modes seraient utilisés généralement sur la note Ḥ et n'utilisent pas la note de la corde *zīr* [130]. Aussi, l'Anonyme LXII signale que la note YH n'est présente ni dans les *šu'ab* `kirdāniyā`, `kawašt` et `ġazal`, ni dans les modes `dūstakānah` et `mağlis-afrūz`.

127. Nous voyons que le pseudo-Širwānī contredit sa première présentation.

128. Par ailleurs, toujours en citant Ibn Ġaybī, le pseudo-Širwānī nous informe que pour les personnent qui considèrent que les *šu'ba* `ruye ` `irāq` et `iṣfahanak` sont identiques, `bastanigar` serait formé par la succession `Ğ Ğ B` (Ḥ Y YB YĞ) (Erl. Op. cit., p. 148). On ajouterait fréquemment à ce genre un `hiğāz` au grave afin d'orner la mélodie, comme pour le `mubarqa`.

129. Id., *Mus. Arabe T. III*, p. 402–405.

130. Le nom même « `zīrāfkand` » signifirait en persan « absence de la corde *zīr* », et ces deux modes serait appelés à l'origine `zīrāfkand bozorg` (grand `zīrāfkand`) et `zīrāfkand kutšak` (petit `zīrāfkand`).

Les premiers cycles qui se distinguent sont ceux appartenant à un même « cycle », et basé sur les intervalles de ton et de *limma* : `ušš̄aq, nawā, būsalīk. Ils utilisent les mêmes notes mais avec une tonique différente :

```
`ušš̄aq    Ṭ Ṭ B Ṭ Ṭ B Ṭ      | A D Z Ḥ YA YD YH
nawā        Ṭ B Ṭ Ṭ B Ṭ Ṭ    |   D Z Ḥ YA YD YH A
būsalīk       B Ṭ Ṭ B Ṭ Ṭ Ṭ  |     Z Ḥ YA YD YH A D
```

Ensuite, c'est la relation entre le rāst et le husaynī qui est soulignée :

```
rāst      Ṭ Ğ̆ Ğ Ṭ Ğ̆ Ğ̆ Ṭ      | A D W Ḥ YA YĞ̆ YH
husaynī     Ğ̆ Ğ Ṭ Ğ̆ Ğ̆ Ṭ Ṭ    |   D W Ḥ YA YĞ̆ YH A
```

Selon l'Anonyme LXII [131] la *šu'ba* muḥāyyar comporte également les mêmes notes que les deux modes précédents mais débute sur la cinquième note du *rāst*.

Une seule note distingue le rahāwī du zangulāh ; ceci s'affiche si le rāhwī est placé sur la note YZ :

```
rahāwī      Ğ̆ Ṭ Ğ̆ Ğ̆ Ğ̆ Ṭ Ṭ      | YZ A D W Ḥ Y YĞ̆ YZ
zangulāh      Ṭ Ğ̆ Ğ̆ Ğ̆ Ṭ Ğ̆Ṭ     |     A D W Ḥ Y YĞ̆ YH A
```

Les `irāq et zangulāh ne se distinguent que d'une seule note, si on ne considère pas la note YZ de l'`irāq :

```
`irāq     Ğ̆ Ṭ Ğ̆ Ṭ Ğ̆ Ṭ Ğ̆ B      | A Ğ̆ W Ḥ Y YĞ̆ YH YZ A
zangulāh    Ṭ Ğ̆ Ğ̆ Ğ̆ Ṭ Ğ̆ Ṭ      | A D W Ḥ Y YĞ̆ YH     A
```

À partir de la note A, les notes du bozorg sont : A Ğ̆ W Ḥ Y YA YD YW A. Mais placé sur la note Ğ̆, ses notes deviennent identiques avec ceux du zīrāfkand :

```
zīrāfkand     Ğ̆ Ğ̆ Ṭ Ğ̆ Ğ̆ B Ṭ Ğ̆      | A Ğ̆ H Ḥ Y YB YĞ̆ YW A
bozorg          Ğ̆ Ṭ Ğ̆ Ğ̆ B Ṭ Ğ̆ Ğ̆    |   Ğ̆ H Ḥ Y YB YĞ̆ YW A Ğ̆
```

Par ailleurs, l'Anonyme LXII sépare explicitement deux espèces : la première, où toutes les notes sont communes et la différence provient de la note tonique (`ušš̄aq, nawā et būsalīk ; rāst et husaynī) ; la deuxième, où les notes de départ sont les mêmes, mais les modes diffèrent dans certaines de leur notes : le husaynī et le rahāwī auraient la même tonique, mais la note Y du premier serait la note W dans le deuxième :

rāst et husaynī :

```
husaynī      A Ğ̆ H Ḥ Y YB YH A
rahāwī       A Ğ̆ W Ḥ Y YB YH A
```

131. Erl. Op. cit., p. 403.

Également d'après l'Anonyme LXII, les modes `rāst`, `iṣfahān` et `zangulāh` auraient la même note de départ et donc presque les mêmes notes :

```
iṣfahān      Ṭ ǦǦ Ṭ ǦǦ Ṭ      | A D W Ḥ YA YǦ YH YZ A
rāst      Ṭ ǦǦ Ṭ ǦǦ Ṭ      | A D W Ḥ YA YǦ YH      A
zangulāh     Ṭ ǦǦ Ǧ Ṭ ǦǦ Ṭ      | A D W Ḥ Y YǦ YH     A
```

Nous observons ici la difficulté à obtenir de réelles nouvelles informations sur les modes. Dans ce système modal scalaire, tous les modes sont présentés en premier lieu sur la note A, ce qui ne permet pas de de voir s'il existe une hiérarchie entre les modes. Par exemple, le `husaynī` se place-t-il réellement à la deuxième note du `rāst` ? Cet emplacement n'apparaît ici que pour le but de la section, c.-à-d. pour montrer leurs notes communes à cette position.

8 La transposition des cycles

Le onzième chapitre est consacré à la transposition des cycles. La première présentation des « tons (*ṭabaqāt*) » s'effectue sur un cycle de quartes. Mais la conception des dix-sept notes du système comme des notes fixes rend ces transpositions fournies par al-Urmawī invalide du point de vue intervallique. La division du monocorde impose des valeurs exactes aux intervalles, alors que c'est une vision linéaire des dix-septs notes que donne ici al-Urmawī [132]. Ceci s'affiche dès le premier exemple donné avec le mode `ušš̄aq`. En effet ses intervalles originaux sont `Ṭ Ṭ B - Ṭ Ṭ B - Ṭ` entre les notes A (lla) D (lla) Z (a) Ḥ (lla) YA (lla) YD (l) YH (lla) YḤ [133]. Dans sa transposition sur B, donc un *limma* au dessus, les notes données par al-Urmawī sont `B H Ḥ Ṭ YB YH YW YṬ` [134], ce qui donne les intervalles `B` (lcl) H (lcl) Ḥ (l) `Ṭ` (lcl) YB (lcl) YH (l) YW (lcl) YṬ. Cette transposition reste correcte, même si la division interne de l'intervalle `Ṭ` est passée de la forme *llc* à la forme *lcl*. Mais si nous prenons la repésentation de cette échelle à partir de la note D, nous aurons selon al-Urmawī les notes D (llc) Z (lll) Y (c) YA (llc) YD (lll) YZ (c) YḤ (llc) KA. Nous voyons que l'intervalle Z-Y est un triple *limma*, dépassant le `ton` initial et par conséquent l'intervalle qui suit, Y-YA est trop petit, un *comma* à la place d'un *limma*. La validité de ce système de transposition est donc hasardeuse.

Il nous semble toutefois utile de souligner que la transposition suit un cycle des quartes, qui est à notre connaissance, la première présentation des notes en un cycle de quartes [135]. Mais pour quelle raison al-Urmawī pense-t-il la transposition sur un tel cycle et non pas sur la succession des notes ? Une hypothèse serait qu'une telle transposition serait déjà en pratique entre les cordes libres du *ʿūd* accordé en quartes [136]. Al-Urmawī fait même allusion au *ʿūd* pour l'obtention de ces cycles transposés [137]. Notons par ailleurs que l'Anonyme LXI (XXII)

132. C'est pour cette raison que plusieurs auteurs du XIXe avaient parlé de « tiers de ton » dans la « musique arabe » (Ghrab, 2005).

133. Nous représenterons ici le *limma* par la lettre « l » et le *comma* par la lettre « c ». La division interne du ton aura alors trois formes : *llc*, *lcl* ou *cll*.

134. Chez (Ḫašaba, op. cit., p. 249), suivi par Ṣafī al-Dīn al-Urmawī. *Ketāb al-advār fī al-mūsīqā (Persian Translation and Arabic Text)*. Éd. par Āryu Rostami. Traducteur anonyme. Tehran : Mirās-e Maktub, 2001, p. 144, la note Ḥ a été remplacée par Z.

135. Si le « système pythagoricien » était connu par la division du monocorde, il ne semble pas encore y avoir au treizième siècle une représentation en un « cycle des quintes ».

136. La relation entre l'intervalle de `quarte` utilisé par la transposition et les cordes du *ʿūd* a été établie aussi par l'Anonyme LXII (Erl. Op. cit., p. 409).

137. Ḫašaba, op. cit., p. 252.

signale que le mathématicien al-Širāzī a procédé, dans la présentation de la transposition, par une succession de notes et non pas par un cycle des quartes. Il semble être le seul auteur à adopter cette approche.

Cependant, les notes qui se forment par le cycle des quartes ne se conforment pas à ceux obtenus par la division du monocorde. Comme le montre le tableau suivant, le « cycle ne se ferme pas » car la note Z du quatorzième ton diffère de la note Z obtenu par le procédé de la division de la corde décrit à la section IV.4 [138] :

Table V.15: Les tons, basés sur un cycle des quartes

Premier ton	A	1/1	corde libre
Deuxième ton	Ḥ	4/3	quarte
Troisième ton	YH	$(4/3)^2$	double quarte
Quatrième ton	H	$(4/3)^3$	4te - ton
Cinquième ton	YB	$(4/3)^4$	5te + *limma*
Sixième ton	B	$(4/3)^5$	*limma*
Septième ton	Ṭ	$(4/3)^6$	4te+*limma*
Huitième ton	YW	$(4/3)^7$	double 4te+*limma*
Neuvième ton	W	$(4/3)^8$	double 4te+*limma* = 3^{ce} Zalzal
Dixième ton	YǴ	$(4/3)^9$	3^{ce} Zalzal + 4te
Onzième ton	G̃	$(4/3)^{10}$	3^{ce} Zalzal - ton = 2nd Zalzal
Douzième ton	Y	$(4/3)^{11}$	2nd Zalzal + 4te
Treizième ton	YZ	$(4/3)^{12}$	2nd Zalzal + double 4te
Quatorzième ton	Z	$(4/3)^{13}$	*diton*!!!!!!!!!!
Quinzième ton	YD	$(4/3)^{14}$	*diton* + 4te!!
Seizième ton	D	$(4/3)^{15}$	ton!!
Dix-septième ton	YA	$(4/3)^{16}$	quinte!!

Ce même système de transposition est repris dans la *Risāla al-šarafiyya*, où [139] signale aussi son incohérence par rapport au respect des intervalles. Pour ce qui est de l'Anonyme LXII, alors que pour lui, dans la section des « notes communes » la succession des intervalles d'un cycle donné n'a pas été respectée, dans ce section, « l'ordre des intervalle sera respecté ; le mode en lui-même ne comportera aucune variation, mais son degré général d'acuité ou de gravité aura changé » [140]. L'Anonyme LXII ne repèrera donc aucune incohérence, même si pour lui, il n'est pas possible de jouer les divers tons sur les instruments à cordes libres comme le *nāqūr* [141], le *qānūn* et le *muġnī* [142] sans modifier leur accordage [143]. Al-Širwānī et al-Lāḏiqī reprenne également la présentation d'al-Urmawī sans la remettre en question.

138. Nous ne prenons pas en considération ici les octaves ajoutées, mais nous ramenons toutes les notes à une seule octave.
139. Kriâa, op. cit., p. 433.
140. Erl. Loc. cit.
141. Nous n'avons aucune information sur cet instrument.
142. Instrument de type cithare dont l'invention est attribuée à al-Urmawī.
143. Erl. Op. cit., p. 412.

9 Effet des modes

L'idée fort ancienne que chaque mode musical a un effet sur l'âme retrouve sa place dans les textes arabes à partir d'al-Urmawī[144]. Alors qu'auparavant elle suivait la répartition de l'*octoechos*, elle sera adaptée à partir du XIIIe s. au modèle des douze modes. De ce point de vue, les modes, qu'al-Lāḏiqī dénomment déjà des *maqāmāt* soulignant qu'ils ont ici un sens plus large que « cycles »[145], sont répartis chez al-Urmawī en trois catégories :

1. Les modes `ušš̄āq, nawā et būsalīk transmettent la force, le courage et la jovialité. C'est pour cette raison qu'ils s'adaptent (*tulā'm*) les humeurs des turks, des abyssins, les noirs et les habitants des montagnes.
2. Les modes rāst, nūrūz, `irāq et iṣfahān détendent agréablement l'humeur.
3. Les modes bozorg, rahāwī, zīrāfkand, zangulāh et husaynī transmettent une sorte de tristesse et de langueur.

Il est aussi souligné que chaque *šadd* doit être assemblé à une poésie qui lui convient. Il ne serait pas approprié par exemple de chanter une vers de gaieté sur le mode zīrāfkand. Mais la question qui se pose naturellement est comment tel mode est rattaché à tel ethos. Si nous observons l'organisation des intervalles dans ces trois groupes de modes on remarque que les trois premiers modes n'utilisent que les intervalles de ton et de *limma*. Est-ce donc l'intervalle Ğ qui supprime la force, le courage et la jovalité ? Pour ce qui est des deux autres groupes, l'observation scalaire semble non fructuante. On peut se demander aussi pour quel raison le nūrūz et le husaynī sont placés dans deux groupes différents alors qu'ils correspondent presque au même mode[146] :

Table V.16: L'*ethos* des modes selon al-Urmawī

`ušš̄āq nawā būsalīk	Ṭ Ṭ B - Ṭ Ṭ B - Ṭ Ṭ B Ṭ - Ṭ B Ṭ - Ṭ B Ṭ Ṭ - B Ṭ Ṭ - Ṭ	Force courage et jovilité
rāst nūrūz `irāq iṣfahān	Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ Ğ Ṭ Ğ - Ṭ Ğ Ṭ - Ğ B Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ - Ğ B	Détendent l'humeur
bozorg rahāwī zīrāfkand zangulāh husaynī	Ğ Ṭ Ğ - Ğ B - Ṭ Ğ Ğ Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ Ṭ - Ṭ Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ B - Ṭ Ğ Ṭ Ğ Ğ - Ğ Ṭ Ğ - Ṭ Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ - Ṭ	Tristesse et langueur

144. Alors qu'elle était présente dans l'école des « *'ūdistes* » la philosophie plus scientique d'al-Fārābī et d'Ibn Sīnā l'avait fait disparaître (voir toutefois les effets des mouvements mélodiques chez Ibn Sīnā, § 3, page 99). Concernant la théorie de l'ethos chez la première école, voir H. G. Farmer, « Al-Kindī on the "Ethos" of Rythm, Colour and Perfume », Transac. of the Glasgow University Oriental Society 15 (1953-1954), réimprimé dans Neubauer (1997) ; M. Guettat (2000, 90–91) ; S. El-Maghrébi, *De la Grèce antique au Maroc atlantique : un périple inachevé de la doctrine de l'ethos.*

145. Erl. *Mus. Arabe T. IV*, p. 453.

146. À remarquer que le mode hiğāz est absent alors que le mode nūrūz n'est pas étudié dans le *Kitāb al-adwār*.

C'est pourtant par rapport aux genres que l'Anonyme LXII justifie ces catégories [147]. Il explique les propriétés du premier groupe par la présence du genre diatonique ; les propritétés du deuxième groupe seraient celles de tous les genres forts, à l'exception des genres à redoublement [148] ; et l'effet des troisième serait propre aux genres singuliers, mis à part les modes *ḥusaynī* et *ḥiǧāzī*. Mais l'Anonyme LXII ne nous donne pas plus d'information sur cette relation. L'Anonyme LXII affiche toutefois un intérêt particulier à la question de l'effet des modes, en réexposant les effets des genres poétiques de l'antiquité greque, comme présenté par al-Fārābī, et en développant un discours sur les vertus de l'utilisation du pouvoir des modes dans la vie sociale, tout en témoignant de son grand regret qu'il n'y ait pas d'ouvrages subsistants traitant de cette question [149].

Au premier groupe al-Širwānī [150] et al-Lāḏiqī [151] rajoutent les *šu'ab* `māhūr` et `nihāwand`. Au deuxième groupe ils rajoutent les *awāzāt* `nūrūz aṣl` et le `kirdāniyā` ainsi que les *šu'ab* `panǧ-gāh` et `zāwlī`. Al-Širwānī précise que ce groupe de modes convient aux tempéraments modérés et qu'ils sont en faveur chez les habitants du « troisième et quatrième climat, surtout chez les peuples du centre » [152]. Concernant le troisième groupe il rajoute le mode `hiǧāz`, les *awāzāt* `kawašt` et `šahnāz` et les *šu'ab* `hisar`, `humayūn`, `mubarqa`` , `ṣabā`, `nūrūz des arabes`, `rakb` et `iṣfahanak`, tout en signalant que selon un commentateur du *Kitāb al-adwār*, ce troisième groupe ne possède aucune influence spéciale. Il précise aussi que les *awāzāt* `māya` et `salmak` et les *šu'ab* `nahaft`, `nūrūz bayātī`, `ġazal`, `awǧ` et `ḥuzī` ont les mêmes effets que le `hiǧāz` et `zangulāh`. Les compléments d'al-Lāḏiqī au troisième groupe diffèrent légèrement d'al-Širwānī. Outre le `hiǧāz`, les cycles qu'il rajoute à ce groupe sont : `kawašt`, `sī-gāh`, `hisar`, `humayūn`, `mubarqa``, `bastanigar`, `ṣabā`, `rakb`, `iṣfahān`, `māya`, `salmak`, `nahaft`, `bayātī`, `ġazal`, `awǧ`, `ḥuzī`. Tout, comme al-širwānī, il les répartit en deux ensembles. Un ensemble formé des neufs premiers qui s'apparante dans ses effets aux modes `zīrāfkand`, `bozorg`, `rahāwī` ; et un ensemble formé des septs cycles suivants et qui se rattache aux modes `zangulāh`, `hiǧāz` et `husaynī`.

Afin de montrer que la l'effet des modes « se plie à l'oreille de chacun et dépend le l'habilité de l'artiste », al-Širwānī transmet les propos de l'auteur du *Maqāṣid al-alḥān*, autrement-dit Ibn Ġaybī, sur ce sujet. Pour celui-ci, la répartition des effets seraient comme suit :

Table V.17: L'*ethos* des modes selon Ibn Ġaybī

`rāst`
`husaynī`
`iṣfahān`
	`Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ - Ṭ`
	`Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ - Ṭ`
	`Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ - Ğ B`
		Gaîté et plaisir

`bozorg`
`zīrāfkand`
`rahāwī`
	`Ğ Ṭ Ğ - Ğ B - Ṭ Ğ Ğ`
	`Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ B - Ṭ Ğ`
	`Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ Ṭ - Ṭ`
		Tristesse

`hiǧāz`
`zangulāh`
`` `irāq ``
	`Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ṭ Ğ - Ṭ`
	`Ṭ Ğ Ğ - Ğ Ṭ Ğ - Ṭ`
	`Ğ Ṭ Ğ - Ṭ Ğ Ṭ - Ğ B`
		Passion et sensations raffinées

Ici non plus, une vision scalaire ne permet pas à elle seule d'expliquer une telle organisation des groupes. Même si on peut remarquer que les cycles du premier groupe n'utilisent que des

147. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 543–544.
148. Ces derniers affirment les caractéristiques du premier groupe.
149. Erl. Op. cit., 545 sq.
150. Id., *Mus. Arabe T. IV*, p. 149.
151. Ibid., p. 453.
152. Ibid., p. 149.

genres avec une succession de deux intervalles ǦG et que chaque cycle du troisième groupe possède un genre avec l'intervalle le plus grand, Ṭ, au centre, aucun régularité n'apparaît du seconde groupe.

D'autres caractères sont attribués aux modes par al-Urmawī, selon des propos rapportés par al-Širwānī[153] et al-Lāḏiqī[154] :

`rahāwī`	mode des pleurs
`zīrāfkand`	mode de la tristesse
`bozorg`	mode de la crainte
`iṣfahān`	mode de la générosité
`` `irāq ``	mode des délices
`` `ušš̄āq ``	mode de l'hilarité
`zangulāh`	mode du sommeil
`nawā`	mode de la bavoure
`būsalīk`	mode de la force
`husaynī`	mode de la paix et de clémence
`hiǧāz`	mode de la modestie
`rāst`	*aucune caractéristique n'est donnée*

Sans être identique, cette présentation garde une certain compatibilité avec celle présenté dans la table V.16.

D'autres effets circonstanciels sont rapportés par al-Širwānī et al-Lāḏiqī :

- Les modes `rahāwī`, `zīrāfkand` et `bozorg` sont recommendés lors de la présence d'étrangers : ils font surgir la nostalgie des amis et du pays natal[155].
- Pour charmer l'être aimé, l'`iṣfahān` est recommendé.
- Pour divertir, il est sera nécessaire de jouer le mode approprié du grave à l'aigu, « l'âme s'élève ainsi des profondeurs de la mélancolie à l'extrême gaîté ». Procéder dans le sens inverse provoque la tristesse ; « l'âme descend ainsi de l'allégresse, de la gaîté à l'abîme de la mélancolie ».

Finalement, al-Širwānī attibue à Ibn Sīnā des propos douteux sur les horaires auxquels il conviendrait d'utiliser tel ou tel mode[156]. Les mêmes propos sont attribués à al-Fārābī par al-Lāḏiqī[157] :

`rahāwī`	à l'aube
`husaynī`	de bon matin
`rāst`	aussitôt le soleil levé
`būsalīk`	avant midi
`zangulāh`	à midi
`` `ušš̄āq ``	entre midi et deux heures
`hiǧāz`	entre les prières de deux et quatres heures
`` `irāq ``	à l'heure de la prière d'*al-ʿaṣr* (vers quatre heures)
`iṣfahān`	avant le coucher du soleil
`nawā`	au crépuscule

153. Ibid., p. 150.
154. Ibid., p. 454.
155. Al-Lāḏiqī se limite ici à au mode `rahāwī`.
156. Erl. Op. cit., p. 151.
157. H. Rağab indique que ces propos se retrouvent aussi chez l'auteur du *Kanz al-tuḥaf* (LāḎiqī, op. cit., 215n). Pour de plus amples détails, il se réfère à son article dans la revue irakienne « *funūn* », n° 144 (1981), p. 17.

`bozorg`	à la tombée de la nuit
`muẖālif` [158]	au moment de se coucher

Chapitre VI

Mouvements mélodiques

Malgré qu'ils étaient, déjà avant al-Fārābī, l'objet de réflexions, les mouvements mélodiques ne font partie d'aucune section du *Kitāb al-adwār*. Si, comme nous l'avons supposé (§ 1, 5), cet ouvrage reflète une pratique plus ancienne que le 13e s., on y observe qu'aucune théorie mélodique n'était en vogue. Outre al-Fārābī, une telle approche était déjà présente chez al-Kindī. Puisque les sources fondamentales de ces deux personnages sont principalement grecques, on peut penser que cette approche de la mélodie est particulière à la théorie grecque. Quoi qu'il en soit, on l'a vu réapparaître chez al-Urmawī avec la *Risāla al-šarafiyya*, et par conséquent il est absent chez l'Anonyme LXI et al-Širwānī, mais présent chez l'Anonyme LXII et le pseudo-Širwānī.

Il est difficile d'avoir une idée sur l'aspect pratique de ces mouvements, mais la tentative théorique de la classification de ces mouvements ne manque pas d'intérêt dans la compréhension de l'évolution de la pensée musicale. Nous essayerons ici d'en dégager les particularités à partir de l'exposé d'al-Kindī, en passant par la présentation qu'on en fait al-Fārābī et Ibn Sīnā.

1 Chez al-Kindī

La composition mélodique (*ṣinā'at al-laḥn*)[1] nécessite selon al-Kindī l'utilisation d'un groupement (*ǧam'*) concordant (*mu'talif*), utilisant un seul genre (*ǧins*), dont la fin du mouvement forme un cycle d'`octave` ou de `quinte`, afin d'obtenir une concordance entre la première et dernière note[2].

Quant au mouvement mélodique, celui-ci serait de deux sortes : conjoint (*mutatālī*), qu'il dénomme aussi « composition régulière (*ta'līf mustaqīm*) », autrement-dit une progression régulière de la mélodie vers l'aigu ou vers le grave, et disjoint (*lā mulatālī*), qui serait lui-même de deux sortes : disjoint hélicoïdal (*lawlabī*), interne et externe, et disjoint ornementé (*muwaššaḥ*), imbriqué et disjoint, dénommé aussi « tressé (*ḍafīr*) ».

Afin de donner des exemples de ces mouvements, al-Kindī propose le groupe suivant, A G̃ D W Ḥ Ṭ K A, qui devrait, selon le positionnement des ligatures sur le *'ūd* former une échelle mineure[3]. Mais à partir de l'exemple donné pour le mouvement tressé, toute l'échelle chromatique a été intégrée :

1. Litt. « fabrication mélodique ».
2. al-Kindī, op. cit., p. 106–111.
3. Pour une représentation du *'ūd* avec ces ligatures, voir ibid., p. 127.

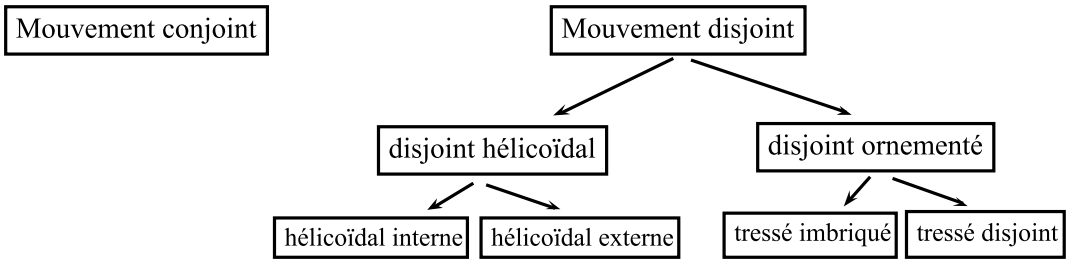
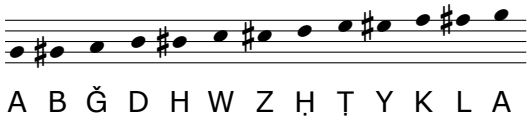
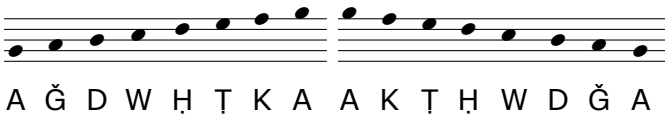


FIGURE VI.1: Les mouvements mélodiques selon al-Kindī

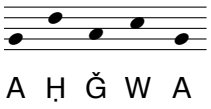


Les exemples donnés par al-Kindī pour ces types de mouvements se présentent comme suit [4] :

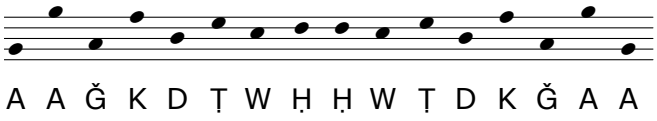
1. La composition (*ta'līf*) régulière : A-Ǧ, Ǧ-D, D-W, W-Ḥ, Ḥ-Ṭ, Ṭ-K, K-A, ou l'inverse :



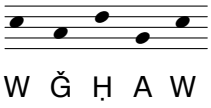
2. Pour ce qui est du mouvement hélicoïdal interne, son principe serait d'alterner un mouvement ascendant avec un mouvement descendant. L'étendu de l'exemple donné est celui d'une quinte : A-Ḥ, Ḥ-Ǧ, Ǧ̶-W, W-A



Mais si nous poursuivions le principe donné par al-Kindī sur une octave, nous aurions :

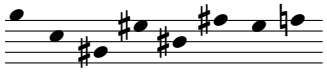


3. Le mouvement hélicoïdal externe proviendrait par la construction d'un mouvement que celui précédemment donné, mais en commençant par la « dernière note imposée » [5]. Le sens et le but voulu par cette description d'al-Kindī n'est pas clair, mais l'exemple donné en notes est le suivant : W-Ǧ, Ǧ̶-Ḥ, Ḥ-A, A-W

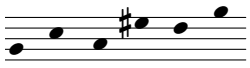


4. Voir aussi la notation de ibid., p. 179–188.
5. Ibid., p. 107–108.

4. La description du tressé imbriqué (*ḍafīr muštabak*) n'est pas claire non plus. Cette succession est donnée comme exemple : A'-W, W-B, B-Y, Y-H, H-L, L-Ṭ, Ṭ-K, jusqu'au retour à la première note



5. Concernant le mouvement tressé disjoint (*ḍafīr munfaṣil*), al-Kindī ne donne pas de description, mais seulement l'exemple suivant : [A]-W, W-Ǧ, Ǧ-Y, Y-Ḥ, Ḥ-A



Pour les derniers trois mouvements non compréhensibles, trois essais de lecture ont déjà été effectués, mais ils ne nous semble pas réellement éclaircissants par rapport à la démarche d'al-Kindī[6]. Faute de mieux, nous nous contenterons de cette présentation, l'essentiel est peut-être de retenir sa tentative théorique de classer les mouvements mélodiques (fig. VI.1, 94) ; classification qui n'a pas de traces dans les écrits ultérieurs.

2 Chez al-Fārābī

Étant plus précis dans ses termes, al-Fārābī ne parlera pas de « composition mélodique » (*ta'līf*) mais exposera les « principes des mouvements [mélodiques] » (*mabādi' al-intiqālāt*) et les « fondements des mélodies » (*mabānī al-alḥān*)[7]. Les notes de l'`octave`, de la `quinte` et de la `quarte` constituent les fondements/débuts des mélodies (*mabādī al-'alḥān*), et leurs notes sont les notes indispensables (*naġam ḍarūriyya*) : sept dans l'`octave`, quatre dans la `quinte`, trois dans la `quarte`, dix dans l'`octave et quarte`, onze dans l'`octave et quinte`, quatorze dans la `double octave`[8]. Malgré les différentes divisions de l'`octave` observées dans les chapitres précédents, la vision heptatonique est donc profondément ancrée dans le système.

Comme l'observe al-Fārābī, le « mélange » des genres — autrement-dit le passage d'un genre à un autre —, est utilisé dans la pratique[9]. Dans une vision théorique, pour l'explication des mouvements mélodiques, l'intervalle d'`octave` sera constitué de huits espèces (*naw'*), contenant également les genres de quintes et de quartes, sans plus de précisions concernant les intervalles[10] :

1. A - B - Ǧ - D - H - W - Z - Ḥ
2. B - Ǧ - D - H - W - Z - Ḥ - Ṭ

6. Une seule copie existe de cet ouvrage ; elle est intégrée au corpus Or. 2361, f. 165a–168a, du British Museum (voir RISM *AW*^{i} [175]. Sa première lecture est celle de Ḥifnī/Lachmann (1931), ensuite celle de Z. Yūsuf (1962), et finalement celle de Y. Šawqī (1969) qui effectue une comparaison entre les deux lectures précédentes (ibid., p. 182–188). Voir aussi la traduction anglaise par C. Cowl (1966).

7. *La Composition*, dis. I Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 18–26 ; ed. Ḫašaba, op. cit., p. 959–983.

8. Cependant, plus bas, al-Fārābī ne semble plus aussi précis dans sa terminologie, puisque toutes ses notes utilisées seront appelées « fondements des mélodies » (ed. Ḫašaba, op. cit., p. 962).

9. Ibid., p. 963.

10. La note Ḥ étant l'`octave` de la note A, la dernière organisation est donc la même que la première, reproduite à l'aigü.

3. Ḡ - D - H - W - Z - Ḥ - Ṭ - Y
4. D - H - W - Z - Ḥ - Ṭ - Y - K
5. H - W - Z - Ḥ - Ṭ - Y - K - L
6. W - Z - Ḥ - Ṭ - Y - K - L - M
7. Z - Ḥ - Ṭ - Y - K - L - M - N
8. Ḥ - Ṭ - Y - K - L - M - N - S

Les extrêmités de ces espèces sont les débuts des mélodies (*mabādi' al-alḥān*) et ce qui est entre les extrêmités constitue les fondements des mélodies (*mabānī al-alḥān*).

Pour ce qui est des mouvements mélodiques, al-Fārābī en expose les simples laissant au lecteur la déduction de mouvements composés et plus complexes. Des exemples de ces mouvements se présentent ainsi comme suit :

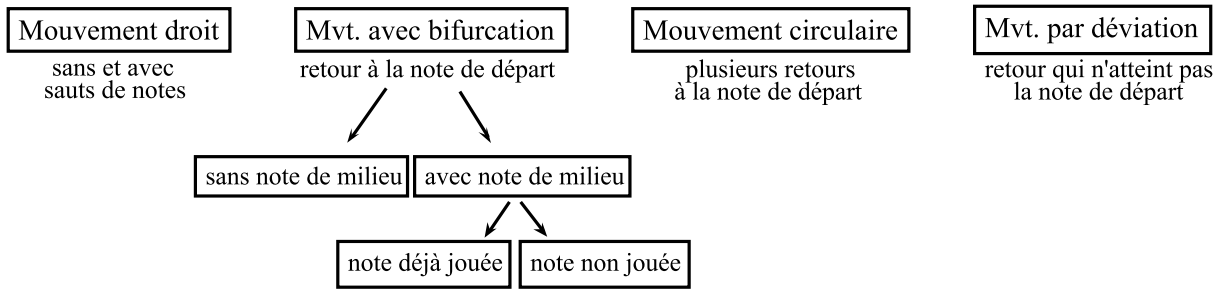
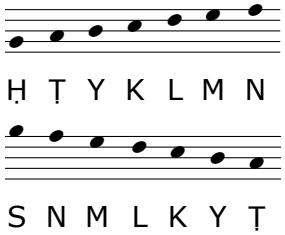


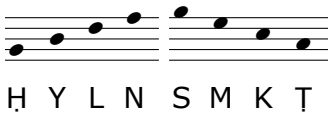
FIGURE VI.2: Les mouvements mélodiques selon al-Fārābī

2.1 Mouvement droit (*nuqla 'alā istiqāma*)

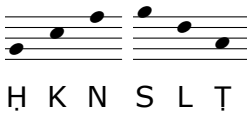
Le premier mouvement droit conjoint résulte en une succession de toutes les notes ; les autres mouvements droits s'effectuerons par des sauts réguliers de notes.



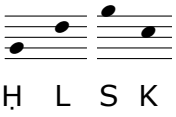
Mouvement droit en succession, en jouant une note sur deux, ce qui engendre une succession de tierces



Mouvement droit en succession, en jouant une note sur trois, formant des quartes :



Mouvement droit en succession, en jouant une note sur quatre, formant des quintes :



Mouvement droit en succession, en jouant une note sur cinq, formant des sixtes :

Ḥ M S Y

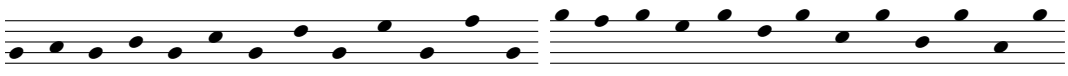
Mouvement droit en succession, en jouant une note sur six ou plus, formant des septièmes :

Ḥ N S Ṭ

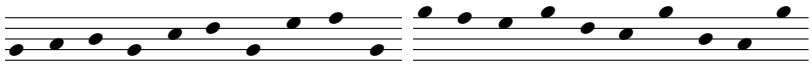
2.2 Mouvement avec bifurcation (*nuqla ʿalā inʿiṭāf*)

Il s'agit d'un mouvement d'alternance avec la note de départ, sans changement de genre. Al-Fārābī distingue le retour avec une/des notes de passage, appelée « note de milieu », entre l'intervalle obtenu et le retour à la note de départ, ou sans note de passage :

1. Retour à la note de départ, sans note de milieu :



Ḥ Ṭ Ḥ Y Ḥ K Ḥ L Ḥ M Ḥ N Ḥ S N S M S L S K S Y S Ṭ S

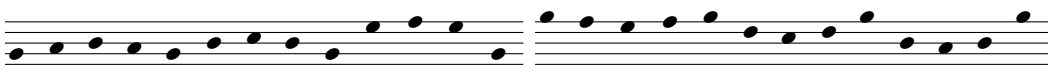


Ḥ Ṭ Y Ḥ L K Ḥ M N Ḥ S N M S L K S Y Ṭ S

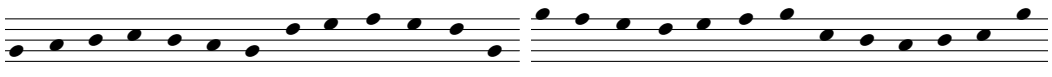
Ḥ Ṭ Y K Ḥ L M N Ḥ S N M L S K Y Ṭ S

2. Retour avec note de milieu, où deux types de mouvements sont distingués : le cas où le retour s'effectue sur une note déjà jouée, et la cas où il s'effectue sur une note non jouée :

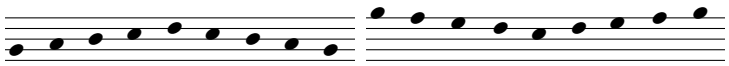
Retours avec une note déjà jouée



Ḥ Ṭ Y Ṭ Ḥ K L K Ḥ M N M Ḥ S N M N S L K L S Y Ṭ Y S

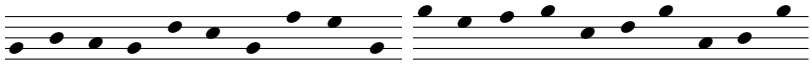


Ḥ Ṭ Y K Y Ṭ Ḥ L M N M L Ḥ S N M L M N S K Y Ṭ Y K S

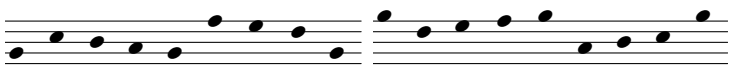


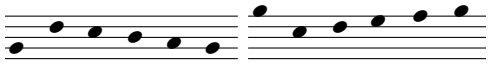
Ḥ Ṭ Y K L K Y Ṭ Ḥ S N M L K L M N S

Retours avec une note non jouée

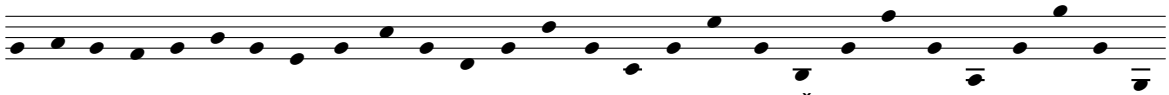


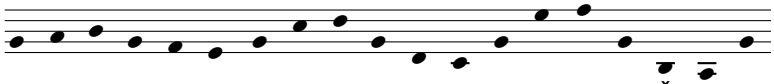
Ḥ Y Ṭ Ḥ L K Ḥ N M Ḥ S M N S K L S Ṭ Y S

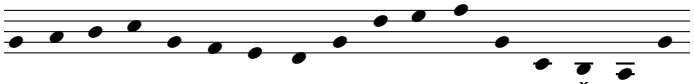


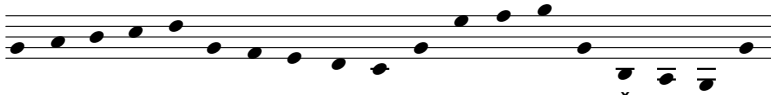


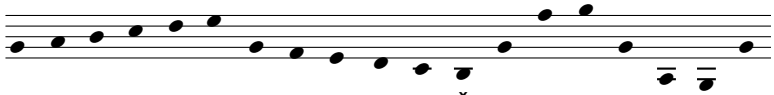
2.3 Mouvement circulaire (*nuqla ʻalā istidāra*)





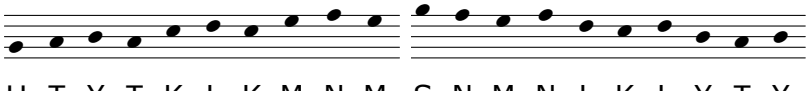


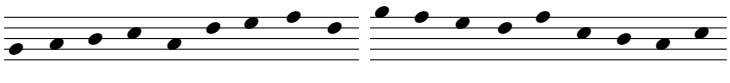


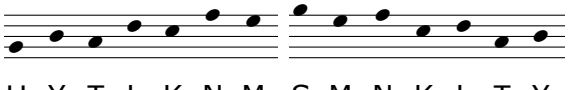


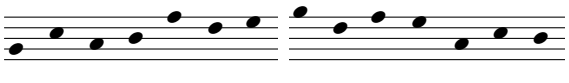
2.4 Mouvement par déviation (*nuqla ʻalā inʻirāğ*)

Il s'agit d'un retour, mais qui n'aboutit pas à la note de départ :









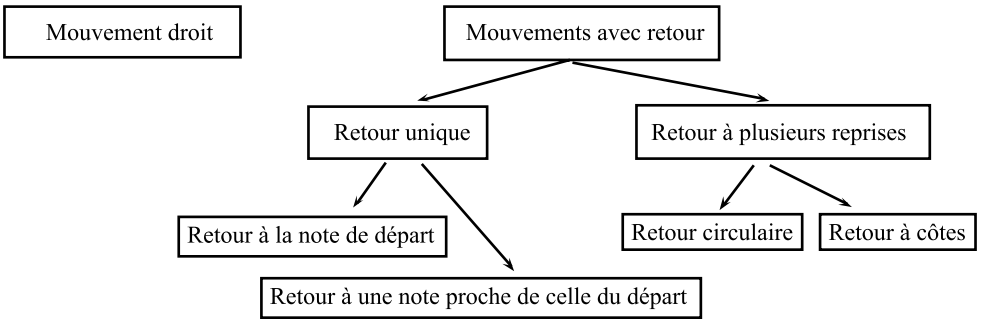


FIGURE VI.3: Les mouvements mélodiques selon Ibn Sīnā

3 Chez Ibn Sīnā

Ibn Sīnā conçoit le mouvement mélodique en deux premiers groupes : le mouvement droit (*intiqāl mustaqīm*) et le mouvement avec retours (*intiqāl rāǧi‘/mun‘ariǧ*) à la note de départ, pouvant être considéré comme le premier groupe d'al-Fārābī et le regroupement des trois autres groupes à retours [11]. Mais pour Ibn Sīnā le retour peut-être un retour unique (*rāǧi‘ fard*) ou un retour à plusieurs reprises (*rāǧi‘ mutawātir*). Ce dernier peut-être un retour à la même note, il s'agira alors d'un retour circulaire (*rāǧi‘ mustadīr*), ou un retour à des notes différentes, et sera alors un retour strié (*rāǧi‘ muḍalla‘*). Finalement, le retour sera à côtes égales ou inégales selon la régularité du mouvement.

Le retour unique peut retrouver la note de départ ou n'atteindre qu'une note proche : le premier cas sera considéré comme un retour abouti (*ruǧū‘ lāḥiq*) et le deuxième sera un retour abandonné (*ruǧū‘ muḫil*).

Alors que pour al-Fārābī la répétition d'une note ne fait pas partie de sa théorie du mouvement, Ibn Sīnā la prend plus en considération et distingue les retours avec répétitions et repos sur la note de ceux qui sont passger [12]. Ibn Sīnā se distingue aussi d'al-Fārābī par le fait que la conjonction (*intiqāl muttaṣil*) ou la disjonction (*intiqāl ṭāfir*) du mouvement n'est abordée que dans un second plan. Selon lui, la disjonction ne doit généralement s'effectuer que par un intervalle consonant [13], ce qu'al-Fārābī ne prend pas en considération. Cependant, Ibn Sīnā ne présentera pas d'exemples élaborés des mouvements mouvements, mais montre qu'il procède par une approche combinatoire sur la répétition de trois notes en laissant au lecteur de développer les combinaisons [14].

Par ailleurs, il est remarquable de noter qu'Ibn Sīnā, qui n'évoque pas de quelconques effets aux modes, décrit certains effets de mouvements mélodiques [15]. Ainsi, si l'évolution mélodique tend vers l'aigu, elle donnera l'impression d'une irritation naturelle (*šamā‘il al-ḥarad*) [16]. Si elle se dirige vers le grave, elle évoquera naturellement la méditation, le rêve et l'excuse [17]. Le mouvement descendant suivi d'un mouvement ascendant donne à l'âme un état de noblesse prophétique et sage accompagnée d'émotion et de révélation, alors que son contraire provoque un état réjouissant qui tend vers la légèreté et l'émotion abondante [18].

11. ERL. Op. cit., p. 162–166 ; IBN SĪNĀ, op. cit., p. 69–75.
12. ERL. Op. cit., p. 192 ; IBN SĪNĀ, op. cit., 69 et 70.
13. ERL. Op. cit., p. 163 ; IBN SĪNĀ, op. cit., p. 70.
14. ERL. Op. cit., p. 164–165.
15. ERL. Op. cit., p. 166 ; IBN SĪNĀ, op. cit., p. 75.
16. D'Erlanger donne : « vaillance et de générosité ».
17. D'Erlanger donne : «le sérieux, la sagesse ou la plainte ».
18. Ici encore, la traduction de D'Erlanger est étrange. Il donne : « provoque une mauvaise disposition ;

4 Chez al-Urmawī

Chez al-Urmawī, les mouvements des notes ne sont pas abordés au *Kitāb al-adwār* mais seulement à la fin du quatrième discours de la *Risāla al-šarafiyya*[19]. C'est donc cette section-là que l'Anonyme LXI a consulté pour établir son commentaire du *Kitāb al-adwār*. Partant de l'aigüe, du grave ou d'une position intermédiaire, al-Urmawī distingue premièrement trois mouvements principaux :

- Un mouvement direct (*intiqāl mustaqīm*), sans retour au point de départ ;
- Un mouvement abouti (*intiqāl lāḥiq*), avec un retour au point de départ ;
- Un mouvement abandonné (*intiqāl muḫil*) , qui s'approche du point de départ.

Ensuite, si le retour s'effectue une seule fois, l'évolution est à « retour unique », sinon elle est à « retours successifs », où le retour sera « cyclique » s'il s'effectue sur la même note, — mais il arrive que cet adjectif soit attribué à un retour dépassant la note initiale —, ou « polygonal », s'il est sur des notes différentes.

Le retour est également « à rapports égaux » s'il garde à chaque fois le même nombre de notes. Si ce nombre varie, le mouvement sera dit « à retours différents ».

Le mouvement peut également être « direct conjoint », si, qu'il soit ascendant ou descendant, il touche toutes les notes du système une à une. Il peut toutefois être « direct à sauts » s'il omet une note, deux, ou plus.

Outre l'« arrêt (*iqāma*) », défini par plusieurs coups sur une même note, al-Urmawī évoque aussi la répétition des notes, qui peut être une « répétition égales », si chaque note est jouée le même nombre de fois, sinon elle sera « inégale ».

Al-Urmawī signale par ailleurs la possibilité de trouver d'autres catégories dans d'autres ouvrages, mais se réfère seulement à al-Fārābī, tout en étant conscient que les possibilités de mouvements sont infinies. Cependant, nous voyons ici que l'organisation des mouvements qu'il donne est identique à celle d'Ibn Sīnā, à l'exception des exemples qu'il donne[20], qui sont empruntés, avec leur organisation, à al-Fārābī.

5 Après al-Urmawī

L'Anonyme LXII est le seul à définir le terme « mouvement (*intiqāl*) » comme étant le déplacement des doigts d'une note à l'autre. Sa vision semble donc être lié à un instrument cordophone[21]. En outre, même s'il s'agit de mélodie et non pas d'instrument, il parle de « ligatures indispensables (*šadd ḍarūriyya*) » et non pas de « notes indispensables », reprenant l'idée d'al-Fārābī sur l'existence de notes qui constituent les fondements des mélodies (§ 2, 95). L'explication de l'Anonyme LXII est cependant légèrement plus développée dans la mesure où il affirme que les notes rajoutées n'ont pour rôle que l'embelissement et l'enjolivement, au point d'en faire la première distinction entre les mélodies : « En un mot, les mélodies sont simples ou mélangées, et dans les deux cas elles comportent ou non des adjuvants »[22][23].

Le deuxième point que développe l'Anonyme LXII concerne les notes de départ (*mabādi' al-intiqālāt*). Il est préférable que celles-ci soient des notes centrales afin de permettre une évolution mélodique vers l'aigu et vers le grave. C'est la raison pour laquelle on commencerait

elle dénote la rancune et l'angoisse du coeur ».

19. § XVII, Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 152–153 ; § 76 Kriâa, op. cit., p. 222–234.
20. Kriâa, op. cit., p. 225–234.
21. Concernant la totalité de cette section, voir Anon. LXII, op. cit., 129b-135b ; Erl. Op. cit., p. 444–448.
22. وعلى الجملة فالألحان إمّا ساذجة وإمّا مخلوطة وكلاهما إمّا أن يوجد فيها تزييدات أو لا. (Or. 2361, 129b, l. 14–15)
23. Erl. Op. cit., p. 445.

généralement par la note qui débute la deuxième strate, qui serait celle donnée par corde du *maṯlaṯ* libre, pour un mouvement descendant, ou celle donnée par l'index du *zīr*[24] pour un mouvement ascendant.

Pour ce qui est de l'organisation des mouvements mélodiques, l'Anonyme LXII reprend globalement celle de la *Risāla al-šarafiyya*, issue principalement d'Ibn Sīnā. Il y rajoute les mouvements par bifurcation[25] (*ʿalā inʿṭāf*) et circulaire (*ʿalā istidāra*) donné par al-Fārābī, dont il donne des exemples non pas avec une dénomination alphabétique des notes, mais selon leur positionnement dans le système. Ainsi, un mouvement par bifurcation se formerait en prenant la médiane, l'aigüe des moyennes, la moyenne des moyennes, puis la grave des élevées[26], et la suivante de la médiane et la médiane[27]. Nous aurions ici une bifurcation cyclique (*inʿṭāf bi-dawr*), qui se dénommerait « circulaire » (VI.4).

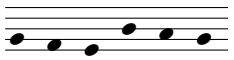


Figure VI.4: Mvt. circulaire

Un autre type de mouvement par bifurcation serait non cyclique et se dénommerait « à côtes »[28], par ex., en partant de la médiane, puis en prenant l'aigüe des moyennes, la suivante de la médiane, la moyenne des moyennes, la grave des élevées, la grave des moyennes, et la moyenne des élevées (VI.5). Nous remarquons ici que le mouvement à côtes décrit par l'Anonyme LXII correspond à un mouvement circulaire chez al-Fārābī (§ 2.3) alors que son mouvement circulaire ne semble correspondre à aucun mouvement d'al-Fārābī. Pourtant ce mouvement circulaire correspondrait à une marche mélodique VI.4, mouvement qui nous semble aujourd'hui assez familier. L'Anonyme LXII indique aussi qu'il est nécessaire de passer d'une note à une note qui lui est concordante. Il donne cependant la possibilité d'aller d'une note à une autre qui lui est discortante en passant pour une note concordante aux deux[29].

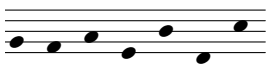


Figure VI.5: Mvt. à côtes

Par ailleurs, dans ce contexte de mouvements mélodiques, l'Anonyme LXII se réfère à al-Fārābī pour évoquer le mélange des genres, qui aboutit à une forme chromatique du genre. Trois superpositions de genres sont proposées :

- Superposition du genre diatonique (*ḏū al-maddatayn*) à son inverse ;
- Superposition de du genre conjoint moyen (*muṭṭaṣil mutawassiṭ*) à son inverse ;
- Superposition du genre diatonique au genre conjoint moyen.

Chacune de ces superpositions donnent trois formes :

TABLE VI.1: La superposition des genres selon l'Anonyme LXII

Trois formes à partir du genre diatonique					
A	B	D	H	Z[30]	Ḥ
60	56+7/8+(5/8)/8	53+1/3	50+5/8	47+3/7+(2/3)/7	45
1	256/243 ?	9/8	32/27	81/64 ?	4/3
A		D		Z	Ḥ
A	B		H		Ḥ
A		D	H		Ḥ
Trois formes à partir du genre conjoint moyen					
A	Ğ	D	H	W	Ḥ

24. On pourrait expliquer cette note par le fait que c'est l'octave aigüe de la corde *maṯnā*.
25. Ce qui est traduit dans d'Erlanger par « *inclinaison* ».
26. L'auteur glisse à ce point une explication de la conjonction/disjonction dans le système (Or. 2361, f. 130, l. 7–10).
27. Voir la notation de D'Erlanger (ERL. Op. cit., p. 447).
28. Dans d'Erlanger, « polygonal ».
29. ERL. Op. cit., p. 448.
30. Pour la note Z, d'Erlanger donne : 47+3/9+(2/3)/9.

60	56+1/4	53+1/3	50+5/8	48	45
1	16/15	9/8	32/27	5/4	4/3
A		D		W	Ḥ
A	Ğ		H		Ḥ
A		D	H		Ḥ
Trois formes à partir de la superp. des genres diatonique et conjoint moyen					
A	Ğ	D	W	Z [31]	Ḥ
60	56+1/4	53+1/3	48	47+3/7+(2/3)/7	45
1	16/15	9/8	5/4	81/64	4/3
A		D		Z	Ḥ
A	Ğ		W		Ḥ
A		D	W		Ḥ

Ainsi, les intervalles suivants résulteraient de ces formes :

A D Z Ḥ : 9/8, 9/8, 256/243	A D W Ḥ : 9/8, 10/9, 16/15	A D Z Ḥ : 9/8, 9/8, 256/243
A B H Ḥ : 256/243, 9/8, 9/8	A Ğ H Ḥ : 16/15, 10/9, 9/8	A Ğ W Ḥ : 16/15, 75/64, 16/15
A D H Ḥ : 9/8, 256/243, 9/8	A D H Ḥ : 9/8, 254/243, 9/8	A D W Ḥ : 9/8, 10/9, 16/15

Conscient que tous ces intervalles ne peuvent être joués sur le *ʻūd*, l'Anonyme LXII indique qu'il faudrait rajouter une ligature au dizième de la distance entre l'index et le cordier pour avoir l'intervalle 10/9 et rajouter respectivement sur les cordes, à partir du *bamm*, les notes : N, S, ʻA, F et Ḍ. Ainsi, il considère avoir formé différents genres qui composeraient sur deux octaves les cycles suivants [32] :

TABLE VI.2: Cycles formés à partir de la superposition des genres, selon l'Anonyme LXII

Première octave	Deuxième octave
rāst	hiǧāz
`uššāq	`uššāq
iṣfahān	iṣfahān
husaynī	husaynī
bozorg	bozorg

Finalement, l'Anonyme LXII reprend les exemples de mouvements mélodiques données par al-Urmawī et issus d'al-Fārābī, tout en considérant qu'il s'agirait d'exemples sur le cycle rāst. Quant au pseudo-Širwānī [33], il ne fait que résumer les propos d'al-Urmawī. Il en est de même pour al-Lāḏiqī [34], qui indique que cela a été reproduit aussi par Ibn Ġaybī [35]. Al-Lāḏiqī nous informe toutefois d'une autre forme que les musiciens dénomment « *tarǧi'* ». Ce procédé, qui serait fort usité chez les professionnels, consiste à faire jouer une corde libre pendant qu'on joue sur une autre corde. Il semble donc faire partie de l'ornementation plutôt que des mouvements mélodiques proprement-dits.

31. *Idem.* pour la note Z.
32. Voir la notation de ces groupements dans ERL. Op. cit., p. 452–460.
33. Id., *Mus. Arabe T. IV*, p. 152–153.
34. Ibid., p. 426–427.
35. Ibid., p. 427.

Chapitre VII

Sur les instruments

1 Classification des instruments

Avant d'aborder l'emplacement des notes musicales sur le *ʿūd*, c'est une classification originale que nous présente l'Anonyme LXI des instruments de musique (§ 1, 197) [1]. Mis à part le gosier humain, les instruments artificiels sont selon lui classés en instruments vibratoires (*ālāt muḥtazza*) et instruments à vents (*ālāt ḏawāt al-nafḥ*). Les instruments vibratoires ne sont pas seulement ceux possédant une corde vibrante, mais également tous les instruments ayant une partie vibrante importante. C'est cependant un manque de pertinence de placer les instruments à vents dans une catégorie autre, puisque eux aussi possèdent un corps vibratoire.

Rappelons-nous aussi que l'Anonyme LXI avait déjà fait, dans le chapitre concernant le son et la note, une distinction entre les types de « chocs » et donc de production des sons à partir des instruments, où il distingue les sons «entre-choqués » des sons « arrachés ». Il y observe la nécessité d'une régularité dans la vibration des corps pour la production d'une note (§ 2.1, 34). Cependant, il ne semble pas y avoir de relation directe entre ces observations concernant le son et la classification des instruments de musique, ni d'affirmation de la répartition classique, qu'il a déjà donné, entre instruments à cordes et instruments à vents (§ 2.2, 36). Cette dernière était imposée par l'observation des causes de l'aigu et du grave (§ 3,152). Nous voyons donc que même dans une section qui se focalise sur les instruments, l'attitude de l'Anonyme LXI reste marquée par le phénomène vibratoire discuté dans le chapitre concernant le son.

2 Le luth et la réalisation des modes

Même si l'Anonyme LXI cite divers instruments rarement évoqués dans d'autres textes arabes sur la musique [2], son attention reste naturellement dirigée vers le *ʿūd*. Cet instrument étant relié aux mythes de l'origine de la musique [3], instrument considéré parfait par sa forme et le nombre de ses frettes et de ses cordes, il a été l'instrument qui a reçu toutes les attentions

1. Une vision générale sur la classification des instruments peut être obtenue par l'article Eckhard Neubauer. "Classification of Musical Instruments in the Medieval Middle East". Dans : *The Garland Encyclopedia of World Music : The Middle East*. Éd. par D. Reynolds V. Danielson S. Marcus. T. 6. New York, London : Routledge, 2002, p. 395–399. isbn : 0-8240-6042-3.

2. Pour une liste de ces instruments, voir l'index, mot-clé « instruments ».

3. Amnon Shiloah. "The ʿŪd and the Origin of Music". Dans : *Studia Orientalia, Memoriæ D.H. Baneth*. Éd. par S. Pines M.J. Kister. Réimprimé dans The Dimension of Music (II). Jérusalem : The Magnes Press, the Hebrew University, 1979, p. 395–407.

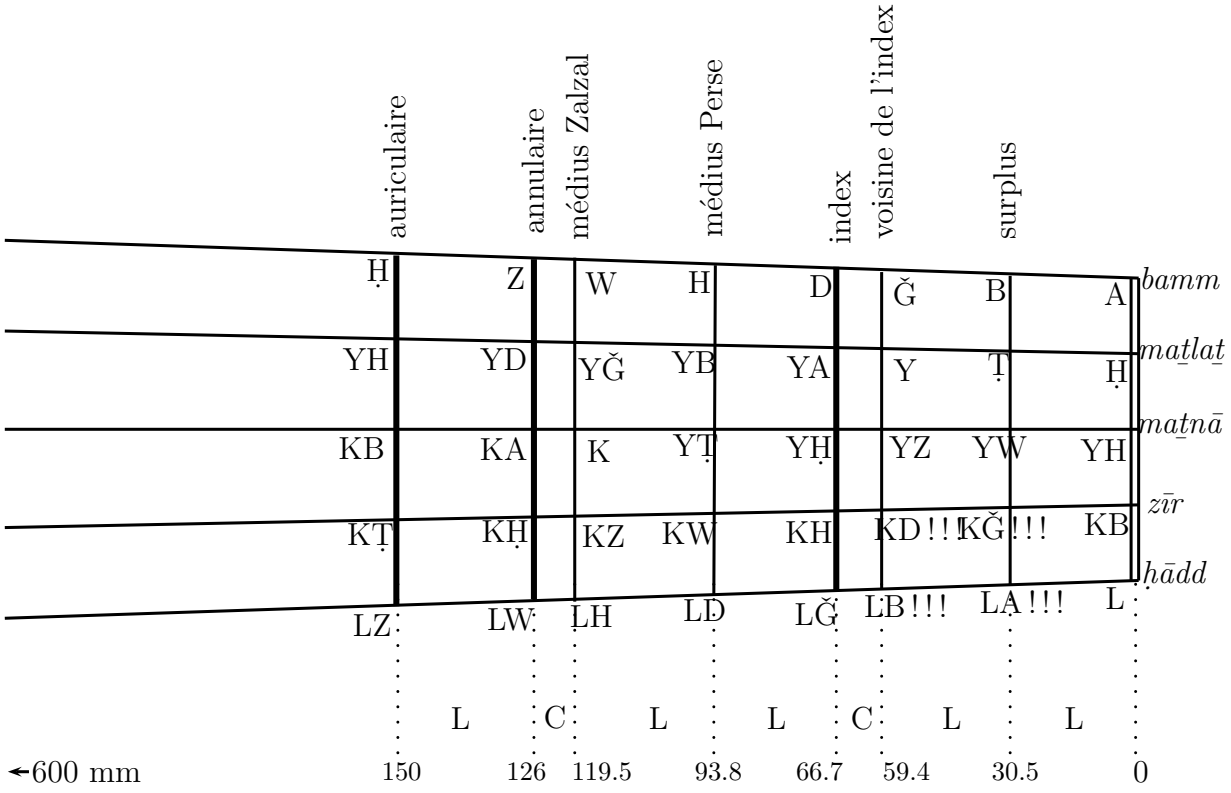


FIGURE VII.1: Emplacement des ligatures sur le *ʿūd*

des auteurs médiévaux [4].

Cependant, pour ce qui est des intervalles musicaux, c'est à la petitesse de son manche que nous attribuons les imprécisions et les divergeances concernant l'emplacement du médius de Zalzal [5]. En effet, peu de place reste sur un luth à manche court afin de poser les septs ligatures nécessaires à la réalisation des intervalles selon le système décrit sur le monocorde, particulièrement entre les ligatures de Zalzal et la voisine de l'index puisque c'est seulement un *comma* qui les sépare des ligatures de l'annulaire et de l'auriculaire. Sur une corde d'une longueur de 600 mm, la ligature du médius de Zalzal se placerait à 119,46 mm et celle de l'annulaire à 125.92 mm [6] ; soit 6 mm séparant les deux ligatures. Si nous considérons que chaque ligature occupe au moins 1 mm de distance, trop peu d'espace reste disponible pour pouvoir jouer la note fournie par la ligature de l'index. D'où le besoin d'abaisser la position de la ligature de Zalzal. Ceci expliquerait selon nous le désaccord sur son emplacement et peut-être aussi la suppression des ligatures sur le *ʿūd*.

En écartant les différents détails de la facture instrumentale, comme par exemple le parallélisme des cordes entre elles et par rapport au manche de l'instrument, une représentation schématique des ligatures du *ʿūd* selon le *Kitāb al-adwār* serait celle donnée dans la figure VII.1.

4. Les travaux les plus complets concernant le *ʿūd* et ses sources médiévales sont Eckhard NEUBAUER. "Der Bau der Laute und ihre Besaitung nach arabischen, persischen und türkischen Quellen des 9. bis 15. Jahrhunderts". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 8 (1993), p. 279–378 ; Mahmoud GUETTAT. *Ālat al-ʿūd bayna diqqat al-ʿilm wa asrār al-fann [Le ʿūd, entre la précision de la science et les secrets de l'art]*. Masaqt : Le centre de musique traditionnelle à Oman, 2006.

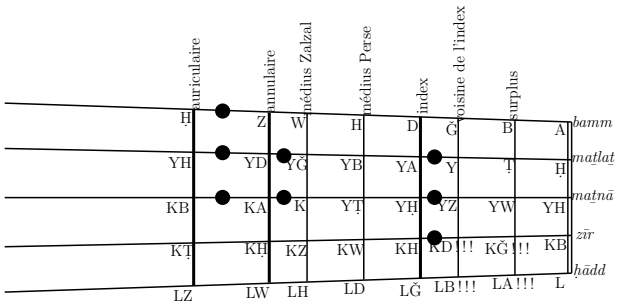
5. Concernant ce médius, voir notre présentation à la section 1.3.

6. Voir par exemple le tableau fournit par CHABRIER, op. cit., p. 26.

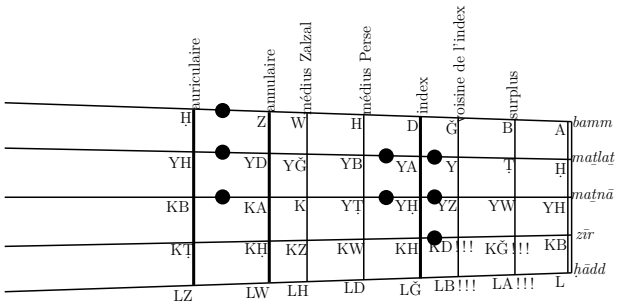
Pour ce qui est des modes sur *ʿūd*, le *Kitāb al-adwār* les décrit de l'aigu au grave[7], en indiquant les ligatures à jouer pour chacun des modes principaux et pour les six *awāzāt* :

Obtention des modes principaux

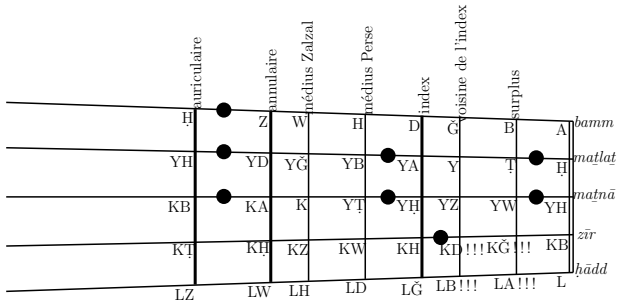
`ušš̄āq` :
zīr : index, libre,
maṯnā : annulaire, index, libre,
maṯlaṯ : annulaire, index, libre.
(Ṭ - B Ṭ Ṭ - B Ṭ Ṭ)



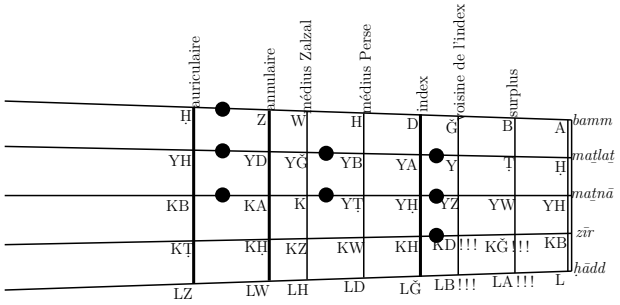
`nawā` :
zīr : index, libre,
maṯnā : perse, index, libre,
maṯlaṯ : perse, index, libre.
(Ṭ - Ṭ B Ṭ - Ṭ B Ṭ)



`būsalīk` :
zīr : index, libre,
maṯnā : perse, surplus, libre,
maṯlaṯ : perse, surplus, libre.
(Ṭ - Ṭ Ṭ B - Ṭ Ṭ B)

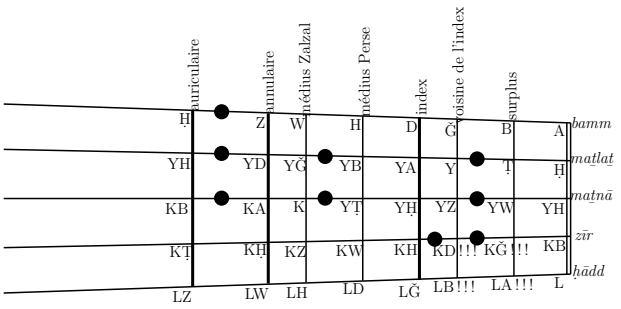


`rāst` :
zīr : index, libre,
maṯnā : zalzal, index, libre,
maṯlaṯ : zalzal, index, libre.
(Ṭ - Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ)

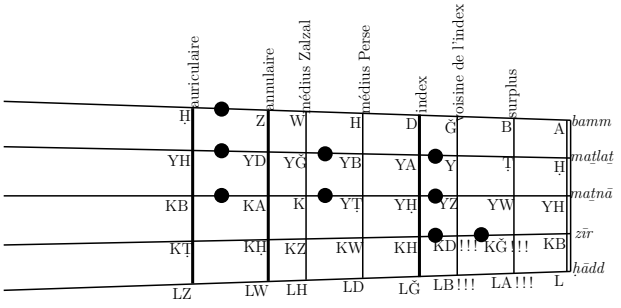


7. Les intervalles que nous donnons ici sont donc inversés par rapport à ceux de la table V.9, 74.

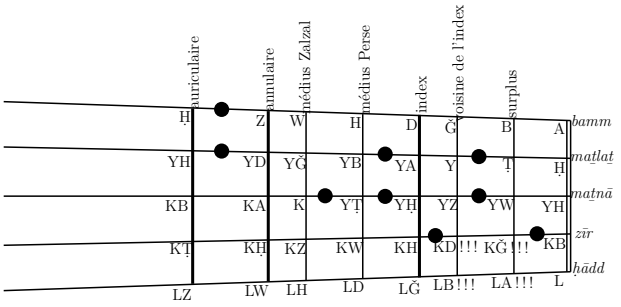
`irāq :
zīr : index, voisine, libre
maṯnā : zalzal, voisine, libre,
maṯlaṯ : zalzal, voisine, libre.
(B Ğ - Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ṭ Ğ)



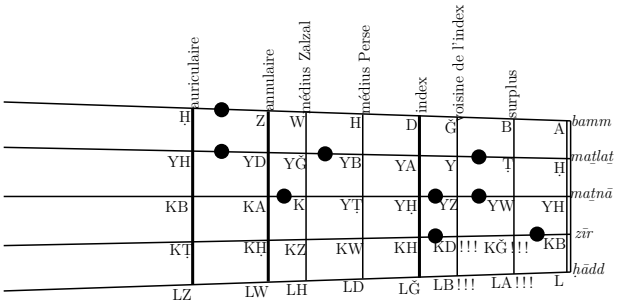
iṣfahān :
zīr : index, voisine, libre
maṯnā : zalzal, index, libre,
maṯlaṯ : zalzal, index, libre.
(B Ğ - Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ)



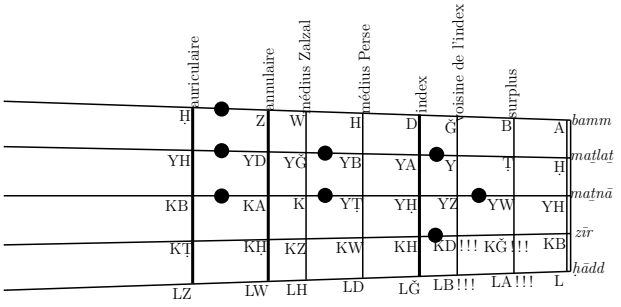
zīrāfkand :
zīr : index, surplus
maṯnā : zalzal, perse, voisine, libre
maṯlaṯ : persan, voisine, libre.
(Ğ Ṭ - B Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ)



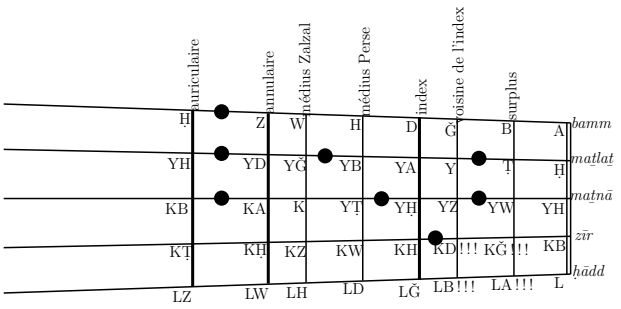
bozorg :
zīr : index, surplus
maṯnā : annulaire, index, voisine, libre
maṯlaṯ : zalzal, voisine, libre.
(Ğ Ğ Ṭ - B Ğ - Ğ Ṭ Ğ)



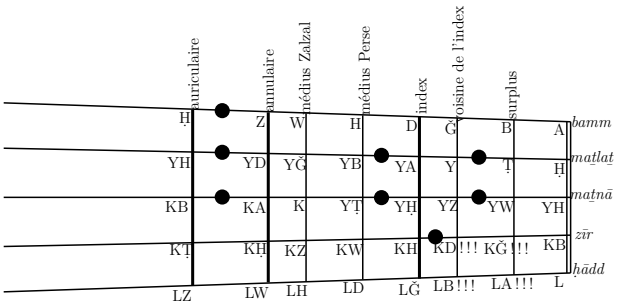
zangulāh :
zīr : index, libre
maṯnā : zalzal, voisine, libre
maṯlaṯ : zalzal, index, libre.
(Ṭ - Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ Ṭ)



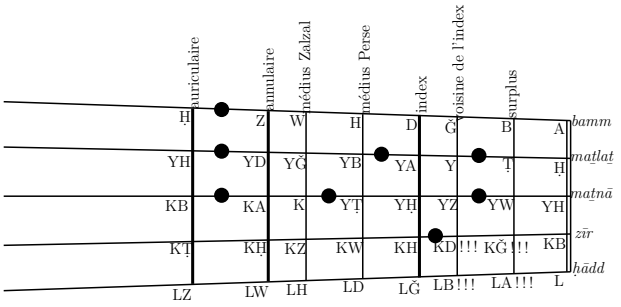
`rahāwī` :
zīr : index, libre
maṯnā : perse, voisine, libre
maṯlaṯ : zalzal, voisine, libre.
(Ṭ - Ṭ Ğ Ğ - Ğ Ṭ Ğ)



`husaynī` :
zīr : index, libre
maṯnā : perse, voisine, libre
maṯlaṯ : perse, voisine, libre.
(Ṭ - Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ)

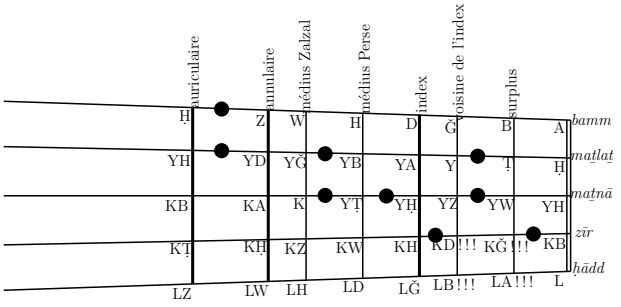


`hiğāz` :
zīr : index, libre
maṯnā : zalzal, voisine, libre
maṯlaṯ : perse, voisine, libre.
(Ṭ - Ğ Ṭ Ğ - Ṭ Ğ Ğ)

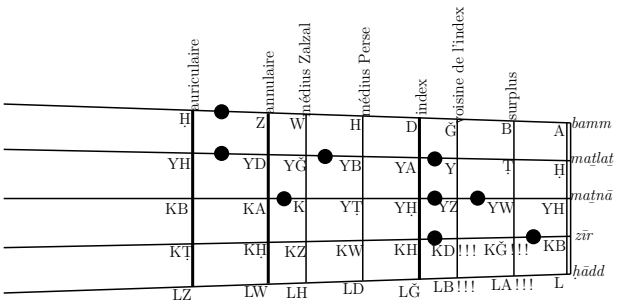


Obtention des *awāzāt*

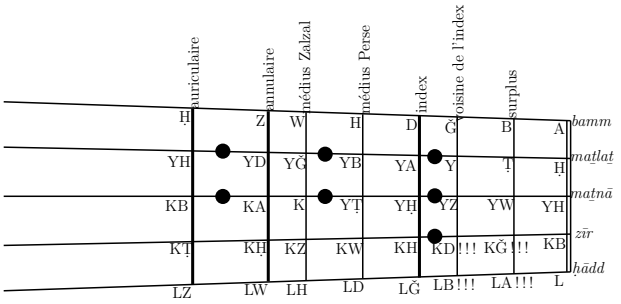
`kawašt` :
zīr : index, surplus
maṯnā : zalzal, persane, voisine, libre
maṯlaṯ :zalzal, voisine, libre.
(Ğ Ṭ - B Ğ Ğ - Ğ Ṭ Ğ)



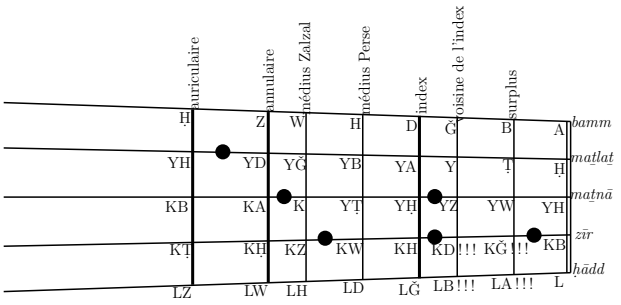
`kirdāniyā` :
zīr : index, surplus
maṯnā : annulaire, index, voisine, libre
maṯlaṯ :zalzal, index, libre.
(Ğ Ğ Ṭ - B Ğ - Ğ Ğ Ṭ)



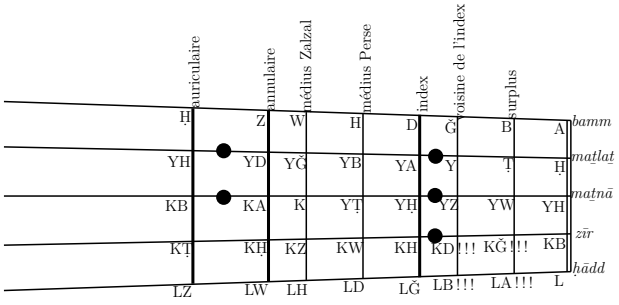
`nūrūz` :
zīr : index, libre
maṯnā : zalzal, index, libre
maṯlaṯ :zalzal, index, libre.
(Ṭ - Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ)



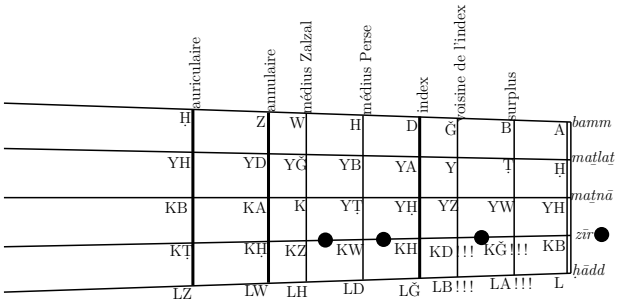
`salmak` :
zīr : zalzal, index, surplus
maṯnā : annulaire, index, libre
([Ğ Ğ Ğ Ṭ Ṭ])



`māya` :
zīr : index, libre
maṯnā : index, libre
maṯlaṯ :index.



`šahnāz` :
Ce dernier *awāz* apparaît dans une description formulaire, n'utilisant que la corde *zīr* :
zīr : libre, voisine
zīr : zalzal, perse, voisine, libre.



C'est ici que l'incohérence du système utilisant les intervalles B, Ğ et Ṭ se dévoile le plus. Aucune distinction n'est faite entre les intervalles de *comma*-s (C) et les intervalles de *limma*-

s (L). Nous voyons par exemple que pour le mode `irāq, le premier intervalle, de l'aigu au grave est l'intervalle B, qui correspond normalement à l'intervalle de *limma* ; il est réalisé ici par les ligatures de l'index et de la voisine de l'index, formant un intervalle de *comma* !

Une lecture attentive de son ouvrage permettrait de détecter ces lacunes. Mais l'Anonyme LXI ne fait aucun commentaire sur ce sujet ; il en est de même pour tous les lecteurs arabes d'al-Urmawī. Est-il possible de penser que al-Urmawī a lui-même revu son système intervallique dans la *Risāla al-šarafiyya* afin de réctifier ces lacunes ? Nous avons vu que l'organisation des genres a été totalement revue, en utilisant un système épimorique plus précis [8]. Mais, cela n'a pas permis à al-Urmawī d'abandonner totalement, dans la *Risāla al-šarafiyya*, la pensée en intervalles B, Ḡ et Ṭ. Il reprend l'utilisation de ces intervalles quand il s'agit des intervalles sur le *ʿūd* [9], tout comme quand il est question de la présentation des genres connus dans la pratique musicale [10]. Le système théorique se retrouve face à une tradition pratique ancrée. La pratique luthiste en est probablement pour quelque chose [11]. Le système de la pratique possède son instrument, alors que le système établie théoriquement n'en a pas.

Cependant, al-Fārābī avait déjà pensé à un instrument pour rendre compte auditivement des genres épimoriques. En effet, après avoir exposé ce système épimorique, et avant de présenter les instruments connus, il explique la construction d'un instrument pour la vérification de la théorie [12]. Il s'agit d'un instrument « que certains Anciens avaient parfaitement décrit » [13]. Son but est de montrer que la théorie correspond à la réalité [14].

C'est aussi une description assez précise que donne al-Fārābī de cet instrument. Celui-ci se base sur :

1. La construction d'un chassis ayant la figure d'un parallélipipède, sur lequel 15 cordes pourraient être placées ;
2. Le placement d'une baguette et un cordier sur les côtés afin de supporter les cordes. Les cordes devraient être tendus de manière à produire la même note ;
3. L'établissement d'une règle contenant les noms des notes du groupe parfait ;
4. L'emplacement des chevalets sur 14 des 15 cordes, selon les positions des notes de la règle.

S'il n'est pas possible de savoir si al-Fārābī a réellement construit cet instrument. Cependant, cette même description est reprise par l'Anonyme LXII [15], accompagnée d'une figure réaliste de l'instrument (fig. VII.2) [16].

D'un autre côté, d'après al-Āmulī AW^{ii}[007]/PW[10] (m. 1352 à Širaz) et l'auteur de *Kanz al-tuḥaf* PW[144], al-Urmawī aurait inventé deux instruments : 1. le *nuzha*, de type psaltérion, qui serait d'après le *Kanz al-tuḥaf*, l'instrument le plus agréable après le *ṣanǧ* [17] ;

8. Voir § 3.3, 65.
9. Kriâa, op. cit., 179 sq.
10. Ibid., p. 188.
11. La présentation des genres connus, dans la *Risāla al-šarafiyya* succède directement à la présentation des intervalles sur le *ʿūd*.
12. Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 158–160 ; ed. Neubauer, op. cit., p. 198–201 ; ed. Ḫašaba, op. cit., p. 341–487.
13. Il s'agit probablement du *kanon* de Ptolémée (Solomon, *The Harmonics*, § III.1, 128 *sq*). Al-Fārābī n'utilisera pas le terme « *qānūn* », mais indiquera dans la description de ce terme la présence d'une « règle (*miṣṭara*) », qui est son sens sens réel.
14. En réalité, même la présentation des instruments connus ne ne se séparera pas de cette vision. Son but n'est pas de présenter les instruments en vogue, mais pour donner des applications aux calculs mathématiques.
15. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 360–363.
16. Si nous observons l'emplacement des chevalets, nous remarquons qu'ils sont placés selon le système *limma*/*comma*.
17. Le *ṣanǧ* est un type de harpe.

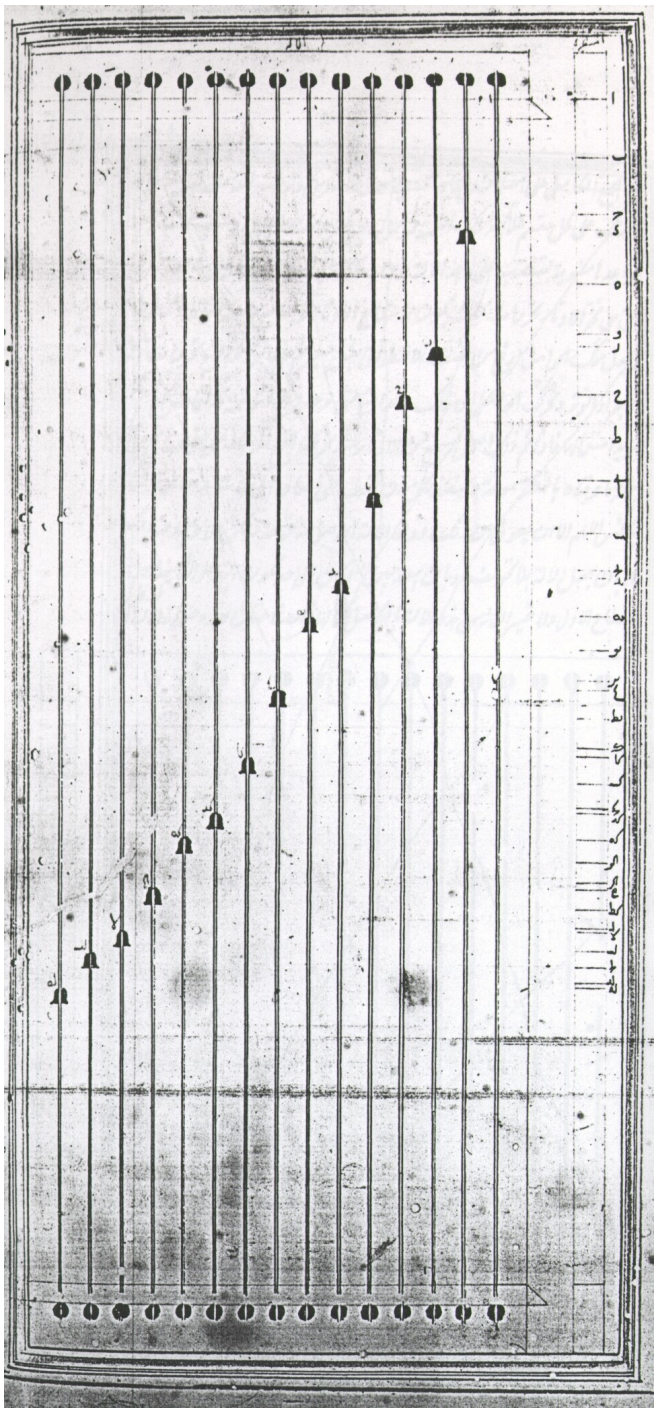


FIGURE VII.2: Instrument de vérification de la théorie - BM. Or. 2361, f. 110b

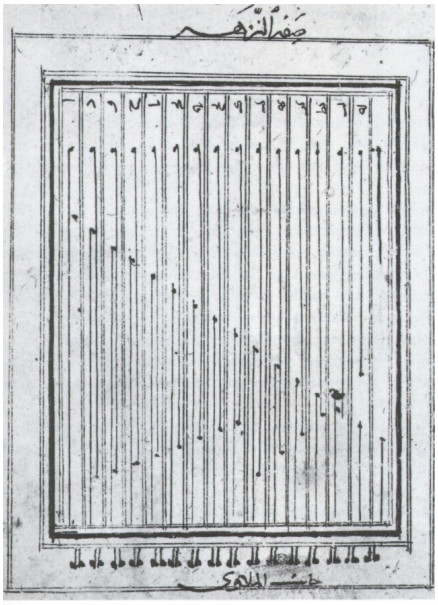


FIGURE VII.3: *nuzha* Bod. Lib. Marsh 521, f. 158b

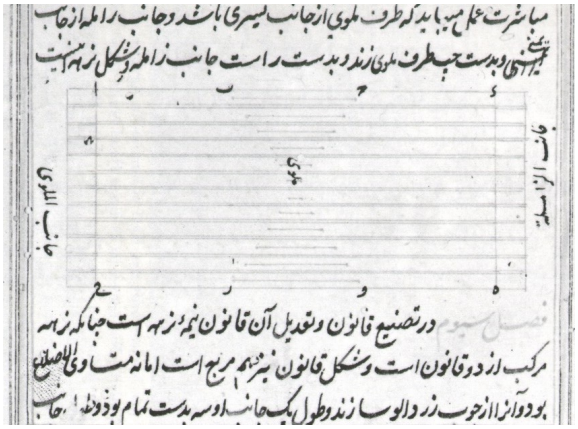


FIGURE VII.4: *nuzha*- BM. Or. 2361, f. 264a

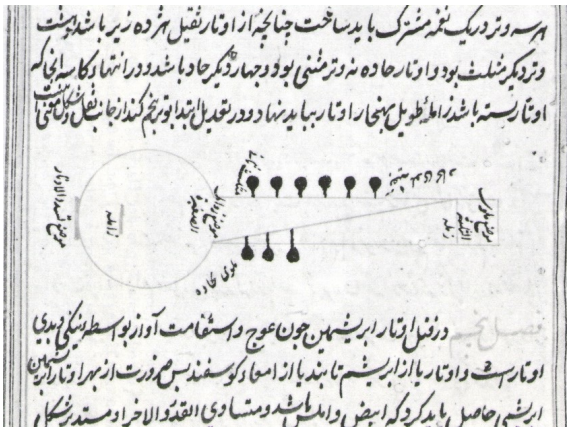


FIGURE VII.5: *muġnī*- BM. Or. 2361, f. 265a

2. le *muġnī*, de la famille des luths. Dans une version préliminaire du *Kitāb al-adwār*[18], il aurait réservé un chapitre concernant l'accordage du *qānūn*[19] et du *ǧank*[20][21]. Face à cet intérêt aux instruments de la part d'al-Urmawī, il nous semble fort probable qu'une tentative pour réaliser un certain nombre de genres épimoriques ait été mené, surtout que lors de leur présentation dans la *Risāla al-šarafiyya*, al-Urmawī semble être parfaitement conscient des genres utilisés et connus. La fabrication de la *nuzha* est-elle une réalisation de l'« instrument pour la vérification de la théorie » ? Il est difficile de donner une réponse catégorique à cette question, mais la tendance prend ce sens.

18. Owen Wright. "A preliminary version of the *Kitāb al-Adwār*". Dans : LVIII.3 (1995), p. 445–478.
19. Instrument de la famille des psaltérion.
20. Instrument de la famille des harpes. Voir Eckhard Franke Daniël & Neubauer. *Museum des Institutes für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften: Beschreibung der Exponate. Teil I: Musikinstrumente*. Frankfurt am Main : Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 2000. isbn : 3-8298-0065-7, p. 95–99.
21. Wright, *Ṣafī al- Dīn*.

Chapitre VIII

Temps et rythmes

Alors que, de toute évidence, le rythme constitue un aspect fondamental dans la théorie musicale d'après les écrits arabes, peu de travaux musicologiques s'y consacrent [1]. Nous essaierons ici, en partant du texte de l'Anonyme LXI, d'en reprendre certains aspects, tout en rajoutant d'autres, spécifiques aux textes et à la période étudiée. On appréciera alors les différentes nuances dans la définition du rythme, selon les auteurs, à laquelle se rajoutent des réflexions établie à l'époque concernant le rôle du bon tempérament dans la saisi du rythme ainsi que la manifestation de la problématique de l'unité de mesure. On synthétisera également les éléments du rythme, qui constituent le fondements de la théorie rythmique médiévale arabe, et on verra comment cette théorie a évolué vers la distinction entre rythmes conjoints et rythmes disjoints. On explorera ensuite la représentation graphique du rythme, qui est devenue omniprésente à travers les écrits depuis al-Urmawī ; et pour finir on formera un index explicatifs des rythmes fournis par al-Urmawī et par ses lecteurs et commentateurs.

Le chapitre sur le rythme chez l'Anonyme LXI s'organise en trois sections : 1 . une introduction sur les éléments constitutifs du rythme ; 2. la présentation des rythmes les plus connus ; 3. une courte section concernant le « regroupement de différents cycles dans une seul mélodie ». En comparaison avec le *Kitāb al-adwār*, seule cette dernière section y est absente.

1. Pour ce qui est du rythme chez al-Urmawī, on peut voir id., *The Modal System of Arab and Persian Musican a.d. 1250-1300*, p. 216–218. Mais le rythme y est considéré comme des exemples de notation plus que comme une étude des concepts relatifs au rythme et des cycles rythmiques de l'époque. Les autres travaux sur le rythmes sont moins spécifiques à la période qui nous intéressent, mais certains constituent des documents de base (Eckhard Neubauer. "Die Theorie vom īqā'. I: ¨Ubersetzung des Kitāb al-Īqā'āt von Abū Naṣr al-Fārābī". Dans : *Oriens* 21-22 (1968–1969). Réimprimé dans le volume 3 de la collection The Science of Music in Islam, p. 196–232 ; Neubauer, "Al-Ḫalīl ibn Aḥmad und die Frühgeschichte der arabischen Lehere von den 'Tönen' und den musikalischen Metren. Mit einer Übersetzung des Kitāb an-Naġam von Yaḥyā ibn 'Alī al-Munağğim" ; Eckhard Neubauer. "Glimpses of Arabic Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 13 (2000), p. 317–365, p. 325–326). D'autres encore pourraient être considéré comme des travaux préliminaires vers une histoire générale des théories du rythme Henry George Farmer. "Al-Kindî on the "Ethos" of Rythm, Colour, and Perfume". Dans : *Transactions of the Glasgow University Oriental Society*. Réimprimé dans Neubauer, *The Science of Music in Islam* I, 1997. Glasgow : Glasgow University, 1955–1956, p. 29–38 ; Jean Düring. "La représentation du rythme dans la théorie islamique ancienne". Dans : *La rationalisation du temps au XIIIe siècle*. Éd. par M. Pérès. Royaumont : Créaphis, 1999 ; Habib Yammine. *Les rythmes chez al-Fārābī*. Mémoire de maîtrise. Non consulté. Paris : Université Paris VIII Saint-Denis, 1983 ; Habib Yammine. "L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe du IXe à la fin du XXe siècle". Dans : *Cahiers des musiques traditionnelles* 12 (1999), p. 95–121 ; Pierre Sauvanet. *Pour une morphologie du rythme avec une étude détaillée d'une notation rythmique originale (Safî al-Dîn, Bagdad, XIIIe siècle)*. Paris : DEA, Université Sorbonne, 1989 ; Pierre Sauvanet. *Le rythme et la raison*. Ouvrage en deux volumes; les pages 37-55 concernent Ṣafī al-Dīn al-Urmawī. Paris : Éditions Kimé, 2000 ; George Dimitri Sawa. "Theories of Rythm and Meter in the Medieval Middle East". Dans : *The Garland Encyclopedia of World Music : the Middle East*. T. 6. New York, London : Routledge, 2002, p. 387–394.

Table VIII.1: Les sections concernant le rythme

Kitāb al-Adwār	***Al-risāla al-Šarafiyya***	**Anonyme LXI**
- Définition du rythme - Le bon tempérament - Les éléments du rythmes (*sabab*-s, *watad*-s, *faṣila*-s) - Les durées rythmiques (A, B, Ğ) --- - Les rythmes connus : `ṯaqīl awwal` (premier lourd)] `ṯaqīl ṯānī` (deuxième lourd)] `ḫafīf al-ṯaqīl` (léger du lourd)] `ramal` `ḥafīf al-ramal` (léger du *ramal*)] `hazağ`	- Définition du rythme - Les éléments du rythmes - Rythme et tempérament - Rythme *muwaṣṣal* (conjoint) et rythme *mufaṣṣal* (disjoint) - Durées rythmiques --- - Les rythmes connus : [Le cycle `ṯaqīl awwal` (premier lourd)] [Le cycle `ṯaqīl ṯānī` (deuxième lourd)] [Le cycle `ḫafīf al-ṯaqīl` (léger du lourd)] [Le cycle `ramal`] [Le cycle `ḥafīl al-ramal` (léger du *ramal*)] [Le cycle `sarī` al-hazağ`] [Le cycle `fāḥitī`] --- - Utilisation de différents rythmes dans une mélodie	- Définition du rythme - Le bon tempérament - Les éléments du rythmes (*sabab*-s, *watad*-s, *faṣila*-s) - Les durées rythmiques (A, B, Ğ) --- - Les rythmes connus : `ṯaqīl awwal` (premier lourd)] `ṯaqīl ṯānī` (deuxième lourd)] `ḫafīf al-ṯaqīl` (léger du lourd)] `ramal` `ḥafīf al-ramal` (léger du *ramal*)] `hazağ` --- - Utilisation de différents rythmes dans une mélodie
Anonyme LXII (d'Erl. III)	**Al-Širwānī**	**Al-Lāḏiqī** (d'Erl. IV)
Définition du rythme (469) --- De l'unité de mesure des temps rythmiques (474) --- Les rythmes conjoints (480) Les rythmes disjoints (480) --- Les rythmes usuels : (485) * Le Lourd-Premier (485) * Le Lourd-Second (491) * Le Léger-Lourd (494) * Le Lourd-Ramal (499) * Le Lourd ou Tšāhār-Ḍarb (502) * Le Ramal (505) * Le Mursal (505) * Le Léger-Ramal (507) * Le Hazaj (511) * Le Fāḫitī (513) ---	**Al-Širwānī Topkapı (Neubauer)** : - La définition du rythme (134, l.3) - Les éléments du rythme (137, l.8) - La mesure du temps (137, l.11) - Les temps rythmiques, A B et Ğ (144, l.7) - Rythmes conjoints et rythmes disjoints (152, l.5) - Sur les cycles rythmiques : (159, l.11) [voir ci-dessous, Or. 2361] --- **Al-Širwānī Or.2361 (d'Erl IV)** : - Du rythme et tout ce qui concerne sa définition (154) - [Division du temps et phonèmes] (157) - [Éléments du rythme] (159) - [Les différentes durées : A, B et Ğ] (161) --- - [Rythmes conjoints et rythmes disjoints] (163) --- - Les cycles rythmiques : (183) Le Lourd Premier (184) - Le Seconde Lourd (189) - Le Léger-Lourd (192) - Le Ramal-Lourd (196) - Le Ramal (199) - Le Léger-Ramal (203) - Le Hazaj (205) - Le Léger Hazaj (207) - Le Lourd Hazaj (208) - Al-Fāḫitī (209) - Le Ramal Long (216) - Le Ḫafīf (léger) (217) - Le Thaqīl (lourd) (218) - Ḍarb Pišrū (219) - Ḍarb al-Awsat (220) - Turkī Aṣl (221) - Tšahār Ḍarb (222) - Ḍarb al-Fatḥ (225) - Ḍarb al-Rabīʿ (227) - Le Šāh Ḍarb (228) - Ḍarb al-Māyatayn (229)	- Définition du rythme (457) - Le temps rythmique (458) - Des rythmes conjoints (466) - Des rythmes disjoints (466) - Le cycle rythmique (468) --- - Des espèces de rythmes connues des anciens : * Le Lourd Premier (470) * Le Lourd Second (473) * Le Léger du Lourd (474) * Le Léger du Ramal (475) * Le Hazaj (476) * [Le Ramal] (477) * [Le Fāḫitī] (478) — [les six doigtés] (480) — - Des espèces de rythmes en usage chez les modernes : * Le Thaqīl (ou Lourd) (484) * Le Sah-Ḍarb (ou rythme ternaire) (486) * Al-Awsat (ou moyen) (487) * Tšahār-Ḍarb (487) * Le petit Fāḫitī (489) * Dīwān (489) * ʿAmal (ou Turkī-Ḍarb) (489) * Le Long-Ramal (490) * Le Ramal-Court (490) * Sah-Andār(490) * Samāʿī (491) * Tšār-Thaqīl (491) * Azaj (492) * Rawān (492) * Muḥajjal (492) * Ḍarb-al-Fatḥ (493) * Parafšān (493) --- - Des rythmes plus rares (491) : Rikāb, Tšār-Ḫafīf, Rāh-Kurd - Des rythmes qui ne sont plus en usage (492, *sq.*) : Turkī fondamental ancien, petit turkī fondamental, Turkī léger, Turkī rapide, Le Muḥammas, Ḍarb-Šāhī, Ḍarb Qamariyah, Ḍarb al-Ḥadīd, Ḍarb al-Māyatayn

1 Définition du rythme

Al-Fārābī a traité du rythme dans deux sections différentes de son *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr*. Il expose le rythme de manière générale dans le *Livre des éléments*[2], puis de manière plus approfondie dans le *Livre de la composition*[3]. Ce n'est cependant que lors du premier exposé qu'il nous en présente une définition clairement établie, élaborée à partir de remarques sur le rôle de la durée dans une composition mélodique : « Le rythme est donc l'évolution à travers les notes en des temps de longueurs et de rapports mesurées »[4][5]. Cette définition sera reprise plus tard, par exemple, par al-Ḫawārizmī (Faḫr al-Dīn, 214).

Al-Fārābī nous donne également une définition dans le *Kitāb iḥṣā´ al-īqā'āt* : « Le rythme est l'évolution sur les notes de son qu'on entend à des durées égales. »[6]

Pour ce qui est d'Ibn Sīnā, il ne présente pas de définition explicite, mais se caractérise par une présentation large du rythme allant du rythme créé par les durées des notes dans la mélodie, au rythme déclamé. Il spécifie cependant le rythme par l'existence de percussions. « Si ces percussions produisent des notes, le rythme est musical ; il est poétique quand elles engendrent des phonèmes dont la combinaison constitue des paroles. »[7].

Ibn al-Ṭaḥḥān nous donne également une définition du rythme. Celui-ci serait le départage d'une durée par des percussions similaires (*mutarādifa*) pendant des durées successives et égales se dénommant chacune par « *dawr* »[8]. Nous retrouvons exactement les mêmes propos chez al-Kātib[9][10]. Remarquons ici que l'apparition du terme « *dawr* » n'est pas propre à al-Urmawī, mais l'a précédé. Une approche similaire à celle d'Ibn al-Ṭaḥḥān apparaît également chez Ibn Kurr[11].

Nous voyons ici qu'al-Fārābī est celui qui a rattaché le plus la définition du rythme à des durées de notes musicales, avec comme condition l'existence de durées égales. Ibn Sīnā adopte une vision beaucoup plus large, et le cercle qui se forme ici par Ibn al-Ṭaḥḥān, réaffirme l'idée de « percussions » présente chez Ibn Sīnā et l'incluent plus dans le cadre de cycles. À partir d'al-Urmawī, d'autres aspects apparaissent dans la définition du rythme, et qui constituent un élément nouveau qui marquera, comme on le verra, les réflexions sur le rythme.

Dans le *Kitāb al-adwār*, celui-ci est définit comme suit : « Le rythme est un ensemble de percussions séparées par des temps d'une durée déterminée. Elles [forment] des cycles à quantités égales, dans des dispositions spécifiques. On reconnaît l'égalité des durées et des

---

2. Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 150–157.
3. Id., *Mus. Arabe T. II*, p. 26–48.
4. Id., *Mus. Arabe T. I*, p. 150.
5. فَإِنَّ الإِيقَاعَ هُوَ النُّقلَةُ عَلَى النَّغَمِ فِي أَزْمِنَةٍ مَحْدُودَةِ المَقَادِيرِ وَالنِّسَبِ (Fārābī, 436). Dans le *Kitāb al-īqā'*, il rajoute que «[les rapports] se succèdent de la même manière » (مُتَوَالِيَةٍ عَلَى نِظَامٍ وَاحِدٍ).
6. الإِيقَاعُ هُوَ النُّقْلَةُ عَلَى نَغَمِ أَصْوَاتٍ مُتَرَادِفَةٍ فِي السَّمْعِ فِي أَزْمِنَةٍ تَتَوَالَى مُتَسَاوِيَةٍ (Neubauer, 1998, 307, l. 8–9)
7. Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 169.
8. اَلإِيقَاعُ هُوَ قِسْمَةُ زَمَانٍ بِنَقَرَاتٍ مُتَرَادِفَةٍ فِي أَزْمِنَةٍ مُتَوَالِيَةٍ مُتَسَاوِيَةٍ وَكُلُّ وَاحِدٍ مِنْهَا يُسَمَّى دَوْرًا (Ibn al-Ṭaḥḥān, op. cit., p. 185)
9. al-Kātib, op. cit., p. 92.
10. A. Shiloah traduit le passage d'al-Kātib ainsi : « Le rythme est la division du temps de la mélodie à l'aide des percussions ; c'est aussi l'évolution, à travers une suite de sons, de temps qui se suivent d'une manière égale et dont chacun est nommément désigné » (Shiloah, *AW*^{i}, p. 139). Étrangement, la dénomination des durées successives et égales par « *dawr* » n'y figure pas. A. Shiloah se base pourtant sur le manuscrit n° 1729 de la bibliothèque de Topkapı Saray d'Istanbul, même copie utilisée dans l'édition arabe par Ġaṭṭās 'Abd al-Malik Ḫašaba.
11. Ibn Kurr. "Ġāyat al-maṭlūb [Le but recherché]". British Museum, Or. 9247, f. 6.

cycles par un tempérament sain. » [12] Cette définition sera reprise avec des termes équivalants dans la *Risāla al-šarafiyya* [13].

Le rajout spécifique à al-Urmawī pourrait passer inaperçu. En effet, al-Urmawī rattache la perception de l'égalité des cycles au bon tempérament. On verra dans la section suivante comment ce sujet a été discuté.

D'un autre côté, l'Anonyme LXI fait remarquer (1, 219) que le rythme n'est pas nécessairement relié à des percussions ni à des cycles. Il existe en effet déjà dans l'organisation des mélodies, ou dans des formes mélodiques sans cycles rythmiques accompagnants, comme c'est le cas pour la forme *peşrev/pîshrow* [14]. Il préfèrera alors la définition d'al-Fārābī, rattachant le rythme à des durées de notes qu'à des percussions organisées en cycle. L'Anonyme LXII adoptera la même approche tout en distingant les mélodies rythmées des autres formes, comme l'appel à la prière (*Āḏān*) et la déclamation des poèmes [15].

Alors qu'al-Širwānī [16] reprend la définition d'Ibn Sīnā sur le rythme, tout en signalant diverses autres définitions données, al-Lāḏiqī [17] trouve la définition d'al-Fārābī plus spécifique [18] car limitée aux notes. Mais, aussi bien al-Širwānī et al-Laḏiqī soulignent la convergeance d'une définition rattachée à une percussion avec une définition concernant les notes : Dans les deux cas, nous aurions un choc qui renseigne sur une quantité temporelle.

2 Rythme et tempérament

2.1 Le bon tempérament

Sans métronome, la régularité de la pulsation et des cycles se trouve confiée au tempérament de la personne. Celui-ci devrait être sain par nature, car, selon l'observation d'al-Urmawī, même un travail assidu ne permetterait pas d'acuqérir avec certitude ce tempérament de la régularité rythmique [19] [20]. L'Anonyme LXI utilise cette remarque afin de mener de vives critiques à l'encontre d'Ibn Sīnā, en se basant sur une lecture partielle d'un passage du *Kitāb al-qānūn* concernant le pulse [21].

Alors que l'idée du bon tempérament ne retient pas l'attention d'al-Širwānī et d'al-Lāḏiqī, après l'Anonyme LXI c'est l'Anonyme LXII qui en donne un développement. Selon lui, la poésie utilise, à défaut d'instinct naturel, la métrique les phonèmes comme unité de mesure.

---

12. آلإِيقَاعُ جَمَاعَةُ نَقَرَاتٍ بَيْنَهَا أَزْمِنَةٌ مَحْدُودَةُ المَقَادِيرِ، لَهَا أَدْوَارُ مُتَسَاوِيَاتُ الكَمِّيَّةِ، عَلَى أَوْضَاعٍ مَخْصُوصَةٍ، يُدْرَكُ تَسَاوِي الأَزْمِنَةِ وَالأَدْوَارِ بِمِيزَانِ الطَّبْعِ السَّلِيمِ. (Ḫašaba, op. cit., p. 279)

13. آلإِيقَاعُ هُوَ جَمَاعَةُ نَقَرَاتٍ تَتَخَلَّلُهَا أَزْمِنَةٌ مَحْدُودَةُ المَقَادِيرِ، عَلَى نِسَبٍ وَأَوْضَاعٍ مَخْصُوصَةٍ بِأَدْوَارٍ مُتَسَاوِيَاتٍ، يُدْرَكُ تَسَاوِي تِلْكَ الأَدْوَارِ بِمِيزَانِ الطَّبْعِ السَّلِيمِ المُسْتَقِيمِ. (Kriâa, op. cit., p. 235)

14. Al-Širwānī évoque dans une courte phrase absente du manuscrit Topkapı ((Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 154 ; Širwānī, op. cit., f. 202–l.16). Voir la table I.4.) le fait qu'on avait objecté que la définition d'al-Urmawī exclut la forme *pišrū*. On peut penser alors que l'Anonyme LXI figure parmi les commentateurs qu'il avait consulté, que cela soit directement ou indirectement. Il nous semble en effet peut probable que l'Anonyme LXI ait consulté un commentateur, lui même consulté par l'auteur de cette version d'al-Širwānī.

15. Erl. Op. cit., p. 469–470.

16. Id., *Mus. Arabe T. IV*, p. 155.

17. Erl. Op. cit., p. 457–458 ; Lāḏiqī, op. cit., p. 217.

18. D'Erlanger traduit « *aḫaṣṣu* (أَخَصُّ) » par « plus restrictive », ce qui n'est pas approprié.

19. Ḫašaba, loc. cit.

20. Al-Urmawī donne, dans un autre passage, l'exemple de ceux qui font des mouvements avec membres en contradiction avec le rythme entendu (Kriaâ, 236).

21. Voir section 1 221.

L'instinct de la mesure poétique et de la mesure rythmique se développeraient conjointement chez l'individu, mais surtout, il est plus rare de trouver un même individu un instinct rythmique sans l'instinct métrique que l'inverse [22]. Sa distinction des personnes est encore plus marquée que chez al-Urmawī : certains n'ont pas cet instinct inné et ne pourront jamais l'acquérir, d'autres l'ont naturellement, alors que d'autres peuvent l'obtenir par un travail assidu. Par ailleurs, pour l'Anonyme LXII, cette critique de manque de rythme inné aurait été adressée au sujet d'al-Ṭūsī, et non d'Ibn Sīnā, comme l'a indiqué l'Anonyme LXI.

2.2 Unité de mesure du rythme

La question d'une unité de mesure proprement-dite n'est abordée par al-Urmawī que dans la *Risāla al-šarafiyya*. La notion de tempo est elle aussi encore absente. Toutefois, il explique que lorsqu'on prononce un *sabab ṯaqīl*, *ta-na*, il est évident que la durée séparant les deux percussions peut-être lente, rapide ou entre les deux [23]. Si la durée est trop courte, la perception de la durée peut s'avérer impossible : c'est le cas lors de la vibration de la langue, ou de percussions rapides sur le *tambour*, ce qu'on appellerait frémissement (*tar'īd*) ou dédoublement (*taḍ'īf*). Pour ce qui est du cas contraire, il n'y a pas de limite à l'allongement, mais le durée ne doit pas être trop longue au point de provoquer une distraction de l'oreille [24]. Le deux cas ne peuvent donc former une unité de mesure du temps. Sans aller dans plus de précision, il se limite à dire que l'unité de mesure est un temps qui doit être de durée moyenne. Quant à l'Anonyme LXI, il insiste lors de ses commentaires sur la définition du rythme sur la nécessité de distinguer deux percussions sucessives, faute de quoi on ne peut parler de rythme (1, 219). Pour ce qui est de l'Anonyme LXII, on peut souligner qu'il insiste sur le fait que l'unité de mesure du rythme doit être un élément du rythme. Il la compare à Un pour les nombres et à l'heure pour les durées temporelles. Le rythme est alors pensé comme un ensemble d'unités élémentaires où les quantités inférieures ne sont que des fractions de cette unité [25].

Al-Širwānī rattache l'idée de mesure au mouvement de la main. Notons que cette idée de mouvement est déjà présente chez l'Anonyme LXI (1, 220), et surtout chez Ibn Sīnā [26]. Al-širwānī [27] reprend même la séparation entre deux types de mouvement : un mouvement engendrant deux percussions, mais la deuxième s'effectue en un temps tellement court qu'il ne serait pas possible de la considérer comme une percussion indépendante, et un mouvement plus lent permettant de distinguer deux percussions très proche de l'autre. Cependant, alors que l'Anonyme LXI considère qu'aucune de ces deux catégories n'est appropriée pour quantifier la durée, al-Širwānī utilise ce deuxième type afin de le considérer comme une mesure du rythme. Ainsi, l'Un de la mesure serait le temps le plus court perceptible qui puisse s'intercaler entre les percussions. Cette distinction entre temps imperceptible et temps perceptible, issue principalement d'Ibn Sīnā, sera reprise aussi par al-Lāḏiqī [28].

22. Erl. Op. cit., p. 472.
23. Ḫašaba, op. cit., p. 284 ; Kriâa, op. cit., p. 235–236.
24. Voir Anonyme LXI (223) ; al-Urmawī (Kriaâ, 235) ; l'Anonyme LXII (Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 477).
25. Ibid., p. 475.
26. Id., *Mus. Arabe T. II*, p. 168.
27. Id., *Mus. Arabe T. IV*, p. 156.
28. Ibid., p. 459.

3 Les éléments du rythme

Suivant le modèle d'al-Urmawī, toutes introductions à la section rythmique dans les ouvrages rédigés par des lecteurs d'al-Urmawī incluent une section présentant des éléments rythmiques [29]. La section s'organise elle-même en deux parties, où on expose dans la première l'équivalence entre les éléments de la métrique poétique et ceux des onomatopés rythmiques, et dans la deuxième on présente les valeurs rythmiques et leur dénomination.

La tradition du *ʿarūḍ* (métrique poétique) lègue ses principes à la constitution d'une métrique musicale. De ce fait, la représentation du rythme se base sur les pieds de la poésie dont les éléments s'établissent comme suit [30] :

- *sabab* lourd (*sabab ṯaqīl*) : *ta-na* (تَنْ) 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 ; ces temps fournissent la durée A
- *sabab* léger (*sabab ḫafīf*) : *ta-n* (تَنْ) 𝅘𝅥𝅮 ; le *sabab ḫafīf* fournit la durée B
- *watad* regroupé (*watad maǧmūʿ*) : *ta-na-n* (تَنَنْ) 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮 ; le *watad* fournit la durée 𝅝., triple de la durée A
- *watad* disloqué (*watad mafrūq*) : *tā-na* (تَانَ) 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
- *fāṣila* petite (*fāṣila ṣuġrā*) : *ta-na-na-n* (تَنَنَنْ) 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 ; la *fāṣila* fournit la durée D, quatre fois la durée A
- *fāṣila* grande (*fāṣila kubrā*) : *ta-na-na-na-n* (تَنَنَنَنْ) 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮 ; il s'agit ici pour l'Anonyme LXI (224), al-Širwānī [31] et al-Lāḏiqī [32] d'une durée H.

Al-Urmawī signale par ailleurs que la durée des *sabab*-s lourds est plus courte que celle des *sabab*-s légers, qui sont plus courts que les *fāṣila*-s [33]. L'Anonyme LXI et al-Lāḏiqī profitent de cette section afin de développer un discours sur les équivalences entre les temps [34].

4 Rythmes conjoints et rythmes disjoints

Alors qu'al-Urmawī, à travers la *Risāla al-šarafiyya*, reprend la théorie des rythmes conjoints et des rythmes disjoints, issue d'al-Fārābī [35] et d'Ibn Sīnā [36], l'Anonyme LXI, se rattachant étroitement au *Kitāb al-adwār*, ne l'évoque pas. Mais comme nous la retrouvons chez l'Anonyme LXII, al-Širwānī et al-Lāḏiqī, suite à leur lecture du second ouvrage d'al-Urmawī, nous en faisons ici la présentation, afin de déduire les aspects les plus importants de cette théorie, de voir les relations possibles avec les rythmes connus, tout en espérant dégager certaines nuances significatives entre ces auteurs.

4.1 Rythmes conjoints

Comme le présente al-Urmawī [37], un rythme conjoint (*īqāʿ muwaṣṣal*) est un rythme dont les éléments sont séparés par des temps égaux. Le `hazağ rapide` serait le rythme ayant

29. Ces éléments sont souvent appelés « fondements (*uṣūl*) ».

30. Notons qu'al-Urmawī ne distingue pas dans la *Risāla al-šarafiyya* les deux types de *watad*-s ni les deux types de *fāṣila*-s.

31. Erl. Op. cit., p. 162 ; al-Širwānī, op. cit., p. 151.

32. Erl. Op. cit., p. 462 ; Lāḏiqī, op. cit., p. 222.

33. Ḫašaba, loc. cit.

34. Voir Anonyme LXI, 224 ; Erl. Loc. cit. ; Lāḏiqī, loc. cit.

35. Voir Erl. *Mus. Arabe T. I*, 185 sq. ed. Ḫašaba, op. cit., 983 sq.

36. Voir Erl. *Mus. Arabe T. II*, 85 sq. Ibn Sīnā, op. cit., 96 sq. Ibn Sīnā, loc. cit. ; Abū ʿAlī Ibn Sīnā. *Šarḥ al-mūsīqā min kitābay al-šifā wa-al-naǧāt*. Éd. par Ǧaṭṭās ʿAbd al Malik Ḫašaba. Caire : al-maǧlis al-aʿlā li-al-ṯaqāfa, 2004, 166 sq.

37. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 160 ; Kriâa, op. cit., p. 237.

des percussions sans silence et formant des temps A [38]. Le `hazağ léger` est un deuxième rythme conjoint, où les durées sont séparées par des temps B [39] ; le `hazağ léger-lourd` est celui où les percussions sont séparées par deux unités silencieuses [40] formant des durées G̃ [41] ; et finalement, le `hazağ lourd` est celui où les percussions sont séparées par trois unités silencieuses [42] formant des durées D [43]. Ces indications se noteraient comme suit [44] :

- `hazağ rapide` : 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, etc.
- `hazağ léger` : 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥, etc.
- `hazağ léger-lourd` : 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥., etc.
- `hazağ lourd` : 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥, etc.

Remarquons qu'Ibn Kurr [45] conçoit le rythme comme un ensemble de *tan*-s séparés par des *fāṣila*-s [46]. La *Risāla al-šarafiyya* aborde aussi la vision du rythme en tant qu'entités séparées par une *faṣila* [47]. Le rythme, d'une manière générale, est conçu ici comme un ensemble de *asbāb ṯiqāl*, qui, après plusieurs répétition, a besoin d'une séparation afin d'être perçu comme un cycle.

4.2 Rythmes disjoints

Un rythme disjoint est un rythme dont les ensembles de percussions sont séparés par des temps inégaux [48]. Al-Urmawī les sépare premièrement en trois groupes : les disjoints premiers, les disjoints seconds et les disjoints troisièmes, selon le fait qu'ils contiennent deux temps égaux et un temps plus long — dénommé « *fāṣila* (séparation) » —, trois temps égaux et un temps plus long, ou quatre temps égaux et un plus long.

- Si la *fāṣila* est un temps A le rythme est le `disjoint premier rapide` ; si ce temps est B, le rythme est `disjoint premier léger` ; si ce temps est G̃ le rythme est `disjoint premier léger-lourd` ; et si ce temps est D le rythme est le `disjoint premier lourd`. Ci-dessous la représentation en onomatopés des ces rythmes par l'Anonyme LXII [49] et par al-Širwānī :

Table VIII.2: Les quatres formes du `disjoint premier`

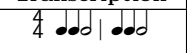
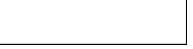
Rythme	**al-Širwānī** (d'Erl. IV, 166)	**Anonyme LXII** (d'Erl. III, 481)	**Transcription**
Disjoint premier rapide	*tanan tanan*	*tanan tanan*	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
Disjoint premier léger	(*tan tan*) 0 (*tan tan*)	*tan tanan tan tanan*	𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥.
Disjoint premier léger-lourd	(*tanan tanan*) 0 (*tanan tanan*)	*tanan tananan tanan tananan*	𝅗𝅥. 𝅝 𝅗𝅥. 𝅝
Disjoint premier lourd	(*tananan tananan*) 0 (*tananan tananan*)	*tananan tan tanan tananan tan tanan*	𝅗𝅥 𝅗𝅥.. 𝅗𝅥 𝅗𝅥..

- Si les deux temps du rythme `disjoint second` sont égaux le rythme est le `ternaire-égal` ;

38. Al-Urmawī se réfère ici à al-Fārābī. Le rythme serait *tana tana tana tana*, etc.
39. *tan tan tan tan*, etc.
40. Autrement-dit des percussions réunis en *watad*-s regroupés.
41. *tanan tanan tanan tanan*, etc.
42. Des ensembles de petites *fāṣila*-s.
43. *tananan tananan tananan tananan*, etc.
44. Al-Urmawī laisse par ailleurs le choix d'imaginer d'autres combinaisons.
45. Ibn Kurr, loc. cit.
46. Concernant l'onomatopé *tan* et la valeur temporelle *fāṣila*, voir § 3.
47. Kriâa, op. cit., p. 236.
48. Erl. Op. cit., 162 sq. Kriâa, op. cit., 239 sq.
49. L'Anonyme LXII indique explicitement qu'il s'agit à chaque fois de deux périodes du cycle afin de mieux distinguer les temps disjonctifs, mais nous transcrivons ici leur forme syllabique inscrite.

s'ils sont inégaux le rythme est le `ternaire inégal` :

TABLE VIII.3: Les quatres formes de l'`égal ternaire`

Rythme	**al-Širwānī** (d'Erl. IV, 170)	**Anonyme LXII** (d'Erl. III, 482)	**Transcription**
Ternaire égal rapide	*tananan tananan* 0 0 0 . 0 0 0 .	*tanatan tanatan* 0 0 0 . 0 0 0 .	
Ternaire égal léger	(*tan tan tan*) [0] (*tan tan tan*) 0 . 0 . 0 . [.] 0 . 0 . 0 .	*tan tan tanan tan tan tanan* 0 . 0 . 0 . . 0 . 0 . 0 . .	
Ternaire égal léger-lourd	(*tanan tanan tanan*) [0] (*tanan tanan tanan*) 0 . . 0 . . 0 . . [.] 0 . . 0 . . 0 . .	*tanan tanan tananan tanan tanan tananan* 0 . . 0 . . 0 . . . 0 . . 0 . . 0 . . .	
Ternaire égal lourd	(*tananan tananan tananan*) 0 (*tananan tananan tananan*) 0 . . . 0 . . . 0 . . . 0 . . . 0 . . . 0 . . .	*tananan tananan tan tanan tanan tananan tan tanan* 0 . . . 0 . . . 0 . . . . 0 . . . 0 . . . 0	

– Pour ce qui est du `ternaire égal`, selon que la *fāṣila* est un temps A, B, C, ou D, nous aurons, comme pour le `disjoint premier`, un `disjoint second rapide`, `disjoint second léger`, — tous les deux appelés « `léger du premier lourd` » [50] —, un `disjoint second léger-lourd` ou un `disjoint second lourd`. Pour l'Anonyme LXII [51], l'expression « `lourd premier` » est attribuée au lourd du `ternaire égal` [52] et à son léger-lourd [53].
– Pour ce qui est du rythme `ternaire inégal`, si le temps le plus petit est le double de A, la durée la plus grande sera 𝄽 ou D. Le premier a été dénommé par al-Fārābī le `ternaire inégal accéléré` (*ḥaṭīṭ al-mutafāḍil al-ṭulātī*). Il serait rarement utilisé et pourrait s'appeler « `māḫūrī` » [54] ou « `léger du lourd` ».
– Si, dans le rythme `ternaire inégal` la durée la plus petite précède la durée la plus longue, nous aurons :
  – Le `ternaire inégal léger`, si la durée la plus petite est le double de A et le plus grand est le même et une moitié de A. Ce rythme serait utilisé dans la pratique ; il pourrait aussi s'appeler « `māḫūrī` » [55] ou « `léger du lourd` ».
  – Le `ternaire inégal léger-lourd`, si la durée la plus petite est trois fois A. Ce rythme serait utilisé aussi dans la pratique.
  – Le `ternaire inégal lourd`, si la durée la plus petite est quatre fois A. Ce rythme serait rarement utilisé et serait équivalant au `deuxième lourd` [56].
– Si, dans le rythme `ternaire inégal` la durée la plus grande précède la plus petite, ses trois classes forment le « `ramal` » [57].

Alors qu'al-Širwānī [58] reprend cette présentation tout en utilisant les développements d'Ibn Sīnā, l'Anonyme LXII dénomme cette distinction, « rythmes `ternaires inégaux continus` » et « rythmes `ternaires inégaux discontinus` » [59].

50. Voir plus bas, page 124.
51. ERL. Op. cit., p. 485.
52. L'Anonyme LXII l'exprime comme suit : *fa'ilun fa'ilun fā'ilun* (فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ), qui est effectivement équivalant à *tananan tananan tan tananan*.
53. Présenté comme suit : *mafā'ilun fa'ilun* (مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ), ce qui équivaut à *tanan tanan tananan*.
54. « Māḫūrī léger », d'après l'Anonyme LXII (ERL. Op. cit., p. 484).
55. « Māḫūrī lourd », d'après l'Anonyme LXII (ibid., p. 484).
56. Voir plus bas, page 124
57. Voir plus bas, page 125.
58. ERL. *Mus. Arabe T. IV*, p. 173–176.
59. Id., *Mus. Arabe T. III*, p. 483–484.

Table VIII.4: Les deux groupes de l'**inégal ternaire** chez l'Anonyme LXII

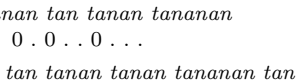
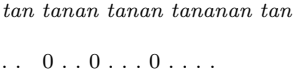
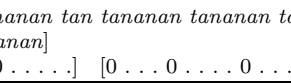
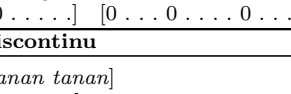
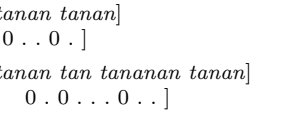
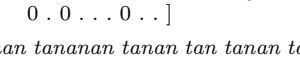
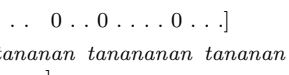
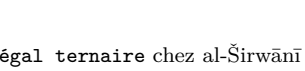
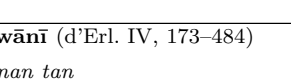
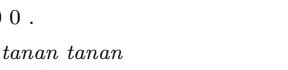
Rythme	**Anonyme LXII** (d'Erl. III, 483–484)	**Transcription**
Inégal ternaire continu		
Inégal ternaire rapide	*tanan tanan tanan tanan* 0 0 . 0 . . 0 0 . 0 . .	
Inégal ternaire léger	*tan tanan tananan tan tanan tananan* 0 . 0 . . 0 . . . 0 . 0 . . 0 . . .	
Inégal ternaire léger-lourd	*tanan tananan tan tanan tanan tananan tan tanan* 0 . . 0 . . . 0 . . . . 0 . . 0 . . . 0	
Inégal ternaire lourd	[*tananan tanananan tan tananan tananan tananan tan tananan*] [0 . . . 0 . . . . 0 . . . . .] [0 . . . 0 . . . . 0 . . . . .]	
Inégal ternaire discontinu		
Inégal ternaire rapide	[*tanan tanan tanan tanan*] [0 0 . . 0 . 0 0 . . 0 .]	
Inégal ternaire léger	[*tan tananan tanan tan tananan tanan*] [0 . 0 . . . 0 . . 0 . 0 . . . 0 . .]	
Inégal ternaire léger-lourd	[*tanan tan tanan tananan tanan tan tanan tananan*] [0 . . 0 . . . . 0 . . . 0 . . 0 . . . . 0 . . .]	
Inégal ternaire lourd	[*tananan tan tananan tanananan tananan tan tananan tanananan*] [0 . . . 0 . . . . . 0 . . . .] [0 . . . 0 . . . . . 0 . . . .]	

Table VIII.5: Les groupes de rythme **inégal ternaire** chez al-Širwānī

Rythme	**al-Širwānī** (d'Erl. IV, 173–484)	**Transcription**
[Inégal ternaire rapide]	*tanan tan* 0 *tanan tan* 0 0 . 0 . 0 0 . 0 .	
	tan tanan 0 *tan tanan* 0 . 0 0 . 0 . 0 0 .	
[Inégal ternaire léger]	*tanan tanan* 0 *tanan tanan* 0 0 . . 0 . 0 0 . . 0 .	
	tanan tanan 0 *tanan tanan* 0 . . 0 0 . 0 . . 0 0 .	
[Inégal ternaire léger-lourd]	*tanan tananan* 0 *tanan tananan* 0 0 . . . 0 . 0 0 . . . 0 .	
	tananan tanan 0 *tananan tanan* 0 . . . 0 0 /. 0 . . . 0 0 /.	
[Inégal ternaire lourd][60]	...	...

5 La notation du rythme

L'un des aspects les plus marquants du premier ouvrage d'al-Urmawī, *Kitāb al-adwār*, est qu'il présente un système de notation rythmique. C'est *a priori* le premier système de notation non alphabétique connu dans les écrits arabes. Soulignons ici le fait que ce premier système de notation est un système de notation des durées musicales et non des hauteurs, contrairement à ce qu'il en est dans la culture latine.

Le livre des cycles n'a pas manqué de représenter les rythmes en cercles, départagés selon le nombre de percussions[61]. Même s'il y a de légères différences entre les manuscrits, les principales indications sont les mêmes :

60. Le rythme **inégal ternaire lourd** n'a pas été abordé par al-Širwānī.

61. L'édition de Ġaṭṭās Ḫašaba ne respecte pas cette régle. Ceci est reproduit de manière étonnante dans la traduction persane par Rostami, op. cit. Il faudrait donc se fier ici à l'édition de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī. *Kitāb al-adwār*. Éd. par Ḥāj Hāšim Raǧab. Baġdād : <manque>, 1980 ou à la traduction Erl. Op. cit.

FIGURE VIII.1: La notation d'un cycle rythmique, *Kitāb al-adwār* (Or. 2361, f. 30a)

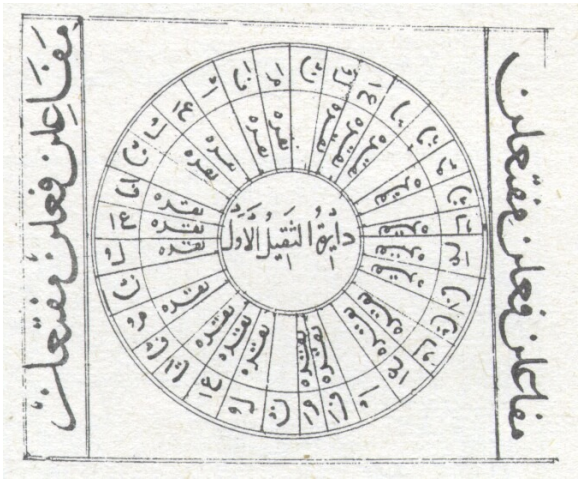


FIGURE VIII.2: La notation d'un cycle rythmique, *Risāla al-šarafiyya* (Salisbury 73, p. 189)

– Deux points en dessous d'un tiret représente un *t* vocalisé ;
– Un point en dessous d'un tiret représente un *n* vocalisé ;
– Un petit rond représente un phonème quiescent ;
– La lettre *m* représente un temps frappé ;
– Le point de départ est indiqué en toutes lettres [62].

Le sens de la lecture du cercle n'est pas indiqué, mais il s'agit du sens inverse des aiguilles d'une montre [63].

Mais cette notation sera abandonnée en partie par al-Urmawī dans la *Risāla al-šarafiyya*. Il gardera l'idée du cercle mais préfère rajouter les lettres métriques de la poésie, avec une indication des moments des percussions à la place des points, tirets, rond et *m*.

6 Index des rythmes

Alors que pour al-Kindī les rythmes sont au nombre de 8, al-Urmawī ne dénombre que 6 rythmes chez les Arabes, tout en donnant, dans le *Kitāb al-adwār* 9 rythmes : `ṯaqīl awwal`, `ṯaqīl ṯānī`, `ḥafīf al-ṯaqīl`, `ṯaqīl al-ramal`, `al-ramal`, `ḥafīf al-ramal`, `al-hazaǧ 1`, `al-hazaǧ 2`, `al-fāḥitī`. Mais ce dénombrement n'est pas constamment respecté, avec certains chevauchements entre les rythmes. Ci-dessous un index des rythmes exposées par al-Urmawī intégrant les indications, précisions et rajouts de ses lecteurs.

6.1 Premier lourd

Le *ṯaqīl awwal* est le premier cycle rythmique présenté. C'est aussi le plus basique, puisque chez al-Urmawī [64] il se constitue de huit *asbāb ṯiqāl*, autrement-dit de 16 temps [65] : *tana tana*

62. Cette indication peut manquer sur les premiers cycles, peut-être pour leur facilité.
63. Ġ. Ḫašaba a rajouté lui-même cette indication, sauf s'il l'a trouvé dans un manuscrit que nous n'avons pas consulté.
64. ḪAŠABA, *KA*, p. 286.
65. Notons que pour évoquer ce que appelons aujourd'hui « temps », le terme employé par les différents auteurs est « percussion (*naqrat, pl. naqarāt*) ». Il s'agit donc de « percussions abstraites » qui ne coïncident pas nécessairement avec les percussions réellement jouées.

tana tana tana tana tana tana.

Mais selon al-Urmawī, à la place des huit *asbāb* on prend deux *awtād* [regroupés], une [petite] *fāṣila*, un *sabab ḫafīf*, et une deuxième *fāṣila*, percutés à leur première lettre vocalisée :

tana tana tana tana tana tana tana tana
=> *tanan tanan tananan tan tananan*
(3+3+4+2+4)
[66]

La forme de base (*ḍarb aṣl*) serait, selon al-Urmawī, de ne frapper que le premier et le dernier temps.

À en croire l'Anonyme LXI, cette forme est une innovation d'al-Urmawī, à cause de la simplicité du *ṯaqīl awwal* (2.1, 225). Nous la retrouvons chez Ibn Ġaybī et al-Lāḏiqī, qui la nomme « *warašān* » dans *Zayn al-alḥān*[67]. Selon la version Topkapı d'al-Širwānī[68]cette dénomination a été attribué par les *ʻaǧam*, et évoquerait un oiseau dont l'espèce ressemble à la colombe (*fāḫita*) et au pigeon, appelé par les Perses « *ḫarkabūtan* ».

La *Risāla al-šarafiyya* met en relation ces syllabes avec la forme métrique *mufāʻilun faʻilun mufta'ilun* (مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُفْتَعِلُن).

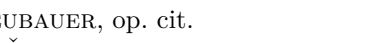
Nous avons vu plus haut que l'Anonyme LXII indique que l'expression « premier-lourd » désigne le lourd de l'*égal ternaire*, et son léger-lourd. Le premier exprimé par *faʻilun faʻilun fāʻilun* (فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ) — qui est effectivement équivalant à *tananan tananan tan tananan*, et le deuxième par *mafāʻilun faʻilun* (مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ), ce qui équivaut à *tanan tanan tananan*. C'est seulement cette deuxième forme qui serait employée[69], à laquelle on rajoute la disjonction *tan tananan*[70] pour avoir *tanan tanan tananan tan tananan*. Une forme du *ṯaqīl* à 24 temps apparaît chez Seydī[71].

D'après al-Urmawī[72], certains disent que puisque le temps D spécifie ce rythme, il a été dénommé `premier lourd`. Selon d'autres[73], la dénomination viendrait du fait qu'il dure deux fois plus que le `deuxième lourd`, et quatre fois plus que le `léger du lourd`.

6.2 Deuxième lourd

Le `deuxième lourd` (*ṯaqīl ṯānī*) serait pris à partir de la forme originelle du `premier lourd` (16 percussions), mais on ne joue que six percussions qui sont les premier, quatrième, septième, neuvième, douzième et quinzième :

tana tana tana tana tana tana tana tana
=> *tana ta | na tana | tana | tana ta | nata na | tana*
=> *tanan tanan | tan | tanan tanan | tan*
(3+3+2+3+3+2)

66. Car al-Urmawī indique que les percussions correspondent au *t* de chaque *watad*, *fāṣila* et *sabab*. Kriâa, op. cit., p. 245 note ce rythme comme suit : 

67. Neubauer, op. cit.

68. al-Širwānī, op. cit., p. 161.

69. Erl. Op. cit., p. 486.

70. Autrement-dit *mufta'ilun* (مُفْتَعِلُنْ).

71. Seydī. *Seydī's book on music*. en. Éd. par Eugenia Popescu-Judetz; in collaboration with Eckhard Neubauer. T. 6. The science of music in Islam. Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 2004. 276 p. ISBN : 3829850077.

72. Ḫašaba, op. cit., p. 295.

73. Ibid., p. 297.

Par cette forme symétrique, il n'est pas étonnant pas que certains, comme le signale al-Urmawī, considéraient que `deuxième lourd` est de huit percussions : *tanan tanan tan*. Sa forme de base serait de ne frapper que le premier *t* du premier *watad* et celui du quatrième *watad*[74]. Mais selon d'Anonyme LXI, on frapperait également le *t* du *sabab* : **ta**nan tanan **ta**n **ta**nan tanan **ta**n. Dans la *Risāla al-šarafiyya*, al-Urmawī met en relation ce rythme avec la division métrique *mufā'ilātun*[75] [76]. Ce rythme est équivalant à l'`inégal ternaire lourd`[77].

6.3 Léger du lourd

Tout comme le *deuxième lourd*, le *ḫafīf al-ṯaqīl* est établi aussi à partir de la forme originelle du `premier lourd`, sauf que les deuxième, sixième, dixième et quatorzième temps ne sont pas joués :

tana tana tana tana tana tana tana tana
=> *tan tana tan tana tan tana tan tana*
(2+2+2+2+2+2+2+2)

Sa forme de base serait de frapper le premier temps du premier *sabab* et le premier temps du septième *sabab* : (6+10). Al-Urmawī signale alors que nous avons 4 durées B, 8 durées A et aucune des durées `G̃` et D. C'est cette absence de D et `G̃` qui aurait fait que ce rythme se dénomme `léger du lourd`. En effet, le `premier lourd` se caractériserait par la durée D alors que le `deuxième lourd` par la durée `G̃`.

Selon al-Urmawī, certains considèrent que le `deuxième lourd` est *tanan tanan tan* alors que le `léger du lourd` est quatre percussions, *tanatan* puis *tan tan*. Cette division est afin d'avoir la hiérarchie : `premier lourd`, 16 temps, `deuxième lourd`, 8 temps, `léger du lourd`, 4 temps.

Certaines personnes dénommeraient ce rythme `muḫammas`[78].

Al-Urmawī nous informe également que que certains inversent l'appellation des rythmes « `léger du lourd` » et « `deuxième lourd` »[79]. Dans la *Risāla al-šarafiyya*, le rythme est inversé, *tana tan tana tan* pour correspondre aux syllabes *fa'ilun* (فَعِلُنْ).

6.4 Lourd du *ramal*

Al-Urmawī définit le lourd du *ramal* (*ṯaqīl al-ramal*) par douze *sabab* et 24 percussions : *tana tana tana tana tana tana tana tana tana tana tana tana*[80]. Il indique aussi que dans la pratique, la durée entre la première et la deuxième percussion, tout comme entre la deuxième et troisième est égale D[81], les autres durées égales à B, et qu'il est possible d'avoir également un temps D entre les cycles :

74. Ibid., p. 292.
75. Kriâa, op. cit., p. 247.
76. L'interprétation de la *Risāla al-šarafiyya* par L. Kriâa (notes de bas de page ibid., p. 248) ramène la desription d'al-Urmawī de la pratique de ce rythme aux propos de l'Anonyme LXI. Mais selon nous, même dans la *Risāla al-šarafiyya*, al-Urmawī n'indique pas de frappe à sur le *sabab*. Le rythme est conçue comme deux temps `G̃` séparée d'une durée `B`. Autrement-dit un rythme 3+5, et non pas 3+3+2.
77. Voir tableVIII.4 ainsi que la *Risāla al-šarafiyya* (ibid., p. 243).
78. Ḫašaba, op. cit., p. 297.
79. Ibid., p. 297.
80. Ibid., p. 298.
81. ibid., suivit par Rostami, op. cit., omet dans le texte de son édition l'indication d'un temps D entre le deuxième et troisième, ce qu'on retrouve chez Sezgin, op. cit. et Raǧab, op. cit.

tana tana tana tana tana tana tana tana tana tana tana tana
=> *tanatan tanatan tan tan tan tan tan tan <tanatan>*
(4+4+2+2+2+2+2+2+<4>)
$\frac{24}{8}$ 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽

L'Anonyme LXI reste fidèle aux propos d'al-Urmawī, mais souligne le fait que le `lourd du` ***`ramal`*** est dans le rapport du `même et moitié` par rapport au trois premier cycles (§ 2.5). Les non-arabes auraient considéré cette version comme forme de base, et la plupart de leurs compositions seraient dans ce rythme. Mais pour al-Urmawī, le *ḍarb al-aṣl* se forme par la première percussion de la première *fāṣila* et la première percussion du sixième *sabab* (18+6) : $\frac{24}{8}$ 𝅗𝅥 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝅗𝅥 𝄽 𝄽.

Par ailleurs, il faut noter qu'aucun rythme `lourd du` ***`ramal`*** n'est donné dans la *Risāla al-šarafiyya*.

L'Anonyme LXII[82], qui note que le `lourd du` ***`ramal`*** dérive d'un rythme conjoint, — le ***`hazağ`*** `léger` —, le traduit en utilisant la métrique *fā'ilātun* et en plaçant les points d'appui comme suit : *fā'ilātun fā'ilātun fā'ilātun fā'ilātun*. Il indique aussi[83] que certains musiciens non-arabes appuient le *t* de la première *fāṣila*, et les *t* du troisième, cinquième et sixième *sabab* : $\frac{24}{8}$ 𝅗𝅥 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 𝄽.

Le nom « `tšahār-ḍarb` »[84] lui est alors attribué, et ce rythme serait le plus utilisé dans les compositions de son époque. Il aurait été inventé par joueur de *rabāb*[85] d'Azerbaïdjan, Muḥammad Šāh, joueur de *rabāb*. Cependant, l'Anonyme LXI explique ici que les durées de ce rythme sont doublées par rapport aux valeurs du `lourd du` ***`ramal`***, qu'ils dénomment « `double` ***`ramal`*** ».

Al-Širwānī[86] a remarqué qu'al-Urmawī n'a pas indiqué ce rythme parmi les six rythmes arabes, ne le considérant pas comme un rythme indépendant mais comme un `ḍarb aṣl` ; c'est ce qu'il semble l'indiquer dans la description du ***`ramal`***[87]. Al-Urmawī n'est cependant pas très explicite sur ce sujet, mais l'interprétation d'al-Širwānī est plausible. Ce rythme peut donc être considéré comme la forme générale des rythmes ***`ramal`*** et `léger du` ***`ramal`*** et non pas un rythme en soi. C'est ce qui expliquerait son absence de la *Risāla al-šarafiyya*. D'autres, selon al-Širwānī[88] présentent le ***`ramal`*** [lourd] avec douze percussions, comme suit : *tananan tananan tananan* ($\frac{12}{8}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥).

6.5 *Ramal*

Le *ramal* consiste en douze percussions formées par six *asbāb* où on frappe le *t* de chaque *sabab* : *tan tan tan tan tan tan*. Certains ne joueraient pas la percussion du sixième *sabab*, de manière à avoir une durée D à la fin du cycle :

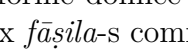
tan tan tan tan tan tan
=> *tan tan tan tan tan x-x*
(2+2+2+2+4)
$\frac{12}{8}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽

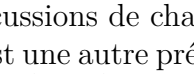
82. Erl. Op. cit., p. 500–501.
83. Ibid., p. 502.
84. « Quatre-coups », d'après d'Erlanger.
85. Il ne s'agit certainement pas ici du *rabāb* « arabe », instrument à archet, mais du « rabāb » de l'Asie centrale, de la famille des luths.
86. Erl. *Mus. Arabe T. IV*, p. 196.
87. Ḫašaba, op. cit., p. 301.
88. Erl. Op. cit., p. 198.

Sa forme de base est à partir la première et la cinquième percussion. Si on ne joue que ces deux percussions dans ce cycle, le rythme se dénomme alors « ***mursal*** »[89][90] :

tan x-x x-x x-x tan x-x

Al-Urmawī nous indique également que pour certains, la durée totale du cycle est égale à celle du `lourd du` ***ramal***, considérant, comme indiqué plus haut, que le premier n'est pas un `ramal`, mais seulement sa forme de base.

Une forme donnée par l'Anonyme LXI se compose deux *sabab*-s *légers* qui se succèdent, puis deux *fāṣila*-s comme suit : *tan tan tananan tananan* (), où seront produites les percussions de chaque *t* de chaque *sabab* et *fāṣila*.

C'est une autre présentation que donne al-Urmawī dans la *Risāla al-šarafiyya*[91] : *mufta'ilātun fa'ilun* (مُفْتَعِلَاتُنْ فَعِلُنْ). Le rythme serait donc : *tan tananan tan* / *tananan* ().

Al-Širwānī se réfère dans la présentation de ce rythme, où nous retrouvons la présentation du *Kitāb al-adwār*, à l'ouvrage d'Ibn Ġaybī, *Maqāṣid al-alḥān*. Il reprend toutefois intégralement la présentation de la *Risāla al-šarafiyya*, tout en indiquant que le rythme `ramal` conçu par les musiciens est le `léger du ramal`[92].

Pour l'Anonyme LXII, le `ramal` serait l'`inégal ternaire discontinu`[93], et le terme « `ramal` » regrouperait à son temps le `ramal lourd`, appelé aussi « double ramal », le `ramal` et le `léger du ramal`. Al-Lāḏiqī ne donne également pas de rythme ***ramal***, mais un ***emph*** lourd et un ***emph*** léger[94]. Il fait cependant par la suite[95] allusion à ce que certains considèrent comme ***ramal***.

6.6 *Ramal* léger

Le léger du *ramal* (*ḫafīf al-ramal*) est de dix percussions formées par deux *sabab*-s non sucessifs, et deux *watad*-s également non sucessifs : *tan tanan tan tanan* ( ). Sa forme de base se compose de la première et la quatrième percussion .

D'après l'Anonyme LXI, reprenant al-Urmawī, certains abandonnent aussi la première percussion, et se limitent à une seule percussion, celle du *watad* de base. Le cycle prend alors cette forme : *tan tan tan tanan*[96] ; forme différente de de celle donnée par les éditions d'al-Urmwaī[97].

C'est un autre rythme que donne al-Urmawī dans la *Risāla al-šarafiyya* sous ce nom, en utilisant la division métrique *mufta'ilun* (مُفْتَعِلُنْ) deux fois, afin d'avoir la même durée que le ***ramal***[98]. Le rythme serait donc *tan tananan* / *tan tananan*. Douze percussions à la place des dix données dans le *Kitāb al-adwār*, comme le souligne l'Anonyme LXII[99]. Tout comme

89. D'autres copies du *Kitāb al-adwār* indiquent que le cycle se dénommerait ici « `double du` ***ramal*** » (par ex. Sezgin, op. cit., p. 88, mais dans cette version la fin de la description du ***ramal*** est différente et ne comporte pas d'indication concernant un rythme ***ramal*** `léger` ; voir aussi (note n° 2 Ḫašaba, loc. cit.)).

90. Ibid., p. 300.

91. Kriâa, op. cit., p. 250.

92. Erl. Op. cit., p. 199–203.

93. Voir le tableau VIII.4.

94. Lāḏiqī, op. cit., p. 234.

95. Ibid., p. 236–237.

96. Il aurait été plus approprié d'indiquer *x-x x-x x-x ta-x-x*, mais aucune indication n'a été prévue pour les silences.

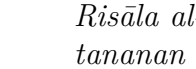
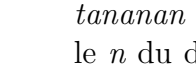
97. Voir notes page 111.

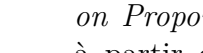
98. Kriâa, op. cit., p. 252.

99. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 508–509.

l'Anonyme LXII, al-Širwānī présente les deux versions de ce rythme[100] : celle du *Kitāb al-adwār* et celle de la *Risāla al-šarafiyya* ; par contre, al-Lāḏiqī[101] n'indique que la version du *Kitāb al-adwār*.

6.7 *Hazaǧ*

Nous avions vu que le *hazaǧ* consistait en général un ensemble de percussion régulières, formants des rythmes conjoints (4.1, 118). Mais, comme nous en informe al-Urmawī dans la *Risāla al-šarafiyya*, la durée du cycle ***hazaǧ*** est égale à celle du ***ramal***, et se présente ainsi : *tananan tanan tanan tan* (). Sa forme de base serait la première percussion et le *n* du deuxième *watad* : *ta-x-x-x x-x-x ta-x-x x-x* ()[102]. Il s'agirait, d'après l'Anonyme LXII[103]du `quaternaire discontinu` *fā'ilun mufta'ilātun*. Les versions de Ṣafī al-Dīn AL-URMAWĪ. *Kitāb al-adwār*. Éd. par Ḥāj Hāšim RAǦAB. Baġdād : <manque>, 1980, p. 152–153 et Ṣafī al-Dīn AL-URMAWĪ. *Kitāb al-Adwār. Book on the Cyclic Forms of Musical Modes, and al-Risāla al-Sharafiya fi'l-nisab al-ta'līfiya. Treatise Dedicated to Sharaf al-Dīn on Proportions in Musical Composition*. Éd. par Fuat SEZGIN. T. 6. C. Édition fac-similé à partir du MS 3653, Nuruosmaniye, et MS 3460 Ahmet III collection, Topkapi Sarayi, Istanbul. Présentation en anglais et en arabe par Eckhard Neubauer. Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1984, p. 88–89 diffèrent de celle de Ḫašaba. Cette variante présente chez Ḫašaba devrait exister dans un certain nombre de copies du *Kitāb al-adwār* puisque c'est sur laquelle se fonde al-Lāḏiqī[104], qui donne à cette forme le nom de « `grand hazaǧ`. Pour cette variante le ***hazaǧ*** est de 10 percussions, tout comme le `léger du` ***ramal*** du *Kitāb al-adwār*[105]. Sa forme serait : *tanan tan tanan tan*.

Al-Urmawī, dans le *Kitāb al-adwār*, nous informe aussi que pour certains — qui, pour l'Anonyme LXII sont les mêmes qui ne reconnaissent pas la nécessité de diviser les cycles rythmiques par moitié (*idem*) —, deux cycles du `hazaǧ` sont équivalants à un cycle du `ramal`, ce qui donnerait : *tananan tan*[106]. Sa forme de base serait dans ce cas là la première et la quatrième percussion, correspondant, comme l'indique l'Anonyme LXI, au *t* de la *fāṣila* et du *t* du *sabab* (4+2) :  C'est cette forme qui prend le nom de `petit` ***hazaǧ*** chez al-Lāḏiqī[107]. Selon ce même auteur, les Perses le dénomme « ***tšanbar uṣūl*** ». Les distinctions d'al-Lāḏiqī entre « grand » et « petit » ***hazaj*** ont probablement été trouvée chez al-Širwānī[108], qui indique aussi qu'on peut leur donner les noms de «***hazaǧ*** `lourd` » et «***hazaǧ*** `léger` ». Al-Širwānī précise aussi que le « `tšambar` » est un nom attribué au « `petit` ***hazaǧ*** » pour les habitants d'Azerbaïdjan, et principalement ceux de Tabriz. Il souligne que c'est d'après la mesure de ce cycle que généralement ils agiten et meuvent leurs mains » (*idem*). Cependant, al-Širwānī donne deux autres rythmes «`hazaǧ` », lourd et léger : un léger à 8 percussions, *tan tan tananan*, et un lourd, à 16 percussions, *tananan tananan tananan tananan*.

Dans la *Risāla al-šarafiyya*, le ***hazaǧ*** se résume à un ensemble de *watad*-s : *tanan tanan*,

100. Id., *Mus. Arabe T. IV*, p. 203–204.

101. Ṣafī al-Dīn AL-URMAWĪ. *Al-Risāla al-šarafiyya fī al-nisab al-ta'līfiyya*. Éd. par Ḥāj Hāšim RAǦAB. Silsilat kutub al-turāṭ (119). Baġdād : Wizārat al-ṭaqāfa wa al-'i'lām, 1982, p. 235.

102. RAǦAB, op. cit., p. 152.

103. ERL. *Mus. Arabe T. III*, p. 510.

104. AL-URMAWĪ, loc. cit.

105. Rappelons que le `léger du` ***ramal*** contient 12 percussions, selon la *Risāla al-šarafiyya*.

106. Ceci ne se confirme pas en comparant avec les descriptions données du *ramal*, mais c'est cette forme inversée que nous trouvons dans la *Risāla al-šarafiyya*. Voir 6.5

107. AL-URMAWĪ, op. cit., p. 236.

108. ERL. *Mus. Arabe T. IV*, p. 206.

qu'il met en corrolation avec le premier *muwaṣṣal*[109]. D'après la description donné précédément il s'agirait du ***hazaǧ*** `léger-lourd` (4.1, 118).

6.8 *Fāḫitī*

Le ***fāḫitī*** figure parmi les cycles propres aux Perses. Al-Urmawī ne l'évoque donc dans son énumération des cycles des Anciens, mais seulement à la fin de la présentation des cycles rythmiques. Il serait cependanr rare de composer dans ce rythme[110], même si, selon l'Anonyme LXI (2.9), beaucoup de rythmes Perses sont utilisés dans les compositions. Le ***Fāḫitī*** est de 20 percussions : *tananan tan tananan tananan tan tananan* ($\frac{20}{8}$ 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽)

L'Anonyme LXII analyse ce rythme comme un ***hazaǧ*** lourd combiné avec son léger par la présence de quatre durées D et de deux durées `B`[111]. Cependant, tous les musiciens ne placeraient pas les durées `B` et D de la même manière. La première façon est déjà présenté, mais représenté par l'Anonyme LXII en utilisant la métrique poétique : *fa'ilun mufta'ilun fa'ilun mufta'ilun*. La deuxième, qui correspond à celle indiquée dans la *Risāla al-šarafiyya*[112], serait de placer l'un des deux *sabab*-s au débuts du cycle et l'autre entre la deuxième et troisième *fāṣila*, autrement-dit, le rythme inversé : *mufta'ilun fa'ilun mufta'ilun fa'ilun*.

Al-Širwānī, citant un commentateur inconnu du *Kitāb al-adwār*[113], indique ce selon celui-ci le ***fāḫitī***, rythme inspiré par un oiseau, possède quatre forme : 1. un ***fāḫitī*** `mineur` (*tanan tan*) ; 2. un ***fāḫitī*** `petit` (*tan tananan tananan*) ; 3. un ***fāḫitī*** `doublé` (*tananan tan tananan tananan tan tananan*) ; 4. et un ***fāḫitī*** `multiplié` qui atteindrait quarante percussions[114]. Ce sont des propos similaires que nous retrouvons chez al-Lāḏiqī, mais avec l'absence du ***fāḫitī*** `mineur`, le ***fāḫitī*** `doublé` est remplacé par « `grand` ***fāḫitī*** » avec la forme *tan tananan tananan tan tananan tananan*, et le dernier ***fāḫitī*** est un ***fāḫitī*** `extra-grand` composé de vingt-huit percussion : *tan tananan tananan tananan tan tananan tananan tananan*[115].

109. Kriâa, loc. cit.
110. Ḫašaba, op. cit., p. 306.
111. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 513.
112. Kriâa, op. cit., p. 255.
113. Il pourrait toutefois s'agir d'Ibn Ġaybī.
114. Erl. *Mus. Arabe T. IV*, p. 214.
115. Lāḏiqī, op. cit., p. 238–240.

Chapitre IX

Sur la pratique musicale

Peu d'indications, à travers les écrits arabes, se réfèrent directement à une pratique musicale. Aux côtés de l'exercice sur le *ʿūd* d'al-Kindī[1], le quinzième chapitre du *Kitāb al-adwār* s'avère être un cas exceptionnel. En effet, nous avons ici la première tentative en langue arabe de rassembler dans une même notation tous les éléments supposés être nécessaire à la musique, à savoir les paroles, les hauteurs sonores et la durée des notes ; un ensemble conçu avec un accompagnement du *ʿūd*[2].

La première correspondance donnée par al-Urmawī est celle entre les éléments métriques et les coups du plectre, où il propose que le *ḍarb*[3] soit circulaire, et ce en dirigeant le plectre vers le bas sur le *t* de chaque *sabab*, et vers le haut sur son *n*. Ensuite, afin de donner des indications sur la mise en pratique établie en réunissant le rythme avec la poésie et les coups de plectre, al-Urmawī propose quatre *tarīqa*-s[4]. Pour les deux premiers, le principe de notation consiste à : 1. Placer sous chaque nom de note le nombre de percussions en « caractères indiens »[5] ; 2. Reprendre ce premier ensemble sous le texte d'un poème et ses départages en syllabes ; 3. Indiquer les temps rythmiques en reprenant la structure du vers. Les deux derniers exemples ne sont pas accompagnés de *ṣawt*-s. Pour le quatrième exemple 9 cycles sont présentés :

1. *ṭarīqa* dans le mode `nūrūz`, rythme `ramal` ;
2. *ṭarīqa* dans le mode `kawašt`, rythme `ramal` ;
3. *ṭarīqa* dans un ancien mode connu par « `muğannab al-ramal` » ;
4. *ṭarīqa* dans un ancien mode, `muṭlaq`, rythme `premier lourd`.

1. *Muḫtaṣar al-mūsīqā fī-taʿlīf al-naġam wa ṣanʿat al-ʿūd* ((Shiloah, op. cit., ref. 177 ; al-Kindī. *Muʾallafāt al-Kindī al-mūsīqiyya*. Éd. par Zakariyyā Yūsuf. Matbaʿat Šafīq, 1962, p. 111–120 ; trad. fr. Amnon Shiloah. "Un traité sur le ʿūd d'Abū Yūsuf al-Kindī". Dans : *Israel Oriental Studies* !4 [1974], p. 179–205).

2. Des transcriptions de ces exemples ont déjà été effectuées dans les éditions de Ḫašaba, op. cit., Raǧab, op. cit., la traduction de Erl. *Mus. Arabe T. III*, et par (Wright, op. cit., p. 218–231). Une interprétation moderne a été également réalisée par Nida a Abou Mrad (CD « Musique de l'époque abbaside : le legs de Ṣaify A-d-Dīn Al-Urmawī (d.1294), Ensemble de Musique Classique Arabe de l'université Antonine, Publication de l'univ. Antonine, 2004).

3. Litt. «frappe » ; terme utilisé aussi pour signifier « rythme ». Ici, « coup de plectre ».

4. On traduit parfois ce terme par « mode », alors que son sens est plus large. Littéralement, il s'agit de « manière ». L'organisation des exemples en une section sans paroles puis en une section correspondant au chant (*ṣawṭ*) a fait que (Wright, op. cit., p. 218–219) voit la *tarīqa* chez al-Urmawī comme une forme musicale qui serait une sorte de prélude à une composition vocale. Nous ne pensons pas que l'utilisation du terme « *tariqa* » se réfère à seulement à la première partie de l'exemple, c.-à-d. la partie sans paroles, alors que le terme « *ṣawṭ* » à la forme « chant ». Pour nous, il englobe la totalité des deux parties en prenant tout simplement le sens d'« exemple ». En d'autres termes, il n'y a pas de « forme musicale » dénommée « *ṭarīqa* ».

5. « Chiffres indiens », dans la *Risāla al-šarafiyya* (Kriâa, op. cit., p. 263).

Si l'Anonyme LXI ne nous donne pas de nouvelles informations concernant la pratique, nous pouvons observer qu'indéniablement, c'est une attitude instructrice et pédagogique qu'il adopte, et par ce moyen il réalise son objectif explicatif. Ainsi, il s'attache à la description détaillée des mouvements du plectre, de l'entraînement sur des cordes vides jusqu'à la réalisation d'un coordination parfaite entre les mouvements. Afin d'être bien appliquée, les exemples d'al-Urmawī devraient être appris par cœur, et leur réalisation est expliquée à partir des ligatures du *ʿūd*.

L'exemple d'al-Urmawī, repris par l'Anonyme LXI, dans le mode `nūrūz` avec le rythme `ramal`, est noté comme suit [6] :

YH	YB	Y	YB	Y	Ḥ
6	6	12	6	6	12

Cette phrase pourrait en effet correspondre à quatre cycles du rythme `ramal`, puisque celui-ci est de 12 percussions [7]. Pour ce qui est de l'échelle, rappelons que dans le *Kitāb al-adwār*, le mode `nūrūz` consiste en un mode `husaynī` sans la dernière note, YḤ [8]. Il se constitue des intervalles `ǧ ǧ ṭ - ǧ ǧ ṭ` et n'achève pas l'octave [9].

En suivant le départage de la corde donné par al-Urmawī, les notes YH YB Y Ḥ forment approximativement les intervalles : YH (lcl) YB (lc) Y (ll) Ḥ ; ou, dans le sens ascendant Ḥ (ll) Y (cl) (lcl) YH. Puisque, par généralisation ou par manque de précision, (ll) et (cl) ont tous les deux été considérés comme des intervalles `ǧ`, nous aurions effectivement le genre `nūrūz` avec la disposition Ḥ (`ǧ`) YB (`ǧ`) (`ṭ`) YH. Mais ce genre se construit-il originellement sur la note Ḥ ? Nous n'avons aucun élément de réponse à cette question.

À partir de la représentation d'al-Urmawī, nous proposons donc cette transcription [10] :

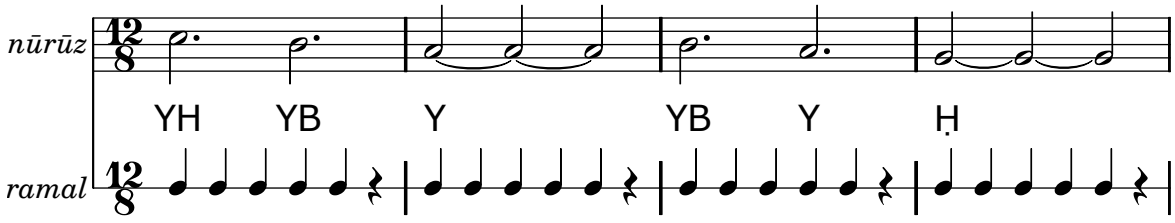


Figure IX.1: Premier exemple d'al-Urmawī (a)

Ce même exemple est donné en tant que chant (*ṣawṭ*) utilisant donc des paroles, mais avec une inversion rythmique. Cependant, nous en possédons au moins trois versions [11] :

Version Sezgin/Rağab/Or. 2361 [12]

6. L'Anonyme LXI ne reprendra pas cet exemple sans paroles mais seulement la section chantée (*ṣawt*) que nous verrons plus bas.

7. 12/8 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽

8. Voir § 5.3, 78.

9. Selon la *Risāla al-šarafiyya*, le genre `nūrūz` est `ǧ ǧ ṭ` (§ V.10, 75) ; mais pour ce qui est du mode, le dernier intervalle est rajouté pour retrouver exactement les intervalles du `husaynī` (§ V.11, 75). Soulignons ici que le mode `nūrūz` donné par al-Širwānī et al-Lāḏiqī, et classé en tant que *šuʿba*, est différent de cette description d'al-Urmawī (§ 6.3, 84).

10. Voir aussi la transcription de d'Erlanger (Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 553) et de (Wright, op. cit., p. 219–220). Celle de Rağab, op. cit., p. 164 est erronée.

11. Voir aussi (Wright, op. cit., 219 sq.).

12. Sezgin, op. cit., p. 92 ; Rağab, op. cit., p. 160 ; Or. 2361, f. 31b.

ʻalā	*ṣabbikum*	*yā*	*ḥā-*	*kimīna*	*taraf-*	*fa-*	*qū*	*wa min*	*waṣlikum*	*yawman*	*ʻalayhi*	*taṣa-*	*dda-*	*qū*
YH		YB	Y	YB	Y	Ḥ		YH		YB	Y	YB	Y	Ḥ
18		6	6	6	6/2	12		18		6	6	6	6/2	12

Version Ḫašaba[13]

ʻalā	*ṣabbi*	*kum*	*yā*	*ḥā-*	*kimīna*	*tara*	*ffaqū*	*wa min*	*waṣ-*	*likum*	*yaw-*	*man*	*ʻalayhi*	*ta*	*ṣaddaqū*
YH		YB	Y	YB	Y	Ḥ		YH		YB		Y	YB	Y	Ḥ
12		6	6	6	6	12		12		6		6	6	6	12

Version Anonyme LXI , d'après les manuscrits[14]

ʻalā	*ṣabbikum*	*yā*	*ḥā-*	*kimiyya*	*tara-*	*ffa-*	*qū*	*wa-min*	*waṣlikum*	*yawman*	*ʻalayhi*	*taṣa-*	*dda-*	*qū*
YH	YB	YB	Y	Y	Y	Ḥ		YH		YB	Ṭ	YB	Y	Ḥ
18	6	6	6	16	16	12		18		6	6	6	2	12

wa-lā	*taltaqūhu*	*bi-al-ṣudūdi*	*fa-ʾi-*	*nna-*	*hu*	*yuḥādiru*	*an*	*yaškū*	*ilaykum*	*fa-tuš*	*fiqū*
YH	<YB>	Y	YB	Y	Ḥ	YH	YB	Y	YB	Y	Ḥ
18	6	6	6	2	12	18	6	6	6	2	12

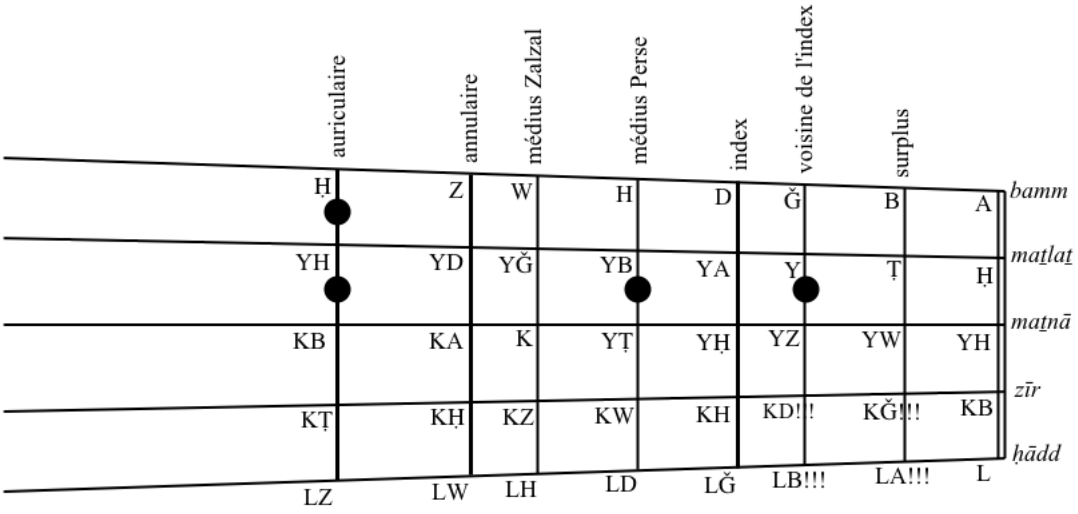
Mis à part les problèmes liés à la précision de l'échelle, la première difficulté liée à la lecture de cette notation réside dans les indications rythmiques. La première version que nous donnons ici provient de deux manuscrits différents, et correspond presque à la version donnée dans l'édition de H. Rağab à l'exception du fait que dans la version du ms. Or. 2361 nous avons l'indication rythmique suivante : 18 6 6 6 2 12, alors que dans la version fac-similé par F. Sezgin nous observons la même indication mais avec la rectification du 2 par un 6. La version de Rağab n'indique que le 6. Dans les deux cas se pose le problème de la correspondance entre ces indications et le rythme `ramal`, supposé accompagner cette mélodie. Celui-ci étant de 12 temps, alors que la longueur de l'hémistiche est de 18+6+6+6+2+12=50 temps, pour le premier cas, ou de 18+6+6+6+6+12=54 pour le deuxième cas ; tous les deux indivisibles par 12. C'est probablement pour cette raison que nous trouvons chez Ḫašaba 12+6+6+6+6+12=48 — ce qui ne correspond nous semble-t-il à aucune version manuscrite —, mais qui peut nous donner quatre cycles `ramal`. Il se conforme ainsi avec le premier exemple sans paroles (fig. IX.1). L'Anonyme LXI semble le seul parmi les copies du *Kitāb al-adwār* à donner, dans ses deux copies les chiffres 18 6 6 6 16 16 12, mais cela ne résout pas le problème puisque 18+6+6+6+16+16+12=80 est aussi non divisible par 12.

Une deuxième variante, présente dans les deux copies de l'Anonyme LXI, donne les notes YH YB YB Y Y Y Ḥ | YH YB Ṭ YB Y Ḥ, ce qui diffère des indications du *Kitāb al-adwār*. Mais la note Ṭ introduit un chromatisme peut probable et n'appartient pas au mode `nūrūz`. En outre cette variante n'est pas reprise au deuxième vers ; vers dont le deuxième hémistiche correspond exactement à ce qui est donné dans le *Kitāb al-adwār*. Il est donc probable qu'il s'agit d'une erreur qui a été reprise en recopiant le manuscrit. La description des touches du *ʻūd* réalisant la mélodie confirme cela puisque les touches écrites sont : 1. auriculaire du

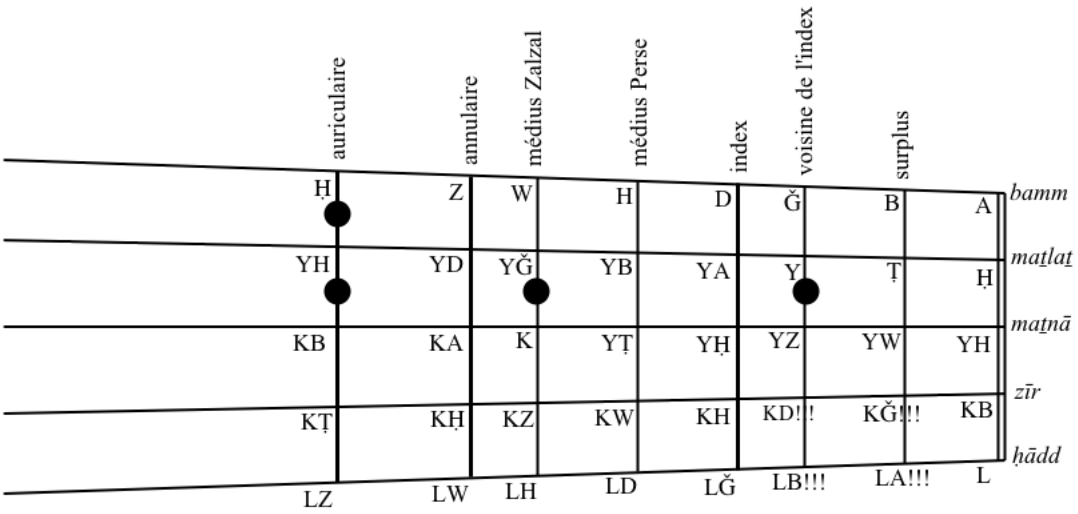
13. Ḫašaba, op. cit., p. 313.

14. Pour les raisons indiquées ci-dessous, nous ne gardons pas cette version dans l'édition/traduction du texte (XXVI, 237).

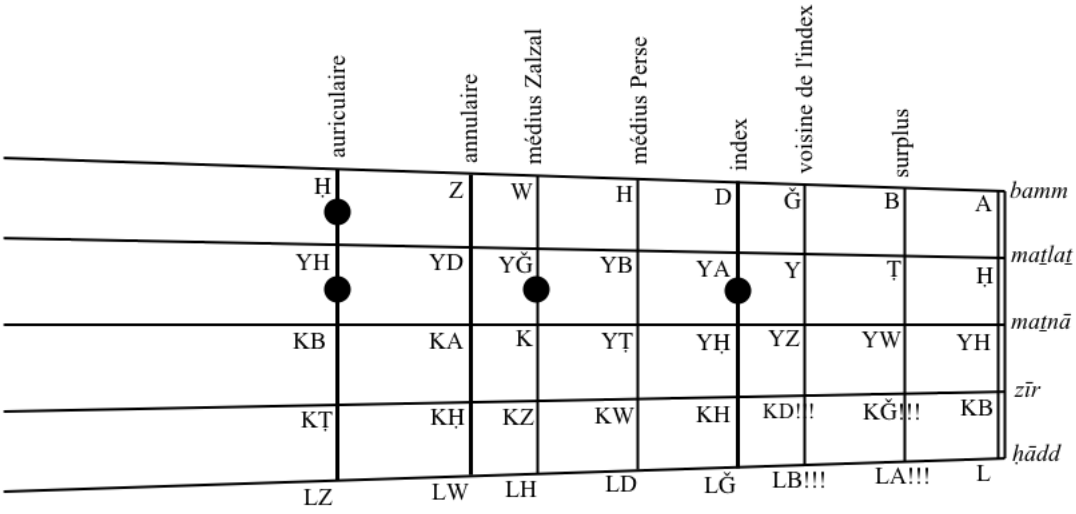
maṯlaṯ, 2. Persan du *maṯlaṯ*, 3. voisine de l'index du *maṯlaṯ*, 4. Persan du *maṯlaṯ*, 5. voisine de l'index du *maṯlaṯ*, 6. auriculaire du *bamm* ; ce qui nous donne les notes : YḤ YB Y YB Y Ḥ :



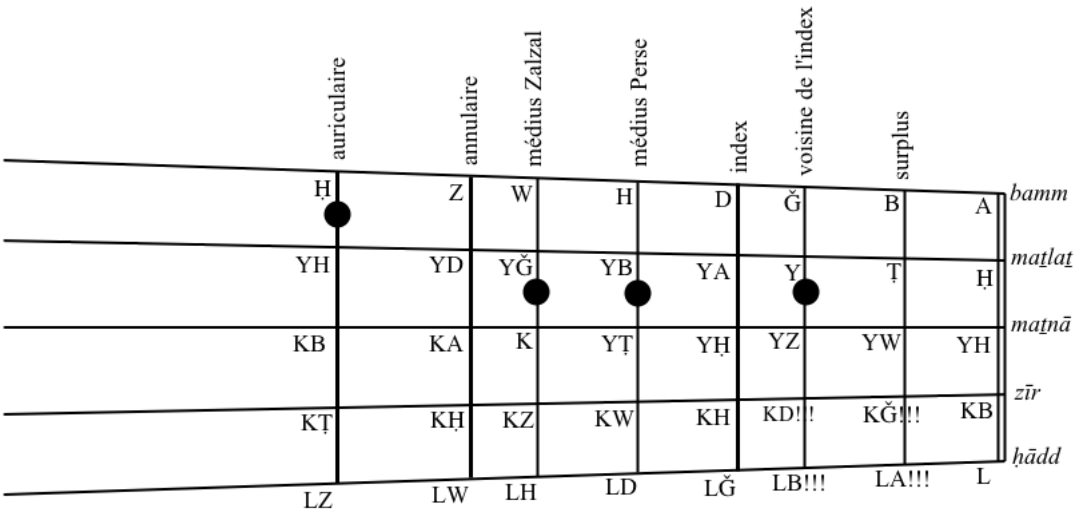
Étant dans un système principalement scalaire, le fait de jouer la note YĞ à la place de la note YB rendrait ce chant en mode `hiğāz` (`Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ṭ Ğ - Ṭ`) :



Le fait de jouer YĞ à la place de YB et YA à la place de Y le transformerait en mode `rāst` (`Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ - Ṭ`) :



Et le fait de jouer à la place de YǦ la note YH [et YB à la place de YǦ] le transformerait en mode `zīrāfkand` (ǧ ǧ ṭ - ǧ ǧ b - ṭ ǧ) :



Al-Urmawī signale que c'est de cette manière « qu'il faudrait fixer les mélodies » [15], ce qu'il ne fait qu'évoquer. Mais comme le souligne [16], les successeurs d'al-Urmawī ont eu peu d'intérêt à cette entreprise. Nous avons vu que l'Anonyme LXI (XXVI, 238) ne s'intéresse que brièvement à cette section. Si l'Anonyme LXII reprend tous les exemples et les commentent, comme le montre la table IX.1, al-Širwānī et al-Lāḏiqī abandonnent totalement cette section. Par contre, ce n'est pas tout à fait le cas chez les auteurs persans. Al-Šīrāzī développe un exemple unique de notation [17], mais dont le modèle ne sera pas reproduit non plus. Les seuls deux autres extensions connues de la notation selon modèle d'al-Urmawī sont ceux de ʿAbd al-Qādir Ibn Ġaybī al-Marāġī et de ʿAlī ibn Muḥammad Binā'ī, au 15e s. [18]. On peut aussi citer la notation de l'auteur arabe al-Ṣaydāwī, datant de la même période, mais dans un

15. (يَجبُ أن تُثَبَّتَ الأَلحَانُ) (Kriâa, op. cit., p. 264).

16. Owen Wright. "'Abd al-Qādir al-Marāghī and 'Alī b. Muḥammad Binā'ī: Two fifteenth-century examples of notation. Part 1: text". Dans : *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* LVII (1994), p. 475–515, p. 476.

17. Id., *The Modal System of Arab and Persian Musican a.d. 1250-1300*, p. 231–244.

18. Id., "'Abd al-Qādir al-Marāghī and 'Alī b. Muḥammad Binā'ī: Two fifteenth-century examples of notation. Part 1: text".

but totalement différent, se focalisant non pas sur la « fixation des mélodies », mais sur l'explication des modes musicaux (Ghrab, 2002).

Table IX.1: Tableau comparatif des sections finales

Kitāb al-adwār	***Al-risāla al-šarafiyya***	**Anonyme LXI**
[Sur la pratique musicale : exemples et notation] (Ḫašaba, 311 ; Rağab 159 ; Sezgin, 91)	[Sur la pratique musicale : les notes sur le *ʿūd* (Kriâa, 260 ; Erl. III, 178), reprise de deux exemples du *KA*] (Kriâa, 263 ; Erl. III, 180)	[Sur la pratique musicale : reprise partielle des exemples du *KA*] (XXVI, 237)
Anonyme LXII	**pseudo al-Širwānī** (Erl.II/Or.2361)	**Al-Lāḏiqī**
De l'art de pratiquer la musique : [reprise de tous les exemples du *KA*] (Erl. III, 178)	Non abordé, remplacé par une section finale sur la pratique, inspiré d'al-Marāġī	Non abordé

Chapitre X

Conclusion

Par ce travail, nous espérons avoir atteint deux buts : 1. avoir contribué à une meilleure connaissance des textes arabes sur la musique, par l'édition critique et la traduction annotée d'un texte d'un volume important qui était jusque là entièrement inconnu ; 2. avoir donné pour la première fois une présentation générale et comparative des écrits d'al-Urmawī ainsi que des écrits de ceux qui l'ont lus.

Au niveau du texte, nous constatons que son auteur, l'Anonyme LXI, a établi réellement ce qu'il cherchait : un commentaire du *Kitāb al-adwār*. Il s'est alors fortement attaché à ce texte, et contrairement à l'Anonyme LXII, il n'en altère en aucun cas le contenu. De ce point de vu, on peut considérer que son rôle explicatif du *Kitāb al-adwār* a été atteint, ce qui l'a emmené à reprendre le contenu du texte initial dans au moins le double d'espace. Les extensions personnelles sont relativement rares ; elles ne concernent spécifiquement que : l'introduction, par une réflexion épistémologique inspirée d'Ibn Sīnā ; la section concernant le son, en critiquant les commentaires, provenant de la *Risāla al-šarafiyya*, d'al-Urmawī aux propos d'al-Fārābī ; et dans une moindre mesure, le rythme. De ces trois sections, celle qui a bénéficié de la contribution la plus personnelle est celle qui concerne le son. Elle ne s'est pas limitée au son lui même, mais, en se focalisant sur sa production et sa relation avec la note, l'auteur a été conduit vers une approche qui lui est particulière sur la nature des chocs entre les objets sonores. Soulignons que cette même section a connue également une attention particulière et originale avec l'Anonyme LXII. Elle semble donc être spécifique à ces deux auteurs et probablement à cette période.

Comme nous l'avons vu, aucune indication ne permet de dater ce texte, mais on sait qu'il a été rédigé après la mort d'al-Urmawī et d'al-Širāzī. Cependant, si nous le remettons dans un contexte plus large, il constitue probablement la lecture la plus simple et la plus basique du *Kitāb al-adwār*. Tous les textes qui le succèdent dépassent ce stade de la simple lecture explicative. Pour ces raisons, il est possible de penser, jusqu'à preuve du contraire, qu'il s'agit ici de la première lecture du *Kitāb al-adwār* et de sa première explication.

Sur un deuxième plan, afin d'apprécier les différentes lectures de l'œuvre d'al-Urmawī, nous avions entamé une comparaison systématique entre les deux ouvrages d'al-Urmawī. Une telle entreprise n'a jamais été effectuée alors qu'elle est nécessaire afin de comprendre l'œuvre d'al-Urmawī dans sa totalité.

Aussi bien sur le plan modal que sur le plan du rythme, al-Urmawī a repris les théories exposées par al-Fārābī et Ibn Sīnā. Mais la *Risāla al-šarafiyya* n'a pas abandonné le système que nous pensons issu de la pratique, présenté dans le *Kitāb al-adwār*. Elle n'arrive pas non plus à présenter un nouveau système cohérent et intégral dans le sens où elle s'est limitée à présenter parallèlement les deux systèmes : le premier, théorique et précis, fondé sur les intervalles épimoriques ; le deuxième, dérivant du cycle des quintes et dont l'utilisation semble

plus proche de la pratique sur le *ʿūd* et de la pratique des modes, utilise les intervalles B, Ǧ et Ṭ. Ces deux systèmes n'ont pas été intégrés l'un dans l'autre, mais abordés conjointement, alors qu'il est probable que c'était le but d'al-Urmawī. On peut penser toutefois que les recherches d'al-Urmawī n'avaient pas cessé avec la rédaction de la *Risāla al-šarafiyya* ; il est possible que par la fabrication de nouveaux instruments du musique, le *muġnī* et surtout la *nuzha*, il avait continué à chercher un terrain d'entente entre les deux systèmes.

Pour ce qui est de la lecture d'al-Urmawī, l'idée générale est que le *Kitāb al-adwār* a été plus utilisé par ses successeurs que la *Risāla al-šarafiyya*[1]. Or, notre étude de ces textes ne confirme pas cette vision. Tous les auteurs ont consulté la *Risāla al-šarafiyya* et s'en sont inspirés. Si l'Anonyme LXI l'utilise surtout lors de la section concernant le son, le commentaire de l'Anonyme LXII la reprend presque dans sa totalité. De même, alors qu'al-Širwānī l'évoque brièvement, le pseudo-Širwānī y accorde beaucoup plus d'importance. Al-Lāḏiqī également, dans la *Risāla al-fatḥiyya*, reprend la juxtaposition des deux systèmes, à la manière de la *Risāla al-šarafiyya*, même si le système modal se développe ensuite, vers la fin de son ouvrage, dans une présentation formulaire, à la manière d'al-Ṣaydāwī.

Du point de vue de la rigueur scientifique, on ne peut s'empêcher de noter qu'une décadence est bien présente. Malgré toutes ces lectures du *Kitāb al-adwār*, ses erreurs de calcul n'ont pas été corrigées, mais ont été reprises comme telles. Alors qu'on présente une division précise du monocorde, la lecture linéaire des intervalles est restée omniprésente, au point de croire en un cycle fermé de quartes. Le résultat de cette négligence est un système de transposition sans réelle signification et qui pose pour nous, dans plusieurs cas, un obstacle quant à la compréhension des intervalles réels des modes. La différence entre un intervalle de `comma` et de `limma` est suffisamment grande pour qu'une confusion entre les deux modifie considérablement le rendu sonore. Sur un autre plan, le système épimorique, plus précis, semble avoir été accepté par les différents auteurs. Sa force théorique est difficilement réfutable. Mais il se retrouve face à une pensée modale fortement ancrée et le transfert des modes d'un système à l'autre ne se présente pas comme une tâche facile. Ainsi, alors qu'al-Urmawī faisait nettement référence à une perception sonore des genres épimoriques, en désignant ceux qui sont connus ou utilisés, aucune relation n'a été faite entre ces genres théoriques et leur dénomination pratique. Cette étape n'a été franchise que très timidement par al-Širwānī et par l'Anonyme LXII.

Par ailleurs, il est probable que les instruments de musique à disposition ne facilitait pas la mise en place de cette relation. Du 9e au 13e s. le *ʿūd* s'affiche comme l'instrument roi alors que nous pensons qu'auparavant, dans cette même zone géographique arabo-persane, le *ṭunbūr* occupait sa place et a permis l'établissement d'un cycle évolué de quintes. Nous avons vu que ses ligatures aurait été transposées sur le *ʿūd* et auraient posé des problèmes d'interprétation par rapport à la ligature de Zalzal. Outre les difficilés à réaliser un système épimorique développé sur cet instrument, il est fortement possible que les difficultés que posent le placement des ligatures sur le *ʿūd* aient contribué à leur disparition. Faut-il voir l'invention de la *nuzha* comme une tentative d'application du système épimorique ? Cet instrument est-il la mise en pratique de l'instrument décrit par al-Fārābī pour la vérification de la théorie ? Le *sanṭūr* dérive-t-il de la *nuzha* ? Ce sont là des hypothèses que notre réflexion sur l'évolution de la théorie et sa relation avec la pratique nous poussent à formuler. Il faudra probablement plus de recherches dans les sources persanes et turques afin de pouvoir y répondre correctement.

1. Nous avons vu que la *Risāla al-šarafiyya* a été beaucoup moins traduite en persan que le *Kitāb al-adwār* (*cf.* p 6).

Aux côtés des intervalles, genres et cycles, le système des hauteurs se distingue dans la *Risāla al-šarafiyya* par l'exposé de mouvements mélodiques. En effet, malgré qu'ils étaient, déjà avant al-Fārābī, l'objet de réflexions, ces mouvements mélodiques ne constituaient aucune section du le *Kitāb al-adwār*. Si, comme nous l'avons supposé, cet ouvrage reflète une pratique plus ancienne que le 13e s., on y observe qu'aucune théorie mélodique n'était en vogue. Par contre, outre al-Fārābī, une telle approche était déjà présente chez al-Kindī. Puisque les sources fondamentales de ceux deux personnages sont principalement grecques, on peut penser que cette approche de la mélodie est particulière à la théorie grecque. Quoi qu'il en soit, sa réapparition chez al-Urmawī avec la *Risāla al-šarafiyya* et sa reprise chez l'Anonyme LXII lui donne un autre aspect. Ce dernier imagine les mouvements mélodiques non pas sur un plan purement théorique, mais par rapport au *ʿūd*, tout en regroupant et développant les mouvements mélodiques exposés par Ibn Sīnā et al-Fārābī. Il est toutefois regrettable de constater que les autres lecteurs d'al-Urmawī ne procèdent pas à la manière de l'Anonyme LXII et se contentent généralement de reprendre les propos d'al-Urmawī.

Pour ce qui est du système rythmique, nous avons vu que la problématique de la mesure du rythme a commencé à apparaître. Dans ce cadre, outre la difficulté à définir une unité de mesure du rythme, le jugement de la régularité rythmique est elle aussi remise en cause. Ce jugement a été introduit par al-Urmawī dans la définition même du rythme, en rattachant sa bonne perception à un tempérament sain. Deux lecteurs du *Kitāb al-adwār*, l'Anonyme LXI et al-Širwānī, ont vu dans ce rajout une allusion personnelle à un personnage, qu'il soit Ibn Sīnā ou al-Ṭusī. Si on se rappelle qu'al-Urmawī est un musicien professionnel et que le *Kitāb al-adwār* est l'un des premiers ouvrages de musiciens, au vu des critiques à des personnalités éminentes concernant leur tempérament, on peut penser à une certaine tension entre musiciens-théoriciens et philosophes-théoriciens. Cette divergeance semble légèrement se confirmer avec l'Anonyme LXI— personnage non musicien — puisque, même si au niveau du rythme il considérait que le personnage visé par al-Urmawī était Ibn Sīnā, sur d'autres sujets, comme le statut de la musique, la nature du son ou la définition du rythme, il se montrait plutôt critique vis-à-vis d'al-Urmawī et soutenait Ibn Sīnā et al-Fārābī.

Outre la définition du rythme, nous avons observé les différents éléments constitutifs du rythme et de sa théorie générale comme elle s'est développée entre les 13e et le 16e siècles. Sur ce point, la théorie des rythmes conjoints et disjoints montre que le fondement même du système rythmique favorise l'élaboration de rythmes composés. En effet, les rythmes symétriques, à travers les cycles conjoints, semblent ne former qu'un niveau élémentaire. Par l'intégration d'un temps de silence entre les cycles (*fāṣila*) ce niveau élémentaire génère des rythmes cycliques dépassant le stade d'unités successives. À cela s'ajoute la création d'entités rythmiques inégales à l'aide des rythmes disjoints. De ce fait, l'élabration de rythmes complexes devient relativement aisée ; ceci s'affiche par le nombre de rythmes en usage, indiquées par al-Širwānī et al-Lāḏiqī, dont la longueur peut même atteindre les deux-cents « percussions ».

Finalement, suite à ce travail sur le texte de l'Anonyme LXI et sur les lectures arabes d'al-Urmawī, nous voyons comment celui-ci a imposé surtout une forme aux traités et des thèmes spécifiques. Mais il faut toutefois souligner que l'apport le plus significatif des successeurs d'al-Urmawī consiste à nous donner plus d'informations sur les modes et rythmes en usage, même si le cadre théorique exposé ne permet pas d'en approfondir la connaissance. Les sujets relativement mineurs, comme les notes communes, la transposition, l'effet des modes, l'explication de la relation entre poésie, rythme et modes par la notation, sont restés au second plan, et n'ont bénéficié d'aucune approche nouvelle. Quant à l'attention particulière à l'aspect physique du son, elle est restée spécifique à l'Anonyme LXI et Anonyme LXII.

Par ailleurs, si nous avons plus d'indications concernant les modes et rythmes en usage, c'est en partie car l'usage de la langue s'est transformé. Alors qu'Ibn Sīnā utilisait le terme arabe « `mustaqīm` » pour dire «`rāst` », à partir d'al-Urmawī on ne trouve plus de gêne à intégrer des termes persans. L'immense majorité des modes et rythmes issus de la pratique sont en termes persans, et ce sont bien ces termes qui sont finalement reproduits dans les textes. Le besoin de les traduire en arabe ou de formaliser une théorie avec des termes arabes savants se fait moins sentir.

En même temps, depuis la chute de Baghdad en 1258, les centres de productions se sont dispersés, rendant peut-être les échanges intellectuels plus difficiles. La langue arabe, depuis un certain moment déjà n'est plus la langue indispensable à la rédaction des ouvrages. De plus en plus d'ouvrages sont rédigés en langues persane et turque. Mais, parler d'un transfert total de l'arabe au persan puis au turc est certainement faux. Sur ce petit échantillon d'écrits que nous avons pu étudier, c'est surtout la marque d'un échange continue qui s'affiche. Si les ouvrages les plus importants d'Ibn Ġaybī sont rédigés en persan, son influence sur les auteurs arabes s'affiche nettement, en particulier chez le pseudo-Širwānī et al-Lāḏiqī. De même, le corpus Or. 2361, par l'alternance de textes en arabe et en persan donne un bel exemple de cette collaboration. Nous en avons donné ici le premier aperçu global à partir des textes arabes. Il est désormais nécessaire de le compléter par un travail similaire sur les textes persans. À ce moment-là, nous pourrions apprécier l'évolution des concepts musicaux arabo-persans à leur juste valeur.

Deuxième partie

Traduction

Chapitre XI

[Introduction]

Au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux ; louanges à Dieu, maître des cieux ; prières pour notre prophète Muḥammad et pour ses compagnons, généreux et bienveillants.

Il dit :

« Je l'ai organisé » [1].

Je dis : avant d'entamer le fond du sujet, il est nécessaire de savoir que chaque science possède un objet (*mawḍū'*), des principes (*mabādi'*) et des problèmes (*masā'il*).

1 [L'objet des sciences]

L'objet d'une science est ce dont on analyse les accidents (*'awāriḍ*) qui lui sont propres. Les objets des sciences peuvent être imbriqués (*mutadāḫila*) comme ils peuvent ne pas l'être. [On dénomme] les sciences dont les objets sont imbriqués, c'est à dire que l'objet de certaines d'entre elles est plus général que celui des autres, sont dites « [sciences] imbriquées ». Cette généralité peut être générique (*ǧinsī*) — comme par exemple les sciences de la géométrie (*handasa*) et celle des solides (*muǧassamāt*) ; l'objet de la première est la grandeur (*miqdār*) alors que celui de la seconde est le corps mathématique (*ta'līmī*) dont la grandeur est le genre —, ou, non générique. La généralité est soit celle d'accident général d'un objet particulier, comme l'être (*mawǧūd*) et la grandeur (*miqdār*), où l'un est l'objet de la philosophie première (*falsafa ūlā*) alors que le deuxième est l'objet de la géométrie ; ou bien, [la généralité est telle que] l'objet de l'une de deux sciences est pris [de manière] indéterminé (*muṭlaq*) alors que l'objet de la seconde est est pris selon la détermination (*muqayyad*). Par exemple, la science des sphères (*al-ukar*) et l'étude des sphères en mouvement (*ukar mutaḥarrik*) ; l'objet de la première est les sphères dans l'absolu alors celui de la deuxième est spécifié comme mobile (*mutaḥarrik*). Il est possible encore que l'objet de l'une de deux [sciences] soit pris avec des accidents propres à l'objet de l'autre. C'est le cas de notre art [2] par rapport à la science de l'arithmétique (*ḥisāb*) : l'objet de la musique est les notes en tant qu'elles sont affectés par des rapports numériques qui sont à même d'engendrer des rapports [harmoniques]. Or, les proportions numériques sont des accidents propres au nombre, objet de l'arithmétique, et de ce fait la musique lui est subordonnée car si on recherche les rapports numériques dans les notes, il est nécessaire de leur conférer une sorte de « numéricité ». Il en est comme si elles étaient supposées être un nombre déterminé [3].

1. Ṣafī al-Dīn al-Urmawī indique ici qu'il a organisé son ouvrage en quinze chapitres. Raǧab, op. cit., p. 39 ; Ḫašaba, op. cit., p. 90 ; Rostami, op. cit., p. 91 ; Sezgin, op. cit., p. 3.

2. Le terme *ṣinā'a*, litt. « métier/pratique ». Ce terme prend ici le sens de « pratique réglée » (ex. « arts libéraux ») et non pas le sens moderne de « art ».

3. Litt. « imposent un nombre particulier »

Dans le cas où les objets [des sciences] ne sont pas imbriqués, l'objet peut être une seule et même chose, mais multiple par la manière dont il est considéré. Par exemple, les corps célestes (*aǧrām al-ʿālam*) sont, du point de vue de la figure (*šakl*), objet de l'astronomie (*hay'a*), et du point de vue de la nature, objet de la physique (*ṭabīʿa*)[4]. L'[objet] peut également être des choses multiples, que celles-ci soient communes du point de vue de la recherche (*baḥṯ*) — c'est le cas des sciences de la médecine (*ṭibb*) et de l'éthique (*aḫlāq*) puisque l'objet de la première est le corps humain selon la santé et la maladie, tandis que celui de la seconde, est l'âme humaine du point de vue de la production des actes. Ces deux [sciences] sont certes différentes, mais elles ont en commun l'étude des facultés[5] humaines (*quwā insāniyya*) —, ou encore [les objets peuvent] appartenir à un même genre (*ǧins*) — comme pour les objets de la géométrie et de l'arithmétique puisque la grandeur (*miqdār*) et le nombre relèvent de la quantité (*kamm*) prise absolument —. On dit [alors] que [ces sciences] sont soit analogues] (*mutanāsiba*), soit distinctes (*mutabāyina*) — comme pour la physique par rapport à l'arithmétique : l'objet de la première est le corps dans sa mobilité et son immobilité, alors que celui de la deuxième est le nombre. [Il existe cependant], un second type [de sciences] analogues, où les problèmes sont identiques par le sujet (*mawḍūʿ*) et le prédicat (*maḥmūl*), tout en étant différentes par les démonstrations (*barāhīn*). C'est le cas lorsqu'on dit : « les corps simples, supérieurs et inférieurs, sont de forme sphérique (*mustadīra*) ». En effet, ce problème est commun à la science de la physique et de l'astronomie (*hay'a*) ; [il] se distingue (*mumtāz*) par ses démonstrations afférentes à l'essence (*āniyya*) et à la quantité (*kammiyya*), comme c'est bien connu.

2 [Les principes]

Les principes sont ce dont dépendent les problèmes de la science. Ils sont de deux sortes : les représentations (*taṣawwurāt*) et les vérités auxquelles on assentit (*taṣdīqāt*). Pour ce qui est des représentations, ce sont les définitions (*ḥudūd*) données à l'objet de travail, à ses parties principales et secondaires, et à ses accidents propres. Par exemple lorsqu'on dit en physique : Le corps est ce qui admet trois dimensions ; la matière (*huyūlī*)[6] est la partie qui est seulement réceptive (*qubūl*) ; le corps simple est [un corps] qui ne se compose pas de corps de diverses formes ; le mouvement est le passage progressif de la puissance (*quwwa*) à l'acte (*fiʿl*). Quant aux vérités, ce sont les prémisses (*muqaddimāt*) sur lesquels se fonde l'argumentation des problèmes ; elles peuvent être nécessairement admises ou pas. Celles qui le sont, sont ou bien des [prémisses] généraux, comme les principes premiers (*awwaliyyāt*), lorsqu'on dit *la chose est* ou *elle n'est pas*, ou propore à une ou deux disciplines ; c'est le cas lorsqu'on dit *les grandeurs égales à une même grandeur sont égales entre-elles* —, cela concerne la géométrie et l'arithmétique. Ce type de [principes] est considéré comme des principes notoires (*uṣūl mutaʿārafa*). [Par contre,] les [prémisses] qui ne sont pas forcément admis, s'ils sont pris sans doutes ni contestations, sont considérés comme des postulats de départ (*uṣūl mawḍūʿa*)[7], comme lorsque on dit : Posons un trait sur n'importe quelle surface ou passant par un point quelconque. Mais, s'ils sont pris dans une forme de doute et de contestation on les appelle axiomes (*muṣādarāt*), comme losqu'on dit : Traçons sur tout point, en [suivant] un intervalle spécifique, un cercle. Cependant, il est possible qu'un même prémisse soit [considéré] par une personne comme un postulat de départ, et par une autre

4. Le mot *ṭabīʿa* est utilisé indifféremment pour dire « nature » ou « physique ».
5. Litt. « forces ».
6. On peut également traduire *huyūlī* par « hylée », « poussière fine », « matière primitive ».
7. Litt. « principes posés ».

comme un axiome. Les définitions et les principes admis nécessairement sont dit des postulats (*awḏā'*).

Certains principes de la musique sont numériques. C'est le cas lorsqu'on dit : Le rapport entre les deux notes de la `quarte`[8] est le même que le rapport de quatre à trois ; [ou encore que] le rapport entre les deux notes de la `quinte` est le même que le rapport de trois à deux, etc. D'autres [principes] [de la musique] sont géométriques. C'est le cas quand on dit : La variation des notes selon l'aigu et le grave est en fonction de la longueur et l'épaisseur des cordes[9]. D'autres [principes] sont physiques, comme on le verra dans la suite de notre discours. Parmi les principes notoires propres à notre art, il y a le fait que si on extrait le tiers, le quart ou la moitié d'une corde libre, en faisant sonner le reste, la note entendue de la moitié est nécessairement plus aiguë que celle entendue de ses trois quarts, et plus grave que celle entendue de son quart.

3 [Les problèmes]

Les problèmes sont les requêtes (*maṭālib*) pour lesquelles on établira des démonstrations (*barāhīn*). C'est le cas quand on dit dans la science de la balance (*mīzān*)[10] : L'affirmation universelle (*mawǧiba kulliyya*) se convertit en une affirmation particulière (*mawǧiba ǧuz'iyya*). Il s'agit là d'une question où la validité du prédicat (*al-maḥmūl*), [c.-à-d.] la conversion en une affirmation particulière, par rapport à son sujet (*mawḏū'*), qui est l'affirmation universelle, a été démontrée par des démonstrations, comme l'absurde (*ḫulf*) et l'opposition (*'aks*). C'est le cas également quand on dit dans la science de la géométrie : Les angles qui tombent sur des arcs égaux de cercles égaux sont égaux ; qu'ils soient concentriques (*markaziyya*) ou périphériques (*muḥīṭa*). C'est donc un problème de la validité de l'égalité des angles, [comme indiqué] à la figure vingt-six du troisième discours du livre d'Euclide[11]. [Il en est de même] lorsqu'on dit dans [le cadre de] cette pratique : Trois intervalles `G̃` qui se succèdent sont des intervalles concordants (*ab'ād mulā'ima*) et que trois intervalles `Ṭ` [forment] des intervalles dissonants (*ab'ād mutanāfira*). Nous aurions alors deux problèmes : la première entre la validité de la consonance avec les trois intervalles `G̃`, et la deuxième entre [la validité] de la dissonance et les trois intervalles `Ṭ` ; comme on le verra dans le quatrième chapitre de cette épître.

8. Toutes les expressions arabes se référant à l'intervalle `quarte`, `quinte` ou `octave` sont des traductions littérales de la forme grecque `dia-tessaron`, `dia-pente` et `dia-tessaron`. Il en est de même quand il s'agit du rapport d'intervalle, où nous garderons la forme littérale afin de marquer la distinction entre l'intervalle lui même et son rapport. Nous utiliserons donc les expressions *le même et sa moitié*, *le même et son tiers*, etc.

9. Litt. « la largeur ».

10. Autrement-dit, la logique.

11. Pour la traduction de cette proposition, nous nous appuyons sur le glossaire établit par Roshdi Rashed. *Les mathématiques infinitésimales du IXe au XIe siècle*. T. II. Al-Furqān, 1993. ISBN : 2-87723-119-4, p. 539–565. Cependant, elle correspond à la Proposition III-27, et non pas 26, dans l'édition *princeps* de I. L. Heiberg. B. Vitrac la traduit ainsi : « Dans les cercles égaux, les angles appuyés sur des circonférences égales sont égaux entre eux, qu'ils soient situés aux centres ou sur les circonférences. » (Euclide. "Livres I à IV". Dans : *Les Éléments*. Éd. par Bernard Vitrac. PUF, 1990. ISBN : 2-13-043240-9, p. 443). Nous n'avons pas pu retrouver cette citation d'Euclide en arabe car il n'existe pas encore d'édition arabe des versions de ce texte. Nous savons seulement que sa formulation est différente de celle de l'ouvrage de Naṣr al-Dīn al-Ṭūsī, *taḥrīr uṣūl uqlīdis* (Téhéran, Bib. Nat. ms. Ar. 864), de la version dite d'Isḥāq ibn Ḥunayan révisée par Ṯābit ibn Qurra (Escurial, Ar. 907, f. 31v.) et de la version St-Petersburg (ms. Or. C 2145, f. 60v).

Chapitre XII

[Le son et la note]

1 [Le son]

Il dit :

« La note est un son qui dure un certain temps, etc. » [1]

Je dis : il ne vous a [certainement] pas échappé qu'un discours adéquat sur la note nécessite que celui-ci soit aussi adéquat sur le son et sur tout ce qui concerne sa définition. Sache alors que l'auteur, dieu le bénisse, a emprunté dans son épître dénommée « *Risāla al-šarafiyya* [2] », [lors du passage] concernant ce sujet, un discours au cheikh accompli Abū Naṣr al-Fārābī. Il y a émis également des critiques qu'il nous faut signaler et y répondre. Commençons alors par reprendre le discours [du cheikh] dans sa totalité, puis, en second lieu, les remises en causes de l'auteur, et en troisième lieu, les réponses à laquelles Dieu, le Très-Haut, nous a guidé.

Ainsi, nous disons [que] le cheikh a dit : « Certains corps, pressés par un autre, ne résistent pas à celui qui les presse, mais lui cèdent. Ce sont : les corps qui se replient sur eux-mêmes comme les pâtes molles ; les corps fluides qui se laissent traverser ; et les corps qui se déplacent dans la direction initiale de l'impulsion qui leur est donnée, sans opposer aucune résistance. Dans tous ces cas, le choc imprimé à ces corps ne produit aucun son. » [3] Il dit ensuite : « Dans d'autres cas, des corps heurtés par un autre résistent au choc, ne se replient pas sur eux-mêmes, ne se laissent pas traverser, ni ne se déplacent selon la direction du choc. C'est ce qui a lieu pour les corps durs, et d'une puissance supérieure à celle du corps qui les heurte. Il se peut alors que, lorsqu'ils sont choqués, ils produisent un son. » [4] Il dit aussi : « Le choc est le contact d'un corps solide avec un autre sur lequel il exerce une poussée, résultant de son mouvement propre. » [5] Et aussi : « L'air, en lui-même, peut, d'autre part, produire un son, quand, par exemple, il est frappé par un fouet. » [6] Jusque là est la totalité du discours [du cheikh].

En ce qui concerne les critiques émises par l'[auteur], l'une d'elles est quand il dit : « En disant : *Dans tous ces cas le coup (le choc) imprimé à ces corps n'y produit aucun son*, l'auteur laisse entendre que la production d'un son est le propos du corps heurté, et que jamais le son ne se produit dans l'autre. Or, il n'en est pas ainsi. Le son qui résulte de choc de deux pierres

1. Raǧab, op. cit., p. 41 ; Ḥašaba, op. cit., p. 91 ; Rostami, op. cit., p. 93 ; Sezgin, op. cit., p. 4.
2. Deuxième ouvrage d'al-Urmawī. La plupart des citations de cette section sont tirées de cet ouvrage. Afin d'en faciliter la consultation, nous avons préféré reprendre la traduction de Erl. *Mus. Arabe T. III* au lieu de les traduire de nouveau, avec des remarques si nécessaire.
3. id., *Mus. Arabe T. I*, p. 80 ; repris par al-Urmawī, dans id., *Mus. Arabe T. III*, p. 5.
4. Id., *Mus. Arabe T. I*, p. 80.
5. Ibid., p. 80.
6. ibid., p. 81 ; repris dans le id., *Mus. Arabe T. III*, p. 6.

ne saurait, en effet, être attribué à la pierre heurtée plutôt qu'à l'autre ou inversement. »[7] La réponse à cela est que cette réponse [d'al-Urmawī] pourrait être convenante si le propos [du cheikh] n'était pas basé sur la tradition (*al-ʿurf*) [des praticiens], sinon elle ne le serait pas. En effet, les [praticiens] uniquement de tradition (*ahl al-ʿurf muṭlaqan*) attribuent [bien] le son au corps contacté et le lui spécifie. Ils parlent du son de la corde, [celui] du *ṭās*[8], du *ṭašt*[9], du gosier, du *nāy*[10], [etc.]. Dans le premier [cas][11], le corps contactant est le plectre (*al-miḏrāb*) et ses équivalants ; dans le second et le troisième, les cailloux qu'on jette dedans et leur équivalant ; dans le quatrième et cinquième, l'air qu'on y propulse avec force. Cependant, il est possible que [ces personnes] [qualifient le son] d'après le [corps] contacté car c'est là où s'affiche l'effet du [corps] contactant, de même que l'impact d'un [objet] frappant n'apparaît que dans l'[objet] frappé. Son propos : « Le son qui résulte du choc de deux pierres ne saurait, en effet, être attribué à la pierre heurtée plutôt qu'à l'autre ou inversement. » Nous disons : cela ne remet pas en cause [les propos du cheikh] car, traditionnellement, il en est ainsi également. En effet, la tradition et ce qui s'y apporte ne sont spécifique, alors nous nous focalisons ici sur [l'objet] contacté. Il est étonnant [par ailleurs] que l'auteur lui-même caractérise et spécifie les types de sons selon [le corps] contacté. Ainsi, il dit dans tous ses écrits sur cette pratique : « en ce qui concerne la production du son dans les cordes » ; « en ce qui concerne sa production dans les instruments à vents » ; « en ce qui concerne sa production dans les gosiers humains », alors qu'[ici], il remet en cause ses propos. Tout cela n'est-il pas contradiction ?

La deuxième [réfutation] est que : « Le fait que le corps heurté se brise, se laisse traverser ou non, se déplace et disparaît ou non devant l'autre, ne saurait être posé comme une condition nécessaire et suffisante quant à l'existance et la non-existence du son[12]. » [car :][13] « Le fait qu'un corps se brise peut parfois causer la production du son ; tel un déchirement [d'une étoffe][14]. De plus, le corps pourrait ne pas se briser, ne pas se laisser traverser, ne pas se déplacer[15], offrir une résistance sans que, pour cela, il se produise de son. Le heurt, la poussée, peut, en effet, avoir lieu quand les deux corps sont déjà en contact ; malgré la résistance, il ne naît alors aucun son. »[16] La réponse [à ce propos] est que nous savons, sans objet de doute, que si l'[objet] contacté est de manière à n'afficher aucune résistance à [l'objet] contactant, aucun choc résultant en un son ne se produit. Nier ceci relève de l'entêtement. [À] son propos : « Le fait qu'un corps se brise peut parfois causer la production du son ; tel un déchirement [d'une étoffe] » nous disons : ceci n'est nullement un aiguillage car le propos du cheikh concerne les sons percutés qui sont [de l'ordre de] l'arrachement, il n'y a pas de doute [là dessus]. [Concernant] son propos : « De plus, le corps pourrait ne pas se briser, ne pas se laisser traverser, ne pas se déplacer, offrir une résistance sans que, pour cela, il se produise de son. Le heurt, la poussée, peut, en effet, avoir lieu quand les deux corps sont déjà en contact ; malgré la résistance, il ne naît alors aucun son. » nous disons : ceci ne nous oriente pas non

7. Ibid., p. 6.

8. Bol, gamelle, goblet, godet tasse, etc.

9. Assiette creuse, cuvette, éculle, bassin, bassine, etc. Tout comme le *ṭās*, le *ṭašt* serait d'après la description du commentateur (voir p. 146, ligne 7) un instrument de percussion usant de cailloux pour la production des sons

10. Flûte oblique en roseau.

11. C'est à dire quand le son provenant d'une corde vibrante.

12. Erl. Loc. cit. ; une traduction littérale du passage donnerait : « Le [fait qu'il y ait] pénétration (*ḫarq*), poussée (*indifāʿ*), écartement (*tanaḥḥī*), ou pas, n'est pas une condition pour qu'il y ait un son ou pas. »

13. Le passage suivant ne suit pas directement le précédent dans le texte d'al-Urmawī.

14. Rajout présent dans la traduction de d'Erlanger.

15. « Ne pas se déplacer » est inexistant dans le texte arabe.

16. Erl. Loc. cit.

plus car son discours [17] se fonde sur la résistance [exactement] lors du contact, alors que la résistance évoquée [par al-Urmawī] se situe plus tard.

La troisième [réfutation] est que pour l'existence du son, la condition que « la force [de résistance] du corps qui en heurte un autre doit être moindre [18], elle n'est pas absolue. Les deux forces peuvent, en effet, être égale ; celle du corps heurté peut surpasser celle de l'autre et inversement, sans que cela influe sur l'existance du son. » [19] Nous disons que cette réponse est convenable si le [cheikh] a voulu dire par « la force [de résistance] du corps qui en heurte un autre doit être moindre » autre chose que la force de l'[objet] contactant soit telle que l'[objet] contacté ne peut absolument pas la supporter lors du contact, ce qui [est] proscrit [20]. [Concernant] son propos : « Les deux forces peuvent, en effet, être égale ; celle du corps heurté peut surpasser celle de l'autre et inversement, sans que cela influe sur l'existance du son. » nous disons que si vous l'affirmez de manière absolue, cela n'est pas convenable [21]. Cependant, la production du son provient de la résistance lors du contact. Une fois l'air traversé par le fouet (*ṣiyāṭ*), l'eau par le caillou, plus aucun son ne subsiste car il n'y a plus de résistance.

Pour résumer, [disons que] tant que la force du [corps] contactant est supérieure à celle du [corps] contacté — selon l'explication que nous avons donné —, aucun son ne se produit. S'il y en a un, c'est que la force du [corps] contactant n'a pas dépassé celle du [corps] contacté, [toujours] d'après cette explication.

La quatrième [réfutation] est que « la définition que l'auteur donne du choc comme étant le contact de deux corps solides où l'un excerce sur l'autre une poussée résultant de son mouvement propre » [22] contredit son propos disant que « l'air en lui-même peut produire un son [23] ». Nous répondons que cette réponse serait convenable si [l'auteur] ne se référait pas, avec [l'expression] « corps solide », à tout ce qui possède une force de résistance (*quwwat al-mumāna'a*) d'une manière générale. Ceci est [évidemment] proscrit, même si nous y concédons [24]. Cependant, pourquoi ne pas voir dans son propos une définition [de la catégorie] majoritaire de chocs et non pas un choc dans l'absolu ? En effet, le choc est de deux types : [un type] majoritaire, c'est celui [qui se produit] entre les deux corps cités [25], et un [deuxième type] minoritaire qui a lieu entre un corps lisse pertinant (*muṣtaḥṣaf*) et l'air. S'il [26] a évité [27] cette [catégorie] c'est parce qu'elle est étrange [28], puisqu'elle est rare, ou bien car c'est celle qui concerne cette pratique [29].

17. L'auteur se réfère ici au discours d'al-Fārābī.
18. *Cf. supra,* la citation d'al-Fārābī.
19. Erl. Op. cit., p. 6–7.
20. L'adjectif « proscrit » s'expliquerait par le fait que le corps frappé se briserait dans ce cas là. Pour le commentateur, la critique d'al-Urmawī n'était pas convenable car ce n'est pas une telle affirmation que visait al-Fārābī.
21. Litt. « interdit ».
22. Erl. Op. cit., p. 7.
23. Ibid., p. 7.
24. Autrement-dit, il n'est pas très approprié de se référer aux corps solides et omettre les corps non solides qui possèdent une résistance, tel que l'air. Mais le commentateur ne rejette pas ce propos, s'il est interprété dans son sens général.
25. Les corps solides.
26. Al-Fārābī.
27. Le terme *ta'arraḍa* peut avoir le sens de « aborder », tout comme celui d'« éviter ». C'est ce deuxième sens qui est visé ici.
28. Litt. « étonnante ».
29. Dans le texte : « celle utilisée dans cette pratique ». Ce propos est difficile à interpréter. Si la deuxième « catégorie » évoquée ici est minoritaire, elle ne devrait pas concerner cette pratique. Une négation a-t-elle été omise par l'auteur ou le copiste ? Dans ce cas, il faudrait lire : « car c'est celle qui ne concerne pas cette pratique ».

La cinquième [réfutation] est que son propos « l'air peut en lui-même produire un son » n'est pas approprié car « le son ne se présente pas dans l'air de manière indépendante mais suite à une confrontation entre le [corps] percutant, ici le fouet, et le [corps] percuté, l'air ; en outre, les directions des airs pourraient s'opposer en s'entre-choquant l'un contre l'autre, ce qui provoquerait le son »[30]. Nous répondons que ce propos serait appropriée si [al-Fārābī] voulait dire que le son est présent dans l'air sans [corps] percutant, mais ce n'est pas le cas. Il voulait dire que le son existe dans l'air sans le [corps] percuté, [quand c'est un corps] qui est autre que l'air, — comme dans le cas majoritaire de chocs[31] —, mais avec le [corps] percuté, [quand ce corps] est l'air.

La sixième [réfutation] est que « la condition que la « poussée »[32] doit résulter d'un mouvement est une simple tautologie ajoutant l'idée de production à ce qui est produit », car « il ne saurait, en effet, y avoir de poussée sans mouvement »[33]. Nous répondons à cela [en disant] qu'il contredit ici sa propre position : premièrement car il a déjà adopté cette séparation[34], en disant que la résistance peut, comme vous le savez, s'accorder [avec la poussée] à la suite du contact, ce qui ne produit pas de son car la poussée dissoue le mouvement ; ensuite car il l'a remplacé exclusivement par l'entre-choc puisqu'il dit : « Si l'auteur avait employé le mot heurt au lieu de poussée, il se serait dispensé de poser la condition dont nous parlons car un heurt est bien une poussée, et on ne saurait dire qu'une poussée est un heurt. »[35] Vous savez que cela est concevable si l'entre-choc était la poussée à la suite d'un mouvement, sinon, cela ne serait absolument pas précis. HF[36]. C'était là le propos explicatif. Revenons alors au [propos] visé en disant que le son est une entité audible en soit, — par « en soit » nous voulons nous écarter de l'aigu, du grave, du fort et du faible, ainsi que de toutes les contingences non audible en soit, mais à travers le son —, il est produit, au [niveau] proche[37], par une vibration (*tamawwuǧ*) extrêmement rapide qui prend lieu dans certaines parties de l'air. Celle-ci est [engendrée] ou bien par un impact (*qar'*) violant causé par un entre-choc (*iṣṭikāk*) de deux solides, sinon par un arrachement (*qal'*) violant. Par « vibration », nous ne nous référons pas à un mouvement de déplacement (*ḥaraka intiqāliyya*) d'un air unique, mais nous évoquons un état similaire aux vagues d'eau. Il s'agit là d'un phénomène qui se produit en choc après choc et repos après repos[38]. [Par ailleurs,] la condition de la violence est imposée car si vous frappez doucement ou [si vous pincer][39] un corps similaire à la laine (*'ihn*), au coton (*quṭn*), ou tout autre objet mou, celui-ci sera traversé et aucun son ne se produira[40]. Si nous posons ces deux conditions[41] afin qu'une vibration prenne lieu, c'est car, dans le cas d'un choc, l'[objet] frappant fait vibrer l'air jusqu'à ce qu'il soit retourné par un extrêmem violance, de la distance parcourue par cet

30. Erl. Loc. cit.
31. Cf. plus haut, « la catégorie majoritaire des chocs ».
32. Guillemets présents dans la traduction de d'Erlanger. Le mot « poussée » traduit le terme *muzāḥama*.
33. Erl. Loc. cit.
34. Séparer les deux phénomènes : poussée et mouvement.
35. Erl. Loc. cit.
36. Ces deux lettres sont présentes dans le manuscrit. Nous ignorons leur sens.
37. Litt. « sa cause proche ». Autrement-dit, au niveau qui concerne directement le sens de l'audition et la perception, et non la production du son à partir des objets.
38. L'auteur évoque certainement les nœuds et les ventres observés sur la surface de l'eau. Par anologie, il en conclue que de tels mouvements sont également présents dans l'air suite à un choc.
39. Le terme originel du manuscrit semble être *šaqaṣtahu*, dont le sens n'est pas clair. Le contexte oppose des « corps frappés » à des « corps arrachés », autrement-dit, « pincés ».
40. Face à un corps mou, un mouvement violent n'engendrera pas de son non plus. L'auteur s'est probablement mal exprimé.
41. Il faut lier ici une condition à la « frappe » et une autre au « pincement », même s'il s'agit en réalité d'une même condition.

objet, vers l'arrière ; et il en est de même pour un arrachement [42]. Ensuite, dans les deux cas, le choc ou l'arrachement provoque [des vibrations] en formes circulaires, comme lorsqu'on jette des cailloux dans une eau croupie. Il en résulte en effet un petit cercle qui ne cesse de s'élargir tout en diminuant petit à petit jusqu'à l'extinction. Il en est de même pour l'air : quand ce mouvement vibratoire atteint l'air qui se trouve dans l'oreille, celui-ci, statique, se met en mouvement suivant une dynamique spécifique et de manière particulière. Réagit alors le nerf (*ʻaṣab*) qui excite (*yadʻanu*) par cette action le tympan (*ṭabla*) auditif étendu sur la cochlée (*al-ṣimāḫ*). Un [autre] mouvement spécifique se produit en conséquence, il sera capté et perçu par la force auditive ; l'audition se réalise alors dans un temps équivalant au mouvement de l'astre du jour, appelé « repère directionnel » (*muḥaddid al-ǧihāt*) par les savants (*al-ḥukamāʼ*), et « trône sublime » (*al-ʻarš al-maǧīd*) dans le droit religieux (*lisān al-šarʼ*).

Si vous avez saisi cela, [poursuivons en disant que] son propos « le son est [un] *type* [43] » est éloigné [44] ; son propos « dure [45] » est afin d'éviter les sons qui ne sont pas assez longs ; son propos « sur un degré d'acuité et de gravité » est afin d'éviter les sons qui le sont pas assez [46] ; son propos « pour lequel on a un penchant » est également afin d'éviter [les sons] qui ne sont pas ainsi. On vous citera bientôt des exemples [illustrant] chacun de ces cas. Sache que la dernière section [donné par l'auteur] n'existe pas dans les définitions des deux cheikhs, Abī Naṣr et Abī ʻAlī [47]. Il la critique car elle n'empêche pas l'acceptation [en tant que notes] de sons provoqués par le traînage (*ǧarr*) des corps sur la surface de la terre, — cela donne [à ces sons] une part d'acuité et de gravité selon la dureté (*ṣalāba*) des corps et leur ébranlement (*taḫalḫul*) —, alors que certains parmi [ces sons] ne sont pas des notes ; il leur manque un autre caractère différencie la note de son. Il dit ensuite : « Cette propriété ne saurait non plus découler de cette spécification : *pour lequel on a un penchant naturel* ; il arrive, en effet, que l'oreille repousse des notes quand elles sont émises par des voix désagréables, sans que pour cela elles cesses d'être comptées parmi les notes musicales. » [48] Il dit également : « Étant donné deux sons quelconques, ils seront égaux en acuité et en gravité, ou encore l'un d'eux sera plus grave ou plus aigu que l'autre. Si l'ont peut juger de la différence des degrès des deux sons ; si, en les entendant on reconnaît, grâce à une oreille éduquée, que l'un d'eux est identique à l'autre, ou qu'il le dépasse en acuité ou en gravité de moitié, du tiers, du quart, ou encore qu'ils sont dans quelqu'autre rapport [...] [49], on pourra déclarer qu'il s'agit là de deux

42. La phrase est difficile à interpréter. Il est possible que l'auteur imagine l'air se déplaçant dans une direction, suivant le mouvement de l'objet frappant, avant le choc, puis dans la direction opposée après le choc.

43. Al-Urmawī voulait dire ici (Kriâa, op. cit., p. 64) que le « type » de la note est son, autrement-dit, les notes font partie de l'univers des sons.

44. Faut-il comprendre par là qu'aucune relation entre « *type* » et « son » ne méritait d'être faite ? Une telle relation a été établie auparavant par Ibn Sīnā (Ibn Sīnā, op. cit., p. 5).

45. Le terme est extrait de la phrase : « le son [...] qui [...] dure un temps appréciable ».

46. Afin d'éviter les sons où la hauteur est difficile à déterminer.

47. Al-Fārābī et Ibn Sīnā. La section en question est l'expression « sur un degré d'acuité et de gravité ». En effet, on ne trouve pas cette partie de la définition ni dans le *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr*, ni dans la section qui concerne la musique du *Kitāb al-adwār*. Cependant, nous la trouvons dans la version arabe du *Kitāb al-naǧāt* d'Ibn Sīnā (Abū ʻAlī Ibn Sīnā. "Kitāb al-mūsīqā min ǧumlat kitāb al-naǧāt". Dans : *Tārīḫ al-mūsīqā al-ʻarabiyya [Histoire de la musique arabe]*. Éd. par Ǧurǧīs Fatḥallah al Muḥāmī. Traduction de « A History of Arabian Music » de H. G. Farmer. Beyrouth : Dār maktabat al-ḥayāt, 1972. Chap. Annexe B, p. 403–416, p. 306) : « La note représente un son fondé sur l'aigu ou le grave, avec une durée déterminée » (id., "Le livre de science", p. 221). Il serait ainsi possible de dire qu'al-Urmawī avait consulté, pour la rédaction de la *Risāla al-šarafiyya*, non pas le *Kitāb al-adwār*, mais *Kitāb al-naǧāt*.

48. Erl. Op. cit., p. 9–10.

49. Césure appartenant au commentateur, mais qu'il ne signale pas.

notes musicales. Dans le cas où cette distinction n'est pas possible, on dira qu'il s'agit de deux sons [quelconques][50] et non de deux notes musicales, *ou bien, seulement l'un d'eux est un son*[51]. On voit par là que l'acuité et la gravité ne constituent pas à elles seules la distinction spécifique entre une note et un son ; elles doivent, en outre, satisfaire à la condition[52] que nous avons établie. »[53] Puis il dit : « Il faut donc définir la note musicale comme il suit : un son dont on peut mesurer l'excès de gravité ou d'acuité sur un autre auquel on le compare. »[54]

Nous répondons au premier [propos][55] en disant que, premièrement, il est interdit d'imposer une exclusion lors d'une définition générale : l'égalité n'est nécessaire que dans les définitions totales, et non dans les partielles, comme l'a indiqué le cheikh au début de son livre *al-Burhān* dans [son ouvrage] *al-Šifā*[56]. Deuxièmement, sache que les personnes intelligentes et les maîtres du savoir-faire n'ignorent pas que les sons qu'on entend lors d'un traînage d'objets sur la surface de la terre sont de deux sortes : un premier [type], « arrachant » (*qal'ī*), qui est la résultat de la séparation progressive entre le corps traîné et le corps sur lequel il a traîné, après lui avoir été lié, — mais vous savez que ce type n'est pas et ne doit pas être pris en considération dans le cadre de notre propos car nous parlons des sons entre-choqués et non des sons arrachés —, et un deuxième [type], « choquant » (*qar'ī*), qui résulte de l'impact (*ṣadm*) entre l'[objet] traîné et les reliefs du corps sur lequel il a traîné ; vous savez également que ce type n'est certainement pas ce dont on parle non plus, car parler de sons entre-choqués qui ne durent pas dans le temps n'est pas adapté, si s'il n'y en a pas, il n'en sera pas[57]. Oui si le corps sur lequel le traînage s'effectue est un corps vibratoire (*min'al-aǧsām al-muhtazza*), il y aura sans doute une note, sinon non. De même, si le corps traîné en est un et qu'il heurte quelques reliefs, si ceux-ci diffèrent dans leur résistance (*istihṣān*) ou n'en possèdent pas du tout, aucune note n'aura lieu car ce qui est engendré dans ce cas là ne possède pas de durée ni un certain degré d'acuité ou de gravité. Par contre si [les reliefs] sont similaires et ne diffèrent pas, une note se produira suite à la vibration [du corps traîné], ḥ[58]. Nous observons cela lors du traînage des racines (*ǧuḍū'*) qui vibrent sur la surface de la terre ; tant qu'elles sont traînées, elles produisent un son durable sur un degré d'acuité ou de gravité. Toutefois, [ce traînage] produit des sections différentes en intensité[59] car certains reliefs sont plus fortement heurtés que d'autres. Pour résumer, disons que si en indiquant que [le son] doit durer dans l'aigu ou dans le grave, il faisait référence au premier type[60], ceci est concevable[61] mais hors de notre propos ; il en est de même s'il faisait référence au deuxième[62], car il n'est pas certain que [le son] aurait une durée (*labaṯ*) ; s'il se référer au troisième [type], l'allongement est concevable mais pas sur un degré d'acuité et de gravité ; s'il faisait référence au quatrième [type], cela n'est pas [concevable] et d'ailleurs, on ne peut pas le considérer en tant que note.

50. Rajout présent dans la traduction de d'Erlanger.
51. Le passage entre * est absent chez d'Erlanger, mais présent chez notre auteur et dans certaines copies du texte d'al-Urmawī ; voir Kriâa, op. cit., p. 65
52. Que les notes soient dans un rapport connu.
53. Erl. Loc. cit.
54. Ibid., p. 9–10.
55. Celui qui concerne la vibration des corps traînés sur le sol.
56. **[Référence à trouver.]**
57. Cette expression, que nous tentons de traduire en littéral, n'est pas très claire. Il est possible que l'auteur veuille dire que s'il n'y a pas de durée, il n'y aura pas de son
58. Une autre lettre présente dans le manuscrit sans raison apparente, mais qui pourrait être une abbréviation du terme *ḥatman*, « probablement ».
59. Litt.« En forte intensité (*ǧahāra*) et faible intensité (*ḫafāta*) ».
60. Traînage engendrant un contact du type « arrachant ».
61. Autrement-dit, « ce type est concevable ».
62. Cas général de sons entre-choqués.

Pour répondre au deuxième [point], je veux dire sur le fait que la [définition] n'est pas englobante[63], [je dirais] que cela peut-être valable si [en disant] « pour lequel on a un penchant » on voulait qu'il en soit ainsi à n'importe quelle heure et quelle que soit l'humeur. Mais, ce n'est pas le cas sinon on n'aurait aucun penchant pour une note quelconque, car il ne peut y avoir de mélodie (*laḥn*) sans qu'elle soit inappréciée à un certain moment pour certaines humeurs. Cette [expression] se réfère donc à l'appréciation dans le cas général, ce qui ne contredit pas le fait qu'elle puisse ne pas être appréciée dans le cas général également : ces deux généralisations ne s'opposent pas.

C'est dans ce contexte qu'on dit qu'on a un penchant naturel pour l'eau, mais également pour le vin (*šarāb*) et la prospérité (*ribā'*). [Tout cela] se réfère à ce qu'on a cité, autrement ce n'est pas concevable. Par ailleurs, ce n'est pas dans ce sens que les mélodies perçues à partir de voix désagréables ne seraient pas appréciées.

En ce qui concerne l'inappréciation de certaines humeurs, ceci concerne l'occupation de l'âme par ce qui est plus plaisant et noble ou dans ce qui est plus profond et plus divin. Il est possible que quand l'auteur a remarqué à quel point certaines [personnes] sont allées à la débauche (*fasād*), [il a] inclut la dernière partie de cette épître.

Son propos « deux sons peuvent être égaux en acuité et gravité, ou l'un d'eux peut dépasser l'autre [en hauteur] » mérite d'être approfondi. Premièrement car poser la perception des rapports — sous la forme qu'il indique — comme condition pour affirmer que [deux sons] sont deux notes, n'est pas valide. Nous savons en effet que si le rapport d'un intervalle est équivalant au `même et le double de la moitié du sixième`[64], aucun maître en cette pratique ne le saisiera distinctement des autres [personnes]. Deuxièmement, il pose l'impossibilié de la perception comme condition afin d'affirmer qu'il ne s'agisse pas de deux notes, ce qui fait peuve d'un certain laxisme, puisque si ce qu'il dit est vrai, la non perception serait une condition pour ne pas affirmer qu'ils s'agissent de deux notes et non pas pour affirmer que ce sont deux sons ; la différence entre les deux [propositions] est évidente[65]. Troisièmement, son propos « seulement l'un d'eux » n'est pas correct car considérer que « note » est un sens supplémentaire [à « son »] ne peut être conçu que par rapport à une autre note. Il est donc inconcevable que seul un [son] soit une note. Par ailleurs, la définition adoptée par d'auteur n'est pas générale car l'intervalle cité et les autres [exemples] n'intègrent pas les intervalles infinis.

2 [Concernant la hauteur du son]

Il dit :« Chaque note possède sa similaire [...]. »[66] Je dis : le similaire d'une note est la note qui prend sa place lors d'une composition mélodique, comme on le verra.

Il dit : « On ne dit pas qu'une note [...]. »[67] Je dis : la note — en tant que note — ne se décrit pas en termes d'aigu et de grave, mais par l'un d'eux par rapport à l'autre. Ceci est dû au fait qu'une note peut être aiguë par rapport à une autre, grave par rapport à une [troisième]. Ainsi, une note entendue[68] à partir de la [corde] vide, c'est à dire à partir de sa

63. C'est à dire que le fait que la production, par le traînage des objets, de sons ayant une durée et une hauteur n'implique pas qu'ils s'agissent de notes.

64. Un autre mot « moitié » est rajouté dans la marge. Mais son emplacement dans le texte n'est pas clair.

65. Le commentateur semble glisser avec cet argument de la perception de l'intervalle qu'a évoqué al-Urmawī, à la perception d'une manière générale. Évidemment, dans ce cadre-là, le fait de ne pas percevoir de notes ne peut affirmer qu'on perçoit des sons.

66. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.

67. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.

68. Nous garderons la traduction littérale *masmū'a*, « entendue », à chaque fois que celle-ci se présente,

totalité, est grave en comparaison à celle entendue de son quart. De même, celle entendue du quart de la corde est aiguë par rapport à celle entendue de sa moitié, elle même grave par rapport à celle entendue de son huitième, et ainsi de suite [69]. Chacune de ces notes, je veux dire celles de la totalité [de la corde], de la moitié, du quart et du huitième, sont similaires les unes aux autres : la moitié est [similaire] au tout, et vice-versa, et le huitième [est similaire] au quart. [Ainsi,] chacunes d'elles [peut] prendre la place de l'autre lors de la composition : la note YḤ [peut] occuper la place de A et la note LḤ la place de YḤ.

Son propos : « chacune de ces notes [peut] remplacer l'autre », est réducteur (*musāhala*). Il aurait été plus correct de dire « [chaque] deux [notes] », mais il est possible que les copies [du manuscrit] soient différentes [70].

Si on dit :« Il n'est pas possible de passer de la note la plus grave à l'aigu de son aigu de son aigu », il faut se limiter à l'aigu de l'aigu. Nous disons que si cela est conçu [71] de manière générale [72], il est inacceptable [73]. Si vous le prétendez concernant le gosier humain, cela est possible, mais notre propos concerne les instruments artificiels [74], car si un gosier humain tente de passer de la note la plus grave à la plus aiguë, c'est dans le but d'atteindre le côté aigu de l'intervalle, et c'est une donnée naturelle qu'il ne peut pas atteindre l'aigu de l'aigu. Par contre, dans les instruments à cordes ou à vent, cela est possible. C'est le cas de l'instrument, fabriqué par Ibn al-Aḫras [75], appelé *šāhrūd* [76]. La note la plus aigüe de cet [instrument] est l'aigüe de l'aigüe de l'aigüe de l'aigüe de sa note la plus grave, comme l'a indiqué le cheikh Abū Naṣr dans son ouvrage [77]. Il est possible d'aller plus loin que cela, mais l'excès d'aigu engendre une déviation de l'équilibre.

3 [Les causes de l'aigu et du grave]

Il dit :

> « Concernant le grave et l'aigu [...] » [78]

Je dis : dans l'absolu, ce qui engendre l'aigu et le grave est la [présence] ou non d'une pertinence (*istiḥṣāf*) entre les objets en choc. Le cheikh Abū Naṣr pense qu'un choc fort

---

sans avoir recours à des synonymes. Ceci est dans le but de tenir compte de la terminologie de l'auteur.

69. En réalité, le commentateur ne fait que reprendre la suite du discours d'al-Urmawī, en reprenant les mêmes exemples.

70. Les éditions du *Kitāb al-adwār* que nous signalons dans la bibliographie ne nous font remarquer aucune différence notable concernant ce propos.

71. Litt. « prétendu ».

72. Litt. « dans l'absolu »

73. Litt. « interdit », « proscrit ».

74. Litt. « instruments fabriqués », par opposition au gosier humain, qui est naturel. Le commentateur a probablement inversé ici le gosier et les instruments ; c'est ce que confirmera la suite du discours.

75. Ibn al-Aḥwas, dans certaines copies du texte d'al-Fārābī. ulayṣ ibn al-Aḥwaṣ (certaines copies, Ḥulaym ibn al-Aḥwaṣ) est originaire de Samarkand ; d'après al-Fārābī, qui lui serait contemporain. Al-ḫawārizmī (210) donne˜ : Ḥakīm ibn Aḥwaṣ al-Suġdī.

76. Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 42 ; ed. Ḫašaba, op. cit., p. 116–118 ; ed. Neubauer, op. cit., p. 62–65. Les deux éditions arabes, contrairement à celle de d'Erlanger, fournissent une représentation de cet instrument. Celui-ci aurait été fabriqué en 306/918–919 et rapidement utilisé dans plusieurs contrées. C'est également la même information donnée par al-Ḫawārizmī, loc. cit., mais l'instrument est dénommé « *šāhrūd* ». L'instrument est évoqué également par Ibn Sīnā, op. cit., p. 143 parmi les instruments dont les cordes sont parallèles à la surface. Chez al-Marāġī, le terme *šāhrūd* est utilisé en faisant référence à un type de luth (voir Walter Feldman. *Music of the Ottoman Court*. Berlin : Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996. isbn : 3-86135-641-4, p. 114). Dans ce contexte, le *šāhrūd* pourrait avoir une relation étymologique avec le Sarod indien. Voir également Franke, op. cit., p. 20

77. L'auteur fait référence au *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr*.

78. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.

engendre l'aigu alors qu'un faible engendre le grave [79]. Cependant, ceci ne peut-être une règle générale, sinon il serait possible d'entendre à partir de la corde vide [aussi bien] des notes aigües et [que des notes] graves, selon l'ampleur du choc ; il en serait de même à partir des corps vibratoires, comme le cuivre jaune (*ṣifr*) et l'acier (*fūlāḏ*). Mais, il vaut mieux [dire] que c'est faux, car les différences causées par un choc fort ou faible dans les percussions des cordes et des corps vibratoires impliquent des variations dans l'intensité [80] des notes entendues et non pas dans la hauteur [81]. Ceci provient du fait qu'une intensité forte s'explique par un choc fort et qu'une intensité faible [s'explique] par un choc faible. De même, l'aigu s'explique par une pertinence (*istiḥṣāf*) des corps en choc et le grave par son absence.

Cependant, ce jugement reste valide quand il s'agit d'instruments à vent. C'est pour cette raison qu'il est possible d'obtenir, à partir d'une même source (*maḫlaṣ*), deux notes différentes par rapport à l'aigu et le grave, grâce à la variation de la force du souffle. Mais, ceci ne provient pas du fait qu'il s'agit d'une force, afin que cela ne soit pas contradictoire avec notre propos précédent, mais du fait que la pertinence du corps frappant, ici l'air, se manifeste plus dans ce cas que dans une pertinence avec un autre [corps]. Ainsi, dans ces instruments, l'aigu est en relation une forte intensité, et le grave avec une faible intensité, contrairement à ce qu'il en est avec les instruments à cordes, avec les corps vibratoires et avec les « imprimés [82] » (*al-munṭaba'āt*).

Si vous avez saisi cela, sachez alors que les causes du grave sont, pour ce qui concerne les instruments à cordes, trois : premièrement, la longueur de la corde, ensuite, sa tension, et en troisième lieu, son épaisseur. C'est bien par le sens (*al-ḥiss*) [de l'audition] que nous saisissons qu'une note entendue à partir de la corde la plus longue est grave en comparaison avec celle entendue de son opposé [83], même si elles sont égales en finesse, en épaisseur, et en tension et son opposé. De même, celle entendue à partir de celle qui a le moins de tension (*tazyīr*) serait grave par rapport à celle engendrée par son opposé, même si elles étaient égales en épaisseur et en longueur [84]. Aussi, celle entendue par la plus épaisse serait grave en comparaison avec celle entendue de la plus fine, même si elles étaient égales en longueur [85], en tension et son opposé.

Par contre, pour ce qui concerne les instruments à vent, l'auteur présente deux [causes du grave] dans cette épître : la taille des trous présents sur la surface de [ces] instruments et la distance [de l'instrument] à la bouche de celui qui souffle. Dans l'épître *Risāla al-šarafiyya*, il inclut le degré de cavité (*si'at al-ttağwīf*) [dans l'instrument] [86]. D'autres personnes en donne quatre ; la quatrième [cause] dans les instruments à vent serait la pression du souffle.

Pour ce qui est des causes de l'aigu, c'est le contraire [de celles du grave], comme la courte taille, la finesse, et la tension dans les instruments à cordes, et l'étroitesse des trous, une [grande] cavité, le rapprochement à la bouche de celui qui souffle, et l'intensité de la force de ce qui est soufflé, dans les instruments à vent.

Cependant, il ne vous a [certainement] pas échappé que certaines de ces causes peuvent d'entraider ou s'opposer, provocant ainsi une augmentation ou diminution de l'effet de la cause. [Par exemple], la finesse de la corde aide la diminution de la taille à provoquer l'aigu,

79. La consultation de l'ouvrage d'al-Fārābī ne confirme pas tout à fait les propos de l'auteur. Al-Fārābī n'explique pas l'aigu et le grave seulement par l'intensité de la frappe entre les corps, mais avant-tout un rassemblement plus ou moins rapide dans l'air. Cf. Annexe D, p. 335.

80. Litt. « dans la force ou la faiblesse ».

81. Litt. « dans l'aigu et dans le grave ».

82. S'agit-il des idiophones ?

83. Autrement-dit, de la corde la plus courte.

84. Litt. « en longueur et petitesse ».

85. Même remarque que la note précédente.

86. Kriâa, loc. cit.

alors que la détente [de la corde] s'y oppose. De même, l'épaisseur supporte la longueur afin d'engendrer le grave alors que la finesse [de la corde] est une contrainte. De ce fait, nous trouvons la corde la plus tendue, la plus courte et la plus fine plus aiguë que la plus détendue, plus épaisse et plus longue ; [de même,] la note de la corde la plus longue et la plus fine [plus aiguë] que la plus longue [87] et la plus épaisse.

87. L'auteur veut dire de « la corde de même longueur ».

Chapitre XIII

[Les notes utilisées]

1 [Division du monocorde]

Il dit :

« Les notes sur lesquels circulent les mélodies. » [1]

Je dis : maintenant que vous connaissez la note, sachez alors que deux notes différentes [par rapport] à l'aigu et au grave constituent [2] un intervalle (*bu'd*). S'il y [en a plus], c'est alors un groupement (*ǧam'*). Si les notes d'un groupement sont jouées sous une forme convenante et consonante, elles [forment] une mélodie (*laḥn*). Ainsi, chaque mélodie est un groupement et non l'inverse. C'est pour cela qu'on dit que [la mélodie] est un ensemble de notes de hauteurs différentes, agencées de manière convenante. On dit également que c'est un ensemble de notes organisées de manière convenante, à laquelles on allie des mots ayant des significations savoureusement émouvantes (*taḥrīk mulid̲d̲*). Celles-ci deviennent, lorsqu'elles sont psalmodiés par des lecteurs (*qurrā'*) [3] ou des orateurs (*ḫuṭabā'*), une mélodie. On dit aussi que [la mélodie] est un groupement de notes bien agencées, ralliées à des termes significatifs versifiés qu'on appellent poésie, [et organisées] dans des temps précis, appellés rythme. [Cependant,] la première [définition] est, dans l'absolue, plus générale que la deuxième, elle même plus générale que la troisième.

Sache ensuite que la relation entre les notes et la mélodie est [similaire] à celle entre les lettres et le poème : de même que les lettres sont les composantes primaires [des poèmes] — puis [nous avons] les *asbāb* (pieds [4]), les *awtād* [5], les *fawāṣils* [6], les *arkān* [7], les *maṣārī'* [8] puis les vers —, les notes sont les composantes primaires des mélodies — puis les intervalles, les groupements, les genres, ainsi de suite —. C'est pour cette raison que [les notes] sont les trajectoires des mélodies (*madār al-alḥān*). Elles sont au nombres de 17, toutes contenues

1. Raǧab, op. cit., p. 45 ; Ḫašaba, op. cit., p. 93 ; Rostami, op. cit., p. 94 ; Sezgin, op. cit., p. 6.

2. Litt. « s'appellent ».

3. Ce terme se réfère aux récitateurs du texte religieux, *al-Qur'ān* (Coran). Il s'agit là d'une discipline spécifique qui se focalise sur le rendu sonore du texte coranique, et qui, par extension, aboutie à sa psalmodie ou son chant.

4. La poésie arabe distingue deux types de pieds : un « pied léger » (*sabab ḫafīf*) composé d'un phonème vocalisé puis d'un phonème quiescent, et un « pied lourd » composé de deux phonèmes vocalisés.

5. *Sing. Watad*. Pied formé d'un groupe de deux syllables : longue + brève *ou* brève + longue. Autrement-dit, un « *watad majmū'* (groupé) » composé de deux phonèmes vocalisés et d'un phonème quiescent, et un « *watad mafrūq* (séparé) » composé de deux phonèmes vocalisés séparés d'un phonème quiescent.

6. On distingue deux *fawāṣils* (*sing. fāṣila*) : une petite et une grande. La petite *fāṣila* est composée de trois phonèmes vocalisés puis un phonème quiescent ; la grande est composée de quatre phonèmes vocalisés puis un phonème quiescent.

7. *Sing. rukn*, ensemble de pieds.

8. *Sing. miṣrā'*, hémistiche.

dans une seule corde. Voici comment celle-ci se divise afin d'avoir les sources [9] (*maḫāriǧ*) de ces notes [10] :

1. soit un trait AB représentant une corde, avec A côté sillet (*al-anf*) et M côté cordier (*al-mušṭ*) ;
2. divisons ce trait en deux moitiés égales ; en son milieu plaçons YḤ ;
3. divisons de nouveau la corde libre en trois. Plaçons YA à la fin de sa première partie, qui se trouve côté sillet ;
4. divisons la corde libre en quatre parties et plaçons Ḥ sur le fin de la première partie, qui se trouve sur ce même côté ;
5. divisons la section Ḥ-M en quatre parties égales, puis plaçons YH à la fin de la première partie contenant Ḥ ;
6. divisons une quatrième fois la corde libre en neuf parties égales et plaçons D à la fin de la première partie, qui se trouve côté sillet ;
7. divisons DM en neufs parties égales et plaçons Z sur sa première section ;
8. divisons de nouveau la section Ḥ-M en huit parties égales à laquelles on rajoute ce qui transforme le huitième en un neuvième. Plaçons H à sa fin ;
9. divisons la section H-M en huit à laquelle on rajoute ce qui transforme le huitième en neuvième ; plaçons B à sa fin. La fait que l'auteur indique qu'il s'agit du côté grave est une rectification inutile car le rajout ne peut être conçu que de ce côté là ;
10. divisons la section B-M en trois parties et plaçons YB à la fin de sa première ;
11. divisons encore une fois B-M en quatre parties, et plaçons Ṭ à la fin de la première ;
12. divisons Ṭ-M en quatre parties égales et plaçons YW à la première.
13. divisons la section YW-M en deux sections égales et rajoutons ce qui transforme la moitié en tiers. À sa fin, nous placerons W. Comme précédemment, son indication du côté grave est inutile ;
14. divisons la section W-M en huit sections égales et rajoutons ce qui transforme le huitième en neuvième. Plaçons G̃ à sa fin ;
15. divisons la section Ǧ-M en quatre parties égales et plaçons Y à la fin de la première ;
16. divisons la section Y-M en quatre parties égales et plaçons YZ à la fin de la première ;
17. divisons la section W-M en quatre parties égales et plaçons YǦ à la fin de la première ;
18. divisons la section Z-M en quatre parties égales et plaçons YD à la fin de la première.

Ainsi nous avons non seulement l'emplacement de toutes les ligatures, mais également les sources des 17 notes.

2 [Les notes similaires]

Il dit :

« Si nous divisions la partie YH-M » [11]

9. L'endroit où elles sont produites.
10. Voir tableau IV.4 à la page 44.
11. Raǧab, op. cit., p. 47 ; Ḫašaba, op. cit., p. 103 ; Rostami, op. cit., p. 98 ; Sezgin, op. cit., p. 8.

Je dis : nous obtenons, par les divisions précédentes, les emplacements des notes graves. Si on divisait [maintenant] la section YḤ-M, je veux dire la dernière moitié de la corde, [.] ces divisions, on obtiendra pour chaque note sa similaire à l'aigu. En ce qui concerne la manière de diviser pour avoir ces [notes], il faut :

1. premièrement, on divise YḤ en deux parties égales en un point qui sera le milieu et sur lequel on marque LH ;
2. on divise une deuxième fois en trois parties égales, sur la fin de la première on marquera KḤ ;
3. on divise une troisième fois en quatre parties égales, à la fin de la première partie on marquera KH ;
4. on divise ensuite la section KH[-M] en quatre parties égales, à la fin de la première on marquera LB ;
5. on divise une quatrième fois YḤ-M en neuf parties, à la fin de la première on marquera KA ;
6. on divise KA-M en neuf parties, à la fin de la première on marquera KD ;
7. on divise une deuxième fois KH-M en huit sections, auxquelles on rajoute ce qui transforme le huitième en neuvièmre ; on marque à sa fin KB.
8. on divise KA-M en huit parties, et on lui rajoute ce qui transforme le huitième en neuvième. À sa fin, on indiquera YṬ ;
9. on divise la section YṬ-M en trois parties égales, à la fin de la première on marquera KṬ ;
10. on divise une deuxième fois YṬ-M en quatre sections égales, on marque à la fin de la première KW.
11. on divise la section KW en quatre parties égales, on marquera LǴ à la fin de la première partie, celle qui se se trouve de ce côté ;
12. on divise LǴ en deux sections égales, auxquelles on rajoute ce qui transforme la moitié en un tiers. À sa fin, nous plaçons KǴ ;
13. on divise la section KǴ-M en huit parties égales, on y rajoute ce qui transforme le huitième en neuvième, et on marquera K à sa fin ;
14. on divise la section K-M en quatre parties égales, on marque à la fin de la première KZ ;
15. on divise une deuxième fois KǴ-M en quatre sections égales. On place L à la fin de la première ;
16. on divise KD-M en quatre parties, on marque à la fin de la première LA.

Ces notes similaires correspondent donc aux notes graves. Si nous les qualifions de similaires c'est parce que les rapports entre les notes sont à l'image des rapports entre les cordes. Puisque que nous avons vu que si la [longueur] de la corde de l'une de deux notes est le double de l'autre, ils considèrent [12] alors que chacune d'elles est l'équivalente de l'autre : le double lors du grave, et la moitié lors de l'aigu, comme pour les A-YḤ, par exemple. Ainsi, il est nécessaire que la note de la deuxième partie de la moitié basse, je veux dire BṬ, soit l'aiguë de la note sa deuxième partie haute, je veux dire B. Également, la note de la troisième partie du bas [doit être le grave] de la troisième partie du haut. Il en est de même pour la quatrième partie basse par rapport à la quatrième du haut ; pour la cinquième à la cinquième, jusqu'à

12. Les musiciens ?

la fin des sections. En effet, chacune d'elles est sur le rapport de la moitié et du double. L'auteur en a donné un exemple ; sache que l'aigu est sur ce modèle, et sache également que les [notes] graves sont sur ce modèle : A, son aigu YḤ ; B, son aigu YṬ ; G̃, son aigu K ; D, son aigu KA ; H, son aigu KB ; W, son aigu KǴ ; Z, son aigu KD ; Ḥ, son aigu KH ; Ṭ son aigu KW ; Y, son aigu KZ ; YA, son aigu KḤ ; YB, son aigu KṬ ; YǴ, son aigu L ; YD, son aigu LA ; YH, son aigu LB ; YW, son aigu LǴ ; YZ, son aigu LD ; YḤ, son aigu LH.

Chapitre XIV

[Les intervalles]

1 [Définitions]

Il dit :

« Troisième chapitre : sur les rapports des intervalles. » [1]

Je dis : l'intervalle, comme vous le savez, est un ensemble de deux notes différentes par rapport à l'aigu et le grave. Son propos « ensemble de deux notes » est équivalant à [parler du] genre car on en déduit les groupements (*al-ǧumū'*), les genres (*al-aǧnās*) et les mélodies (*al-alḥan*). Son propos « différentes » est afin d'éviter celles qui sont [parfaitement] concordantes [2]. Son propos « par rapport à l'aigu et le grave » est afin de souligner la différence [de hauteur]. Son propos « car si nous supposons [3] » est évidemment simplificateur [4] (*musāhala*) ; peut-être qu'il voulait attirer l'attention sur le fait qu'un intervalle n'existe que s'il y a une différence entre ses côtés grave et aigu puisque s'ils étaient égaux nous serions dans le cas d'un seul élément répété, ce qui ne donnerait point de composition [musicale]. En effet, la composition, comme vous le savez, ne peut avoir lieu qu'entre éléments bien distingués car si un même [élément] est répété, son effet serait le même ; et ne provoquerait pas l'effet qui suit le système des différences (*al-niẓām bayna al-muḫtalafāt*), et le composant n'aurait pas, par rapport à ce qu'il compose, une caractéristique qui fait qu'il autre. Si l'altérité (*al-ġayriyya*) n'a pas d'effet, la composition est alors inutile. Il faut donc que l'altérité puisse prendre place dans les objets de la composition ; ceux-ci ne peuvent la contenir que s'il y a différences. La composition doit avoir lieu à partir des notes, qui sont [ses] objets de manière à engendrer les intervalles [5]. S'il dit « dès qu'elles sont établies [de manière à rendre] une seule note [6] », c'est car si les notes du *bamm* et du *maṭlaṭ* n'étaient pas ainsi [7], elles feraient entendre sans doûte un intervalle. Il en est de même pour les notes des autres cordes — comme le *maṭnā*,

1. Raǧab, op. cit., p. 54 ; Ḫašaba, op. cit., p. 107 ; Rostami, op. cit., p. 99 ; Sezgin, op. cit., p. 9.
2. Autrement-dit, les unissons.
3. La totalité du propos de Ṣafī al-Dīn est : « L'intervalle est l'ensemble de deux notes qui diffèrent entre elles en acuité et en gravité. Si donc nous supposons deux cordes, la première et la deuxième du luth, par exemple, et que nous fassions rendre une seule note, et que nous les fassions sonner simultanément ou l'une à la suite de l'autre, on ne saurait dire qu'il existe un intervalle entre ces deux notes. » (Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 233)
4. Il est « simplificateur » dans le cas où il suppose ce qui est improbable. L'auteur explique par la suite qu'avoir deux sons de même hauteur ne développe pas une composition.
5. Le commentateur reprend ici l'explication d'Ibn Sīnā (Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 115 ; ed. Ḫašaba, op. cit., p. 14). Voir également Kriâa, op. cit., p. 73.
6. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 10.
7. C.-à-d. accordées de manière à obtenir un unisson.

le *zīr* et l'aiguë[8] — que nous aborderons dans le douzième chapitre de cette épître. Il dit :

> « Sache ensuite que chaque deux notes[9] »

Je dis : l'intervalle est de deux types : concordant (*muttafaq*) ou dissonant (*mutanāfir*). Il est en effet évident que deux notes, assemblées l'une à l'autre, <.> peuvent vivifier l'auditeur ou provoquer sa répulsion. Le premier [cas] correspond à l'intervalle concordant, appelé aussi « consonant[10] » (*mulā'im*), ou encore, « bien proportionné[11] »(*mawzūn*). Le deuxième est [l'intervalle] dissonant, appelé également « disproportionné » et « non consonant ». Ainsi, placer une note avec une autre, ou regrouper des notes ne les rend pas nécessairement plaisantes. Elles peuvent l'être ou pas, tout comme on pourrait composer, à partir de diverses odeurs, un parfum encore plus embaument que ses composantes (*basā'iṭ*) ; mais [on risque] aussi l'[effet] inverse. Il en est de même pour ce qui est ressenti par la vue ou par le toucher puisque le sens du toucher répulse la chaleur extrême ainsi que le froid, alors qu'il apprécie ce qui se compose des deux[12]. Si vous demandez la raison pour laquelle certains intervalles deviennent attrayants, contrairement à d'autres, je réponds qu'il a été décidé, hors de cette pratique, que chaque force (*quwwa*) possède une perfection (*kamāl*) qui lui est spécifique. L'aboutissement de cette perfection engendre le plaisir (*iltiḍāḍ*) de l'âme humaine (*al-nafs al-insāniyya*). (40a) <.> La perfection de sa réception (*idrāk*) fait aussi partie de sa perfection. De ce fait, un plaisir résulte de la perfection de ses forces. Si vous cherchez à obtenir cette perfection, et si cela se réalise, le plaisir sera alors plus intense. Dans le cas contraire, une peine est inévitable. Même un retard dans l'obtention de ce [plaisir] implique, suite à ce retard, une confusion de l'esprit (*ḥayra fikriyya*) <suivie> d'une peine de l'âme (*alam nafsānī*), car la [réalisation] de cette perfection et sa réalisation n'étaient pas [assez] rapides. Il est certaiement connu que les degrés de plaisir de l'âme, à l'écoute des divers intervalles, sont variables. Le but de cette science est donc [l'étude] des choix de consonances et des meilleurs [intervalles]. Plus [l'intervalle] est consonant plus il est noble par rapport aux autres car le degré de noblesse suit celui de la consonance. On sait également que la perfection de la force distinctive (*al-quwwa al-mumayyiza*) provient de la perfection de sa distinction parmi les [objets] sensibles (*al-maḥsūsāt*). Comme ces [objets] sensibles — qu'ils soient sensibles en soit (*ḏāt*) ou par nécessité (*ǧaraḏ*) — possèdent des quantités (*kammiyyāt*), alors, leur appréciation s'effectue par la perception de leurs rapports. De ce fait, l'écoute de deux notes et la perception de leur rapport engendre la perfection de leur force distinctive et réjuissante. Si vous demandez toutefois comment reconnaître les intervalles concordants et , je réponds que c'est par la méthode fournie par le cheikh[13] dans le premier discours de la huitième section du livre de la Guérison[14]. Il [y] indique que si la différence entre les deux notes est égale à l'une d'elle, que l'égalité soit réelle, ou par puissance — c'est à dire qu'elle le devient par répétition[15] —, les intervalles sont alors concordants. Par contre, si la différence n'est pas ainsi, ils ne seraient pas concordants. Cependant, nous n'avons qu'une seule catégorie où la

8. Normalement, le *zīr* serait la corde la plus aiguë d'un *'ūd* à quatre cordes. Faut-il comprendre ici que cet instrument en possède déjà cinq à l'époque de l'auteur ?

9. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.

10. Ibn Sīnā utilise exclusivement le premier adjectif, *muttafiq*, que nous avons traduit par « concordant ».

11. Litt. « rythmé », « équilibré ».

12. Nous trouvons également une analogie entre le choix des intervalles musicaux et les combinaisons affectant les sens chez al-Fārābī : « On ne saurait faire un mélange quelconque pour préparer un médicament qui doit avoir des propriétés thérapeutiques données, ni associer des plats quelconques pour en composer un autre succulent. » (Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 86)

13. Ibn Sīnā.

14. Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 115–116 ; Ibn Sīnā, op. cit., p. 15.

15. L'explication de « puissance » (*quwwa*) par « répétition » (*tikrār*) est spécifique au commentateur. Ibn Sīnā ne parle que de puissance.

différence entre deux intervalles est réelle — c'est le cas de huit et quatre par exemple —, la différence entre eux est quatre, ce qui est égal à l'un d'eux, alors que nous avons deux cas de dépassement où la différence est égale à l'un des dépassés par puissance. Le premier [cas] est quand la différence devient par répétition égale à l'un des deux termes, comme avec deux et quatre par exemple ; la différence, deux, devient par répétition quatre, mais également six. Le deuxième [cas] est lorsque la différence ne devient pas égale à l'un des deux termes, mais c'est l'un des deux termes qui devient, par répétition, égal à la différence. Par exemple, deux et six, puisque leur différence, quatre, ne peut devenir par répétition ni deux ni six, alors que le plus petit [terme], ici deux, devient par répétition égal à la différence, quatre. Hormis ce que nous venons d'indiquer, [tous les autres intervalles] ne seraient pas concordants. Ou bien car elles se ressemblent [16], sinon, c'est parce qu'ils sont différents, mais ne se conforment pas à ce qui vient d'être dit, c'est-à-dire que le dépassement ne sera pas égal à l'un des deux [termes], ni réellement ni par puissance. C'est le cas de neuf et cinq : la différence, quatre, n'est ni neuf ni cinq, ni réellement, ni par puissance [17].

2 [Intervalles simples et intervalles composés]

Il dit :

« Concernant l'intervalle concordant, etc. » [18]

Je dis : l'intervalle concordant est de deux types : simple et et composé. Le [type] simple est de deux types : grand [simple] et petit [simple] ; le [type] grand est [aussi] de deux types : celui où la concordance entre ses termes est absolue, et celui où il n'en est pas ainsi. Cependant, le [type] grand simple, où la concordance est absolue, n'est qu'un seul intervalle. C'est celui où le rapport entre ses deux termes est équivalant à deux à un. C'est la cas de celui obtenu par les deux notes A-YḤ : si elles sont jouées simultanément, elles semblent former une seule note ; l'une pouvant prendre la place de l'autre lors de la composition mélodique. En outre, le rapport de la note A à [la note] YḤ est le rapport de deux à un car la [longueur de la] corde de la première est le double de celle de la deuxième. Cet intervalle est appelé « [intervalle] du tout [19] » car ses extrêmes englobent toutes les notes, ou bien, parce qu'il contient les notes de [l'intervalle] de quarte et de quinte. Si l'[auteur] l'a [abordé] avant les autres intervalles c'est parce c'est le plus noble en concordance et concordance. En effet, vous savez que la perfection de la force spécifique aux êtres sensibles (*al-maḥsūsāt*), possédant des quantités sous l'une des deux formes [20], se réalise par la saisie des rapports qui existent entre eux [21]. Cependant, il est certain que la perception des rapports entre les quantités diffère selon la difficulté.

16. Nous ne voyons pas en quoi la ressemblance gène la concordance. Il est possible que l'auteur évoquait l'unisson, autrement-dit, la non existence d'intervalle.

17. Ibn Sīnā donne quelques indications significatives que le commentateur ne prend pas en considération : concernant le premier type de concordance, le dépassement par puissance, il signale que c'est ce type qui correspond aux rapports où le dépassement est d'une unité, c'est à dire, les rapports épimores [(n+1)/1] ; et que le deuxième type forme les rapports multiples (Erl. Op. cit., p. 115 ; Ibn Sīnā, loc. cit.). Quant au dernier exemple illustrant une dissonance, 9 et 5, celui-ci montre que l'auteur n'a pas bien saisi la théorie d'Avicenne. En effet, ces deux termes intègrent la deuxième classe de concordance, qui ramène l'un des deux termes à son rapport double pour retrouver l'intervalle principal de concordance (Erl. Op. cit., p. 118, 125 ; Ibn Sīnā, op. cit., p. 17, 27). Suivant cette théorie, 9 et 5 sont ramenés à 10 et 9, puisque 10 n'est que le rapport double de 5. Ainsi, Avicenne, suivant le modèle de Ptolémée, a pu expliquer le rapport 8 et 3 qui avait servi de démenti contre les pythagoriciens. Voir Solomon, op. cit., p. 23

18. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.

19. Équivalant à l'intervalle d'octave.

20. La consonance ou la concordance.

21. Cf. page 160.

Plus la réception est simple, plus [le rapport] est concordant. Il est également attesté chez les maîtres, surtout ceux de la géométrie, que la perception des rapports numériques (*al-nisab ʿadadiyya*), je veux dire par là les quantités proportionnelles (*maqādīr mutanāsiba*), est plus simple que la saisie des quantités incommensurables (*maqādīr mutabāyina*) [22]. Par conséquent, les intervalles contenant des rapports numériques sont plus nobles que ceux [établis] sur des rapports géomériques, et c'est pour cette raison que les intervalles utilisés sont sur des rapports numériques [23]. Il est connu [par ailleurs] que la proportion la plus simple à saisir est celle entre deux et un, appelée « [rapport] double ». Ceci s'explique par le fait que l'âme humaine ne subit pas un désarroi de la pensée, causé par l'arrêt de la perception du sens du propos disant : « deux est le double de un », contrairement à ce qui arriverait lors de l'audition d'un propos comme : « ce nombre est au cinq-sixième de celui-là » [24] , ou lors d'un manque de rapidité dans la perception de la perfection : [l'âme humaine] subit un désarroi de la pensée suivi d'une souffrance spirituelle (*alam rūḥānī*). De même, concernant le sens auditif, l'âme trouve son plaisir si la réception du rapport est rapide, autrement elle souffirait comme nous [venons] de l'indiquer. Ainsi donc, le plus noble des intervalles est celui où le plus grave de ses côtés est le double de l'autre ; cet [intervalle] est appelée « intervalle *du tout* » [25]. En ce qui concerne l'[intervalle] grand simple concordant de manière non absolue — je veux dire celui dont l'une de ses [notes] extrêmes ne peut prendre la place de l'autre — est de deux catégories : la première est quand ses notes extrêmes concordent lorsqu'elles sont [jouées] simultanément ou lorsqu'elles se succèdent, la deuxième est quand ses deux notes extrêmes concordent en succession mais pas en mélange (*mazǧ*), si elles sont jouées simultanément [26]. En ce qui concerne [cette] première [catégorie], celle-ci [n']est [que] deux intervalles [27] : [le premier est] l'intervalle où le rapport de l'un de ses côtés à l'autre est [équivalant] au `même et une moitié` [28]. C'est le cas des deux notes A-YA puisque leur rapport est dans la proportion de trois à deux, car la quantité de la corde de la première est comme celle de la deuxième plus sa moitié. Cet intervalle est appelé « quinte [29] ». [Toutefois, la raison de cette appelation] n'est pas — comme l'avait dit l'imam, l'a accepté le chrétien et le sumérien (*al-sāmirī*) — parce que la somme de ses nombres, dans leur forme la plus réduite, trois et deux — est cinq. [Cette explication] ne prends pas en considération le fait que la quarte, sur le modèle de la quinte, serait appelée « septième », car les deux nombres les plus petits, ayant la proportion de cet intervalle, sont quatre et trois. Le propos du chrétien disant que [cet intervalle] a été dénommé « quarte » suivant son plus grand terme est [également] faux [30], car on pourrait se dire pourquoi la quinte ne prend pas son nom d'après son grand

22. Sur la commensurabilité et l'incommensurabilité, voir Maourane Ben Miled. *Opérer sur le continu : traditions arabes du Livre X des Éléments d'Euclide*. Histoire des sciences. Beït al-Ḥikma, 2005. ISBN : 9973-49-023-1, p. 131–133.

23. Alors que dans la phrase précédente, l'auteur distingue entre les rapports numériques et proportionnelles – autrement-dit géométriques — d'un côté, et des quantités disparates de l'autre, dans cette phrase-ci, il oppose quantités numériques et quantités géométriques. Il n'y a donc pas de relation logique entre les deux phrases.

24. Dans la *Risāla al-šarafiyya*, « ce nombre est au même et cinq-sixième du même de celui-là » (Kriâa, op. cit., p. 77).

25. Le commentateur ne l'indique pas, mais ce paragraphe 18 est une reprise presque textuelle du paragraphe 22, ibid., p. 77.

26. Le commentateur a omis de séparer les intervalles grands des petits dans le cas où ils se rejoignent dans la concordance non absolue. Par ailleurs, al-Urmawī nous informe que les intervalles de quinte et de quarte peuvent être dénommés, « intervalles moyens ».

27. Dans le texte « est deux choses ».

28. C'est à dire $1 + 1/2 = 3/2$.

29. Litt. « celui du cinq », du grec *dia-pente*.

30. Dans le texte : « est rien ».

terme, et serait appelée « tierce [31] ». Le meilleur de son temps [32] s'est trompé aussi en [disant] que cet [intervalle] a été dénommé « quinte » car il faut cinq sons pour passer de l'une de ses extrémités à l'autre. Un exemple illustrant cela est si l'une des extrémités est huit, l'autre est douze, avec un mouvement (*intiqāl*) tel que : le premier côté est huit, qui passe à neuf, puis à dix, ensuite à onze, et [finalement] à douze ; ce sont cinq [notes]. Mais c'est [également] est très erroné car si l'ont suppose quatre et six, on aura un mouvement de trois sons ; et si on considère douze et dix-huit, on aura un mouvement de sept notes. [La réponse] est que l'intervalle de quinte se divise généralement en intervalles mélodiques contenant cinq notes qui se succèdent. Nous disons « généralement » car ses huitième, neuvième, dixième et onzième divisions se composent [aussi] en cinq intervalles, comme on le verra dans la table de la deuxième strate [33]. Le deuxième [intervalle de cette catégorie] est celui où le rapport d'un terme à l'autre est équivalant au `même et un tiers` [34]. C'est le cas des notes A-Ḥ : [leur] rapport est de quatre à trois, car la corde du premier est égale à celle du deuxième plus son tiers. Cet intervalle est appelé « quarte » pour les mêmes raisons que nous avons indiquées concernant la « quinte » : la plupart de ses divisions sont en trois intervalles mélodiques contenant quatres notes successives ; la raison de notre expression « la plupart » apparaîtra dans le tableau de la première strate [35]. Certains disent que sa dénomination est par rapport à son plus grand terme ; mais ceci est faux comme vous le savez. Ainsi, nous avons devancé ces deux intervalles [36] sur les petits et sur les grands [intervalles] composés, mais également l'[intervalle] de quinte sur celui de la [quarte], car le rapport du `même et une moitié` est le premier des mêmes et une partie [37] ; ensuite nous avons le `même et un tiers`, [le même et] le quart [38], et ainsi de suite. Sache également que la classification des intervalles en : [1.] [intervalles] où aucune note ne peut prendre la place de l'autre, [2.] [intervalles] où les deux notes concordent lorsqu'elles sont simultanées et [3.] [intervalles] qui concordent [seulement] en succession, n'est pas bien appropriée, car toutes les consonances consonnent aussi bien en simultanéité qu'en succession [39] : l'origine de la concordance réside dans <.> ; là où cela existe, la [concordance] est présente, que [les notes] soient simultanées [40] ou en succession. En ce qui concerne le deuxième [type], je veux dire celui <.> où les notes extrêmes [ne concordent pas] en simultanéité et mais concordent en succession, il [consiste en] trois [intervalles]. Le premier est l'intervalle où le rapport d'une extrémité à l'autre est équivalant au rapport du `même et un huitième` [41]. C'est le cas des notes A-D ; leur rapport est équivalant au rapport de neuf à huit puisque la quantité de corde de la première est la même que celle de la deuxième, plus son huitième. Ceci provient du fait qu'on avait découpé toute la [longueur] de la corde en neuf parties égales, puis placé le point D sur la première d'entre elles. Cet intervalle est appelé « ton (*ṭanīnī*) » car lorsque le rapport de l'intervalle [42] s'éloigne [43] et que [ses termes] arrivent à ce point de différence, il devient difficilement audible

31. Litt. « celui par trois ».
32. L'auteur ne pense probablement pas à une personne spécifique.
33. Voir table XVI.2 page 184.
34. Autrement-dit 1 + 1/3 = 4/3.
35. La table XVI.1 page 183 montre que certaines divisions de la quarte contiennent plus que trois intervalles.
36. Les intervalles de quinte et de quarte.
37. Les intervalles *épimores*, de la forme de (n+1)/n.
38. L'intervalle 5 :4.
39. Cf. Ibn Sīnā, p. 18.
40. litt. mélangées.
41. 1 + 1/8 = 9/8.
42. Entre l'intervalle, dans l'original.
43. Il possible que l'auteur se réfère aux nombres relativement grands qui forment les termes du rapport : neuf et huit. Ces nombres sont donc éloignés de deux trois et quatre.

et on pourrait le prendre pour un *ṭanīn*[44]. Le deuxième intervalle [de cette catégorie] est celui dont le rapport des termes est équivalant au même et un tier du cinquième ; c'est le cas des notes A-Ğ[45]. En effet, leur rapport est approximativement le rapport de `seize à quinze` car l'intervalle W-M, comme vous le savez, a été divisé en huit parties égales, à laquelles on a rajouté ce qui les transforme en neuf, et noté `Ğ` à sa limite[46]. Cependant, [l'intervalle] rajouté, Ğ[47], un `ton`, et son double, [est] trois fois l'intervalle `Ğ` ; le total est alors 13 fois l'intervalle `Ğ` et un ***limma***. La valeur entre les termes indiquée n'est donc pas exacte, mais approximative. Elle aurait pu être exacte si un intervalle de ***limma*** ait été rajouté à chaque référé (*mansūb*) et référant (*mansūb ilayh*)[48]. Le troisième intervalle est celui où le rapport de l'un de ses termes à l'autre est équivalant au `même et une partie de dix-neuf`[49] ; comme pour les notes A-B. L'intervalle entre ces deux [notes] est bien celui-là comme nous l'avons indiqué. Il faut toutefois savoir que son propos « approximativement » est différent ici du premier cas[50]. Cet intervalle est appelé « reste (*baqiyya*) » car c'est le surplus qui reste après avoir enlevé deux tons de la quarte, autrement-dit, l'intervalle `Ğ` de l'intervalle `Ṭ`[51]. Mais, puisqu'il n'y avait pas parmi les maîtres de cette pratique de nom spécifique à l'intervalle A-Ğ, comme pour les autres [intervalles], on avait appelé A-D intervalle `Ṭ` A-Ğ intervalle `Ğ` et A-B l'intervalle `B`, en préférant l'abbréviation et en évitant le cafouillage, sachant qu'il n'y a pas de limites aux désirs (*šahawāt*), ni de polémiques [possibles] sur les terminologies (*iṣṭilāḥāt*). [Ainsi], vous avez six intervalles : trois d'entre eux sont grands simples alors que les trois autres qui restent sont les petits intervalles mélodiques. [L'auteur] a avancé ceux-ci sur les grands [intervalles] composés car, outre le fait qu'ils sont simples, ce sont des intervalles concordants de première catégorie[52] (*al-ittifāq al-awwal*). Le tableau suivant vous illustre tout [notre] propos :

Il dit :

> « En ce qui concerne la relation entre A et LH »[53].

---

44. Litt. « son », mais un son généralement indéfini, contrairement à *ṣawṭ*, terme classique pour dire *son*. C'est également le même qui donne *ton*. Le fait que le même terme, « *ṭanīn* », corresponde à un son quelconque, mais aussi à l'intervalle relativement petit, ton, amène l'auteur à poser l'hypothèse que cette dénomination de l'intervalle provient du fait qu'il serait difficile de le distinguer. Il est possible qu'à une certaine époque, cet intervalle était, dans un espace sonore approximatif, le plus petit intervalle conçu, et par conséquent, l'hypothèse de l'auteur peut avoir une marge de validité.

45. Au moins deux versions du manuscrit du *Kitāb al-adwār* étaient en vogue. Une première, lue par notre commentateur, donne « même et un tier du cinquième, approximativement » $(1 + (1/3) \times (1/5) = 16/15)$ (T-Ino 3654, ed. par Sezgin ; c'est cette forme qu'on retrouve dans toutes les éditions du *Kitāb al-adwār*) ; la deuxième donne directement « même et une partie de quinze, approximativement » (GB-Ob, Marsh 521 ; celle commentée par al-Ğurğānī et traduite par d'Erlanger). Dans les deux cas, on voit que les auteurs-copistes ne se sont pas aventurés dans le calcul exact du rapport : cet intervalle A-Ğ, appelé intervalle `Ğ`, correspond à la tierce de Zalzal — dans sa forme donnée par al-Urmawī — moins un ton, c'est à dire $[(4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3)] \times (8/9) = 65536/59049$.

46. Le rapport exact est éloigné de l'approximation donnée par l'auteur, qui ne remet pas en cause le texte original : $log(65536/59049) \times 1000 = 45.27$ s. ; $log(16/15) \times 1000 = 28.03$ s. Une approximation qu'on pourrait donner est l'intervalle 10/9 (45.78 s.).

47. L'intervalle appelé « Ğ » est l'intervalle formée par les notes A et `Ğ`. Cf. *infra*.

48. Ce passage expliquant l'approximation de `Ğ` par l'intervalle 16/15.

49. $1 + 1/19 = 20/19$.

50. L'intervalle A-B, appelé intervalle `B`, est le ***limma***. Son rapport exact est $(4/3) \times (8/9)^2 = 256/243$. L'approximation, 20/19, donnée par al-Urmawī pour cet intervalle est convenable : $log(256/243) \times 1000 = 22.63\ s.$; $log(20/19) \times 1000 = 22.27\ s$. On pourrait dire que le commentateur a raison de dire que 20/19 est une valeur exacte de l'intervalle : la différence mathématique est insignifiante. L'auteur a peut-être indiqué que cette deuxième « approximation » est différente de la première car la marge d'erreur est bien plus petite.

51. Cette affirmation est fausse, puisque $(9/8) \times (59049/65536) = 531441/524288$, est équivalant au *comma pythagoricien*, et non pas au *limma*.

52. L'auteur reprend ici la terminologie d'Ibn Sīnā, mais pas le contenu.

53. Raǧab, op. cit., p. 59 ; Ḫašaba, op. cit., p. 110 ; Rostami, op. cit., p. 100 ; Sezgin, op. cit., p. 12.

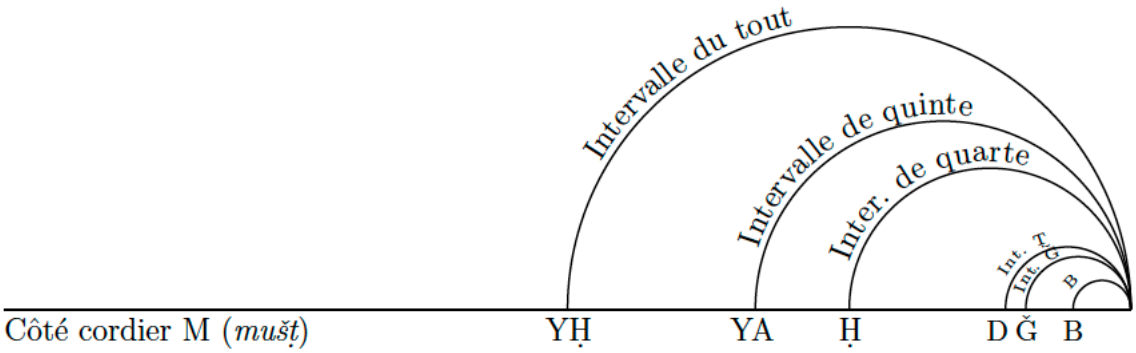
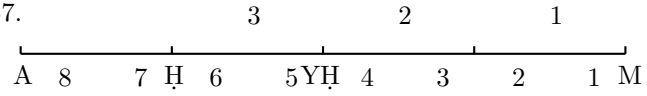
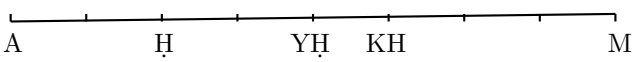


FIGURE XIV.1: Organisation des intervalles à l'intérieur de l'intervalle du tout

Je réponds : quand il a fini d'expliquer les intervalles simples, il entâme l'étude des intervalles composés. Ceux-ci se forment par l'ajout des [intervalles] simples les uns aux autres. D'après ce qu'il indique, ils sont trois. Le premier est l'intervalle ayant entre ses extrêmes le rapport de `quatre mêmes`, comme entre les notes A-YH, par exemple. En effet, leur rapport est de quatre à un car la quantité de la corde de la première [note] est quatre fois celle de la deuxième, selon la division de la corde effectuée, en deux, au point YḤ, puis la division en deux de YḤ-M au point LH. Cet intervalle est dénommé « celui du tout deux fois » car il se compose de toutes les notes, graves et aiguës ; [l'intervalle] du tout se place alors deux fois entre ses extrêmes. Sache également que son propos « le rapport de A à LH est de quatre doubles [54] » n'est pas adéquat. Le convenant est « quatre mêmes », comme nous l'avons indiqué [55]. Le deuxième intervalle est celui où l'une [des notes] extrêmes est à l'autre dans le rapport du `double et deux tiers` [56]. Par exemple, les notes A-KH : le rapport entre elles est équivalant à huit par rapport à trois car la quantité de la corde de première est le `double et deux tiers` de la corde de KH [57]. Cet intervalle est dénommé « celui du `tout plus quarte` » car il contient ces deux [intervalles]. Si nous affirmons que le rapport entre les corde est bien celui-là c'est parce que la note KH, comme vous le savez, est l'aiguë de la note Ḥ [58]. Elle est donc au milieu de <.> Ḥ-M. Puisque nous avions divisé [la totalité de] la corde en quatre sections égales, puis placé Ḥ sur la première d'entre elles, ce qui reste entre Ḥ-M correspond alors à trois sections [59]. KH étant [la note] aiguë qui se place à leur moitié, celle-ci divise donc sa section en deux parties. En considérant de même chaque section [de la corde,] on obtient un total de huit [sections] : cinq entre A-KH et trois entre KH-M [60]. Si la note A est jouée, c'est alors les huits sections dans leur totalité qui vont vibrer [61], si c'est [la note] KH [qui est jouée] ce n'est alors que trois [sections qui vont vibrer]. Il est également évident que le rapport de huit à trois est [égal au] rapport du `double et deux tiers`. Le troisième intervalle est celui où le rapport d'un extrême à l'autre est équivalant à `trois mêmes`. C'est le cas des deux notes A-KḤ. Leur rapport est équivalant au rapport de `trois à un` car la relation entre

54. RAĞAB, loc. cit. ; ḤAŠABA, loc. cit. ; ROSTAMI, loc. cit. ; SEZGIN, loc. cit.
55. « Quatre doubles » est en effet équivalant à 2^4 et non pas 4/1. Les éditions Ḥašaba et Rostami avaient intégré cette rectification dans leur modification du passage.
56. $2 + (2/3) = 8/3$.
57. « De la corde de A », dans le texte.
58. Cf. page 157.
59. 

60. 

61. Litt. « qui seront jouées ».

leur corde est exactement celle-là. Cet intervalle est dénommé celui du `tout plus quinte` puisqu'il contient ces [deux] intervalles. Si nous affirmons que la relation entre les cordes est bien celle-là c'est car la note KḤ est l'aiguë de YA ; elle est donc au milieu de la quantité YA-M puisque l'aigu de chaque note est au milieu de la corde de sa note grave. Et comme nous avions départagé la corde en trois parties et avions mis YA sur sa première partie [62], il reste alors deux parties entre A-KḤ et une seule entre KḤ-M [63]. [Ainsi,] si [la note] A est jouée, les trois parties vont vibrer ; si on fait vibrer KḤ, ce n'est qu'une seule [partie] qui vibre. Il est certain également que le rapport de trois à un est [équivalant aux] `trois mêmes`. Ce que nous venons de dire vous montre donc les grandes lacunes (*ḫabṭ ʿaẓīm*) dans le propos de l'auteur : celui-ci n'explique pas les rapports entre chacun de ces deux intervalles, tout en changeant le style qu'il avait adopté auparavant. Il aurait été plus convenant de dire : « Pour ce qui est du rapport entre A et KḤ, celui-ci est [équivalant au] rapport du `double et deux tiers`, qu'on dénomme "intervalle du `tout plus quarte`" ; pour ce qui est du rapport de A à KḤ, celui-ci est [équivalant] au rapport de `trois mêmes`, qu'on dénomme "intervalle du `tout plus quinte`" ». Voilà donc ce que nous pouvons dire [<..>] concernant ce sujet. La grâce est Son don qu'Il offre à celui qu'Il choisit ; Dieu est d'une grande bonté.

Il dit :

« Si ces trois » [64]

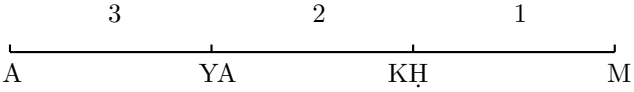
Je dis : son but est montrer que les trois intervalles cités — je veux dire l'intervalle de `double octave`, d'`octave plus quarte` et d'`octave plus quinte` — sont parmi les intervalles concordants, car les notes de leurs extrêmes concordent si elles sont jouées simultanément. En effet, ces [intervalles] sont considérés comme les trois premiers — je veux dire l'intervalle d'`octave`, de `quinte` et de `quarte` — car, auditivement, l'intervalle de `double octave` est similaire à celui d'`octave`, celui d'`octave plus quinte` est similaire à la `quinte`, et celui d'`octave plus quarte` est similaire à la `quarte`. Cependant, la différence réside dans le fait que ces trois sont concordants par la deuxième catégorie (*al-ittifāq al-ṯānī*). De ce fait, il aurait été plus approprié de placer l'intervalle d'`octave plus quinte` avant celui d'`octave plus quarte` (42b). Sache aussi que l'intervalle de `double quarte` est [également] parmi les intervalles concordants de deuxième catégorie car il est similaire, lorsque l'extrémité aiguë est jouée en premier, au [rapport du] `même et un huitième`. Mais, comme la concordance entre ses extrêmes n'est pas très perceptible, certains anciens et savants— dont Pythagore — ne l'avaient pas considéré parmi les intervalles concordants [65]. L'auteur [non plus] ne l'a pas cité et s'est contenté signaler ces trois seulement. Ceux-ci, une fois regroupés avec les six indiqués dans le premier [tableau], nous obtenons en totalité neuf [intervalles] indiqués dans le tableau suivant :

3 [Récapitulation des neuf intervalles]

Il dit :

62. Cf. page 156.

63.



64. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, op. cit., p. 111 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 13. La totalité du propos est : « Si deux notes de ces trois intervalles sont jouées, elles concordent suivant le modèle des trois premiers [intervalles].

65. Erl. *Mus. Arabe T. III*, p. 118 ; Ibn Sīnā, op. cit., p. 17–18. Nous trouvons une indication directe de la discordance de la quarte chez Euclide, proposition 11 (Euclide, "Harmonic and Acoustic Theory", 200, § 159 ; Euclide, *The Euclidean Division of the Canon, Greek and Latin Sources*, p. 155).

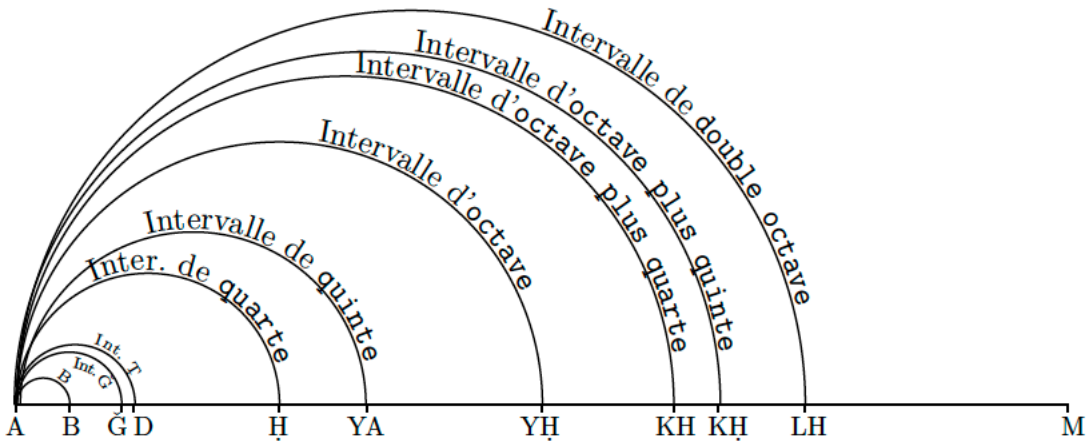


FIGURE XIV.2: Organisation des intervalles à l'intérieur de l'intervalle de double octave

« Nous avons donc neuf intervalles[66] »

Je dis : c'est à dire les intervalles indiqués dans la deuxième table[67]. [Ils sont] neufs : trois correspondent aux intervalles Ṯ G̃ et B — qu'on appelle également intervalles mélodiques, la qualification « petits »[68] provient du fait que chacun des six autres intervalles les contient et s'en constitue, alors que « mélodiques » [provient du fait] qu'ils [permettent] la régularité (*intiẓām*) des mélodies ; les six autres, c.-à-d. les intervalles de `double octave`, d'`octave plus quinte`, d'`octave plus quarte`, d'`octave`, de `quinte`, et de `quarte`, sont dénommés « grands intervalles » du fait que chacun d'eux contient et se compose des petits intervalles mélodiques. Sache par ailleurs que s'il avait dit à la place de : « Il s'agit des intervalles A-D, A-Ğ, A-B[69] », « intervalles Ṯ G̃ et B », comme nous l'avons fait, cela aurait été évidemment plus significatif.

4 [Équivalence des intervalles]

Il dit :

« Si l'intervalle A-Ḥ est dans le rapport du `même et un tiers.` »[70]

Je dis : vous savez maintenant que le rapport entre deux notes est toujours équivalant à celui entre leurs cordes. Vous savez également que le rapport de A à Ḥ est celui du même et un tiers, et que l'intervalle produit est celui de la quarte. Sachez alors que c'est sur cette même proportion [que se présentent] les rapports de B à Ṯ de G̃ à Y, de D à YA, de H à YB, de W à YĞ, de Z à YD, de Ḥ à YH, de Ṯ à YW, de Y à YZ, de YA à YḤ, de YB à YṮ, de YĞ à K, de YD à KA, de YH à KB, de YW à KĞ, de YZ à KD, et également de YḤ à KH ; l'intervalle engendré par chacune de ces deux notes ainsi ordonnées est une quarte, elles sont toutes sur une même corde. Si ce rapport a été souligné pour [toutes] ces notes, c'est pour que chacun puisse en retrouver un maximum à partir des sections de la corde, même si ce que l'auteur a donné n'est pas spécifique à cet intervalle, puisque ceci existe [aussi] avec les autres intervalles[71],— sauf avec la `double octave` —, comme on le verra expliqué un par

66. RAĞAB, loc. cit. ; ḤAŠABA, loc. cit. ; ROSTAMI, op. cit., p. 101 ; SEZGIN, loc. cit.
67. L'auteur fait sans doute référence à la fig. XIV.2.
68. On dit généralement, « petits intervalles mélodiques ».
69. RAĞAB, loc. cit. ; ḤAŠABA, loc. cit. ; ROSTAMI, loc. cit. ; SEZGIN, loc. cit.
70. RAĞAB, op. cit., p. 60 ; ḤAŠABA, op. cit., p. 112 ; ROSTAMI, loc. cit. ; SEZGIN, op. cit., p. 14.
71. Le fait qu'il y ait le même rapport entre plusieurs notes.

un. En effet, si le rapport de la note A à la note YA est dans le rapport du `même et une moitié`, suivant le découpage [de la corde], nous aurons alors cette même proportion entre les notes `B` et YB, `G̃` et YG̃, D et YD, et ainsi de suite. Il en est de même pour les autres intervalles. Il est possible que l'[auteur] s'est focalisé sur [la quarte] car c'est le plus petit intervalle composé utilisable comme exemple dans la construction du discours

5 [La ressemblance de la quarte et de la quinte]

Il dit :

« Si l'expérimenté dans l'audition des notes » [72].

Je dis : comme vu précédemment, certaines notes [peuvent] prendre la place d'autres dans la composition mélodique, et seraient considérées comme une même note. De ce fait, il est facile que certains intervalles se ressemblent et que l'expérimenté les confonde. Par « expérimenté (*murtāḍ*) », on désigne ici celui qui a prodigué des efforts afin de produire les notes et s'est dépensé à réaliser les bonnes pulsations (*ḥāl al-naqarāt*) ; surtout s'il possède une grande force d'esprit (*quwwat al-fikr*) ainsi qu'une bonne part d'intelligence du sens (*ḏakā' al-iḥsās*) et d'imagination avenante (*laṭāfat al-ḫayāl*). Il se peut donc qu'il prenne l'intervalle de quarte pour un intervalle de `quinte` ou l'inverse. Cependant, cette [confusion] ne se [produit] pas dans l'absolue mais seulement si l'extrémité aiguë est jouée en premier lieu, puis la grave en second lieu. Par exemple, si la note Ḥ est entendue en premier, ensuite la note A, cette [personne] confondra, [après] la note Ḥ, la note A et [de] la note YḤ ; il prend donc la première [note] pour la deuxième. Il en est de même s'il entend premièrement la note YA puis la note A ; il lui semblera avoir entendu la note YA puis la note A ou la note YḤ, prenant ainsi la deuxième [note] pour la première. Par contre, s'il fait sonner la note grave en premier lieu, puis la note aiguë, il ne confondra ni la première par la deuxième, dans le premier [cas], ni la deuxième par la première, dans le deuxième [cas], alors que d'autres n'auraient jamais cette confusion, car l'imitation (*al-taqlīd*) ne vaut pas l'analyse en profondeur (*al-wuqūf 'alā al-kunh*). C'était ce que [l'auteur] voulait dire par son propos [commençant par] « expliquons maintenant les raisons de l'amalgame » jusqu'à « mais ceci n'est pas le cas du non expérimenté ». [Toutefois,] ces paroles doivent être revues car il n'y a pas de raison se spécifier une confusion entre deux intervalles sur le fait de jouer le côté aigu en premier, car la confusion est inévitable, que le côté aigu soit joué en premier ou pas. En effet, ce qui [engendre] la confusion c'est le fait qu'une note puisse prendre la place de l'autre, ce qui est le cas dans les deux contextes. Ainsi, spécifier la confusion à un cas sans l'autre revient à donner une considération sans raison. On ne peut dire : que la différence entre les deux cas est que, [dans un cas], la confusion d'un intervalle avec un autre est possible car la note qui termine l'intervalle est une note qui est sa note de départ, ce qui ferait que le moment de la réalisation de l'intervalle et le moment de la confusion soit le même ; que la confusion d'une chose avec une autre est une dérivé de la réalisation de cette chose ; et que ceci serait présent si le côté aigu est joué en premier lieu et non l'inverse, où la note ressemblante serait entendue avant qu'un intervalle se forme [73] ; alors, nous disons : Premièrement on ne <.> que la confusion d'un intervalle avec un autre nécessite que l'origine de la confusion soit [aussi] ce qui termine [l'intervalle] : le but de la section est de réaliser ce qui implique une confusion et non le fait de compléter l'intervalle. Deuxièmement, cela contredit (*manqūḍ*) le fait que si la note YA est jouée en premier lieu, puis la note YḤ, il faudrait, selon votre propos, que dans ce cas,

72. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.
73. Cette interprétation développe des idées absentes dans du propos originel d'al-Urmawī.

l'intervalle de `quarte` se confonde avec l'intervalle de `quinte`, alors que [cette] exigence est fausse. [Une] inhérence (*mulāzama*) s'expliquerait par le fait que la note complémentaire de [l'intervalle], je veux dire YḤ, ressemble à une autre, qui est la note <A> mais <.> [cela] est nécessaire par l'absence de la condition de la confusion, [c'est à dire] la production du côté aigu en premier lieu [74]. Troisièmement, il n'y a pas de raison de spécifier la confusion aux deux intervalles cités. [Ce phénomène] est également présent entre les intervalles d'`octave` et de `double octave`. On ne peut spécifier la réalisation de la confusion par le fait de jouer le côté aigu en premier lieu ; ceci est invalide si nous réorganisons son discours par des étapes. En effet, son propos, « il n'en sera pas ainsi si le grave devançait l'aigu », annonce clairement que la réalisation de la confusion est conditionnée par ce qu'il avait indiqué. Mais ceci est réfutable par mon propos personnel qui explique que ceci serait convenable si la source de la confusion était le fait que l'une des deux notes [peut] occuper la place de l'autre de manière absolue. Il n'en est pas ainsi, précisément pour ce que j'ai dit [75] : l'origine [de la confusion] est l'équivalence du rapport entre les [notes] extrêmes de l'un des deux intervalles avec le rapport entre les [notes] extrêmes de l'autre intervalle, ce qui est présent dans chacun des deux cas puisqu'il est présent si le côté aigu est produit en premier [76]. En effet, si la note Ḥ est jouée en premier, ensuite la note A, c'est comme si on avait joué trois [unités] en premier, puis deux en second lieu ; deux occupe la place de quatre puisqu'il a été reconnu que la moitié d'une quantité occupe la place de sa totalité, et vice-versa. Comme le rapport de trois à deux est celui du `même et une moitié`, l'intervalle de quarte ressemblerait alors à celui de la `quinte`, contrairement à si l'on faisait entendre A en premier lieu puis Ḥ en second lieu, car le quatre prend la place du deux, mais également du huit. Mais, puisque aucune [note] n'est en rapport avec trois ou avec six pour avoir l'intervalle du `même et une moitié`, il n'y a pas la confusion dont on parle [77]. De même, si on entend YA en premier puis A en second lieu, c'est comme si l'on faisait entendre une note à partir de quatre — car il est établi que la moitié d'une quantité occupe la place de sa totalié — puis, l'autre, de trois, en second lieu. Le rapport de quatre à trois est le rapport du `même et un tiers`. L'intervalle de `quinte` ressemble alors à la `quarte` contrairement à si l'on entendait A en premier puis YA ensuite car trois, —même si elle occupe la place de six, et inversement, — et puisqu'aucune rapport de ces deux [notes] à un quatre ou à deux n'est équivalant au `même et un tiers`, la confusion évoquée n'aura pas lieu [78]. Voilà tout ce que j'ai [à dire] concernant ce sujet, en espérant que d'autres feront mieux.

6 [L'équivalence des intervalles (suite)]

Il dit :

« Puisque A-YA est un intervalle de `quinte` » [79].

74. Le manque de clarté dans la manuscrit empêche de comprendre le but de cette phrase de manière exacte. Le commentateur semble dire que la confusion serait présente même si la condition de commencer l'intervalle par la note aiguë est absente.

75. L'auteur n'avait pas évoqué ce qui suit auparavant.

76. Il s'agirait des deux cas établis afin de délimiter l'origine de la confusion : l'équivalence [apparente] des deux rapports n'empêche pas le fait que la confusion sera présente lorsque le côté aigu est joué en premier. Le premier cas implique le deuxième, mais le deuxième n'implique pas le premier.

77. Le commentateur ne semble pas avoir remarqué ici que 6 à 4 est équivalant à 3 à 2, qui est l'intervalle du `même et une moitié`.

78. Ici aussi, l'auteur en se rattachant au premier terme car il s'agit de la note joué en premier lieu, ne signale pas que 3 à 4 est un intervalle de `quarte`, où le 4 est l'équivalant du 2.

79. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, op. cit., p. 113 ; Rostami, op. cit., p. 102 ; Sezgin, op. cit., p. 15.

Je dis : on sait déjà, après avoir appris la division de la corde libre, que le rapport de la note A à la note YA est équivalant au `même et une moitié`, et que ces [deux notes] produisent l'intervalle de `quinte`. On a vu également qu'il en est de même pour les rapports entre la note `B` et la note YB, la note Ġ et la note YĠ, la note D et la note YD jusqu'à la note la note A [et la note] LH [80]. J'avais [également] attiré l'attention sur cela tout au long du discours. Mais aussi, comme on avait vu à partir de cela que le rapport de la note A à la note D est équivalant au rapport du `même et un huitième`, et que ce qu'on entendait de ces deux [notes] était [l'intervalle] du ton, on sait alors que c'est également le rapport de la note `B` à la note H, de la note `G̃` à la note W, de la note D à la note Z et ainsi de suite, puisque le tout est sur une même corde. Comme on sait également que le rapport de la note A à la note `G̃` est le rapport du `même et un tiers du cinquième`, on sait alors que c'est ce même rapport [qui existe] entre les notes `B` et D [81]. De même, puisqu'on sait que le rapport de la note A à la note `B` est équivalant au `même et une partie de dix-neuf`, on sait alors qu'il en est ainsi entre les notes `B` et Ğ [82]. Il est possible que l'[auteur] n'ait pas cité ces [intervalles] car ils sont évidents, ou bien parce qu'ils sont peu audibles — puisque le plus concordant des intervalles mélodiques, après le [rapport] du `même et un septième`, est le [rapport du] `même et un huitième`, puis [on] continue de diminuer jusqu'à un degré où on ne perçoit plus la différence entre les extrémités [de l'intervalle] [83].

7 [La hiérarchie entre les intervalles]

Il dit :

> « En ce concerne l'intervalle de `double octave`, etc. » [84].

Je dis : il a été démontré que les intervalles sont neufs, qu'ils diffèrent en taille [85], et que le plus grand ce ces intervalles est celui de `double octave`, ensuite la `quinte` [86], la `quarte`, puis les [intervalles] mélodiques, selon l'ordre indiqué dans les deux tables ci-dessus [87]. Il est certain que chaque plus grand [intervalle] contient ceux qui lui sont plus petits. Ainsi donc, il est nécessaire que l'intervalle de `double octave`, c.-à-d. A-LH, contienne tous ces intervalles, et que les deux extrémités de l'intervalle d'`octave plus quinte`, c.-à-d. A-YḤ en contienne huit ; les extrémités de l'intervalle d'`octave plus quarte`, c.-à-d. A-KH, sept ; celles de l'intervalle d'`octave`, c.-à-d. A-YḤ, six ; celles de l'intervalle de `quinte`, c.-à-d. A-YA, cinq ;

80. Cf. page 168.

81. L'intervalle existant entre `B` et D est : $(9/8)\times(243/256) = 2187/2048$, *`apotome`*. $log(2187/2048)\times 1000 = 28.51s$, ce qui est proche de l'approximation 16/15 (28.03 s.), donnée par al-Urmawī, reprise par l'auteur, mais diffère de la valeur réelle de A-Ğ, 65536/59049 (45.27 s.).

82. L'intervalle B-Ğ est égal à $(65536/59049) \times (243/256) = 15925248/15116544$ ou $log(15925248/15116544) \times 1000 = 22.6336917135374s$. L'intervalle A-B, 256/243, correspond à 22.6336917135374 s. Donc effectivement, suivant cette division de la corde, A-B et B-Ğ sont égaux pour notre oreille.

83. La *Risāla al-šarafiyya* considère trois types d'intervalles mélodiques : grands — 5/4, 6/5 et 7/6 —, moyens — 8/7, 9/8 et 10/9 et petits. Ces derniers sont regroupés à leur tour en trois : grands — de 11/10 à 16/15, et, moyens et petits qu'il définit sans les développer, mais détaille plutôt les propos d'. Par contre, il indique que les maîtres de la pratique considèrent qu'il n'y a que trois intervalles mélodiques : 9/8, `14/13` et le *`limma`*. Voir Kriâa, op. cit., p. 88–90 ; 301–303 ; Erl. Op. cit., p. 26–28. considère trois groupes d'intervalles mélodiques : grands — de 5/4 à 12/11, moyens — de 15/14 à 29/28 et petits — de 30/29 à 29/28 (Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 121–123)[23–25]. L'auteur semble donc se réfèrer ici à la pratique des maîtres selon al-Urmawī.

84. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, op. cit., p. 114 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.

85. Litt. « en grandeur et petitesse ».

86. L'auteur semble omettre l'`octave plus quinte`, l'`octave plus quarte` et l'`octave`.

87. Cf. les figures XIV.1 et XIV.2 aux pages 165 et 167.

celles de l'intervalle de quarte, c.-à-d. A-Ḥ, quatre ; celles de l'intervalle D, c.-à-d. A-D [88], trois ; celles de l'intervalle Ğ, c.-à-d. A-Ğ, deux ; et celles de l'intervalle B, c.-à-d. A-B, un. Ce [dernier] est donc le plus petit des intervalles utilisés dans cette pratique, puisque, si un intervalle encore plus petit est joué, la différence entre ses deux [notes] extrêmes ne sera pas perceptible. Sache [par ailleurs] que s'il avait dit :« l'intervalle D en contient trois », à la place de dire : « le ton en contient trois » [89], comme nous l'avons fait, cela aurait été évidemment plus judicieux.

8 [Calcul des intervalles]

Il dit :

« Pour chaque intervalle grand, il existe un intervalle plus petit qui le mesure » [90].

Je dis : puisque vous savez que les intervalles diffèrent en taille, sachez alors que si un intervalle est grand, il est décomposable en intervalles qui lui sont plus petits, où chacun forme une de ses parties ; celui-ci peut le dénombrer (*ya'uddu*) et le commensurer (*yufnī*). En effet, si nous donnons par exemple un coup de plectre sur le point A puis sur le point Ğ, ce qu'on entend est l'intervalle Ğ, qui n'est guère autre que si nous donnons le coup sur le point A puis sur le point B, ensuite sur le puis Ğ, effectuant ainsi deux intervalles où le premier est celui engendré par les points A-B, le deuxième engendré par les points B-Ğ. Si vous avez saisi cela, nous pouvons [poursuivre] en disant que les intervalles peuvent être rajoutés les uns aux autres, ou soustraits les uns des autres. Il existe pour chacune [de ces deux opérations] une règle (*qānūn*) à laquelle on se réfère et une norme (*ḍābiṭ*) sur laquelle on s'appuye. Ce qui vous concerne maintenant c'est la règle de soustraction (*qānūn al-ṭarh*). Le but [de cette règle] est de trouver [la quantité] qui reste après une extraction, et [de déterminer] la valeur de différence [91] entre l'intervalle duquel s'est effectuée la soustraction et l'intervalle soustrait. Ainsi, on prend les termes de l'intervalle soustracteur et ceux de l'intervalle soustrait, on multiplie le plus grand terme de l'intervalle soustrait par le plus petit terme de l'intervalle à soustracteur, et on place le résultat dans la marge. Ensuite, on multiple le plus petit terme de l'intervalle à soustrait par le plus grand terme de l'intervalle soustracteur ; on place le résultat dans une autre marge. [Finalement], on observe le rapport entre les deux chiffres obtenus ; c'est bien le rapport entre les termes de l'intervalle restant, différence entre l'intervalle à soustraire et l'intervalle soustrait. Par exemple, si nous voulons extraire l'intervalle Ṭ de l'intervalle de quinte, on prend les termes de Ṭ, qui sont neuf et huit, les termes de l'intervalle de quinte, trois et deux, puis on multiplie trois et huit, on obtient vingt-quatre qu'ont met dans une marge. On multiplie ensuite deux par neuf, on obtient dix-huit, qu'on met dans une autre marge. Puis on observe le rapport entre les deux valeurs, on obtient le rapport du même et un tiers. Nous savons ainsi que le rapport entre les termes de l'intervalle restant est bien celui-là et que le surplus de l'intervalle quinte par rapport à l'intervalle Ṭ est l'intervalle quarte. De même, si nous voulons soustraire l'intervalle de quarte de l'intervalle de quinte, nous multiplie le trois par lui-même, et nous plaçons le neuf dans une marge. Puis on multiple le deux par le quatre, et on pose le huit dans une autre marge. On observe ensuite la relation entre le neuf et le huit, on s'aperçoit que c'est le rapport du même et un huitième. Nous savons alors que le rapport de l'intervalle qui reste après la soustraction est également celui du même et un huitième, et que le surplus de la quinte à la quarte est bien l'intervalle

88. Cet intervalle s'appelle normalement Ṭ (*ṭanīn*), et non pas D.

89. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 16.

90. وكلّ بعد أكبر يعدّه بعد أصغر (Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.).

91. Litt. « de ce qui reste ».

Ṭ, et ainsi de suite[92]. Ainsi, on pourrait expliquer pourquoi si on soustrait de l'intervalle Ṭ l'intervalle G̃, le reste est l'intervalle B[93] ; également, si on soustrait de l'intervalle de `quarte` le double de l'intervalle de `ton` le reste sera l'intervalle B[94] ; si on soustrait de l'intervalle de `quinte` trois fois l'intervalle de G̃, le reste sera l'intervalle B[95] ; si on soustrait de l'intervalle de `quinte` l'intervalle Ṭ, ce qui reste est l'intervalle de `quarte`, comme je l'ai signalé ; de même, si on soustrait de l'intervalle de quinte l'intervalle de `quarte`, le reste est l'intervalle Ṭ, comme je l'ai signalé également. Son propos « ou bien de l'intervalle de quarte » coordine (*ya'ṭifu*) son propos « [l'intervalle] Ṭ » lorsqu'il dit « si on soustrait de l'intervalle de `quinte` l'intervalle Ṭ[96] ». Dans certaines copies, après son propos « ce qui reste est l'intervalle de `quarte` », [nous trouvons le propos] « si on soustrait de l'intervalle d'`octave` l'intervalle de `quinte`, ce qui reste est non l'intervalle de `quarte` ». Cela ne convient pas ici. Premièrement, ce qui contre-dit cela est le terme « A », présent dans la plupart des copies [du manuscrit], deuxièmement car il ne reste pas d'intervalle G̃ lorsqu'il dit « ce qui reste est l'intervalle Ṭ » <.>, sauf s'il s'agit d'un rajout[97]. Si on soustrait de l'intervalle d'`octave plus quinte` l'intervalle Ṭ, ce qui reste est l'intervalle d'`octave plus quarte` ; si on soustrait de l'intervalle d'`octave plus quinte` l'intervalle d'`octave plus quarte`, ce qui reste est l'intervalle Ṭ ; si on soustrait de l'intervalle de `double octave` l'intervalle d'`octave plus quinte`, ce qui reste est l'intervalle de `quarte`. Sur ce même modèle, si on soustrait de l'intervalle de `double octave` l'intervalle d'`octave plus quarte`, ce qui reste est l'intervalle de `quinte`, et si on lui soustrait l'intervalle d'`octave` [le reste] est également un intervalle d'`octave`. Ainsi, le tout est évident si vous n'omettez pas la règle que nous vous avions fournit. En ce qui concerne la règle de l'ajout (*qānūn al-iḍāfa*), qu'on appelle également règle d'assemblage (*qānūn al-tarkīb*), elle consiste à prendre les plus petits nombres ayant les proportions [concernées], multiplier chacun d'eux par soit-même ; puis multiplier le grand terme par le petit, que vous poseriez en tant que médiété (*wasaṭ*). Par exemple, si nous voulons rajouter le [rapport du] `même et un tiers` au [rapport du] `même et un tiers`, nous multiplions chaque terme de ce rapport, dans sa forme la plus réduite — c'est à dire quatre et trois —, par lui même. Nous multiplions ensuite le quatre par le trois qu'on pose [comme] médiété. Nous obtenons ainsi trois nombres : le plus grand est 16, le milieu est 12, et le plus petit est 9[98]. Il est évident [ici] que le rapport du premier au deuxième est équivalant au `même et un tiers`, tout comme le rapport du deuxième au troisième. Si nous voulons rajouter à ces deux intervalles un troisième du même type, on multiplie alors le chiffre du grand terme par les termes de [ce] troisième

92. Les schémas suivants sont présents dans la marge du manuscrit :

93. *Cf.* page 170.

94. $(4/3) \times (8/9)^2 = 256/243$.

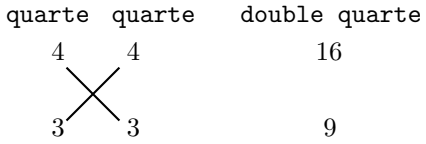
95. On voit que l'auteur est passé à une lecture linéaire des intervalles, ce qui est incompatible avec cette règle.

96. La totalité du propos d'al-Urmawī est :« Si on extrait de l'intervalle de `quinte` l'intervalle Ṭ, ce qui reste est l'intervalle de quarte ; ou bien de l'intervalle de `quarte`, ce qui reste est l'intervalle Ṭ. » L'édition Rağab limite la phrase à sa première moitié — tout comme l'édition fac-similé Sezgin, loc. cit. — et n'indique pas de variantes (Rağab, op. cit., p. 61). L'édition Ḫašaba indique une duplication de « ou bien l'intervalle de quarte » dans la copie B, c'est à dire GB-Ob Marsh 521, f. 125 (Ḫašaba, op. cit., p. 116).

97. **Ce passage demeure incompréhensible.**

98. Le schéma suivant est présent dans la marge :

intervalle — c'est à dire le quatre — par chacun de ces trois nombres. Nous obtenons alors trois [autres] nombres : le plus grand est 64, le moyen est 48, et le plus petit est 36. Puis on multiplie le terme le plus petit par le plus petit nombre, c'est à dire 4 ; nous obtenons alors le petit terme 27. Il est évident que le rapport de 36 à 27 est celui du `même et un tiers` ; et ainsi de suite. Ceci concernait des rapports similaires. Par contre, si les [rapports] sont différents, nous avons alors deux catégories : la première utilise des [termes] consécutifs, la deuxième des [termes] non consécutifs. Si [les termes] sont consécutifs, la méthode [à utiliser] consiste à prendre quatre chiffres dans la plus petite [forme de leurs] rapports, en placer deux comme termes extrêmes et deux au milieu, toujours [sous formes] égales. On observe ensuite le rapport entre les termes extrêmes ; c'est bien [le rapport] obtenu à la suite de l'ajout. Par exemple, si nous voulons rajouter un `même et un tiers` à un `même et une moitié`, on place quatre chiffres ainsi .23.34., puis on observe le rapport entre les extrêmes : on trouve que le rapport du grand extrême, 4, au petit extrême, 2, est le rapport de `double`. On en conclue alors que l'intervalle obtenu après l'ajout est l'intervalle d'`octave`[99]. Par contre, si les rapports ne sont pas consécutifs, la méthode consiste à réduire les quatre termes dans leur forme la plus petite, puis poser le plus grand dans une marge et le plus petit dans une autre. Ensuite on pose le terme similaire de chaque rapport à côté de son terme similaire[100], et on multiplie le grand terme similaire[101] par le petit terme, et le petit terme similaire par le grand terme. On observe [finalement] le rapport entre les deux valeurs [obtenues] pour être renseigné par ce même rapport sur l'intervalle obtenu suite à l'ajout. Par exemple, si nous voulons rajouter le `même et un cinquième`[102] au `même et un tiers`, nous plaçons quatre chiffres comme suit : .34.56., puis on multiplie le grand terme, cinq, par le petit terme, trois ; on obtient quinze. On multiplie ensuite le similaire du petit terme, quatre, par le grand terme, six ; on obtient vingt-quatre. Le rapport de `vingt-quatre à quinze` est exactement le rapport du `même et deux tiers de quinze d'un`. C'est le rapport de l'intervalle obtenu suite à l'ajout[103]. [Finalement,] sache qu'il n'est pas impossible pour le lecteur de cette épître de dégager d'autres rapports. Cependant, se limiter à ce dont on a parlé est digne du concis car les développements pourraient être infinis.



99. La note suivante est rajouté dans la marge du manuscrit : « Les sages des francs posent ainsi $\begin{smallmatrix}3 & 4\\ 2 & 3\end{smallmatrix}$ puis multiplient les l'un par l'autre, les l'un par l'autre, et placent le résultat juste à côté ainsi $\frac{12}{6}$ qu'il réduisent ensuite au même plus petits ayant le même rapport pour obtenir $\frac{2}{1}$ qui sont les extrémités de l'intervalle résultant. »
100. Autrement-dit, le plus grand terme à côté du plus grand, et le plus petit à côté du plus petit.
101. C.-à-d. le grand terme de l'autre rapport.
102. $1 + 1/1 = 6/5$.
103. Dans la marge :

$$\begin{array}{ll} 4 & 6 \\ 3 & 5 \end{array} \quad \begin{array}{l} 24 \\ 15 \end{array}$$

Chapitre XV

[Les causes de la discordance]

1 [Présentation du problème]

Il dit :

« Le quatrième chapitre concerne les causes impliquant la discordance. » [1]

Je dis : une fois qu'il a finit d'[exposer] les intervalles et leurs catégories, il s'est engagé à expliquer les compositions concordante et discordante, et leurs causes. Mais, puisque la composition concordante s'effectue en évitant ce qui engendre son contraire, et que, éviter une chose n'est possible qu'après sa conceptualisation et son discernement, il l'introduit par l'explication des causes de la discordance, qui est [elle-même] précédée d'une introduction. Celle-ci consiste à ce que les intervalles peuvent être non concordants en soi, mais, par leur mélange (*mumāzaǧah*) et incorporation aux intervalles concordants, on ne perçoit plus leur discordance. L'intervalle B, par exemple, est en réalité discordant et ne fait pas partie des intervalles concordants. De ce fait, si on donne un coup de plectre sur le point A, sur le point B, sur le point G̃ puis sur le point D, [ces notes] discordent de manière évidente. Par contre, si on enlève deux intervalles Ṭ de la quarte, son complément qui reste [2], de Z à Ḥ, n'est pas discordant car il s'est mélangé à des intervalles concordants [3]. Puisqu'il en est ainsi, l'étudiant en cette pratique (*ṣināʿa*) doit s'arrêter sur les causes engendrant la discordance ; il est nécessaire qu'il sache ce qu'elles sont, combien il y en a, et comment elles se [présentent] [4], afin de les éviter et se garder de les intégrer à la pratique (*ʿamal*).

2 [Les quatre causes de la discordance]

Il dit :

« Les causes sont quatre. » [5]

Je dis : les personnes éduquées (*aṣḥāb al-irtiyāḍ*) à l'écoute des notes et à l'analyse de l'état des pulsations (*naqarāt*) [6] ont trouvé que les causes qui impliquent la discordance se délimitent en quatre :

1. Raǧab, op. cit., p. 64 ; Ḫašaba, op. cit., p. 117 ; Rostami, op. cit., p. 103 ; Sezgin, op. cit., p. 17.
2. Le *limma*, autrement-dit l'intervalle B.
3. Il semble qu'il s'agit ici d'une succession de deux tons, considérée comme concordante. Cependant, plus bas, la succession de deux tons sera considérée comme discordante.
4. Litt. « comment elles sont ».
5. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 18.
6. L'auteur se réfère au rythme.

1. La première est le dépassement, en complétant un intervalle quelconque, du côté aigu du premier intervalle de `quarte`, c'est à dire la note Ḥ, à une autre [note][7]. Celle-ci se situerait ainsi entre le début et la fin de l'[intervalle], sans que le plectre l'ait percuté, mais [percutera] par exemple [la note] W puis [la note] Ṭ. On apprend de cela que si trois intervalles Ṭ sont joués, l'un à la suite de l'autre, on obtiendrait une discordance, car le côté aigu du troisième intervalle serait au point Y, qui dépasse le point Ḥ[8]. Il en serait de même si quatre intervalles G̃ sont joués, car l'extrémité aiguë du quatrième intervalle serait le point Ṭ qui lui aussi dépasse le point Ḥ.
2. La deuxième est le regroupement des trois petits intervalles mélodiques — que vous connaissez déjà[9] — dans l'intervalle de `quarte`. Une personne ayant un minimum de maîtrise de la pratique [peut] saisir cela par l'expérience.
3. La troisième est le placement du côté aigu de l'intervalle `B` comme côté grave de l'intervalle G̃. Cela veut dire que ces deux intervalles possèderait une note commune, comme lorsque le plectre est percuté sur la note A, sur la note `B`, puis sur la note D[10] ; autrement-dit sur la corde du *bamm* libre, sur son surplus, puis sur son index. Ce qu'on entendrait ici c'est l'intervalle G̃, tout ayant le côté aigu de l'intervalle `B` équivalant à son côté grave.
4. La quatrième est la production deux intervalles `B` successifs.

Celles-ci sont toutes les causes qui impliquent une discordance. Sache également que la discordance peut se produire par des rajouts inappropriés, car si on joint à de grands intervalles des intervalles très petits, cela n'engendre pas de concordance, même si chaque intervalle est concordant en soit. Celui qui a l'habitude d'observer les cordophones [peut] s'en rendre compte. Il serait alors plus correct de dire que les causes de la discordance sont cinq.

3 [Explication du pronom dans « vous le savez »]

Il dit :

> « Comme vous le savez[11] ».

Je dis : certains pourraient se dire que dans son propos « comme vous le savez », le pronom personnel se réfère sans doute ou bien à ce qui précède dans son discours : « l'intervalle `B` n'est pas réellement parmi les intervalles concordants »[12], sinon à l'explication qu'il en donne[13]. Mais, aucune de ces deux [hypothèses] n'est valable. Ni la première car le fait d'écarter l'intervalle `B` des intervalles réellement concordants, n'implique pas que la succession de deux intervalles `B` engendre une discordance, sinon il ne faudrait pas que chacun des intervalles

7. Le système constituant l'octave se compose de deux quartes et d'un ton.
8. Le point Y, la 2nd Zalzal plus `quarte`, est obtenu par l'opération $(4/3)^2 \times (256/243) \times (2/3) \times (8/9) \times (4/3) = (256/243)^2 \times (4/3)$, autrement-dit `quarte` plus *dilimma*, ce qui est différent de $(9/8)^3$.
9. Voir page 163.
10. Ici encore, l'intervalle fourni par les notes `B` et D, `ton` moins *limma*, diffère de l'intervalle G̃, *dilimma*. L'auteur adopte simplement une lecture en tiers de ton.
11. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit. ; la totalité du propos d'al-Urmawī est : « La quatrième [cause de la discordance] est la succession de deux intervalles sous la proportion de `B`, comme vous le savez. »
12. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.
13. La totalité du propos d'al-Urmawī est similaire à celui repris par le commentateur :« Sache que l'intervalle `B` n'est pas réellement parmi les intervalles concordants. Mais puisqu'un double intervalle Ṭ a été extrait de la quarte, un `reste`, de Z à Ḥ, demeure afin de compléter l'intervalle. Comme c'est un complément de l'intervalle, il s'est mélangé [avec], même s'il n'est pas concordant en soit. Ainsi, si trois notes sont jouées suivant une même proportion, `B`, elles discordent de manière évidente. »

Ṭ et G̃ soient concordants car la répétition de ces intervalles, selon ce qui est indiqué[14], impliquerait également une discordance ; ni la deuxième parce que la nécessité d'avoir une répétition de l'intervalle B plusieurs fois pour [avoir] une discordance n'implique pas [qu'il en serait de même] lors d'une répétition dans l'absolu. Ceci est car ce qui s'impose au particulier ne s'impose pas, et ne doit pas s'imposer au plus général.

Il est possible de répondre[15] en suivant la première voie, son propos : « sinon il ne faudrait pas que chacun des intervalles Ṭ et G̃ soient concordants ». Nous disons : imposer cette condition n'est pas approprié. Cela serait la cas si c'est bien ce qu'il voulait dire par son propos : « comme vous le savez », c.-à-d. le fait que la discordance [de l'intervalle] isolé implique sa [discordance] également lors sa répétition. Mais, il n'en est pas ainsi mais [plutôt] l'inverse[16]. Ceci est donc trompeur et pourrait faire croire le contraire. Si on choisit la deuxième [voie], son propos : « ce qui s'impose au particulier ne s'impose pas, et ne doit pas s'imposer au plus général », nous disons : acceptons cela, mais, ce qui s'impose au particulier dans notre contexte, c'est la discordance évidente. Nous n'imposons pas cette condition également au général, mais seulement à la discordance dans l'absolue, sans qu'elle soit évidente. D'autres approfondirons [cela].

14. C'est la première cause de la discordance. Voir 176, 1.

15. Le commenteur commente dans ce paragraphe son propre propos et non pas celui d'al-Urmawī. On comprend de ce qu'il indique que cela est pour que le lecteur ne prenne pas ses hypothèses pour des prépositions.

16. C'est à dire que qu'un intervalle peut provoquer une discordance s'il est répété alors qu'il n'est pas discordant en soit.

Chapitre XVI

[Partage des intervalles de quarte et de quinte]

1 [Présentation générale]

Il dit :

« Le cinquième chapitre concerne la composition concordante. » [1]

Je dis : après avoir expliqué les causes de la discordance, il aborde maintenant la composition concordante et ses [différentes] parties ; nous en avions eu une brève introduction dans le chapitre précédent [2]. Sache par ailleurs que les maîtres de cette pratique n'utilisent les six grands intervalles [3] qu'une fois divisés en trois petits intervalles mélodiques ; c'est pour cette raison qu'ils se dénomment ainsi, comme je l'ai déjà signalé [4]. Vous savez également que si une note est jointe à une autre, ou si quelques notes sont assemblées, [le résultat] n'est pas nécessairement agréables [à l'oreille], ni adapté au tempérament. Il est donc indispensable d'éviter les causes [de la discordance] indiquées dans le chapitre précédent, afin que la composition corresponde au tempérament et s'y adapte.

En prenant cela en considération, nous savons alors que si nous voulions diviser la `quarte` en ces [notes mélodiques], nous ne pouvons avoir que sept possibilités en respectant ces considérations. Dans le cas contraire, les divisions logiques (*aqsām ʿaqliyya*) ne pourraient pas y être cernées. Une personne intelligeante (*muḥaṣṣil*) peut facilement déduire ces [divisions]. Nous ne les abordons donc pas, car les détailler encombre l'esprit, mais nous y ferons une allusion, et nous vous indiquerons bientôt, ce qui est consonant parmi elles [5].

De même, il n'est possible de diviser l'intervalle de `quinte` que de neuf [manières]. Mais, [cet intervalle] doit satisfaire auparavant deux conditions : la première est que l'intervalle de `quarte` qu'il contient, c.-à-d. Ḥ-YH, ne doit pas intégrer [en même temps] les trois petits intervalles mélodiques [6] ; la deuxième est de ne pas négliger son côté aigu, qui est l'une de ses notes — le plectre doit obligatoirement la faire sonner.

Afin d'éclaircir cela, [disons que] l'intervalle de `quinte`, c.-à-d. Ḥ-YḤ, se divise au point YH en une `quarte` et en un intervalle Ṭ. Cela s'explique par le fait que du point Ḥ au point YH, [nous avons] l'intervalle de `quarte`, et de ce dernier au point YḤ, l'intervalle Ṭ. Si, lors

1. Raǧab, op. cit., p. 66 ; Ḫašaba, op. cit., p. 121 ; Rostami, op. cit., p. 104 ; Sezgin, loc. cit.
2. L'auteur n'a évoqué la concordance dans le chapitre précédent que par de courte phrase.
3. C.à-.d la `double octave`, l'`octave plus quinte`, l'`octave plus quarte`, l'`octave`, la `quinte` et la `quarte`.
4. Voir p. 163, l. 7
5. L'auteur ne respectera pas totalement cette intention puisque qu'il abordera méthodiquement les différentes possibilités de diviser la `quarte`.
6. Il s'agit là de la deuxième cause de la discordance.

du partage de Ḥ-YḤ, nous posons la condition que le plectre joue la note YH, qui est le côté aigu de l'intervalle de `quarte` et le côté grave de l'intervalle `Ṭ` alors, il est nécessaire que le passage au point YḤ ne puisse s'effectuer qu'à partir du point YH ; que ce soit avec ou sans un [point] intermédiaire [7]. En effet, si on y aboutit par une autre note, on aurait abandonné le côté aigu [de la `quarte`], alors qu'on avait exclu cela. <HF> [8]. Ainsi, Ḥ, c.-à-d. le point Ḥ, possède deux rapports, car si vous jouez à sa suite la note A, vous faites sonner l'intervalle de `quarte`. Et si vous jouez la note YḤ, vous faites sonnez l'intervalle de `quinte`. Selon cette considération, le point Ḥ fait partie de deux rapports [9].

Il est possible que son propos « Ḥ, l'intervalle de `quarte` », soit au sens figuré afin de se référer à l'ensemble par le nom d'une partie [10]. Le sens serait alors que l'intervalle de `quarte` possède deux rapports, en prenant en considération les rapports de ses intervalles lors de son partage [de l'`octave`], puisqu'il faut les considérer également lors du partage de la `quinte`. L'expression indiquée dans l'ouvrage accepte les deux [cas], mais la première est prioritaire, comme il ne vous a [certainement] pas échappé.

Voilà pour ce qui est du partage de la `quinte` en respectant les deux conditions indiquées [plus haut]. Mais si nous n'avons que la condition de garder ses parties extrêmes, je veux dire Ḥ-YḤ, avec la possibilité d'omettre la note YH et l'utilisation des trois intervalles mélodiques à l'intérieur de la `quarte` qu'il contient, il sera alors possible de diviser [cet intervalle] de treize manières [différentes]. Cela s'explique par le fait que si les deux possibilités qu'on vient d'évoquer se présentent, nous avons quatre [divisions] de plus ; que les deux [conditions initiales] soient ommisent en même temps, ou seulement l'une d'elles. L'auteur, qu'il ait la grâce de Dieu, en a indiqué douze. Il a indiqué leur cycle et a laissé au lecteur, selon son intérêt, la déduction de la treizième possibilité. Il est en effet facile de le déduire pour celui qui a la motivation et pour celui qui prend soin d'approdonfir la lecture. Nous nous sommes également limités à ce que l'auteur a indiqué. Par la suite, [l'auteur] a fourni un tableau avec ces divisions, afin que le lecteur puissent les joindre aux septs divisions de l'intervalle de `quarte`, placées dans un premier tableau.

2 [Divisions de l'intervalle de quarte]

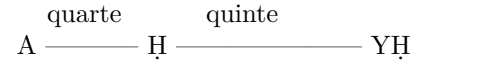
Il dit :

> « Partageons premièrement l'intervalle de `quarte`. » [11]

Je dis : il entamne ici l'explication détaillée des partages concordants de chacun des intervalles de `quarte` et de `quinte`. Cependant, puisque l'intervalle de `quarte` devance, par nature (*ṭab'*), l'intervalle de `quinte`, il l'aborde en premier afin de ne pas contredire la nature, car ne pas les respecter [dans cet ordre] est bien grave pour les personnes intelligeantes [12].

---

7. L'auteur fait allusion ici à la possibilité de diviser ce ton en deux intervalles.
8. Nous ignorons la signification de ces deux lettres, qui apparaissent également dans d'autres passages.
9. Litt. « le point Ḥ possède alors deux rapports ».



10. L'expression en question est introuvable dans les textes édités. Cependant, des différences assez conséquentes sont présentes entre les éditions qui ne sont signalés dans aucun de cec textes. Par exemple, l'expression qui nous concerne, « Ḥ possède alors deux deux rapports », n'existe que dans les éditions de Ḫašaba et de Rostamī, qui ne signalent pas son absence dans certains manuscrits. Il est donc possible que le propos « Ḥ, l'intervalle de `quarte` » soit présent dans une copie qui ne nous soit pas connue.
11. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, op. cit., p. 123 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 19.
12. L'antériorité de l'intervalle de `quarte` dans ce contexte proviendrait peut être du fait que sur une corde, il est obtenu par des divisions en deux, alors que la `quinte` par une division entre trois.

Là est donc le sens de son propos : « Partageons premièrement l'intervalle de quarte, et appelons-le *première strate* » ; [c'est également] pour l'ordre et l'organisation que fournit son partage.

Si nous avions indiqué au début de ce chapitre que les partages concordants [de la quarte] ne dépassent pas [le nombre] de sept, c'est car si on le partage par les trois petits intervalles, il est évident que le premier intervalle peut être Ṭ G̃, ou B. Supposons qu'il s'agit de Ṭ ; il est évident que le reste peut s'effectuer en utilisant un seul, deux, ou trois types [d'intervalles] [13]. La troisième [possibilité] est à écarter car elle joint les trois [types] d'intervalles mélodiques, il ne nous reste donc que les deux premières :

- S'il s'agit de la première [possibilité], il est évident alors que le type à utiliser sera ou bien Ṭ ou bien B ou bien G̃. La première [possibilité] est à écarter car un seul [intervalle] de ce type ne complète pas le partage [de la quarte], et plus [qu'un] négligera son côté aigu [14]. La deuxième [possibilité] est à écarter également car un seul de ce type ne complète pas [non plus le partage], et plus, donnera deux intervalles B qui se succèdent [15]. C'est donc la troisième [possibilité] qui s'impose. Ainsi, pour compléter [la quarte] il faudra donc utiliser l'intervalle G̃. Mais un seul [de cet intervalle] de suffit pas, et trois font négliger le côté aigu [de la quarte]. Deux intervalles G̃ sont alors nécessaires, et nous n'aurions qu'un seul partage concordant : Ṭ G̃ G̃, en prenant Ṭ comme premier intervalle et en se limitant à un seul type d'intervalle, G̃, pour compléter la quarte [16].

- S'il s'agit de la deuxième [possibilité] [17], il est évident qu'il s'agira des deux intervalles Ṭ B, Ṭ G̃ ou G̃ B ; chaque deux intervalles donneront deux divisions selon leur position. Le deuxième [couple d'intervalles] est à écarter car il implique l'abandon du côté aigu de l'intervalle [18]. Il en est de même pour le troisième [couple] : premièrement car il n'achève pas la division [de la quarte], deuxièmement car il regroupe les trois intervalles mélodiques. Il ne nous reste donc que le premier [couple d'intervalles] qui, selon son organisation, nous donne deux partages : nous aurions alors deux autres partages concordants de la quarte : Ṭ Ṭ B et Ṭ B Ṭ. Ainsi, les partages concordants deviennent au nombre de trois.

Ce que nous venons de voir était dans le cas où le premier intervalle est l'intervalle Ṭ. Dans le cas où cet intervalle est G̃, les partages qui en résultent ne dépassent pas le nombre de trois non plus. Il est évident que le reste [de la quarte] sera formé alors par un seul type d'intervalles ou plus :

- Le premier cas [19] n'est pas possible car il faudrait que cet intervalle soit Ṭ G̃ ou B, et aucun n'est convenable : le premier car un seul [intervalle de ce type] est insuffisant, et plus qu'un négligerait le côté aigu [de la quarte]. Quant au deuxième [type], ni un, ni deux intervalles ne suffisent, et un troisième négligerait le côté aigu. Pour ce qui est du troisième [type], un seul intervalle ne suffit pas, et plus qu'un engendrerait une succession de l'intervalle B [20].

- La seule possibilité est donc le deuxième cas, où le reste est formé par plus qu'un seul type [d'intervalle]. Il est évident qu'ici nous aurions deux, sinon trois types [d'intervalles différents]. La deuxième [possibilité] est à écarter car, premièrement, elle regroupe les trois intervalles mélodiques, deuxièmement, car elle néglige le côté aigu. Quant à la la première

13. Il s'agit ici de compléter la quarte par x fois le même intervalle.
14. Deux intervalles de ton sont moindre qu'une quarte, et trois la dépassent.
15. Le succession de deux intervalle B est la quatrième cause de discordance, *cf.* chap. 4.
16. L'intervalle G̃ étant la *dilimma*, c.à-d. $(256/243)^2$. Le fait de le répéter et de lui rajouter un ton ne forme pas un rapport 4/3.
17. Compléter la quarte par deux types différents d'intervalles.
18. Deux intervalles Ṭ et un intervalle G̃ dépassent la quarte.
19. Le cas où le reste de la quarte formé par un seul type d'intervalle.
20. 1er cas : G̃ Ṭ < quarte, G̃ Ṭ Ṭ > quarte ; 2e cas : G̃ G̃ < quarte ; G̃ G̃ G̃ < quarte ; G̃ G̃ G̃ > quarte ; 3e cas : G̃ B < quarte ; G̃ B B =! quatrième règle de la discordance

[possibilité], il est évident qu'elle se présente avec les deux intervalles Ṭ B, Ṭ G̃ ou G̃ B. Le premier [couple] est à écarter car il regroupe les intervalles mélodiques, outre le fait qu'il ne complète pas le partage. Il ne reste ainsi que les deux autres partages. Si [on complète] par G̃ et B, il est évident qu'on aurait un seul intervalle G̃ ou plus. La première possibilité est à exclure car elle ne suffit par [pour le partage de la quarte][21]. Il ne nous reste donc que la deuxième possibilité où il est évident que l'intervalle B peut précéder l'intervalle G̃, être entre deux intervalles G̃, ou à leur suite. Les premier et deuxième cas sont à exclure car les deux impliqueraient que le côté aigu de l'intervalle B soit le côté grave de l'intervalle Ğ[22]. Alors, le seule possibilité est que [l'intervalle B] soit en dernier. Nous avons ainsi un autre partage concordant : G̃ G̃ G̃ B. Dans le cas où on utilise les deux intervalles Ṭ et G̃, nous obtiendrions encore deux autres partages concordants, selon la position de Ṭ par rapport à G̃ : G̃ G̃ Ṭ et G̃ Ṭ G̃. Vous percevez ainsi que si le premier intervalle est l'intervalle G̃, nous obtiendrions trois partages concordants. Mais comme nous avions déjà trois autres partages, nous aurions six en tout.

Maintenant, si le premier intervalle est l'intervalle B, nous n'obtenons qu'une seule division. Il est évident que [das ce cas là], le complément [de la quarte] s'effectuerait par un, deux types [d'intervalles], ou plus. Le troisième cas est à écarter car il est évident que compléter l'intervalle par plus que deux [types] d'intervalles est inapproprié[23]. Le deuxième cas est également à écarter car il est évident que nous aurions les couples B G̃, Ṭ G̃ ou B Ṭ. Ils sont tous inappropriés :

- Dans le premier [cas], premièrement car il n'est pas suffisant. Deuxièmement, parce qu'il impose deux prohibitions ou l'une d'elles, qui sont la succession de l'intervalle B et le fait que le côté aigu de l'intervalle B est un côté grave de l'intervalle G̃. En effet, il est évident que l'intervalle G̃ sera entre les deux intervalles B ou à leur suite. S'il est le premier [des deux intervalles], nous sommes dans ce premier [cas][24], s'il est le second, nous serions dans le deuxième [cas].
- Le deuxième [cas], selon la position des intervalles, donne deux autres [combinaisons] qui ne sont pas non plus possibles :
  - Ni Ṭ G̃ car ils ne sont pas suffisants [pour compléter la quarte] ; on aurait donc besoin de rajouter un reste. Nous serions alors obligé d'avoir une succession de deux intervalles B[25]. Si j'avais dit qu'il y aurait obligatoirement une succession de deux intervalles B c'est car cela serait le cas s'ils n'ont pas d'intermédiaires entre eux, ce qui est prohibé. Je dis qu'il est évident qu'on aura entre les deux intervalles B un intermédiaire ou pas. Qu'il y en ait un ou qu'il n'y en ait pas, [la réponse] sera claire[26] car la succession (*tatālī*) est plus générale que la succession immédiate (*tawālī*) ou autre.
  - Ni G̃ Ṭ premièrement car il implique le regroupement des trois intervalles mélodiques,

21. Ğ G̃ B < quarte.
22. Troisième cause de la discordance.
23. Il regroupe les trois types d'intervalles.
24. Il comprendre premier du côté droit, dans un texte allant de droite à gauche. En effet, le premier cas est B B G̃ et les deuxième cas est B G̃ B.
25. S'il est clair que les intervalles B Ṭ G̃ ne forment pas une quarte le commentateur considère que ce qui manque est un intervalle B, sans faire de calcul. Il adopte tout simplement une logique de tiers de ton « fictifs », où la quarte en comporte sept unités : B = 1 unités, G̃ = 2 unités et Ṭ = 3 unités ; alors, BBṬG̃ = 1+1+3+2=7. Il imagine ce rajout en premier lieu non pas à la fin, BṬG̃B, mais avant ṬG̃ pour avoir BBṬG̃. Il expliquera dans la suite qu'il s'agira dans les deux cas de deux intervalles B qui se succèdent, que cette succession soit strict, ou avec des intervalles intermédiaires.
26. Cette division ne sera pas possible à car on aura ou bien une succession de deux intervalles B ou un regroupement des trois petits intervalles.

deuxièmement, parce qu'il implique que le côté aigu de B soit un côté grave de Ğ.
– Quant au troisième [cas], il implique la succession de deux intervalles B, pour la même raison que nous avons cité [27].

Ainsi, c'est la première possibilité qui s'impose ; elle correspond à l'utilisation d'un seul type d'intervalle [à la suite de l'intervalle B]. Il est évident que ce [type] sera l'intervalle Ṭ Ğ ou B. Le troisième [cas] n'est pas possible car il fait succéder deux intervalles B. Le deuxième non plus car il implique que le côté aigu de l'intervalle B soit un côté grave de l'intervalle Ğ. Il ne reste donc que le premier [type]. Mais un seul [intervalle] de ce type n'est pas suffisant et trois négligent le côté aigu [de la quarte]. On ne peut alors compléter [la quarte] que par deux intervalles de ce type. Nous obtiendrions alors un autre partage concordant : B Ṭ Ṭ. Comme nous avions déjà six autres [partages] concordants, nous possédons maintenant en tout sept premiers partages de la quarte, répartis ainsi :

Premier partage	Ṭ Ṭ B	ses notes	A D Z Ḥ
Deuxième partage	Ṭ B Ṭ	ses notes	A D H Ḥ
Troisième partage	B Ṭ Ṭ	ses notes	A B H Ḥ
Quatrième partage	Ṭ Ğ Ğ	ses notes	A D W Ḥ
Cinquième partage	Ğ Ğ Ṭ	ses notes	A Ǧ H Ḥ
Sixième partage	Ğ Ṭ Ğ	ses notes	A Ğ W Ḥ
Septième partage [28]	B Ğ Ğ Ğ	ses notes	A Ǧ H Z Ḥ

Table XVI.1: Départages de la première strate

Chaque partage contient trois intervalles constituant quatre notes, deux extrêmes et deux centrales — sauf le septième partage car il possède quatre intervalles et cinq notes —. C'est pour cette raison que l'intervalle de quarte se dénomme ainsi, c.-à-d. l'intervalle duquel ont été extraites, généralement, quatre notes naturelles mélodiques ; mais j'avais signalé cela auparavant [29].

3 [Division de l'intervalle de quinte]

Il dit :

« Partageons l'intervalle de quinte restant afin de compléter l'octave. » [30]

Je dis : une fois que [l'auteur] a terminé le partage de la quarte, il aborde le partage de la quinte, intervalle qui reste de l'octave après extraction de la quarte. En effet, nous avons vu précédemment que si on extrait une quarte de l'intervalle d'octave, le reste est une quinte. Nous savons également que si le partage [de la quinte] n'impose que ses côtés extrêmes, nous aurons treize divisions [différentes]. Les différentes quantités qui partagent [cet intervalle] en ces divisions concordantes, ainsi que l'impossibilité d'avoir plus de divisions selon cette forme [31], ne poseraient pas de mystères à une [personne] intelligente ayant bien

27. La succession de deux intervalles B est la quatrième cause de la discordance. Il est possible que la raison qu'il évoque ici soit en relation avec ce qu'il a indiqué dans le point précédent.
28. L'ordre des intervalles devrait être inversé ici dans ce septième départage afin d'être conforme aux notes : Ğ Ğ Ğ B. Cette lacune a été reprise de chez al-Urmawī, ou de certaines copies du *Kitāb al-adwār*, sans révision.
29. Voir p. 163, l. 14.
30. Raǧab, op. cit., p. 68 ; Ḥašaba, op. cit., p. 132 ; Rostami, op. cit., p. 106 ; Sezgin, op. cit., p. 21.
31. Selon le critère de la concordance.

étudié ce que nous avions indiqué concernant le partage de la `quarte`. Ainsi, nous n'abordons pas ce sujet afin de ne pas allourdir le propos et par peur de verbosité.

Quant au détail des partages fournis par l'auteur, qu'il dénomme « deuxième strate (*ṭabaqa*) »— pour ce que j'ai signalé comme sens [32], et pour ce que ces [partages] contiennent —, il se présente comme suit :

Premier partage	Ṭ Ṭ B Ṭ	ses notes	Ḥ YA YD YH YḤ
Deuxième partage	Ṭ B Ṭ Ṭ	ses notes	Ḥ YA YB YH YḤ
Troisième partage	B Ṭ Ṭ Ṭ	ses notes	Ḥ Ṭ YB YH YḤ
Quatrième partage	Ṭ Ǧ Ǧ Ṭ	ses notes	Ḥ YA YǦ YH YḤ
Cinquième partage	Ǧ Ǧ Ṭ Ṭ	ses notes	Ḥ Y YB YH YḤ
Sixième partage	Ǧ Ṭ Ǧ Ṭ	ses notes	Ḥ Y YǦ YH YḤ
Septième partage	Ǧ Ǧ Ǧ B Ṭ	ses notes	Ḥ Y YB YD YH YḤ
Huitième partage	Ṭ Ǧ Ǧ Ǧ B	ses notes	Ḥ YA YǦ YH YZ YḤ
Neuvième partage	Ǧ Ṭ Ǧ Ǧ B	ses notes	Ḥ Y YǦ YH YZ YḤ
Dixième partage	Ǧ B Ṭ Ǧ Ǧ	ses notes	Ḥ Y YA YD YW YḤ
Onzième partage	Ǧ Ǧ B Ṭ Ǧ	ses notes	Ḥ Y YB YǦ YW YḤ
Douzième partage	Ṭ Ǧ Ṭ Ǧ	ses notes	Ḥ YA YH YW YḤ

Table XVI.2: Départages de la deuxième strate

Ces [partages] sont au nombre de douze, chacun se compose de quatre intervalles constituant cinq notes — à l'exception du septième, huitième, neuvième, dixième et onzième partages, qui contiennent cinq intervalles constituant six notes. C'est pour cela que cet intervalle a été dénommé « quinte », autrement-dit, l'intervalle duquel cinq notes mélodiques naturelles ont été généralement extraites. J'avais évoqué précédemment l'essentiel de ce propos qui ne vous posera aucun mystère après avoir consulté les notes indiquées dans le tableau.

[Nous voyons que les notes] A Ḥ YH YḤ sont présentes dans tous les partages, et que la note YH est présente seulement dans les neuf premières. C'est pour cette raison que [ces notes] sont appelées notes fixes (*ṯawābit*), puisqu'elles sont présentent dans toutes, ou la plupart [des partages]. Les autres [ont été dénommées] notes mobiles (*mutabaddilāt*) car leur état est variable en comparaison aux [notes] fixes, ou car elles ne se présentent que dans certains [partages]. On ne peut pas dire que la note A n'est présente dans aucun partage, mais comment nous est-il possible de dire qu'elle est présente dans tous ? Si nous donnons ce jugement, c'est parce qu'on ne considère pas sa présence en elle-même, mais aussi la présence de sa note similaire, c.-à-d. YḤ, qui elle, y est bien présente.

4 [Le dixième partage est-il discordant ?]

Il dit :

> « Certains diraient que les notes du dixième partage devraient être discordantes. » [33]

Je dis : ceci est une référence à une critique donnée par l'auteur concernant le dixième partage de cette strate. [Normalement], sur ce sujet, dire que ce partage a été considéré comme concordant, même si ses notes sont discordantes, n'est pas convenable. Nous disons : ses notes sont discordantes, car les deux notes Ḥ et YD sont les extrêmités d'un intervalle plus petit que la `quarte` ; [ce dernier] consiste en deux intervalles Ṭ et en un intervalle B, alors

32. L'octave est divisée en deux strates qui sont la `quarte` et la `quinte` à l'intérieur de l'octave.
33. Raǧab, op. cit., p. 69 ; Ḫašaba, op. cit., p. 145 ; Rostami, op. cit., p. 109 ; Sezgin, op. cit., p. 23.

que de Ḥ à YD nous n'avons que deux intervalles ṭ. [Par ailleurs,] ce [partage] regroupe les trois intervalles mélodiques, puisque ses notes sont Ḥ Y YA YD YW YḤ et ses intervalles sont ğ B ṭ ğ ğ, comme indiqué dans le tableau.

L'auteur répond à cette critique par le fait que, puisque l'octave grave, c.-à-d. A YḤ, se partage en deux quartes et en un intervalle de ton, appelé [ton de] disjonction (*fāṣila*), il est possible de déterminer trois catégories : la première est en plaçant le [ton] disjonctif dans le côté grave, les deux intervalles [34] seront conjoints dans le côté aigu ; la deuxième est en plaçant le [ton de] disjonction dans le côté aigu, les deux intervalles seront conjoints dans le côté grave ; et la troisième [catégorie] est en le plaçant comme un milieu disjonctif entre les deux.

S'il en est ainsi [35] et que nous voudrions diviser la première quarte, nous agirons de telle manière qu'on ne négligerait aucune cause [de la discordance]. On diviserait également la deuxième quarte pour avoir les intervalles ṭ ğ Ğ, selon le quatrième partage de la première strate [36]. Ensuite, si nous voulons diviser le [ton] disjonctif qui les sépare, nous ne pouvons qu'utiliser les deux intervalles ğ et B. Divisons-le donc ainsi puis rajoutons [ces deux intervalles] aux intervalles de la deuxième quarte. Nous aurions alors les intervalles de la quinte de ce partage comme suit : ğ B ṭ ğ Ğ, sans qu'il soit nécessaire, lors de ce partage des deux quartes, de regrouper les trois intervalles mélodiques. Cependant, ce partage [du ton disjonctif], qui s'effectue dans le côté grave de cette strate, a été reproduit dans le côté aigu des huitième et neuvième partages de cette strate. Vous aviez [certainement] considéré que ces deux [partages] n'étaient pas concordants [non plus].

Quant à la manière avec laquelle [une telle division] se produit dans le huitième partage, celle-ci s'explique par le fait que la quarte, c.-à-d. Ḥ YH, a été divisé en ṭ ğ ğ selon le quatrième partage. Le reste, de YH à YḤ, n'est divisible qu'en ğ et B. Il a donc été divisé ainsi et rajouté aux autres [intervalles]. [L'ensemble] des intervalles prennent alors cette forme : ṭ ğ ğ ğ B. En ce qui concerne le neuvième départage, une fois que la quarte, Ḥ YH, a été divisée en ğ ṭ ğ selon le sixième partage, le reste, de YH à YḤ, n'est divisible qu'en ğ et B. Après l'avoir divisé ainsi et rajouté aux intervalles ğ ṭ ğ, nous obtenons la forme ğ ṭ ğ ğ B.

Cette réponse [d'al-Urmawī] mérite d'être remise en question. On pourrait se dire qu'il est évident que les trois intervalles mélodiques doivent se regrouper entre H et YD de cette strate, ou pas. Il est clair que ce deuxième [cas] [37] est faux. Quant au premier [cas], il n'implique pas que [ces intervalles] soient proches. En effet, le fait de ne pas les regrouper dans le partage de chacune des deux quartes n'implique pas qu'ils ne soient pas regroupés dans ce partage. On avait dit également que s'il en était ainsi, le treizième partage, ğ ğ ṭ ğ B avec les notes Ḥ Y YB YH YZ YḤ, que l'auteur n'indique pas, ne serait pas discordant. Dans ce contexte, il est alors nécessaire de l'indiquer, car partager l'octave grave en deux quartes et un seul intervalle, l'intervalle ṭ n'est pas pertinant, <..> [38] cette condition est fausse.

[Sur] son propos : « Dans ce contexte, il est alors nécessaire de l'indiquer » [39], nous disons : il n'est pas convenable d'imposer cette condition car il est possible qu'il n'ait pas cité ce [treizième partage] non pas parce qu'il est discordant dans le même cadre, mais parce qu'il a confié sa déduction au lecteur selon sa curiosité ; c'est donc comme s'il l'avait indiqué.

« Il dit : concernant ces partages. » [40]

34. Il s'agit ici des deux quartes de l'octave.
35. C.-à-d. selon le dernier cas signalé.
36. Voir le tableau des partages de la quarte p .183, qui correspond à la première strate.
37. L'impossibilité de regrouper les trois intervalles mélodiques.
38. Termes illisibles dans les deux manuscrits.
39. De nouveau, le commentateur semble se commenter lui-même.
40. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, op. cit., p. 146 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 24.

Je dis : maintenant que vous connaissez chaque partage des deux strates indiquées, sachez que si on rajoute un partage de la première strate à un autre de la deuxième strate, on obtient un regroupement de huit notes qui entourent sept intervalles, constituant l'octave grave et formant un cycle [41]. Cela s'explique par le fait que son début est la note A, et sa fin est la note YḤ, qui, comme vous le savez est son équivalant puisque c'est son [octave] aigüe. C'est comme si nous finissions sur une note par laquelle nous avions commencé, n'effectuant ainsi aucune évolution naturelle entre les notes ; similairement aux parties du périmètre d'un cercle, où il n'y a pas non plus [d'évolution]. Nous sommes ici parmi les analogies entre les sons composés et le mouvement des astres [42]. Sans crainte de prolixité, nous aurions inclus quelques merveilles et un ensemble de curiosité [sur ce sujet]. Celui qui voudrait approfondir ce synopsis (*muǧmal*) n'a qu'à consulter les ouvrages du premier maître [43].

Si vous avez saisi cela, sachez que si un de ces cycles est déduit ou abandonné d'un point, ou si son point de départ a été placé sur un autre point — comme le point B, G̃, D ou autre —, tout en conservant l'organisation de ses notes et intervalles, aucune discordance ne prendrait lieu [44]. Mais, si [le cycle] est placé sur la note A, nous dirions qu'il est sur son ton [originel] (*ṭabaqatu al-dawr*). S'il est placé sur un autre point, nous dirions qu'il n'est pas sur son ton [originel] [45]. Dans ce cas, on pourrait confondre le concordant et le discordant, comme c'est le cas pour la dixième division de la deuxième strate, par ce qui lui a été rajouté de la première strate. La dénomination de ce cycle par « *ḥiǧāz* » [46] est une attribution du nom de l'élément au nom de l'ensemble [47]. Nous aurons plus bas un propos détaillé sur les tons [48].

41. Litt. « cercle ».
42. L'école pythagoricienne est connue pour avoir mis en relation des éléments musicaux et le mouvement des astres. Depuis Iḫwān al-Ṣafā et al-Kindī, au IXe s. c'est la première fois que ce type de relation est souligné de nouveau.
43. Aristote.
44. Désormis, l'`octave` est pensée en intervalles égaux.
45. Autrement-dit, transposé.
46. Le `hiǧāz` est le quarante cinquième cycle. Ses intervalles sont `Ǧ Ǧ Ṭ Ǧ Ṭ Ǧ Ṭ`.
47. Voir § 4.
48. Voir chapitre XX.

Chapitre XVII

[Les cycles et leurs rapports]

Il dit :

« Le sixième chapitre concerne les cycles et leurs rapports. » [1]

Je dis : nous avons vu dans le chapitre précédent que si nous ajoutons un partage de la deuxième strate à un partage de la première, nous obtenons un cycle. Nous en déduisons alors que si tous les partages de la deuxième strate sont ajoutés à ceux de la première, que ce soit à un partage qui est lui identique ou non, nous obtenons 84 cycles engendrés par la multiplication de 7 par 12. Chacun de ces cycles se composerait de notes précises et de proportions spécifiques, dont le nombre peut ou non équivaler celui des notes, comme on le verra par la suite.

Sache que les maîtres de cet art ont trouvé que [les cycles] se limitent en trois catégories : discordants, à discordance masquée et concordants. Les discordants sont ceux dont les notes se composent de manière à inclure une des quatres [causes] de la discordance indiquées dans le quatrième chapitre. Ceux dont la discordance est masquée sont ceux dont les notes se composent de manière à ne pas contenir [l'une de ces causes], mais où le nombre des rapports est moindre que le nombre des notes. Quant aux concordants, ce sont ceux où le nombre de rapports est égal à celui des notes.

Ainsi, si on ajoute à chaque partage de la première strate son équivalant de la deuxième strate, c.-à-d. le premier partage de la deuxième [strate] au premier de la première, le deuxième au deuxième, le troisième au troisième, et ainsi de suite, jusqu'au sixième, nous obtiendrons six cycles concordants. Cependant, on n'ajoute pas le septième partage de la deuxième strate au septième partage de la première. La raison est que le cycle qui se forme de cette adjonction serait discordant. En effet, les intervalles du septième partage de la deuxième strate sont comme vous le savez, G̃ G̃ G̃ B Ṭ et ceux du septième partage de la première sont G̃ G̃ G̃ B. Si ces [derniers intervalles] sont ajoutés [aux premiers], nous obtenons le cycle ayant pour intervalles G̃ G̃ G̃ B G̃ G̃ G̃ B Ṭ. Il est évident ici que le côté aigu de l'intervalle B a été placé comme côté grave de l'intervalle G̃, ce qui fait partie des causes [de la discordance], comme je l'ai indiqué à plusieurs reprises [2].

1 [Les six premiers cycles]

Il dit :

« Voici les six cycles. » [3]

1. Raǧab, op. cit., p. 71 ; Ḫašaba, op. cit., p. 147 ; Rostami, op. cit., p. 110 ; Sezgin, loc. cit.
2. Troisième cause de la discordance ; voir p. 183, chapitre XVI.1.
3. Raǧab, op. cit., p. 72 ; Ḫašaba, op. cit., p. 149 ; Rostami, op. cit., p. 111 ; Sezgin, op. cit., p. 26.

Je dis : il entame ici ce qui [a été introduit] précédemment. Aborder cela de manière approfondie nécessite une introduction, que nous allons exposer en premier lieu. Nous disons alors : Vous savez que chacun des six cycles connus contient des notes et des rapports bien déterminés, et que le cycle concordant est celui où le nombre des rapports est équivalant à celui des notes. Mais, puisque ces cycles, ainsi que d'autres cycles concordants diffèrent dans le nombre de leur rapports, il[4] a jugé nécessaire d'expliquer le nombre des rapports de [chaque] cycle dans un cercle. Il ne s'est toutefois pas limité à cela, mais il a [également] indiqué un exemple pour chaque groupe de notes qui composent [le cycle], et a mis en place un cercle dont il a relié les rapports par des traits. Afin que tout cela soit plus clair, j'ai dessiné le chiffre quatre pour le rapport du `même et un tiers`, et [le chiffre] cinq pour rapport du même et un demi[5].

Vous savez par ailleurs que le rapport entre les extrémités de la quarte est celui du `même et un tiers`, et que celui des extrémités de la quinte est celui du `même et un demi`. Ainsi, si nous disons que tel cycle contient tels rapports telles fois, cela est équivalent à dire qu'il contient tels intervalles telles fois. Si ceci s'est bien intégré dans les esprits, entamons le détail du nombre des intervalles dans les cycles. Disons alors :

- Le premier cycle est le résultat de la jonction du premier partage de la deuxième strate au premier partage de la première strate, [cycle] appelé `ʿušš̄āq`. Il contient huit rapports, mis à part celui du `double` : trois rapports du `même et la moitié`, un du point A au point YA, le deuxième du point D au point YD, et le troisième du point Ḥ au point YḤ ; et cinq rapports du `même et un tiers`, un du point A au point Ḥ, le deuxième du point D au point YA, le troisième du point Z au point YD, le quatrième du point Ḥ au point YH, et le cinquième du point YA au point YḤ.
- Il en est de même pour le deuxième cycle, qui se forme de la jonction du deuxième partage de la deuxième strate au deuxième partage de la première strate ; [cycle] connu sous le nom de `nawā`. En effet, il contient huit rapports, mis à part celui du `double` : trois rapports du `même et moitié`, un de la note A à la note YA, le deuxième de la note H à la note YH, et le troisième de note Ḥ à la note YḤ ; et cinq rapports du `même et un tiers`, un de la note A à la note Ḥ, le deuxième de la note D à la note YA, le troisième de la note H à la note YB, le quatrième de la note Ḥ à la note YH, et le cinquième de la note YA à la note YḤ.
- Le troisième cycle, obtenu par la jonction du troisième partage de la deuxième strate au troisième partage de la première strate, connu sous [le nom] `būsalīk`, contient sept rapports, mis à part celui du `double`. Ainsi, il est formé de trois rapports du `même et moitié`, le premier de la note `B` à la note YB, le deuxième de la note H à la note YH, et le troisième de la note Ḥ à la note YḤ ; et quatre rapports du `même et un tiers`, un de la note A à la note Ḥ, le deuxième de la note `B` à la note `Ṭ` le troisième de la note H à la note YB, et le quatrième de la note Ḥ à la note YH.
- Il en est de même pour le quatrième cycle, obtenu par la jonction du quatrième partage de la deuxième strate au quatrième partage de la première strate, et connu sous [le nom] `rāst`. Ainsi, il contient sept rapports, puisque qu'il possède deux intervalles du `même et moitié`, le premier de la note A à la note YA, et le deuxième de la note Ḥ à la note YḤ ; et cinq intervalles du `même et un tiers`, le premier de la note A à la note

4. Al-Urmawī.

5. La copie Or. 2361 n'a pas été achevée au niveau de ces cercles représentatifs des cycles : six cercles ont été tracés, mais sont restés sans contenu, et les trois versions manuscrites du *Kitāb al-adwār* que nous avons consultés (Or. 2361, f°s 18b-32a ; IGAIW C6 ; ljs235) ne possèdent pas exactement les mêmes indications sur les cercles. Nous reproduisons plus bas ceux de la version IGAIW C6, qui indique les chiffres 4 et 5, comme l'a « rajouté » le commentateur.

Ḥ, le deuxième de la note D à la note YA, le troisième de la note W à la note YǦ, le quatrième de la note Ḥ à la note YH, et le cinquième de la note YA à la note YḤ.

– Le cinquième cycle, obtenu par la jonction du cinquième partage de la deuxième strate au cinquième [partage] de la première strate, contient six rapports, mis à part le rapport `double` : deux rapports du `même et une moitié`, un de la note H à la note YH, et le deuxième de la note Ḥ à la note YH ; et quatre rapports du `même et un tiers`, un de la note A à Ḥ, le deuxième de la note `Ğ` à la note Y, le troisième de la note H à la note YB, et le quatrième de la note Ḥ à la note YH.
– Il en est de même pour le sixième cycle, obtenu par la jonction du sixième partage de la deuxième strate au sixième partage de la première strate. Ainsi, il contient six rapports, mis à part le rapport `double` : deux rapports du `même et une moitié`, le premier de la note `Ğ` à la note YǦ, et le deuxième de la note Ḥ à la note YḤ ; et quatre rapports du `même et un tiers`, le premier de la note A à la note Ḥ, le deuxième de la note `Ğ` à la note Y, le troisième de la note W à la note YǦ, le quatrième de la note Ḥ à la note YH.

On peut déduire de ce que nous venons d'indiquer, que le rapport du `double` est présent dans tous [les cycles], et que ce qui est recherché ce sont les rapports nobles [6]. Sache que [l'auteur] a considéré le cinquième et sixième [cycle] parmi les cycles concordants, alors que, selon sa définition, ils devraient faire partie de ceux dont la discordance est masquée puisque le nombre de leurs rapports est moindre que celui des notes ; sauf si, par l'amoindrissement (*nuqṣān*), il se référait à moins que cinq [rapports], et par l'égalité, à plus que [cinq], comme pourrait en attester son propos de la fin du chapitre : « certains [cycles] sont concordants, comme on l'a vu, et d'autres ont une discordance masquée ; ce sont ceux qui ne possèdent pas plus que cinq rapports. » [7]

Il dit :

> « Concernant le rajout de la première section. » [8]

Je dis : une fois qu'il a expliqué : que les six premiers cycles indiqués ont été obtenu et réalisé par la jonction des partages de la deuxième strate à leur équivalant de la première strate ; combien de rapports contient chaque [cycle] ; que le rapport `double` y est unanimement présent ; et que chaque [cycle] peut contenir des partages de la première strate ne se trouvant pas sur son [ton originel] [9], il s'est intéressé à l'indication du nombre total des rapports [dans le cycle] et au détail du partage de ces strates. Il dit alors [que] :

Le premier cycle contient neuf rapports. Il intègre le deuxième partage, `Ṭ B Ṭ` et le troisième partage, `B Ṭ Ṭ` de la première strate. Aucun de ces deux [partages] n'est sur son ton [originel]. Le premier partage est de la note D à YA, alors que le deuxième est de la note Z à YD. Voici sa représentation :

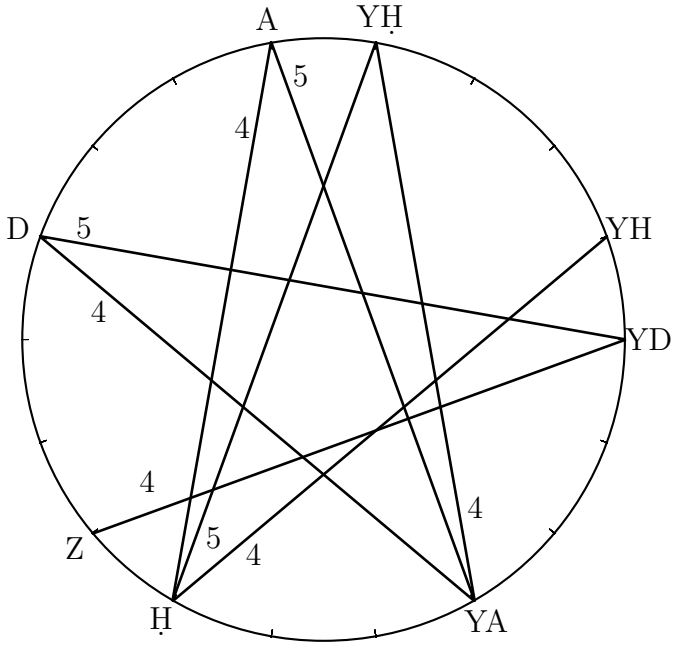
---

6. Autrement-dit les rapports 2/1, 3/2 et 4/3.

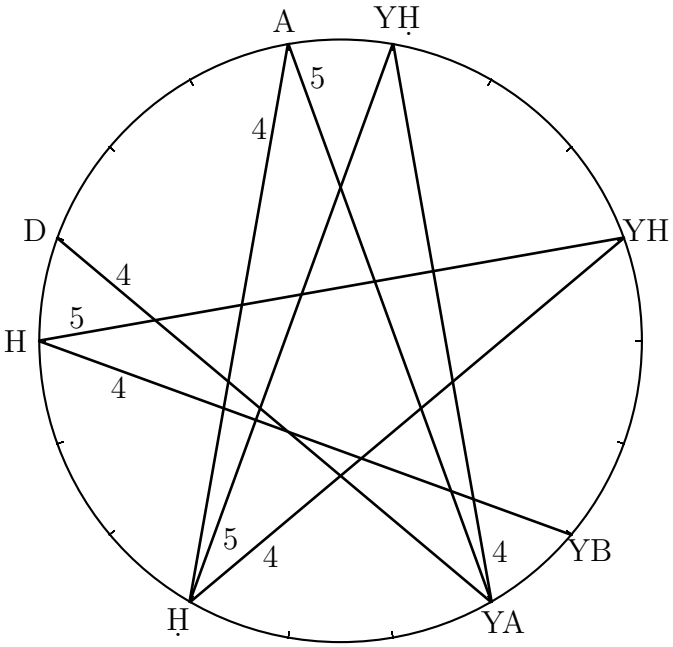
7. Raǧab, op. cit., p. 79 ; Ḫašaba, op. cit., p. 156 ; Rostami, op. cit., p. 115 ; Sezgin, op. cit., p. 33. Auparavant, al-Urmawī avait dit :« [Les cycles] dont les rapports sont seulement entre les notes fixes, sont clairement discordants. Ceux qui en contiennent plus sont concordants, alors que ceux dont le nombre des rapports est égale au nombre de notes, sont totalement concordants. » (Ḫašaba, op. cit., p. 149). Les rapports concernés sont les rapports 2/1, 3/2 et 4/3.

8. Raǧab, op. cit., p. 73 ; Ḫašaba, op. cit., p. 150 ; Rostami, op. cit., p. 111 ; Sezgin, op. cit., p. 27. L'expression arabe donnée par l'auteur ne correspond pas exactement à celles dans les textes édités.

9. Par « ton [originel] » nous traduisons le terme *ṭabaqa*. Ce même terme est aussi utilisé dans le sens de « strate ».

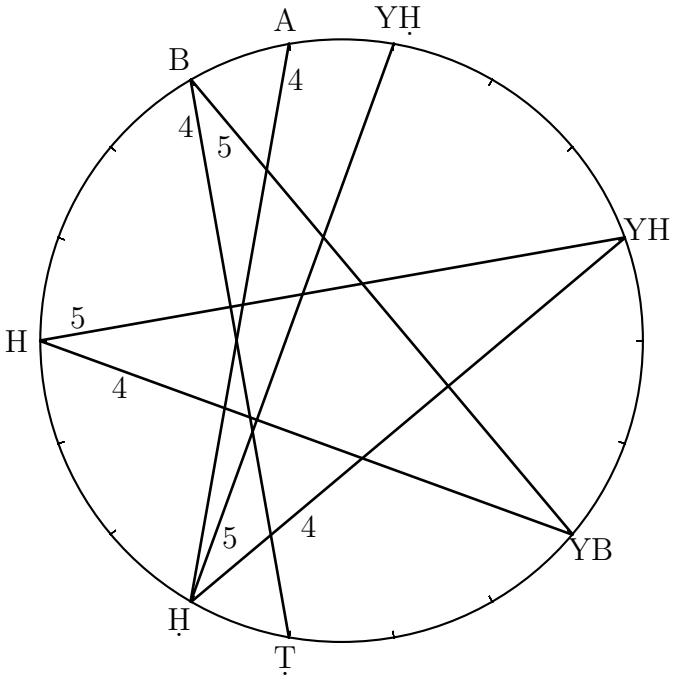


Le deuxième cycle contient les mêmes rapports que le premier, sans les dépasser. Il intègre le troisième partage, B Ṭ Ṭ et le premier, Ṭ Ṭ B, de la première strate. Le troisième partage est de la note D à la note YA, et le premier partage est de la note H à la note YB. Si l'[auteur] a placé le premier [partage] à la suite de la troisième, c'est car, dans ce cycle, la [note] de départ du premier, c-.à-d. la note H, se présente après la note du troisième, la note D. Voici sa représentation :

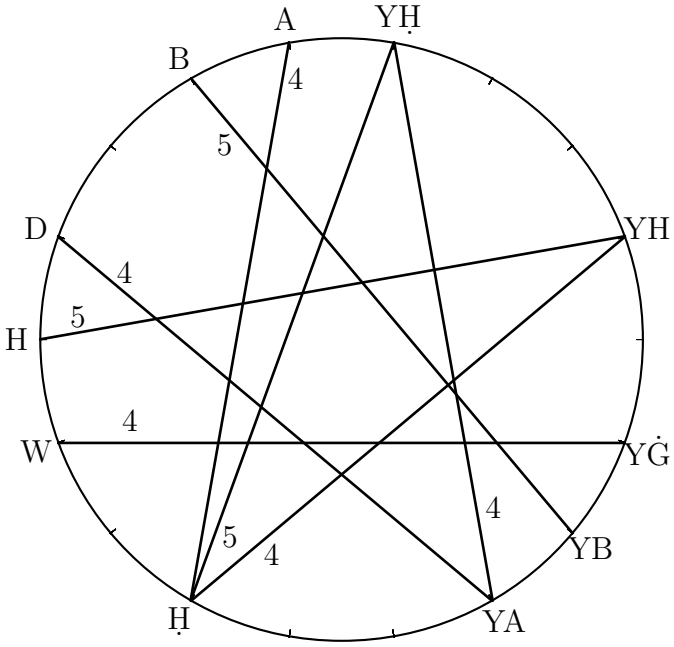


Le troisième cycle contient huit rapports. Il intègre le premier partage, Ṭ Ṭ B, et le

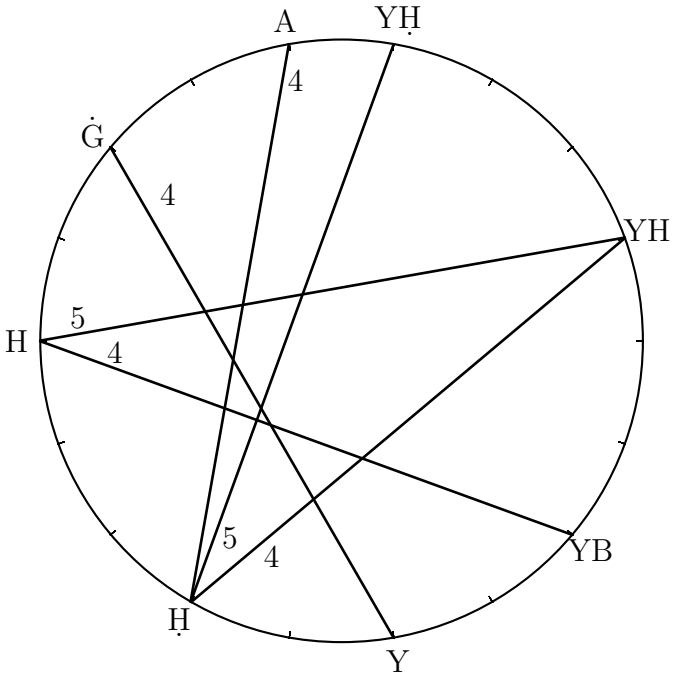
deuxième, Ṭ B Ṭ. Le premier partage est de la note B à la note Ṭ ; quant au deuxième, il est de la note H à la note YB. Voici sa représentation :



Le quatrième cycle contient huit rapports. Il intègre le cinquième partage, G̃ G̃ Ṭ, deux fois, et le sixième [partage], G̃ Ṭ G̃. Le [premier des deux] cinquièmes partages est de la note D à la note YA, alors que le second est de la note YA à la note YḤ. Quant au sixième partage, il est de la note W à la note YG̃. On pourrait se dire que, puisque le cinquième [partage] s'est produit deux fois dans ce cycle, il en serait de même pour le troisième partage au deuxième cycle : [le premier serait] de la note D à la note YA, comme il l'a indiqué, et le second, de la note YA à la note YḤ. L'auteur n'a pas abordé cette répétition. Il faudrait alors une des deux choses : indiquer la répétition du troisième [partage] dans le deuxième [cycle], ou bien, ne pas reprendre le cinquième [partage] dans ce quatrième [cycle]. Voici sa représentation :



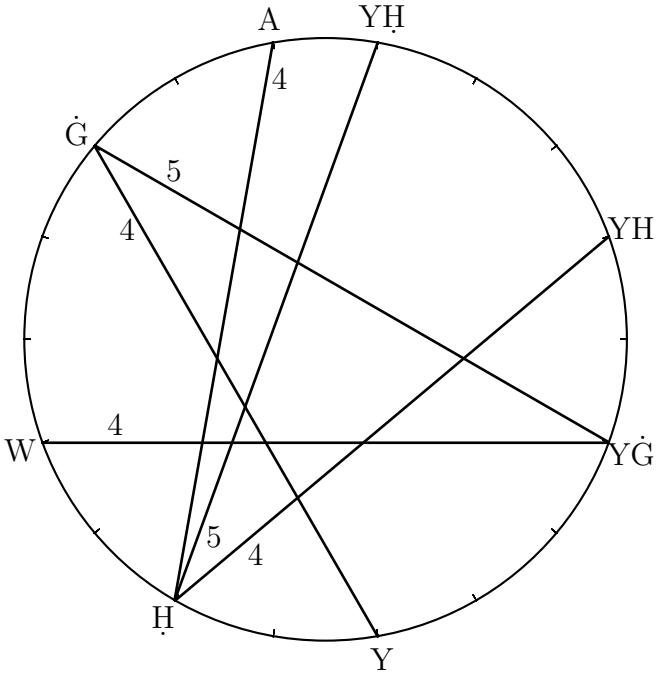
Le cinquième cycle contient sept rapports. Il intègre le sixième partage, G̃ Ṯ Ğ, et le quatrième [partage], Ṯ G̃ Ğ. En ce qui concerne le sixième partage, il est de la note G̃ à la note Y ; quant au quatrième, il est de la note H à la note YB. S'il a avancé le sixième [partage] sur le quatrième, c'est pour la même raison que vous avions cité [10]. Il ne vous a pas échappé que ce cycle comporte [également] les cinquième et troisième partages, ce que l'auteur n'indique pas. Sur ceci, nous dirions ce que nous avions dit précédemment. Voici sa représentation :



10. Cf. deuxième cycle, p. 1.

Le sixième cycle contient le même [nombre] de rapports que le cinquième, sans le dépasse pas. Il intègre toutefois le quatrième partage, Ṭ G̃ Ğ, et le sixième partage, G̃ G̃ Ṭ. Le quatrième partage est de la note G̃ à la note Y, alors que le cinquième est de la note W à la note YĞ.

Son propos « tel cycle intègre, par jonction, le deuxième partage »[11], à la suite de son propos « avec, entres autres, la jonction du premier partage »[12], — il en est de même à d'autres endroits[13], est une simplification (*musāhala*), comme cela ne vous a [certainement pas] échappé. Sache que si nous avions maintenu la répétition dans l'explication de certains de ces partages, c'est afin d'éviter le désarroi de l'étudiant. La représentation détaillée de ces six fameux cycles[14] est ainsi :



2 [Formation de la totalité des cycles]

Il dit :

> « Si nous rajoutons à chaque [partage] un qui ne fait pas partie de sa catégorie, nous obtenons, par le rajout à sa catégorie, [etc.] »[15]

Je dis : vous savez que les six cycles que nous avons cité ont été obtenus et réalisés à partir de la jonction des partages de la deuxième strate à ses équivalants de la première strate. Sache alors que si nous ajoutons l'ensemble [des partages] de la deuxième strate à [des partages] non-équivalants de la première strate, nous obtenons soixante-six-sept cycles. Ainsi, si nous faisons des jonctions de [partages] équivalants et non-équivalants, nous obtenons [en tout] quatre-vingt-huit [cycles]. Même si [ces cycles] sont nombreux, ils ne forment, comme vous le savez, que trois catégories : [des cycles] concordants, à discordance masquée, et discordants.

11. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, op. cit., p. 112 ; Sezgin, op. cit., p. 28.
12. Il s'agit de la même expression que celle dans la ciation de la page 1.
13. Autrement-dit, la même expression reprise pour chaque cycle.
14. Il s'agira de la représentation du sixième cycle seulement.
15. Raǧab, op. cit., p. 79 ; Ḫašaba, op. cit., p. 156 ; Rostami, op. cit., p. 115 ; Sezgin, op. cit., p. 33.

Pour ce qui est des [cycles] concordants, vous les connaissez. Ceux ayant une discordance masquée sont ceux dont le nombre des rapports [nobles] ne dépasse pas cinq. Quant à ceux dont la discordance est évidente, ce sont ceux n'ayant pas de rapports [nobles] entre les notes mobiles, mais seulement entre les notes fixes. Comme vous le savez, [les notes fixes] sont au nombre de quatre : A, Ḥ, YH, YḤ. Son propos « parmi les rapports », ne doit pas être pris en considération, sauf si on le lit au sens figuré [16].

Sache que la présence de la discordance dans ces [cycles] provient d'un mauvais rajout, comme c'est le cas dans le 41e cycle, obtenu par l'ajout du cinquième partage de la deuxième strate au quatrième partage de la première. En effet, les intervalles du cinquième partage sont 𝔾̃ 𝔾̃ Ṭ Ṭ et ceux du quatrième partage sont Ṭ 𝔾̃ Ǧ. Les intervalles de ce cycle sont alors Ṭ 𝔾̃ 𝔾̃ 𝔾̃ 𝔾̃ Ṭ Ṭ. Ainsi, nous obtenons par cette jonction quatre intervalles dans le rapport de 𝔾̃. Cependant, vous savez d'après le quatrième chapitre que si quatre intervalles 𝔾̃ se succèdent ils discordent de manière évidente, car ils dépassent le côté aigu de l'intervalle de quatre, c.-à-d. A YA. Cela s'explique par le fait que A est le début de cet intervalle dans ce cycle, car le côté grave du premier intervalle 𝔾̃ est la note A, et le côté aigu du quatrième [intervalle Ǧ] est la note YB : cette dernière dépasse la note YA, qui constitue l'extrémité aigüe de cet intervalle [17]. L'auteur, que Dieu le bénisse, a placé un tableau pour chacun de ces cycles afin de faciliter aux lecteurs attentifs la détermination des cycles discordants et non-discordants, selon ce modèle.

3 [Les *buḥūr*]

Il dit :

« L'origine (*aṣl, pl. uṣūl*) [18] [de ces cycles] sont les partages. » [19]

Je dis : il a été dit précédemment, que chacun des cycles indiqués ne se compose que de deux intervalles : de la `quarte` et de la `quinte`. Leur origine sont alors leurs partages, appelées *abḥur* [20]. Sur ce sujet, un éclaircissement est nécessaire. Il consiste à dire que nous savons que chacun des six cycles cités a été établi et réalisé par l'ajout des partages de la deuxième strate à leur similaire de la première strate, et que chaque [cycle] peut contenir plusieurs partages de cette même strate. Ceci [se réalise], par omission d'une note ou en plaçant le début [du cycle] sur une autre note ; comme par exemple pour le quatrième cycle, puisqu'il contient le cinquième partage de la première strate, comme vous le savez. Cependant, si sa note de départ est D, ses notes seraient dans ce cas D W Ḥ YA, qui sont exactement les mêmes notes du cinqième partage de la première strate, c.-à-d. A Ǧ H Ḥ, puisqu'on a vu qu'elles se composent des intervalles 𝔾̃ 𝔾̃ Ṭ et il est évident que la note D à la note YA forme un double intervalle 𝔾̃ et un intervalle T.

Si vous avez saisi cela, sachez que les maîtres de cet art appellent chacun de ces partages, *baḥr*. Le partage dont le début est sur la première note du cycle est le premier *baḥr* ; celui sur la deuxième note, deuxième *baḥr* ; sur la troisième [note], troisième *baḥr*. Ainsi, ils considèrent par exemple le premier *baḥr* du quatrième cycle, quatre notes, qui sont Ḥ W D A ; le deuxième

16. Le propos d'al-Urmawī est :« Certains [cycles] sont discordants de manière évidente. Ce sont ceux qui ne possèdent pas de rapports entre leurs notes mobiles, mais seulement entre les notes fixes, qui sont quatres parmi les rapports, [...] » (Ḫašaba, op. cit., p. 167). On voit qu'al-Urmawī ne distingue pas ici les notes fixes des rapports qui les engendre, ce qui as conduit Ḫašaba à interpréter les quatres notes, non pas par les notes A, Ḥ, YH, YḤ, comme a procédé le commentateur, mais par les rapports 2/1, 3/2, 4/3 et 9/8.

17. C.-à-d. de l'intervalle de `quarte`.

18. Le terme est au pluriel.

19. Raǧab, op. cit., p. 85 ; Ḫašaba, op. cit., p. 225 ; Rostami, op. cit., p. 132 ; Sezgin, op. cit., p. 42.

20. Sing. *baḥr* ; pl. *abḥur*, *buḥūr*.

baḥr de ce [cycle] quatre autres [notes], YA Ḥ W D ; le troisième *baḥr* du [cycle] quatre autres, YĞ YA H W ; le quatrième *baḥr* du [cycle] quatre autres, YH YĞ YA Ḥ ; le cinquième *baḥr* quatre autres, YḤ YH YĞ YA. Vous savez que ces *buḥūr* sont bien parmi les partages [principaux] (*uṣūl*) cités, c.-à-d. les partages de la première strate [21], puisque le premier et le quatrième *baḥr* correspondent au quatrième partage, le deuxième et le cinquième *baḥr* correspondent au cinquième partage, et le troisième *baḥr* correspond au sixième partage. Tout cela est évident et ne présente, pour une [personne] intelligeante (*muḥaṣṣil*), aucun mystère.

Il dit :

« Si les divisions, etc. » [22]

Je dis : puisque les *buḥūr* correspondent aux partages indiqués, il n'est pas possible de dire que le quatrième cycle en contient cinq. En effet, le premier *baḥr* est ici, comme vous le savez, le même que le quatrième. De même, le deuxième *baḥr* est équivalant au cinquième. Ainsi, on ne peut pas dire que chacun d'eux est un autre *baḥr* [dans une tessiture] plus aigüe, car la différence entre le premier et le quatrième n'est que dans le fait que chacun est placé à une tessiture (*ṭabaqa*) différente de l'autre ; le premier est placé dans l'intervalle de `quarte`, le deuxième dans l'intervalle de `quinte`. Nous pouvons dire la même chose concernant le deuxième et le cinquème puisque la plus grande partie du deuxième, c.-à-d. le double de l'intervalle `Ğ`, a été placée à l'intérieur de l'intervalle de `quarte`, alors que [son] reste, l'intervalle `Ṭ` à l'intérieur de l'intervalle de `quinte`. Cependant, on pourrait dire qu'un *baḥr* consiste en un de ces partages dans l'absolu, de manière plus générale que d'observer s'il se place à la tessiture d'un autre, et sans tenir compte des intervalles mais seulement de l'emplacement des notes. Ainsi, [ce cycle] aurait cinq *buḥūr* car le premier et le quatrième *baḥr*, même s'ils ne sont qu'un même partage dans ce contexte, seraient différents selon ce principe. En effet, l'emplacement (*mawqi'*) des notes du premier sont A D W Ḥ, alors que celles du quatrième sont Ḥ YA YĞ YH. De même pour le deuxième et le cinquième *baḥr*, les emplacements des notes du deuxième sont D W Ḥ YA, alors que ceux des notes du cinquième sont YA YĞ YH YḤ.

Mais, selon cette vision, il faudrait que les *buḥūr* soient 17, au nombre des notes, car chaque note pourrait être le point de départ d'un *baḥr* ; sauf si on pose la condition que les notes des *buḥūr* ne dépassent pas la note YḤ, qui constitue le côté aigu de l'octave grave. Ainsi, un *baḥr* ne serait pas un parmi dix-septs *buḥūr*, mais un partage de l'intervalle de quarte déplacé sur plusieurs tessitures, dont l'ensemble forme l'intervalle d'octave, sans dépasser sa note fondamentale (*markaz*), qui est son extrémité aigüe. Sache [par ailleurs] que tous ces *buḥūr* qui constituent l'intervalle d'octave sont appelés, chez les [maîtres de cet art] [23], *šadd* [24]. On verra cela plus loin [25].

21. Voir la table XVI.1 page 183.
22. Raǧab, op. cit., p. 88 ; Ḫašaba, op. cit., p. 227 ; Rostami, op. cit., p. 133 ; Sezgin, op. cit., p. 43.
23. Dans le texte : « Chez eux ».
24. L'auteur redit ici ce qu'il avait dit à la page 203, l. 9.
25. Il est possible que l'auteur fasse ici allusion aux ligatures du *'ūd*, puisque *šadd* veut littéralement dire « ligature ». Dans ce cas, voir chapitre 2. Mais le concept de *baḥr* n'y sera pas évoqué.

Chapitre XVIII

[Sur l'accordage des deux cordes]

1 [Instruments à vibration et instruments à vent]

Il dit :

« Le septième chapitre concerne l'état de deux cordes. » [1]

Je dis : Il est nécessaire de savoir que les instuments utilisés dans cet art, même s'ils sont nombreux, se limitent en deux catégories : les instruments vibratoires (*ālāt muḥtazza*), et les instruments à vent (*ālāt ḏawāt al-nafḫ*). Les instruments vibratoires sont de deux types : les instruments à cordes (*ālāt ḏawāt al-awtār*) et les instruments sans cordes, comme la *ʿanqā* [2], les récipients vibratoires et autres. Quant aux instruments à vent, certains sont sifflés à travers leur bout mis [dans la bouche], comme le *mizmār* [3], d'autres sont soufflés à travers un trou comme la *yarāʿa* [4] — connue sous le nom de *surnāy* —, d'autres encore sont soufflées par l'instrument de leur fabrication comme le *mizmār al-ǧirāb* [5].

Les instruments à cordes sont de deux catégories : les *kūzānāt* dont la note n'est produite qu'à partir des [cordes] libres — comme le *ṣanǧ* [6], le *qānūn* [7] et la *nuzha* [8] —, et les *ʿandarāt*, où les notes peuvent être extraites des [cordes] raccourcies (*mazmūmāt*), tout comme des [cordes] libres — comme le *ʿūd* [9], le *rabāb* [10] et le *ṭunbūr* [11].

Cependant, puisque l'accordage (*iṣṭiḥāb*) de la première catégorie n'est possible qu'à une [personne] exercée, alors que la production des mélodies sur cette catégorie [d'instruments] est plus simple et l'indication de endroit de la production des notes y est plus facile à comprendre, les maîtres de la pratique s'y sont exclusivement appuyés dans les recherches théoriques [12].

1. Raǧab, op. cit., p. 91 ; Ḥašaba, op. cit., p. 229 ; Rostami, op. cit., p. 134 ; Sezgin, loc. cit.

2. Phénix ; oiseau fabuleux ; griffo (myth.). Alors qu'ici il s'agirait d'un instrument « sans corde », E. Neubauer, en se référent à Lois Ibsen al-Fārūqī. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Wesport : Greenwood, 1981, p. 14–15, indique qu'il s'agirait d'un psaltérion. L'assimilation d'un instrument à cet animal aurait pris lieu dans la région iranienne au 11e s. (Eckhard Neubauer. "Affe, Laute, Nachtigall : Tiere und Musik im Islam". Dans : *O ye Gentlemen : Arabic Studies on Science and Literary Culture; In Honour of Remke Kruk*. Éd. par Arnoud Vrolijk et Jan P. Hogendijk. Leiden-Boston : Brill, 2007, p. 437–452, p. 440).

3. Probablement un type de haubois.

4. La description correspond aux catégories des flûtes ; [à faire des recherche sur le *surnay*].

5. *Ǧirāb* peut-être traduit par « besace », « sac », etc. Il s'agit donc d'un instrument du type « cornemuse » (*mizmār al-ǧirāb*).

6. Harpe.

7. Psaltérion/cithare.

8. Psaltérion de forme rectangulaire.

9. Luth.

10. Il s'agirait ici non pas du « rebec », mais d'un instrument du type « luth ».

11. Luth à manche long.

12. Le *kanon*, *a priori*, issu de la tradition grecque, est probablement l'instrument des recherches sur les intervalles. D'après le commentateur, le *qānūn*, aurait donc gardé le même rôle. L'invention de la *nuzha*,

Par ailleurs, vous savez de ce qu'on a vu, que toutes les notes qui existent réellement sont présentes dans une seule corde. Mais, la composition avec est difficile car, même si les maîtres de cette pratique ont la main facile et une maîtrise totale dans la rapidité de mouvement entre les notes — surtout pour celui qui a l'habitude et qui s'y exerce —, ils ne leur est pas possible de regrouper deux notes différentes en un seul moment sur une même corde. Ce regroupement aurait été possible après s'être aventuré profondement dans le déplacement, mais là, le corbeau (*ġurāb*) se tait. Ils ont eu alors besoin de mettre en place des instruments à deux cordes, des instruments à trois cordes, à cinq et même plus, afin de faciliter le déplacement lors de la production de la mélodie [13].

Sache que son propos « lorsqu'ils n'ont pas pu regrouper deux notes au même instant » [14] n'est pas convenable car leur regroupement est [de toutes les manières] impossible, puisque, comme vous le savez, chaque note occupe une certaine durée pendant laquelle aucune autre ne peut être perçue. Il est possible que cela soit une négligeance de la part du premier copiste. Mais, on pourrait toutefois comprendre ici par « instant » autre chose que ce qui est communément admis. [Dans ce cas là] on dirait que plutôt qu'il s'agit <.> du même moment. Un même instant est tout de même à expérimentrer, car il serait possible de les regrouper, pour la même raison que nous avions indiquée.

2 [Accordage de l'instrument et emplacement des notes]

Il dit :

> « Concernant les [instruments] à deux cordes. » [15]

Je dis : Une fois qu'il a expliqué la nécessité qu'ont trouvé les musiciens [16] à mettre en place divers instruments, et que chacun d'eux possède un accordage spécifique qui ne peut pas être utilisé dans un autre, il s'est proposé d'indiquer la manière les accorder. S'il explique la manière [d'accorder] les [instruments] à deux cordes avant les autres instruments, c'est car, après le monocorde [17], cet [instrument] est le plus simple des instruments [18]. Il dit alors [que] les instruments à deux cordes s'accordent suivant les divers rapports. La [manière] la plus noble est de faire de telle sorte que la note de la [corde] inférieure libre soit égale à la corde supérieure serrée à la note Ḥ, de manière à ce que la note produite par la [corde] supérieure libre soit égale au `même et un tiers` de la note produite par la [corde] inférieure libre [19]. Ainsi, le tiers de la corde inférieure est en dessous de la moitié, car la note produite par les deux tiers de cette [corde] [20] est l'aigüe de la corde supérieure libre. Toutes les notes sont

---

instrument attribué à al-Urmawī par l'auteur du *Kanz al-tuḥaf* (voir Christian Poché. "nuzha". Dans : *The New Grove dictionary of musical instruments*. Éd. par Stanley Sadie. London : Macmillan Press, 1984. ISBN : 0-333-37878-4), appuit le cadre théorique puisqu'il se base sur des chevalets mobiles.

13. On comprend ici que par « le regroupement de deux notes en un seul moment sur une même corde », il s'agit surtout de faire sonner des notes rapidement, comme par le déplacement rapide à travers les notes d'un *qānūn* que de la recherche d'un aspect polyphonique.

14. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.

15. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit. ; les éditions ne s'accordent pas sur cette expression.

16. Litt. « les gens de cette pratique ».

17. L'auteur exprime cela par : « [l'instrument] qui possède une seule corde ».

18. Il est possible que l'auteur ait pensé à un *dotār* : luth à manche long et possédant deux cordes, largement diffusé en Asie-Centrale.

19. La note de la corde supérieure, est égale à la note obtenue par la corde inférieure plus son tiers. Autrement-dit de la corde inférieure à la corde supérieure, nous avons le rapport 3/4.

20. Dans te texte :« de la corde inférieure ».

donc délimitées par ces deux extrémités [21]. Pour cette raison, les rapports entre les notes de la [corde] supérieure et leurs équivalantes dans la corde inférieure doivent être sous ce même rapport [22]. En effet, il a été démontré que le rapport de la note A à la note Ḥ, de la note B à la note Ṭ de la note Ġ à la note Y, de la note D à la note YA, et ainsi de suite, est le toujours même : celui du **même et un tiers**. Si on place la note A comme un début de la corde supérieure, et la note Ḥ comme un début de la corde inférieure, la deuxième partie de cette même corde, c.-à-d. Ṭ [se trouve] en face de la deuxième partie de la corde aigüe, c.-à-d. B, et la troisième en face de la troisième, la quatrième en face de la quatrième, etc. ; nous aurions [donc] la rapport du **même et un tiers** entre chaque note et celle qui lui fait face.

Sache ensuite qu'ils [23] divisent chacune [des deux cordes] en onze parties. Celles-ci sont, dans la [corde] supérieure de A à YA, et dans la [corde] inférieure <[de Ḥ]> jusqu'à YḤ. Ils limitent [également] le nombre des ligatures (*dasātīn*) à dix car elles suffisent pour fournir l'emplacement de la totalité des dix-sept notes. En effet cela divise sept d'entre-elles aux notes A B G̃ D H W Z, qui sont les marques (*raqm, arqām*) [24] de la corde supérieure, et les dix restant, Ḥ Ṭ B YA YB YĠ YD YH YW YZ, sont les marques de la corde inférieure. En outre, certaines notes, Ḥ Ṭ B YA, sont marquées dans les deux cordes. Ainsi, si nous frappons du plectre sur A par exemple, ensuite sur la huitième partie de la corde supérieure, nous produisons la note Ḥ, et si nous le frappons sur la première section de la corde inférieure, nous produisons également la note Ḥ. Il en est de même pour toutes les autres notes communes [aux deux cordes].

3 [Obtention des cycles sur l'instrument]

Il dit :

« Si nous voulions produire un cycle. » [25]

Je dis : Après avoir expliqué la manière d'accorder les instruments bi-cordes selon le rapport du **même et un tiers**, il a voulu attirer l'attention sur la manière d'y produire certains cycles, car c'est bien le but recherché par l'accordage de cet instrument. Il dit alors [que] si on veut y obtenir un cycle quelconque, soit par exemple le cycle premier des six cycles étudiés, autrement-dit le *ʿušš̄āq*, frappons alors le plectre sur : la corde supérieure libre [26] ; ensuite sur la quatrième section, la note D ; sur la septième section, la note Z ; sur la [corde] inférieure libre, Ḥ ; sur sa quatrième [section], YA ; sur sa septième, YD ; sa huititème, YH ; [puis finalement] sur sa onzième [section], c.-à-d. YḤ.

Une fois que vous savez que les notes de ce cycle sont A D Z Ḥ YA YD YḤ, on ne peut pas dire comme l'a fait [l'auteur], « le onzième <.> [27] l'ensemble des ligatures de [ces] deux cordes sont dix, et les autres ont été abandonnées » [28], car cela se contredit. En effet, le premier <..>, alors que le deuxième implique son abandon ; ce qui forme une nécessité abandonnée. Il s'agit donc d'une contradiction car nous dirions que cela serait le cas si la [note de la corde]

21. La note de la corde supérieure et la note produite par les deux tiers de la corde inférieure ; les deux notes qui forment l'**octave**.
22. Le rapport de 4/3.
23. Les maîtres de cette pratique.
24. Le terme peut également avoir le sens de « chiffres ».
25. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, op. cit., p. 230 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 45.
26. Note A.
27. D'après les textes édités, aucun terme ne figure à cet endroit, mais le texte du commentateur en indique, même s'il n'est pas lisible.
28. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.

supérieure libre n'était pas son équivalant et son remplaçant, ce qui est [inapproprié] [29].

29. L'illisibilité de certains termes rend l'interprétation de ce passage difficile. Sa dernière partie fait penser qu'il s'agit du fait qu'al-Urmawī parle de la onzième ligature parmi celle du cycle, tout en indiquant que les ligatures nécessaires sont au nombre de dix, mais en même temps, la corde supérieure libre est l'`octave` de la note obtenue par la onzième ligature.

Chapitre XIX

[Les notes et les ligatures du *ʿūd*]

Il dit :

> « Le huitième chapitre concerne le *ʿūd*, l'accordage de ses cordes et son [utilisation] pour la production des cycles. » [1]

Je dis : une fois qu'il a terminé l'explication de l'accordage des instruments à deux cordes, il entame son explication pour les instruments à [plus de] cordes. Cependant, comme le plus connu et le plus en vogue parmi les gens (*ǧumhūr*) est l'instrument appelé *ʿūd*, il a établi ce chapitre afin d'expliquer ses cordes, leur accordage et ses ligatures. Il dit alors : Le *ʿūd* est l'instrument dont cinq cordes ont été attachées sur le manche (*sāʿid*). La plus aigüe s'appelle *al-bamm*, celle d'après, *al-maṯlaṯ*, ensuite *al-maṯnā*, *al-zīr*, et *al-ḫādd*. Il devise par la suite chacune de ces [cordes] en huit sections : le *bamm*, de A à Ḥ, le *maṯlaṯ*, de Ḥ à YH, le *maṯnā*, de YH à KB, le *zīr*, de KB à KṬ, et le *ḫādd*, de KṬ à LW. La première de ces sections concerne chacune des cordes libres, alors que les sept autres sections concernent les ligatures. Ces derniers y sont alors délimités en septs : la premier, à proximité de A, est le surplus (*zā'd*) ; la deuxième est l'adjointe (*muǧannab*), à proximité de B ; la troisième est [celle de] l'index (*sabbāba*), à proximité de D [2] ; la quatrième est le médius des Persans (*wuṣṭā al-furs*), appelée également ancien médius (*al-wuṣṭā al-qadīma*), à proximité de H ; la cinquième est le médius de Zalzal (*wuṣṭā zalzal*), à proximité de W ; la sixième est l'annulaire (*binṣar*), à proximité de Z ; la septième est l'auriculaire (*ḫinṣar*), à proximité de Ḥ.

Concernant l'accordage connu pour cet instrument, connu par « accordage classique », il consiste à placer la note de [la corde] libre de chaque corde du dessous égale au *ḫinsar* de la corde qui se trouve en dessus, de manière à équivaler ses `trois quart`. En effet, ils [3] placent le rapport de la corde du *bamm* libre à la corde du *maṯlaṯ* libre comme le rapport de la note A à la note Ḥ ; le rapport de la corde du *maṯlaṯ* libre à la corde du *maṯnā* libre comme le rapport de la note Ḥ à la note YH ; le rapport de la corde du *maṯnā* libre à la corde sur *zīr* libre comme le rapport de la note YH à la note KB ; le rapport de corde du *zīr* libre à la corde du *ḫādd* libre comme le rapport de la note KB à la note KṬ. Puisque vous savez que chacun de ces rapports est équivalant à celui du `même et un tiers`, chaque corde libre est alors au `trois quart` de celle qui se trouve en dessus.

Ainsi, il apparaît de [tout] cela que les ligatures importantes sur cet instrument ne dépassent évidemment pas sept [ligatures], et que c'est l'instrument le plus complet et le plus achevé, car toutes les notes, graves et aigües, sont entre les extrémités de l'intervalle A LH. À partir de là, il nous reste la section entre LH et LW. Cela s'explique par le fait que l'aigu

1. Raǧab, op. cit., p. 66 ; Ḫašaba, op. cit., p. 231 ; Rostami, op. cit., p. 135 ; Sezgin, loc. cit.

2. Le commentateur, ou le copiste, a omis la note `Ğ`, qui, à la place de `B`, correspond à l'adjointe. Il s'est probablement conduit en erreur en attribuant à A la première ligature, qui, elle, correspond à `B`. La note A est la corde libre.

3. Les musiciens.

de la corde *bamm* libre, c.-à-d. A, est la l'*index* du *maṯnā*, c.-à-d. YḤ. Le rapport entre les deux celui du double, comme vous le savez. De même, l'aigu de l'*index* du *bamm*, c.-à-d. D, est l'*annulaire* du *maṯnā*, c.-à-d. KA ; l'aigu de l'*annulaire* du *bamm*, [Z], [est] le *muǧannab* du *zīr*, c.-à-d. KD ; l'aigu du *maṯlaṯ* libre, Ḥ, est l'*index* du *zīr*, c.-à-d. KH ; l'aigu de l'*index* du *maṯlaṯ*, YA est l'*annulaire* du *zīr*, c.-à-d. KḤ ; l'aigu de l'*annulaire* du *maṯlaṯ*, YD, [est le] *muǧannab* du *ḥādd*, c.-à-d. LA ; l'aigu du *maṯnā* libre, YH, est l'*index* du *ḥādd*, c.-à-d. LB ; l'aigu de l'*index* du *maṯnā*, YḤ, est l'*annulaire* du *ḥādd*, c.-à-d. LH. [Ainsi], en tout, de A à YZ sont les notes graves, et de YḤ à LH leur aigües. On en déduit qu'il faut que le rapport du *bamm* libre à l'*index* du *maṯnā* soit dans le rapport du `double`, et que le rapport de l'*index* du *maṯnā* à l'*annulaire* du *ḥādd* est celui du `double` également. Ainsi, le rapport du *bamm* libre à ce dernier est celui du `double du double`, c.-à-d. l'intervalle du `même deux fois`.

Sache que si l'auteur, que Dieu de bénisse, n'a pas abordé, à partir des [cordes] du *bamm*, du *maṯlaṯ*, et du *muǧannab* du *maṯnā*, les aigus du *zāʿid*, du *muǧannab*, de la *wusṭā* persane, et de *zalzal*, c'est car il a priviligié les notes graves et l'emplacement de leur aigüe, comme il l'a indiqué à la fin du deuxième chapitre. Sache [par ailleurs] que son propos du début de ce chapitre, « son [utilisation] pour la production des cycles », est une prolixité inutile car il n'y en a [dans ce chapitre] aucun vestige ni trace.

Chapitre XX

[Sur les cycles connus]

1 [Formation des premiers cycles]

Il dit :

« Le neuvième chapitre concerne le nom des cycles. » [1]

Je dis : Vous savez que chacun de ces cycles se forme de deux intervalles — l'intervalle de quarte et de quinte —, ils proviennent donc des partages sur lesquelles ils se fondent. Vous savez également que ces partages <.>, [et] que l'ensemble des [sections] qui composent l'intervalle d'octave s'appellent chez les maîtres de cet art, ligatures (*šudūd*). Sache alors que les cycles, c'est à dire les ligatures, sont chez eux [au nombre de] douze [2]. Le détail de leur dénomination est ainsi : `uššāq, nawā, būsalīk, rāst, `irāq, iṣfahān, zīrāfkand, bozorg, zangulāh, rahāwī, husaynī, hiǧāz. Il ne vous a pas échappé que les quatre premiers, tout comme le onzième, sont exactement les six cycles déjà cités : [3] en effet, le `uššāq est le premier cycle, obtenu par l'ajout du premier partage de la deuxième strate au premier [partage] de la première strate ; nawā est le deuxième cycle, [mais également le] quatorzième [cycle], obtenu par l'ajout du deuxième partage de la deuxième strate au deuxième partage de la première strate ; būsalīk est le troisième cycle, [mais également] le vingt-septième, obtenu par l'ajout du troisième partage de la deuxième strate au troisième partage de la première strate ; rāst est le quatrième cycle, [mais également] le quarantième, obtenu par l'ajout du quatrième partage de la deuxième strate au quatrième partage de la première strate ; husaynī est le cinquième cycle, et [également] le trente-cinquième, obtenu par l'ajout du cinquième partage de la deuxième strate au cinquième partage de la première strate [4]. Les intervalles et les notes de chacun [de ces cycles] sont donc connus, ils ne nécessitent aucun commentaire, contrairement au reste des cycles.

L'`irāq est le soixante-neuvième cycle, obtenu par l'ajout du neuvième partage de la deuxième strate au sixième [partage] de la première. Ses notes sont A Ğ W Ḥ Y YĞ YH YZ YḤ ; ses intervalles sont alors Ğ Ṭ Ğ Ğ Ṭ Ğ Ğ B.

L'iṣfahān est le quarante-quatrième cycle, obtenu par l'ajout du huitième partage de la deuxième strate au quatrième partage de la première strate. Ses notes sont A D W Ḥ YA YĞ YH YZ YḤ ; ses intervalles sont alors Ṭ Ğ Ğ Ṭ Ğ Ğ Ğ B.

Le zīrāfkand est le cinqante-neuvième cycle, obtenu par l'ajout du onzième partage de la deuxième strate au cinquième partage de la première strate. Ses notes sont : A Ğ H Ḥ Y YB YĞ YW YH ; ses intervalles sont alors Ğ Ğ Ṭ Ğ Ğ B Ṭ Ğ.

1. Raǧab, op. cit., p. 95 ; Ḥašaba, op. cit., p. 235 ; Rostami, op. cit., p. 137 ; Sezgin, op. cit., p. 47.

2. Souligons ici l'assimilation des noms des cycles les plus connus aux ligatures. Mais ceci ne se confirmera pas par la suite car tous les cycles sont entamés à partir de la note A.

3. *Cf.* chapitre 6, page 187.

4. Le cinquième cycle est, selon la classification donnée, le `irāq et non pas le husaynī.

Le `bozorg` est le soixante-dixième cycle, obtenu par l'ajout du dixième partage de la deuxième strate au sixième partage de la première strate. Ses notes sont A G̃ W Y Ḥ Y YA YD YW YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ Ṭ G̃ G̃ B Ṭ G̃ Ğ.

Le `zangulāh` est le quarante-deuxième cycle, obtenu par l'ajout du sixième partage de la deuxième strate au quatrième partage de la première strate. Ses notes sont A D W Ḥ Y YĞ YH YḤ ; ses intervalles sont alors Ṭ G̃ G̃ G̃ Ṭ G̃ Ṭ.

Le `rahāwī` est le soixante-cinquième cycle, obtenu par l'ajout du cinquième partage de la deuxième strate au sixième partage de la première strate. Ses notes sont A G̃ W Ḥ Y YB YH YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ Ṭ G̃ G̃ G̃ Ṭ Ṭ.

Le `hiğāz` est le quarante-cinquième cycle, obtenu par l'ajout du sixième partage de la deuxième strate au cinquième partage de la première strate. Ses notes sont A Ğ H Ḥ Y YĞ YH YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ G̃ Ṭ G̃ Ṭ G̃ Ṭ.

Le deuxième [5] est le treizième cycle, obtenu par l'ajout du deuxième partage de la deuxième strate au premier partage de la première strate. Ses notes sont A D H Ḥ YA YD YH YḤ ; ses intervalles sont alors Ṭ B Ṭ Ṭ Ṭ B Ṭ.

Le troisième est le cinquante-quatrième cycle, obtenu par l'ajout du neuvième partage de la deuxième strate au quatrième partage de la première strate. Ses notes sont A D W Ḥ Y YĞ YH YZ YḤ ; ses intervalles sont alors Ṭ G̃ G̃ G̃ Ṭ G̃ G̃ B.

Le quatrième est le quarante-huitième cycle, obtenu par l'ajout du douzième partage de la deuxième strate au quatrième partage de la première strate. Ses notes sont A D W Ḥ Y YB YĞ YW YḤ ; ses intervalles sont alors Ṭ G̃ G̃ Ṭ G̃ Ṭ Ğ.

Le cinquième est le cinquantième cycle, obtenu par l'ajout du deuxième partage de la deuxième strate au cinquième partage de la première strate. Ses notes sont A Ğ H Ḥ YA YB YH YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ G̃ Ṭ Ṭ B Ṭ Ṭ.

Le sixième est le cinquante-et-unième cycle, obtenu par l'ajout du troisième partage de la deuxième strate au cinquième partage de la première strate. Ses notes sont A Ğ H Ḥ Ṭ YB YH YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ G̃ Ṭ B Ṭ Ṭ Ṭ.

Le septième est le cinquante-deuxième cycle, obtenu par l'ajout du quatrième partage de la deuxième strate au cinquième partage de la première strate. Ses notes sont A Ğ H Ḥ YA YĞ YH YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ G̃ Ṭ Ṭ G̃ G̃ Ṭ.

Le huitième est le cinquante-huitième cycle, obtenu par l'ajout du dixième partage de la deuxième strate au cinquième partage de la première strate. Ses notes sont A Ğ H Ḥ YA YD YW YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ G̃ Ṭ G̃ B Ṭ G̃ Ğ.

Le neuvième est le soixante-quatrième cycle, obtenu par l'ajout du quatrième partage de la deuxième strate au sixième partage de la première strate. Ses notes sont A G̃ W Ḥ YA YĞ YH YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ Ṭ G̃ Ṭ G̃ G̃ Ṭ.

Le dixième est le soixante-sixième cycle, obtenu par l'ajout du sixième partage de la deuxième strate au sixième partage de la première strate. Ses notes sont A G̃ W Ḥ Y YĞ YH YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ Ṭ G̃ G̃ Ṭ G̃ Ṭ.

Le onzième est le soixante-septième cycle, obtenu par l'ajout du quatrième partage de la deuxième strate au septième partage de la première strate. Ses notes sont A Ğ H Z Ḥ YA YĞ YH YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ G̃ G̃ B Ṭ G̃ G̃ Ṭ.

Le douzième est le soixante-dix-neuvième cycle, obtenu par l'ajout du septième partage de la deuxième strate au septième partage de la première strate. Ses notes sont A Ğ H Z Ḥ Y YB YD YH YḤ ; ses intervalles sont alors G̃ G̃ G̃ B G̃ G̃ G̃ Ṭ B.

5. L'auteur entame ici une numérotation dont on ignore l'origine. Cependant, celle-ci commence à la fin des cycles possédant un nom.

2 [Les cycles obtenus par transposition]

Il dit :

« Concernant les autres cycles. » [6]

Je dis : Une fois qu'il a terminé l'explication des cycles connus, il entame l'explication de ceux qui ne le sont pas. Ceux-ci sont concordants, ou discordants. Pour ce qui est du premier, le [cas de la] discordance [7], c'est ce qu'on évite lors de cette pratique ; ce n'est ni le premier but, ni l'objectif originel, comme je l'ai déjà signalé [8], contrairement à l'obtention des consonances et des meilleurs [intervalles]. Cependant, il arrive que les parfaitement habiles [dans cet art] composent quelques mélodies dans des [cycles] discordants ; cela [s'effectue] en usant, lors de la production de ces [cycles], de la souplesse adéquate dans le mouvement (*intiqāl*) [9].

Quant au deuxième [cas] [10], certains de ses cycles sont ceux que nous avons cités. D'autres sont les [six] cycles connus, mais pas sur leur ton, autrement-dit, qui ne sont pas à leur emplacement habituel. En effet, chaque cycle possède dix-sept positions, aux nombres des notes, appelées « tons (*ṭabaqāt*) ». Il est possible de les obtenir en plaçant chaque mode sur chacun de ces emplacements, de manière à ce que chaque [emplacement] puisse former un point de départ [du cycle] ; nous verrons plus bas [plus de détails] sur ces tons et sur la manière d'obtenir les cycles par leur intermédiaire. Mais toutefois, si vous observez attentivement, vous distinguerez ce que l'auteur avait indiqué, c.-à-d. que les cycles non connus sont, pour certains, exactement les cycles connus mais sur un autre ton. Signalons en ici quelques uns afin de vous faciliter l'obtention des autres [cycles] à partir [de ces exemples]. Disons alors :

[Soit] le soixante-seizième cycle, obtenu par l'ajout du quatrième partage de la deuxième strate au septième partage de la première strate ; le cinquante-cinquième cycle obtenu par l'ajout du cinquième partage de la deuxième strate au cinquième partage de la première strate ; et le quarante-sixième cycle, obtenu par l'ajout du dixième partage de la deuxième strate au quatrième partage [de la première strate] [11].

Le premier ton de chacun de ces [cycles] correspond au cycle du [mode] `iṣfahān`. Mais, le premier est dans le deuxième ton, le deuxième est dans le troisième ton, et le troisième est dans le dix-septième ton. En effet, les notes de l'`iṣfahān` sont A D W Ḥ YA YǦ YH YḤ ; les notes du premier de ces cycles au deuxième ton sont Ḥ YA YǦ YH YḤ K KB KD KH ; les notes du deuxième [cycle] dans le troisième ton sont YH YḤ K KB KH KZ KṬ LA YB ; et les notes du troisième dans le dix-septième ton sont YA YD YW YḤ KA KǦ KH KZ KḤ.

Ces notes ne sont pas exactement les notes de l'`iṣfahān`. Mais puisque ce sont les intervalles qui sont pris en considération, on peut dire que chacun d'eux est le cycle de l'`iṣfahān` : ses intervalles sont Ṭ Ğ Ṭ Ṭ Ğ Ğ Ğ B ; ce sont les intervalles de chacun de ces cycles. Ceci est évident dans le tableau des tons, tout comme dans le tableau des notes [12]. En effet, les notes du premier de ces [cycles], en plaçant sa note de départ sur Ḥ, sont Ḥ YA YǦ YH YḤ, c.-à-d.

6. Raǧab, op. cit., p. 96 ; Ḫašaba, op. cit., p. 237 ; Rostami, op. cit., p. 138 ; Sezgin, op. cit., p. 48.

7. Le commentateur a inversé ici les cas. Le premier qu'il a indiqué dans la phrase précédente est la concordance et non pas discordance.

8. *Cf.* chapitre 4.

9. Il s'agit ici du mouvement mélodique et non pas du mouvement instrumental.

10. Les cycles concordants.

11. Récapitulons les notes et intervalles de ces trois cycles selon la logique de l'auteur :
Le cycle 76 : A Ğ H Z Ḥ Y YB YH YḤ - Ğ Ğ Ğ B Ğ Ğ Ṭ Ṭ.
Le cycle 55 : A Ğ H Ḥ Y YB YD YH YḤ - Ğ Ğ Ṭ Ğ Ğ Ğ B Ṭ.
Le cycle 46 : A D W Ḥ Y YA YD YW YḤ - Ṭ Ğ Ğ Ğ B Ṭ Ğ Ğ.

12. L'Anonyme LXI ne reprend pas les tableaux de transpositions des notes. Il fait probablement allusion à ceux d'al-Urmawī. Concernant le mode `iṣfahān`, voir Ḫašaba, op. cit., p. 271.

A Ḥ H Z ; les notes du deuxième, en plaçant sa note de départ sur YH, sont YH YḤ c.-à-d. A Ğ H Ḥ Y YB YD ; les notes du troisième, en plaçant sa note de départ sur YA, sont YA YD LW YḤ, c.-à-d. A D W Ḥ Y. Selon ces informations, il n'y a pas de doute qu'il s'agit du cycle `iṣfahān`. Ce sujet a dérouté certains experts en cette pratique. Si nous l'abordons ici c'est afin que les étudiants de ces questions ne s'y perdent pas, comme cela est arrivé à d'autres. La grâce est Son don, il l'offre à celui qu'Il choisit.

3 [Divergences sur le cycle *ḥiǧazī*]

Il dit :

« Certains disent que [c'est] le `hiǧāz`. » [13]

Je dis : Les maîtres de cette pratique se sont divergés concernant l'indication du cycle `hiǧāz`. Certains considèrent que c'est le soixante-quatrième cycle, alors que le cinquante-quatrième cycle est pour eux, en lui rajoutant la note YZ, l'`` `irāq ``. Il est évident que la différence entre les deux positions est dans le fait que les intervalles [de ce cycle] sont, selon la première [présentation] `Ğ Ğ Ṭ Ğ Ṭ Ğ Ṭ` alors que dans la deuxième ils sont `Ğ Ṭ Ğ Ṭ Ğ Ğ Ṭ`. Il faudrait alors, selon ce point de vue, que le soixante-cinquième cycle soit aussi le cycle `hiǧāz`. Sache [donc] que ce qui est `hiǧāz` selon la première présentation est également `hiǧāz` dans la deuxième, mais sur le deuxième ton. Notre auteur n'aborde pas ceci, mais si nous affirmons cela c'est car les intervalles du `hiǧāz` selon la première vision [sont] comme vous le savez, `Ğ Ğ Ṭ Ğ Ṭ Ğ Ṭ` qui sont exactement les intervalles de ce cycle sur ce ton. En effet, ses notes dans la table des notes sont YA YĞ YH YḤ, c.à-.d. A `Ğ` W Ḥ, et dans la table des tons, YA YĞ YH YḤ K YĞ YH KḤ. Ainsi, les intervalles `Ğ Ğ Ṭ Ğ Ṭ Ğ Ṭ` sont exactement les intervalles de ce cycle dans ce ton, et c'est ce qui est recherché. Sache par ailleurs que l'organisation de cette épître ne suit pas l'ordre naturel, car plusieurs de ses problèmatiques proviennent des problèmes qu'elle aborde. Nous voulons dire par là que le fait que deux cycles forment un seul en modifiant la note de départ devrait être traité dans le dixième chapitre concernant les notes communes.

4 [Les *awāzāt*]

Il dit :

« Ils dénomment certains cycles, « *awāzāt* ». » [14]

Je dis : Certains cycles parmi les non connus sont discordants, et ne présentent pas d'intérêt. D'autres sont concordants mais ce sont exactement les cycles connus placés sur un autre ton ; vous les connaissez. D'autres encore sont concordants mais qui leur sont totalement différents. Ceux-ci sont ou bien les *awāzāt*, sinon [des cycles] sans noms ; il est évident qu'ils peuvent avoir un nom propre ou pas : le premier [cas] est le deuxième, et le deuxième [cas] est le premier [15]. Ainsi, son propos « certains cycles [se dénomment] *awāz* » se réfère à « parmi » dans son propos « quant aux autres cycles, certains d'eux sont les cycles connus ». Son propos « certains n'ont pas de nom » se réfère au référé.

Les *awāzāt*, nous allons bientôt les voir en détail. Quant aux [cycles] sans nom — c.-à-d. ceux qui n'ont pas un nom propre mais un nom composé, comme le soixante-septième cycle obtenu par l'ajout du septième partage de la deuxième strate au sixième partage de la

13. Raǧab, op. cit., p. 97 ; Ḫašaba, op. cit., p. 237 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 49.
14. Raǧab, op. cit., p. 99 ; Ḫašaba, op. cit., p. 241 ; Rostami, op. cit., p. 140 ; Sezgin, op. cit., p. 50.
15. Il est difficile de comprendre le sens de cette dernière partie de la phrase.

première strate —, ils[16] disent alors qu'il se compose d'`iṣfahān` et du `hiǧāz` : la plupart de ses notes sont exactement leurs notes. Si nous disons « la plupart » de ses notes sont ainsi c'est car certaines notes, je me réfère ici à YB et YD, ne se trouvent dans aucun des deux cycles. Nous affirmons que les notes YB et YD ne sont présentes dans aucun [cycle] car les notes de l'`iṣfahān`, comme vu plus d'une fois, sont A D W Ḥ YA YǦ YH YZ YḤ, et les notes du `hiǧāz` sont A Ǧ H Ḥ Y YǦ YH YḤ, alors que les notes de ce cycle sont A `Ǧ` W Ḥ Y YB YD YH YḤ. Il est évident que les deux notes YB et YD n'existent pas dans les premiers [cycles] mais existent dans ce dernier, mais aussi, ses notes <YǦ> et Y sont absentes du premier cycle et la note D est [absente] de la deuxième.

Il dit :

« Celui qui dit cela. »[17]

Je dis : Ceci est une allusion à une critique, formulée par l'auteur, à ce qu'on nomme le soixante-septième cycle par un nom composé d'`iṣfahān` et du `hiǧāz`. Nous analysons cela en disant que : Si le simple fait que dans un cycle quelconque, le regroupement de certaines notes d'un cycle avec d'autres notes d'un autre cycle, implique [que ce cycle] doit avoir un nom composé des deux [cycles], alors, il faudrait dire que le cycle `rahāwī` est composé du *nūrūz* et du `hiǧāz`. Il est donc préférable de se décider sur une cause imposante (*'illa mūǧiba*). Si nous disons que c'est préférable, c'est car toutes les notes du `rahāwī` y sont présentes, sauf une seule, la note W. Si nous affirmons que l'ensemble des notes [de ce cycle] contiennent des notes [d'autres cycles], c'est car les notes du `rahāwī` sont comme vous le savez, A `Ǧ` W Ḥ Y YB YH YḤ, les notes du `nūrūz` sont A Ǧ H Y YB YH, et les notes du `hiǧāz`, nous les avons vu en premier lieu. Il est donc évident que ces [cycles] contiennent la note W — leurs intervalles sont `Ǧ Ǧ` T `Ǧ Ǧ` T —, qui est absente dans le [cycle du `hiǧāz`].

De même, on devrait dire que le cycle `iṣfahān` est constitué d'`iṣfahān` et de `rāst` ; ce que nous disons ici concerne aussi le `zangulāh`. La réponse à cela est que, premièrement, cette critique serait appropriée si la dénomination n'était pas un fait conventionnel. Il n'est donc pas possible d'affronter [toutes] les envies et de discuter sur les noms conventionnels : chacun dénomme ce qu'il veut par ce qu'il veut. Deuxièmement, le discours concerne les cycles qui ne possèdent pas de nom propre, alors que les cycles qu'il cite ne sont pas de ce type. Il n'y a donc pas de véritable contradiction puisque, si le sens indiqué est une cause imposante dans ce que vous[18] indiquez, il devrait l'être également dans les cycles que nous avons cités, sinon il ne s'agit pas d'une cause imposante comme vous le supposez. <hf>. Ainsi nous disons que si vous considérez qu'il s'agit d'une cause imposante de manière absolue, ceci est faux. Si vous considérez qu'il s'agit d'une cause [seulement] dans notre contexte, cela est concevable mais n'implique pas qu'il s'agisse d'une cause absolue, pour mériter votre critique.

Il dit :

« Concernant les *awāzāt*. »[19]

Je dis : Il commence ici à détailler [l'exposition] des *awāzāt*. Ils sont [au nombre de] six :

Le premier [*awāz*] est `kawašt`. C'est le soixante-et-onzième cycle, obtenu par l'ajout du onzième partage de la deuxième strate au sixième partage de la première [strate].

Le deuxième [*awāz*] est `kirdāniyā`. C'est le soixante-quatrième cycle, obtenu par l'ajout du dixième partage de la deuxième strate au quatrième partage de la première strate. Vous remarquez que chacun [de ces deux premiers *awāz*-s] est exactement le cycle `iṣfahān`, mais pas sur le première ton : le premier est sur le dixième ton, alors que le deuxième est sur le

16. Les musiciens.
17. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.
18. Il s'agirait ici d'une personification d'al-Urmawī à travers le texte.
19. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, op. cit., p. 242 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 51.

dix-septième ton. En effet, les intervalles d'`iṣfahān` sont comme vous le savez, Ṭ Ğ Ğ Ṭ Ğ Ğ Ğ B, tout comme les intervalles de ces deux [cycles]. Ceci est évident sur la table des tons tout comme sur la table des notes, car les notes du premier sur cette table, en plaçant YĞ comme note de départ, sont YĞ YW YḤ, c.-à-d. A Ğ W Ḥ Y YB ; les notes du deuxième dans [la table], en plaçant YA comme note de départ, sont YA YD YW YĞ, c.-à-d. A D W Ḥ Y. Il est évident que les notes obtenues par chacun des deux [cycles] sur cette table sont exactement les intervalles d'`iṣfahān`. S'il a devancé l'explication du deuxième *awāz*, c'est car il devance l'autre *awāz* dans ce ton.

Le troisième [*awāz*] est `salmak`. C'est exactement le [cycle] `zangulāh` mais sur le dix-septième ton.

Le quatrième [*awāz*] est `nūrūz`. C'est exactement le [cycle] `husaynī`, c.-à-d. le cinquante-troisième cycle, que vous connaissez, obtenu par l'ajout du cinquième partage de la deuxième strate au cinquième partage de la première strate. Mais, si vous enlevez de ces [strates] la note YḤ et que vous place YH comme note de départ, ses notes seraient A Ğ H Ḥ Y YB YH, et ses intervalles Ğ Ğ Ṭ Ğ Ğ Ṭ.

Le cinquième [*awāz*] est `māya`. C'est une forme (*hay'atun*) obtenue par l'avancement et le retardement des notes. En effet, dans chacun des cycles connus et [dans] le reste des mélodies (*aṣwāt*), on se déplace de l'aigu au grave, alors qu'ici on se déplace autrement.

Le sixième [*awāz*] est le `šahnāz`. C'est également une forme obtenue par l'avancement et le retardement, car ici, on passe du côté grave au côté aigu, puis on retourne au premier point de départ. Ce type de mouvement se dénomme le « retour unique (*rāǧi‘ fard*) ». Si vous voulez savoir plus sur les mouvements, écoutez alors notre propos résumé là-dessous. Nous disons :

5 [Les mouvements mélodiques]

Il est évident que le début des notes est soit du côté aigu soit du côté grave, ou à partir du centre. Si c'est le premier [cas], il faut alors descendre. Si c'est le deuxième, il faut ensuite monter. Si c'est le troisième, cela implique deux choses, cela veut dire que des fois il est possible de descendre, dans d'autres, de montrer. Il est évident [également] que chaque [mouvement] montant ou descendant peut se faire de manière successive sans retour au [point de] départ, dans ce cas cela s'appelle le « mouvement droit (*intiqāl mustaqīm*) », sinon, par un retour au [point de] départ, et là il s'appelle « jonctif (*lāḥiq (ruǧū‘)*) ». S'il s'en approche, il s'appelle « adandonné (*muḫill (ruǧū‘)*) », mais il est possible également de l'appeler « mouvement déviant (*intiqāl mun‘ariǧ*) ». Le retour peut s'effectuer une seule fois et s'appellera alors le « retour unique (*rāǧi‘ fard*) », ou plusieurs fois et s'appellera le « retour répétitif (*rāǧi‘ al-mutawātir*) ».

Le retour répétitif peut s'effectuer sur les même [points de] départ, il s'appelle alors le « retour circulaire (*rāǧi‘ mustadīr*) », ou sur différents départs où il s'appelle le « retour strié (*rāǧi‘ muḍalla‘*) ». Dans ce cas, il peut garder les mêmes rapports et s'appelle donc le « retour à rapports égaux (*rāǧi‘ mustawī al-nisab*) » et également « [retour] à côtes égales (*rāgi‘ mutasāwī nisab al-‘aḍlā‘*), ou ne pas les garder en donnant à chaque retour un nombre plus grand ou plus réduit de notes. Il s'appelle alors le « retour hétérogène (*rāǧi‘ muḫtalif*) » ou également « [retour] à côtes ayant des rapports inégaux (*muḫtalif nisab al-aḍlā‘*) », même s'il retourne dans un <cas aigü> à la [note] de départ ; il s'appellera alors « [retour] à côtes arrondies (*muḍalla‘ mustadīr*) ».

Par ailleurs, le mouvement droit, qu'il soit ascendant ou descendant, s'il se fait en succession, les notes sont alors concordantes entres elles. La note de départ ou la note vers

laquelle on se dirige peut être répétitive ou non. La répétition se dénomme « stationnement (*iqāma*) » [20] sur la note. Voilà le discours qui concerne le déplacement sur les notes, d'un point du vue global et résumé.

6 [Remarque finale]

Sache que son propos « chacun des `kawašt`, `kirdāniyā` et `iṣfahān` » [21], est contradictoire avec son propos « certain cycles sont appelés *awāz* », car le premier implique qu'il n'en est pas ainsi en établissant que les *awāzāt* leur son un nom [22]. Il en est de même pour son propos « en ce qui concerne `salmak`, qui est `zangulāh` », et son propos « quant à `māya` et `šahnāz` » [23]. Chacun d'eux est une forme car ce qui caractérise la forme ne concerne pas seulement un cycle sans un autre duquel il provient ; puisqu'il a considéré [`salmak`] comme un *awāz* provenant [du `zangulāh`] [24].

20. Litt. « séjour ».

21. Cette expression n'existe pas telle qu'elle dans le texte d'al-Urmawī.

22. Le commentateur fait allusion au fait que l'expression d'al-Urmawī, « certain cycles sont appelés *awāz* », englobe tous les *awāzāt* sous le nom de *awāz*, sans que chacun d'eux ait un nom qui lui soit spécifique.

23. L'expression n'existe pas telle qu'elle dans le texte d'al-Urmawī.

24. Le commentateur critique le fait qu'al-Urmawī ne précise pas que le `salmak` est une forme basée sur le cycle de *zankūlah*, comme il l'a fait pour les `māya` et `šahnāz`. En effet, même sans donner beaucoup de précisions, al-Urmawī indique que le `māya` est une forme obtenue par l'avancement et le retardement [des notes], et que `šahnāz` est une [forme] obtenue par la manière de jouer (*fī al-ǧass*) ; pour `salmak` il indique seulement que c'est un [cycle] `zangulāh`.

Chapitre XXI

[Les notes communes]

Il dit :

« Le dixième chapitre concerne les notes communes des cycles. » [1]

Je dis : Vous avez vu plus d'une fois que chacun des cycles contient des notes précises et des intervalles spécifiques, sache alors que certains cycles peuvent avoir quelques notes en commun, de manière à ce que leurs notes soient unies en type (*naw'*) et en [nombre], et qu'il n'y ait de différence entre [les deux cycles] que dans la [note] de départ et la [note] d'arrivée. Ainsi, si la première note est la [note] de départ, par laquelle on passe à d'autres notes suivant une organisation spécifique, puis on y retroune de nouveau, nous obtenons le premier [des deux cycles]. Si c'est la deuxième [note] qui constitue la [note] de départ, et qu'on se déplace selon ce [même] ordre, nous obtenons le deuxième [cycle]. Alors, une note du deuxième [cycle prend lieu] à côté de chaque note du premier, et aucune différence ne se crée entre leurs [notes] centrales (*marākiz*), ni dans l'emplacement des notes.

Si vous avez saisi cela, disons : Les cycles `ušš̄āq, nawā et būsalīk forment un seul cycle, c.-à-d. qu'ils ont des notes en commun. En effet, les notes de `ušš̄āq sont comme vous le savez, A D Z Ḥ YA YD YH. Si j'ai enlevé la note YḤ c'est pour ne pas finir par son octave [2] qui met fin au cycle. Si on place D comme note de départ, et qu'on passe de celle-ci [à d'autres notes] dans la même organisation du cycle jusqu'à ce qu'on y aboutisse une deuxième fois, nous obtenons le cycle nawā ; ses notes sont alors D Z Ḥ YA YD YH A D. Il ne vous échappe pas que ce sont exactement les *marākiz* de `ušš̄āq, sauf que le premier [*markaz* de nawā ] est le deuxième [*markaz* de `ušš̄āq], son deuxième est son troisième, son troisième est son quatrième, son quatrième est son cinquième, son cinquième est son sixième, son sixième est son septième, son septième est son premier. De même, si la note Z est la [note de] départ (*mabda'*) à partir de laquelle on se déplace [vers d'autres] selon l'ordre en question, on obtient le cycle `ušš̄āq. Ses notes seraient alors Z Ḥ YA YD YH A D Z, qui sont également les *marākiz* de `ušš̄āq, sauf que son premier est son troisième, son deuxième est son quatrième, son troisième est son cinquième, son quatrième est son sixième, son cinquième est son septième, son sixième est son premier, et son septième est son premier.

Quant à son propos « de même, si on place la septième [note] de nawā comme première [note] de *'ušš̄āq* » [3], c'est une indication que, tout comme les *marākiz* de ces [deux cycles] doivent concorder si la notes D est le départ de nawā, ils doivent l'être aussi si le septième [*markaz*] est le début de nawā, autrement-dit la première note de `ušš̄āq. En somme, l'état ne change pas, que le deuxième [*markaz*] de nawā soit le premier [*markaz*] de `ušš̄āq, ou que le septième [*markaz*] de nawā soit le premier [*markaz*] de `ušš̄āq : dans les deux cas, la concordance entre les deux [cycles] est présente. Il est possible que certains esprits trouvent

1. Raǧab, op. cit., p. 111 ; Ḫašaba, op. cit., p. 247 ; Rostami, op. cit., p. 142 ; Sezgin, op. cit., p. 52.
2. Litt. « sa [note] similaire ».
3. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 53.

que son propos « de même, si on place la septième [note] de nawā comme première [note] de `ušš̄āq » est une répétition de son propos « car si D est la première [note] de `ušš̄āq, ses *marākiz* concordent avec deux de `ušš̄āq ». Mais vous savez qu'il n'en est pas ainsi car ce sont deux conditions qui n'ont de commun que la succession, tout en s'opposant dans le contenu. Il en serait de même si le sixième [*markaz*] de būsalīk était le premier [*markaz*] de `ušš̄āq, de son début jusqu'à sa fin.

Il dit :

« Il en est de même si le deuxième [*markaz*] de rāst. »[4]

Je dis : De même que les cycles `ušš̄āq, nawā et būsalīk sont un seul cycle, [le cycle] rāst, qui est [composé des notes] YA YĞ YH[5], forme le [cycle] husaynī, si on considère D comme sa note de départ, à partir de laquelle on se déplace en respectant cet ordre jusqu'à la fin du cycle. Les *marākiz* [de husaynī] sont [alors] D W Ḥ YA YĞ YH A D. Il évident que se sont exactement les *marākiz* de rāst, sauf que son premier est son deuxième, son deuxième est son troisième, son troisième est son quatrième, son quatrième est son cinquième, son cinquième est son sixième, son sixième est son septième, et son septième est son premier, tout comme ce qu'on a vu avec les cycles `ušš̄āq et nawā, sans aucune différence.

Il dit :

« Quant à rahāwī »[6]

Je dis : Une fois que vous connaissez les intervalles de chacun des deux cycles rahāwī et zangulāh, sachez alors qu'ils concordent sur six *marākiz*, A D W Ḥ Y YĞ, et se différencient dans un seul *markaz*, la note YZ. En effet, le septième [*markaz*] de zangulāh, c.-à-d. la note YH, n'a pas de note correspondante [dans le cycle] rahāwī ; celui-ci se différencie par la note YZ[7]. Mais s'il en avait une, elle aurait été la note YZ. [Cela serait le cas] si son autre intervalle, de la note YH à la note YḤ, avait été divisé par les intervalles Ğ et B, pour que ses notes soit [au nombre de] huit. [De cette manière], zangulāh aurait eu la note YZ, et n'aurait aucune note proche [appartenant] à rahāwī. Mais s'il y en avait, elle aurait été la note B, et [ce cycle] se distinguerait également par la note B.

Il en est de même pour le cycle `irāq, qui se distingue aussi de [zangulāh ] par une seule note, la deuxième, et se concorde avec lui par les autres [notes] ; le deuxième [*mazkaz*] dans le cycle `irāq est Ğ, et dans le [cycle] zangulāh, D.

Il dit :

« Concernant *zīrāfkand* et *buzurk* »[8]

Je dis : Le cycle zīrāfkand et le cycle bozorg sont parmi les cycles qui ont tous les *mazākiz* en commun, mais seulement si le deuxième [*markaz*] de zīrāfkand, c.-à-d. Ğ, a été placé comme premier de bozorg ; ceci est clair et de ne demande pas d'explication [supplémentaire]. Sache par ailleurs que son discours dans ce chapitre ne suit pas l'organisation naturelle, cela est évident.

4. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 52.
5. Les premières notes manquent ici. La totalité des notes du cycle rāst sont : A D W Ḥ YA YĞ YH
6. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.
7. Tout le mode rahāwī est conçu ici à partir de la note YZ. Voir p. 86.
8. Raǧab, op. cit., p. 112 ; Ḫašaba, op. cit., p. 248 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 53.

Chapitre XXII

[Sur la transposition des cycles]

Il dit :

« Le onzième chapitre concerne les tons des cycles. » [1]

Je dis : Les maîtres de cette pratique considèrent le début de chacun des cycles indiqués à partir de la note A. Mais ce n'est pas, et cela ne doit pas être ainsi car il faut savoir que chacune des dix-sept notes peut-être le début de chacun de ces cycles. S'il en est ainsi, on dit que le [cycle] n'est pas sur son emplacement (*mawḍi'*) [originel]. Ces emplacements, c.-à-d. les notes posées comme début des cycles, se dénomment « tons (*ṭabaqāt*) », dans le même sens que j'ai indiqué précédemment. Ils sont alors dix-sept, au nombre des notes : le premier est A, le deuxième est Ḥ, le troisième est YH, le quatrième est H, le cinquième est YB, le sixième est B, le septième est Ṭ le huitième est YW, le neuvième est W, le dixième est YĞ, le onzième est Ğ, le douzième est Y, le treizième est YZ, le quatorzième est Z, le quinzième YD, le seizième D, le dix-septième YA. Il s'avère donc que notre auteur, que Dieu le bénisse, a remarqué qu'entre deux tons, une fois [le rapport] est le `même et un tiers`, une autre fois, le `même et la moitié` [2]. Quant à l'analyste (*muḥaqqiq*) parfait dans les mathématiques, Quṭb al-Dīn al-Širāzī , que Dieu éclaire son tombeau, il n'a considéré l'ordre entre les tons que dans leur organisation sur les notes dénombrées dans une seule corde, de A à YZ, comme indiqué dans la section concernant la musique dans le livre *Durrat al-tāǧ* [3]. Nous pensons toutefois que la différence entre les deux [auteurs] n'est pas réelle, car ce qui importe ce sont les intervalles et non les notes.

Si vous avez saisi ce que nous venons de signaler, sachez que si on veut placer une des notes indiquées comme début d'un cycle quelconque, la règle est de connaître avant tout l'ordre de ses notes d'après la table. Ensuite, on considère cette note comme [note de] départ, et on prend les notes désignées sur l'instrument exactement selon cet ordre, jusqu'à la fin. Par exemple, si on veut que la note B soit le début du cycle `rāst`, sachant que ses notes sont A D W Ḥ YA YĞ YH YḤ [4], et que dans l'ordre, la deuxième [note du premier ton] est la quatrième du premier [5], sa troisième est la troisième du deuxième [6], son quatrième est la troisième de la troisième [7], son cinquième est la quatrième de la quatrième [8], son sixième est

1. Raǧab, op. cit., p. 115 ; Ḫašaba, op. cit., p. 249 ; Rostami, op. cit., p. 144 ; Sezgin, op. cit., p. 56.
2. Il ne s'agit ici que d'un cycle de quarte, mais qui est le complément de la `quinte` dans l'`octave`.
3. Cet ouvrage n'est pas encore traduit. Owen Wright ne donne pas d'information sur ce que dit cet auteur concernant la transposition.
4. Ce qui donne les intervalles : ṬĞĞ-ṬĞĞ-Ṭ.
5. C'est à dire la quatrième note à partir de B.
6. La troisième note du premier ton, W, correspond sur le ton B, à la troisième note à partir de la deuxième note (Z à partir de H).
7. La quatrième note du ton A est Ḥ, la troisième note à partir de la troisième note de B est Ṭ.
8. La cinquième note de A est YA. La quatrième note à partir de la quaitrième note de B est YB.

la troisième de la cinquième[9], son septième est la troisième de la sixième[10], et son huitième est la quatrième de la septième[11], on prend sur alors sur l'instrument la quatrième [note], la note H, puis le troisième, YṬ. Ses notes sont alors B H Z Ṭ YB YD YW YṬ. En tout, nous avons [alors] les mêmes intervalles mais des notes différentes. L'auteur, que Dieu le bénisse, a fourni une table où il explique l'extraction de ce cycle dans tous ses tons. Maintenant que vous connaissez la règle et un exemple d'extraction, il ne vous est pas difficile d'obtenir le reste. Voici sa représentation[12].

Sache que son propos « [quand] ces cycles ne sont pas sur leur emplacement [originel], ils se dénomment tons » n'est pas approprié ; il est clair que chaque cycle peut avoir un autre emplacement, mais : s'il s'agit du premier [emplacement], son propos « pas dans sur leur emplacement » serait incorrect ; s'il s'agit du deuxième [emplacement], il est évident que son propos « les tons sont dix-septs, au nombre des notes », ainsi que son propos « le premier ton », sont incorrects. On ne peut pas dire « pas », ce [terme] est téméraire ici, et rien ne s'affiche de ce que vous[13] indiquez. Nous disons : premièrement, cette question concerne ce qui est évident, deuxièmement cela conduit aux controverses des maîtres de la pratique[14].

9. La sixième note de A est YǴ. La troisième note à partir de la cinquième note de B est YD.
10. La septième note de A est YH. La troisième note à partir de la sixième note de B est YW.
11. La huitième note de A est YṬ. La quatrième note à partir de la septième note de B est YṬ.
12. Les deux copies du manuscrit ne contiennent aucune représentation.
13. Personnification d'al-Urmawī à travers son texte.
14. Nous n'avons pas d'éléments de controverses concernant la transposition.

Chapitre XXIII

Sur l'accordage non-usuel [de l'instrument]

1 [Concernant l'accordage non-usuel du *ʿūd*]

Il dit :

« Le douzième chapitre concerne l'accordage non-usuel » [1]

Je dis : L'accordage du *ʿūd* est de deux types, usuel et non-usuel. Pour ce qui est du premier [type], il consiste à placer chaque corde du dessous au `trois-quart` de celle d'en dessus ; vous savez cela du huitième chapitre [2]. Quant au deuxième [type], il peut être régulier ou irrégulier. Dans le premier [cas], cela consiste à placer le rapport de chaque corde libre à celle à celle d'en dessus dans le même rapport que celle d'en dessus à celle qui lui encore en dessus. Par exemple, cela consiste à ce que la corde du *maṯlaṯ* libre soit égale au *zalzal* du *maṯnā*, et le *ḥādd* libre égal au *zalzal* du *zīr* ; il en est de même pour les autres divisions. Ceci est le sens de son propos « si on place la [corde] libre » jusqu'à son propos « expliquons alors » [3].

Quant au deuxième [cas], il consiste à placer [le rapport de chaque] corde libre à celle d'en dessus différemment du rapport de celle d'en dessus à celle d'encore en dessus. Par exemple, en plaçant le *maṯlaṯ* libre égal au *binṣar* du *bamm* ; le *maṯnā* libre égal au *zalzal* du *maṯlaṯ* ; le *zīr* libre égal au Perse du *maṯnā* ; le *ḥādd* libre égal au *sabbāba* du *zīr* ; et ainsi de suite selon les divers possibilités. C'est le sens de son propos « illustrons un accordage inconnu irrégulier » [4].

Si vous avez saisi cela, sachez qu'il est difficile, pour une personne qui ne maîtrise pas le côté pratique, de produire les cycles sur cet instrument, accordé de manière non usuelle, car toutes ses notes ont été déplacé de leur position habituelle. Ceci n'est pas le cas de quelqu'un qui maîtrise la pratique parce qu'il connaît parfaitement l'emplacement des notes ainsi que les rapports des cordes, même s'elles ont [été] déplacées.

2 [Principe d'obtention des cycles lors de l'accordage non-usuel (ex. mode `rāst`)]

Il dit :

1. Raǧab, op. cit., p. 135 ; Ḫašaba, op. cit., p. 277 ; Rostami, op. cit., p. 171 ; Sezgin, op. cit., p. 70.
2. Voir page 201.
3. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.
4. Raǧab, op. cit., p. 137 ; Ḫašaba, op. cit., p. 278 ; Rostami, op. cit., p. 172 ; Sezgin, op. cit., p. 72.

« Expliquons la manière de produire un cycle. » [5]

Je dis : Une fois qu'il a expliqué l'impossiblité de produire les cycles en utilisant un accordage non-usuel, sauf pour les connaîsseurs en positions des notes, il entame l'explication de la manière de les produire sur cet instrument, dans ce type d'accordage, afin que cela leur soit plus facile, et possible pour les autres. Il a expliqué cela premièrement avec [l'accordage] usuel, car il est plus noble par sa régularité par rappport au non-usuel. Il a choisi l'explication qui place chaque corde libre égale au Perse de celle d'en dessus, ou à son Zalzal, et n'a rien dit concernant le placement de chaque corde libre égale au *binṣar* de celle d'en dessus. S'il a cependant abordé cet [accordage] avant les deux autres, c'est car il est plus proche [de l'accordage usuel], ceci est évident. Mais, expliquer [ces deux accordages] dispense de son explication ; s'il l'a indiqué avant eux, c'est parce qu'il est plus proche de l'accordage usuel.

Ce propos était une explication supplémentraire. Revenons donc à notre but en disant : On se propose de produire un cycle sur cet instrument, soit par exemple le cycle `rāst`, en ayant chaque corde libre égale au Perse de celle d'en dessus. Dans l'accordage usuel, nous frapperions du plectre sur le *zīr* libre en premier, puis sur son *muǧannab*, ensuite sur le *zā'id* du *ḥādd*. Mais [ici], nous le frappons premièrement sur le *bamm* libre, sur sa *sabbāba*, sur le *zā'd* du *maṯlaṯ*, sur sa *sabbāba*, sur le *muǧannab* du *maṯnā*, sur le *zīr* libre, sur son *muǧannab*, sur le *zā'id* du *ḥādd*, cela est car il s'agit là de l'accordage usuel. Mais [ici], on le frappe premièrement sur le *bamm* libre, sur son index, sur son Zalzal, sur son auriculaire, sur l'index du *maṯnā*, selon ce qu'impose les notes. Ainsi, ces [touches] se sont déplacées : le *zalzal* du *bamm* au *muǧannab* du *maṯlaṯ*, son auriculaire à son d'index, l'index sur *maṯnā* au *muǧannab* du *ḥādd*. Si vous avez saisi l'obtention de ce cycle avec cet accordage, il ne vous sera pas difficile d'en extraire les autres.

3 [Principe d'obtention des cycles avec un accordage imaginaire]

Il dit :

« S'il était. » [6]

Je dis : Après avoir expliqué comment extraire le cycle `rāst` en plaçant chaque corde libre égale au Perse de celle d'en dessus, il entame l'explication de la manière de le produire en plaçant chaque corde libre égale [à la touche] Zalzal de celle d'en dessus. Il est possible qu'il a indiqué [cette possiblité] à la suite de l'autre pour la même raison que nous avons indiqué auparavant. Il ne vous as pas échappé que la règle est la même. Il n'y a pas de différence entre les deux [méthodes] car ici on frappe du plectre premièrement sur le *bamm* libre, sur son index, sur son Zalzal ou peut-être remplacé par le *maṯlaṯ* libre — ici les notes W [et] Ḥ sont la même —, ensuite sur son *muǧannab*, sur le *maṯnā* libre, sur son *muǧannab*, sur son Perse, sur le *muǧannab* du *zīr*, afin d'obtenir les intervalles cités. Ici le déplacement est de l'auriculaire du *bamm* au *muǧannab* du *maṯlaṯ*, de l'index du *maṯlaṯ* au *maṯnā* libre, du *zalzal* du *maṯlaṯ* au *muǧannab* du *maṯnā*, de l'auriculaire du *maṯlaṯ* au Perse du *maṯnā*, de l'index du *maṯnā* au *muǧannab* du *zīr*. Sache que son propos « sur son *Zalzal* ou le *maṯlaṯ* libre » n'est pas meilleur que son propos « sur son *zalzal* ou son auriculaire ».

Il dit :

« Une fois cela est saisi. » [7]

5. Raǧab, op. cit., p. 135 ; Ḫašaba, op. cit., p. 277 ; Rostami, op. cit., p. 171 ; Sezgin, op. cit., p. 70.
6. Raǧab, op. cit., p. 136 ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 71.
7. Raǧab, op. cit., p. 137 ; Ḫašaba, op. cit., p. 278 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.

Je dis : Après avoir expliqué la manière d'obtenir les cycles à partir de cordes bien accordées, son intention est de montrer leur obtention à partir de cordes absolument non accordées, et à partir de cordes à accordage irrégulier ; évidemment, il serait plus approprié ici d'aborder le deuxième [cas] à la suite du premier [et non l'inverse]. Mais, comme le deuxième du premier type est commun avec le deuxième [type] dans l'inégalité des auteurs des notes, et que l'exemple que nous donnons est approprié au deux [cas], comme le montre son terme « cela » dans son expression « illustrons cela », il l'a devancé.

Disons donc qu'il n'est pas difficile pour celui qui maîtrise la pratique instrumentale (*ṣinā'a 'amaliyya*), de produire les cycles à partir de cordes absolument non accordées, tout comme de cordes avec un accordage irrégulier. Dans le premier cas, il est évident que l'ensemble [des notes] sera sur la même hauteur ou pas. Le premier contexte est parfaitement équivalant à celui d'une seule corde. Dans le deuxième [cas], il est nécessaire que les notes se déplacent à n'importe quelle position sauf à leur emplacement [originel]. Il faut alors frapper du plectre à cet endroit là. Il en est de même pour un accordage irrégulier ; c'est le sens de son propos « illustrons cela par un accordage inconnu ».

Si vous avez saisi cela, sachez que si on veut obtenir ledit cycle et que le *maṯlaṯ* libre est égal à l'annulaire du *bamm*, le *maṯnā* libre est égal au Zalzal du *maṯlaṯ*, le *zīr* libre égal au Perse du *maṯnā*, le *ḥadd* libre égale à l'index du *zīr*, frappons alors du plectre premièrement sur le *bamm* libre, sur son index, sur son Zalzal, sur le surplus du *maṯlaṯ*, sur son Perse, sur le surplus du *maṯnā*, sur son index, et sur le *muǧannab* du *zīr*. En effet, l'auriculaire du *bamm* s'est déplacé vers le surplus du *maṯlaṯ*, l'index du *maṯlaṯ* vers son Perse, son Zalzal vers le surplus du *maṯnā*, l'auriculaire du *maṯlaṯ* à l'index du *maṯnā*, son index au *muǧannab* du *zīr*, et le cycle reprend.

Sache par ailleurs qu'il arrive, en utilisant ces accordages, que la pratique ne se conforme pas à la théorie (*ma'lūm*). Deux causes sont à l'origine de cela : premièrement, la disposition de l'instrument, et deuxièmement, l'état des cordes. Pour ce qui concerne la disposition de l'instrument, si le cordier ou le sillet est un peu haut, de manière à éloigner les cordes de la face de l'instrument, et si la corde est attachée au cordier de me manière à se coller à la surface de l'instrument, elle sera étirée. Alors qu'auparavant la corde était droite, dans ce cas là elle s'allonge et produit deux lignes autour du premier. Si on en conclue qu'il s'agit d'un triangle, et qu'il a été démontré dans le premier chapitre du Livre d'Euclide que la somme de deux côtés d'un triangle est plus importante que la [taille] du troisième, et que la corde s'allonge en un éloignement (*faṣl*), retournement (*radd*) et allongement (*tamaddud*) ; l'allongement et l'éclaircissement (*tabyīn*) sont vers l'aigü, contrairement à sa nature.

Quant à la cause interne à la corde cela est dans le fait que lorsque la corde n'est pas homogène, dans des parties, en épaisseur, finesse, élasticité et dureté, les rapports entre ses sections ne serait pas uniforme, et les notes ne seraient pas sur ces rapports. Mais cette cause est étrange parmi les défauts, elle ne figure pas parmi les questions indispensables.

Ceci est la fin de notre propos concernant les notes, afin de se préparer à ce qu'est la science du la composition (*'ilm al-ta'līf*). C'est donc le moment d'entamer notre propos concernant la science du rythme (*'ilm al-īqā'*) pour que lorsque cette science englobe les notes et le rythme, il soit facile de définir la manière d'aborder la composition des mélodies.

Chapitre XXIV

[Sur le rythme]

1 [Introduction]

Il dit : « Chapitre treizième sur le rythme. » [1]

Je dis : vous savez que notre pratique est formée dans sa totalité de deux parties : l'une investigue l'état des notes, appelée composition (*al-ta'līf*) ; la deuxième investigue l'état des durées entre les pulsations, appelée rythme (*al-īqāʿ*), comme l'indique le Cheikh [2] dans le *Šifā*. Ainsi, une fois que l'auteur a achevé l'étude de la première [partie], il entame un propos sur la deuxième, qu'il définit comme un ensemble de pulsations séparées par des durées à valeurs déterminées, avec des cycles égaux en quantités [3], ayant des dispositions spécifiques. Les termes de la définition sont évidents, ils ne nécessitent pas d'explication ; mais [la définition] sera plus claire à travers notre discours, [car] elle mérite quelques remarques.

Premièrement, le rythme est <dit> réellement ; il ne convient alors pas de le rattacher aux pulsations [4]. Deuxièmement, le rythme peut exister sans les cycles, comme dans certains chants [5] appelés en persan *pîšrū* [6] . Troisièmement, car les cycles égaux peuvent ne pas être identifiables, ni dans l'absolue ni par comparaison les uns aux autres, alors que le rythme est bien le même [7].

Quant à sa définition correcte, c'est celle donnée par le cheikh Abū-Naṣr al-Fārābī, qui dit : « Le rythme est le déplacement à travers les notes en des temps à valeurs et rapports définis. » [8] Par le fait que les temps doivent être de valeurs définies, il veut dire que les [durées] ne doivent ni pencher du côté de l'excès (*ifrāṭ*) ni ce celui de la négligence (*tafrīṭ*). Dans un discours plus approfondi nous dirions que si on se déplace à travers les notes, il est nécessaire qu'entre leur début, c.-à-d. les pulsations, se forment des durées [9]. Ces durées sont

1. Raǧab, op. cit., p. 139 ; Ḫašaba, op. cit., p. 279 ; Rostami, op. cit., p. 173 ; Sezgin, op. cit., p. 72.
2. Ibn Sīnā.
3. Autrement-dit, « en durées ».
4. Le sens que veut donner l'auteur n'est pas tout à fait clair. On peut comprendre que le rythme existe en soi, il n'a pas besoin d'être sous-jacent à des pulsations. Si on traduit *naqarāt* par percussions, qui est sans premier sens, on peut aussi comprendre que le rythme existe déjà dans les mélodies, sans percussions.
5. Il serait convenable d'interpréter « chants » par « formes musicales ».
6. Voir le chapitre « Origin and Structure of the *peşrev/pîshrow* », dans Feldman, op. cit., p. 303–313 ainsi que Jean Düring et Sabine Trebinjac. *Introduction au muqam ouïgour*. Papers on Inner Asia 17. Bloomington, Indiana : Indiana University/Research Institute for Inner Asian Studies, 1991, p. 14.
7. L'auteur fait allusion à l'égalité dans la durée des les cycles, et par extension la régularité de la pulsation. Il expliquera plus tard que cette égalité ne s'établit qu'avec un « tempérament sain ».
8. ed. Neubauer, op. cit., p. 185 ; ed. Ḫašaba, op. cit., p. 436 ; dans d'Erlanger :« [...] le rythme est donc l'évolution à travers les notes en des temps de longueurs et de rapports mesurés. » (Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 150). Les rapports dont il est question sont des rapports entre les durées des notes, comme sera abordé à la 234, 3.
9. Cette présentation du rythme se rapporte à celle donnée par Ibn Kurr et al-Kātib. Voir la section

évidemment très courtes, très longues, ou entre les deux. Il ne vous a pas échappé que les deux premiers [types de durée] démolissent la mélodie [10]. Dans le premier [cas] [11], puisque vous savez que la mélodie provient du mélange (*imtizāǧ*)des notes entres elles, et que chaque note possède une certaine durée, avec un temps lui permettant d'être perçue par la force auditive, si vous produisez la deuxième [note] suite à la première alors que celle-ci ne s'est pas parfaitement établie [dans l'oreille], son image sera détruite, et les deux notes ne se mélangent [12] pas, ce qui abîme la mélodie.

Il arrive également que la durée [des sons] soit tellement courte que le temps [séparant les pulsations] devient imperceptible, et ce dans deux cas : [13]

Premièrement, quand deux pulsations se succèdent à partir d'une seule frappe, particulièrement lorsque le choc de la deuxième provient de la frappe de la première ; la force auditive ne saisit alors pas le temps qui les sépare, comme si [le son] provenait d'une distance entre les deux distances, ou bien, elle le saisit mais ne le distingue pas à cause de l'étroitesse de la distance [14]. C'est le cas de l'impulsion qui se produit par deux cordes proches, comme celle produite par la corde supérieure du *ʿūd* avec le *bamm* qui lui est à proximité, comme <.> sur deux cordes [15] ; où dans le cas où les [cordes] se distinguent [en deux notes différentes], non pas comme le *zīr* avec la [corde] supérieure [c.-à-d.] avec le *bamm*, mais comme le *bamm* avec le *maṯlaṯ* [16].

Deuxièmement quand les deux pulsations ne sont pas produitent pas un seul mouvement établi, mais par un mouvement à la suite d'un autre. Cependant, celui qui donne l'impulsion fait un effort [spécifique] pour produire l'impulsion qui suit et se dépêche tellement qu'il aimerait assimiler la deuxième à la première, comme s'il voulait ainsi prolonguer la note de la première impulsion. On observe cela dans la vibration de la langue ainsi que dans la rapidité des mouvements sur un tambour [17] sous la main d'un expert. Ce travail s'appelle « vibration (*tahzīz*) », « frémissement (*tarʿīd*) » ou « dédoublage (*taḍʿīf*) », que les chanteurs (*muṭribūn*) appellent *marġūl*. Quant à ce deuxième [cas], il implique l'arrêt de la première note par la deuxième car si on produit la deuxième et que le temps est très peu long, la première [note] ne prend pas lieu car elle disparaît totalement de l'oreille ; les deux notes ne se mélangent pas et la mélodie se détruit également. Pour cette raison, on l'appelle découpé.

Comme on voit qu'aucun de ces deux catégories ne peut être mesure qui nous permet de quantifier la durée [18], il nous faut alors pour son appréciation une valeur initiale (*madḫal*) qui nous sert de guide fiable dans cette section [19], et que les différentes durées aient des valeurs déterminables.

Les cycles ne saisissent pas l'égalité de ces durées et cycles [20]. La perception de l'égalité

---

concernant la définition du rythme, § 1, p. 115.

10. Le premier type est celui où la note est trop courte, le deuxième est celui où elle est trop longue.

11. Le deuxième cas ne sera pas commenté par la suite.

12. Dans le sens de « ne concordent [mélodiquement] pas ».

13. Ces deux cas sont extraits, sans que cela soit indiqué, du *Kitāb al-šifā* d'Ibn Sīnā (Erl. *Mus. Arabe T. II*, p. 168 ; Ibn Sīnā, op. cit., p. 79–80).

14. En parlant ici de distance, l'auteur anticipe l'exemple qu'il donnera dans la phrase suivante, puisqu'il pense déjà à la distance entre deux cordes.

15. L'auteur évoque probablement le cas de deux cordes formant un chœur ; la corde supérieure, la plus grave, étant déjà le *bamm*. Pour une description des cordes du *ʿūd*, voir le chapitre 2.

16. Le *zīr* et le *bamm* sont les cordes extrêmes du *ʿūd* alors que le *bamm* et le *maṯlaṯ* sont deux cordes proches constituant une quarte ; il est possible de les percuter toutes les deux par un seul coup de plectre

17. « Tambour » est donné aux pluriels dans le texte :*ṭubūl*, sing. *ṭabl*.

18. Litt. « les temps ».

19. Autrement-dit, l'étude du rythme.

20. Il faut comprendre que la détermination de l'égalité des cycles n'est pas interne aux cycles ; c'est un phénomène plus subjectif.

des temps et des cycles ne peut avoir lieu qu'en ayant un bon tempérament (*ṭab‘ salīm*). C'est pour cette raison qu'on dit qu'il existe une certaine concordance (*tanāsub*) entre le rythme et la poésie, qui consiste dans le fait que les cycles de la métrique de la poésie (*‘arūḍ*) se ressemblent dans leur disposition (*al-awḍā‘*) mais diffèrent dans leur rythme (*al-awzān*). La personne ayant reçu le bon tempérament n'a pas besoin d'une mesure de la métrique poétique pour saisir l'égalité des différents cycles [21]. De même pour le rythme, une personne ayant reçu le bon tempérament n'a pas pas besoin d'une mesure pour saisir l'égalité des différents cycles ; l'instinct vers lequel il a été guidé sera suffisant [pour déterminer l'égalité] dans ce rythme.

Cependant, cet instinct n'existe pas chez toutes les personnes, mais sur une personne sur deux [22]. Ainsi, d'après l'auteur [23], certaines personnes à esprit délié (*ḏakiy*), ainsi qu'un groupe de savants (*ḥukamā'*) [24] ont voulu aborder l'étude du rythme. Ils ont pour cela pris congé de tous les autres domaines, ils s'y sont consarés pendant longtemps en usant de tous leurs efforts. Leur maître et guide s'est également appliqué intensivement avec eux pour qu'ils s'y attachent et le maîtrisent par l'excercice et l'assiduité. Mais, cet effort et application ne leur a apporté que peine et fatigue, sauf pour certains d'entre-eux, bien que que chacun était savant de sciences précices et saisissait rapidement les vérités éminentes et cachées. En effet, chacun est guidé vers ce pour lequel il a été créé. Nous aussi, nous trouvons la plupart des savants de notre temps sur ce modèle, car ils font bouger, lors de l'écoute du rythme, leurs membres de manière non équilibrée. Sachez [donc] que cela est répandu parmi les êtres [humains] [25] et parmi ceux qui ne sont pas préparés [26] et qui ne saisissent pas les vérités.

Le cheikh, *al-raïs* Abū-‘Ali ibn Sīnā, que Dieu illumine son tombeau, n'a pas saisi les rapports musicaux ; il fait partie de ce groupe et s'intègre dans leur voie. Ceci est extrêmement étonnant et c'est une faute évidente car il déclare dans le premier chapitre du livre *al-Qānūn* [27] ce qui suit : « Il m'est difficile (*asta‘ẓimu*) de déterminer de ces rapports par le sens (*al-ḥissi*), alors que cela serait simple chez celui qui s'est habitué à produire le rythme et à [déterminer] la concordance des notes par la pratique. » [28] Ensuite, il lui arrive définir la musique par l'analyse de la pratique par le savoir [29]. Si on observe cela, c'est à dire la pulsation (*al-nabḍ*),

21. Il s'agit ici des cycles des mètres de la poésie.

22. On ne peut que s'étonner devant cette donnée statistique que donne l'auteur.

23. Notre commentateur développe ici des propos donnés par al-Urmawī (Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, loc. cit. ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, loc. cit.).

24. Le premier sens de ce terme est « sages ».

25. Litt. « les créatures ».

26. Peut-être « préparé par le tempérament ».

27. Il s'agit du premier Livre et non pas du premier Chapitre (*faṣl*), intégré à la section concernant le pouls. Pour une description de cette section, voir Shiloah, op. cit., p. 212.

28. Nous traduisons la totalité de l'extrait comme suit : « Il m'est difficile de déterminer ces rapports par les sens/la prise du pouls [NdT : selon la version ; en effet un seul petit point différencie le terme « jass » (جَسٍّ, prise du pouls, de « ḥiss » (حِسٍّ), sens.], alors que cela serait simple chez celui qui s'est habitué à produire le rythme et à [déterminer] la concordance des notes par la pratique. Il possèderait alors une connaissance musicale et pourrait donc mesurer ce qui se fait par ce qu'il connait. Si cette personne se mettait à observer le pouls, elle pourrait ainsi en comprendre les rapports. » (Abū ‘Alī Ibn Sīnā. *al-Qānūn fī al-ṭibb*. Éd. par Sa‘īd al laḤḤām. T. 1. Dār al-fikr, 2002, p. 226. Voir également cette version : `http://ddc.aub.edu.lb/projects/saab/avicenna/896/html/S1_063.html`)

وَأَنَا أَسْتَعْظِمُ ضَبْطَ هَذِهِ اَلنِّسَبِ بِالْجَسِّ/الْحِسِّ، وَأُسْهِلُهُ/أَسْتَسْهِلُهُ عَلَى مَنْ اعْتَادَ دَرْجَ اَلإِيقَاعِ وَتَنَاسُبَ اَلنَّغَمِ بِالصِّنَاعَةِ، ثُمَّ كَانَ لَهُ قُدْرَةٌ عَلَى أَنْ يَعْرِفَ اَلْمُوسِيقَى فَيَقِيسَ اَلْمَصْنُوعَ بِالْمَعْلُومِ، فَهَذَا اَلإِنْسَانُ إِذَا صَرَفَ تَأَمُّلَهُ إِلَى اَلنَّبْضِ أَمْكَنَ أَنْ يَفْهَمَ هَذِهِ اَلنِّسَبَ بِالْجَسِّ.

29. Ce sens ne se dégage que partiellement de l'extrait donné dans la note précédente. Ibn Sīnā n'y définit pas la musique mais considère la possibilité d'analyse d'acquière une personne expérimentée en musique.

on peut alors déterminer ces rapports par les sens [30]. Ce propos témoigne clairement qu'il n'a pas abordé les rythmes et les rapports musicaux par les mains et la pratique, car cela n'est pas digne de sa classe [sociale] puisqu'il use de son temps dans ce qui est plus important et plus noble ; ainsi il ne possède cela [31] sans doute pas, et c'est pour cette raison qu'il ne lui est possible de percevoir [les rapports]. Celui qui s'est familiarisé avec les discours [poétiques] sait que beaucoup de ceux qui possèdent un esprit critique et un tempérament illuminé, déclament des vers déséquilibrés, ou plutôt, calculés, et n'ont pas d'expérience. Cela est ou bien par absence d'habitude [32] ou par manque de naturel ou autre. On ne peut donc pas conclure l'impossibilité de la perception à partir d'un manque de préparation [33].

Il dit : « Indiquons » [34].

Je dis : il se présente aux sons et aux lettres des lettres vocalisées et des phonèmes quiescents ; chaque deux lettres vocalisées forment une durée [35]. Vous savez que ces durées peuvent être de valeurs différentes ou pas. Si des temps précis se présentent entre des lettres vocalisées égales en durée, qui séparent d'autres lettres vocalisées, ces temps s'appellent cycles (*dawr, pl. adwār*). Donnons alors une introduction concernant les différentes durées présentent entre les lettres vocalisées ; disons :

Selon les définitions des maîtres de la métrique, deux lettres vocalisées non suivies d'un phonème quiescent, par ex. *ta-na* forment un *sabab* lourd (*sabab ṯaqīl*) ; deux lettres dont la deuxième est un phonème quiescent, ex. *ta-n* est un *sabab* léger (*sabab ḫafīf*) ; trois lettres dont seul la troisième est un phonème quiescent, *watad* regroupé (*watad maǧmūʿ*) ; deux [lettres] vocalisées séparées d'un phonème quiescent, *watad* disloqué (*watad mafrūq*), par ex. *tā-na* ; quatres lettres dont seul la quatrième est un phonème quiescent, ex. *ta-na-na-n*, forment une *fāṣila* petite (*fāṣila ṣuġrā*) ; cinq lettres dont seul la cinquième est un phonème quiescent, ex. *ta-na-na-na-n*, forment une *fāṣila* grande (*fāṣila kubrā*) [36].

Si vous avez saisi cela, disons : il vous est possible de produire des *asbāb ṯiqāl* à condition que les temps qui les séparent soit égaux. [Il vous est possible] aussi de joindre chaque lettre vocalisée de chaque *sabab*, ou plutôt de tous ces *asbāb* [37], par une frappe sur la corde [ou] claquement par la main, comme si vous disiez, *ta-na ta-na ta-na ta-na*. Il vous est également possible de produire des *asbāb* légers qui se succèdent, et de joindre le *tā'* de chaque *sabab* sans le *nūn*, phonème quiescent, comme si vous disiez, *tan tan tan tan*. Il est possible aussi de

30. Le commentateur légèrement les propos d'Ibn Sīnā. Ici également, il est possible de lire « sens » à la place de « prise du pouls ».

31. Le pratique musicale.

32. Habitude à pratiquer et à expérimenter.

33. Ibn Sīnā commente ici les propos de Galien selon lesquels le pouls suit les proportions musicales d'`octave plus quinte`, `octave`, `quinte` et `quarte`. On peut voir sur ce thème, Nancy G. Siraisi. "The Music of Pulse in the Writings of Italian Academic Physicians (Fourteenth and Fifteenth Centuries)". Dans : *Speculum* 50.4 (oct. 1975), p. 689–710. L'article guidera le lecteur (p. 695) vers les écrits de Galien sur ce sujet. Ibn Sīnā doute de cette possibilité, mais montre en tout cas son incapacité à déterminer cela, faute d'une maîtrise auditive de ces rapports. N'étant pas musicien, c'est donc une certaine modestie et honnêteté qu'affiche Ibn Sīnā, que le commentateur utilise pour formuler de fortes critiques injustes à son égard. Voir aussi Amnon Shiloah. "« Ên-kil » – commentaire hébraïque de Šem Tov ibn Šaprût sur le canon d'Avicenne". Dans : *Yuval 3* (1974). Réimprimé dans A. Shiloah, « Music and its Virtues in Islamic and Judaic Writings », Ashgate Publishing, 2007, p. 267–287.

34. Raǧab, op. cit., p. 140 ; Ḫašaba, op. cit., p. 280 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 73.

35. Dans la pratique de la langue arabe, une lettre vocalisée s'appelle « *mutaḥarrik* », alors qu'une lettre qui ne l'est pas est un phonème quiescent, « *sākin* ». Des exemples seront donnés dans la suite du texte.

36. Aucune distinction ne sera faite par la suite entre les deux *watad*-s et les deux *fāṣila*-s. Seule le *watad maǧmūʿ* et la petite *fāṣila* seront utilisés.

37. *Asbāb* est le pluriel de *sabab*.

produire un ensemble de *awtād*[38] qui se succèdent et de joindre chaque *watad*, mais pas les deux autres lettres, je veux dire le deuxième *tā'* vocalisé et le *nūn*, qui se trouve en troisième [position], comme si vous disiez, *ta-nan ta-nan ta-nan ta-nan*. Vous pouvez aussi produire un ensemble de *fawāṣil*[39] petits qui se succèdent, et de joindre le premier *tā'* de chaque *fāṣila* mais pas les dernières lettres, comme si vous disiez, *ta-na-nan ta-na-nan ta-na-nan ta-na-nan*. Il faudrait cependant que chaque production et percussion soit dans tous [ces cas] équilibrée entre la rapidité et lenteur, et qu'elles correspondent les unes aux autres.

Maintenant que vous savez que si on dévie à l'une d'elles[40] la mélodie se détruit — on vous a déjà montré que les temps rythmiques diffèrent en longueur —, [sachez] que : les durées qui séparent les percussions des *asbāb* lourds sont plus courtes que celles séparant les *asbāb* légers, puisqu'il n'est pas possible d'avoir entre deux percussions des *asbāb* lourds une percussion utile à la composition mélodique, alors que cette possibilité existe entre les percussions du supérieur et se réalise entre les percussions de la deuxième[41] ; les durées séparants les percussions des *asbāb* légers sont plus courtes que celles qui séparent les *awtād*, car il n'est pas possible d'avoir deux percussions entre deux percussions des *asbāb* légers, alors qu'il l'est entre deux percussions des *awtād*, puisque le centre s'unie dans la première alors qu'il se multiplie dans la deuxième[42] ; les durées qui séparent les percussions des *awtād* sont plus courtes que celles entre les *fawāṣil* car il n'est pas possible d'avoir trois percussions entre deux percussions des *awtād*, alors qu'il l'est entre deux percussions des *fawāṣil*, puisque le premier possède [seulement] deux milieux tandis que le deuxième en possède plusieurs. [Mais ces durées] sont aussi plus longues que les temps qui séparent les *asbāb* légers, pour la raison que nous avions évoqué[43], et elles le sont aussi par rapport aux durées qui séparent les percussions des *asbāb* lourds ; si l'auteur ne les aborde pas c'est parce qu'ils sont cités tardivement par rapport à ce qu'il avait indiqué en tête, de manière que cela devienne évident.

Il dit : « Nommons les temps »[44].

Je dis : les maîtres de cette pratique donnent, par habitude, un nom spécifique à chaque durée rythmique, la distinguant des autres afin de la saisir lors de l'audition. Ainsi, ils dénomment : [1] les durées qui séparent les *asbāb* lourds « durées A », alors même qu'il est rarement utilisé dans la composition des mélodies car elle dévie de l'équilibre d'un côté[45] : comme c'est la plus courte des durées utilisées dans ces compositions, une durée encore plus courte nous rammène aux vibrations et tremblements que j'ai déjà signalé[46], le cheikh al-Fārābī le dénomme « *hazaǧ* rapide »[47] ; [2] celles entre les percussions des *asbāb* légers par « durées B », que le cheikh appelle « *hazaǧ* léger »[48] ; [3] celles entre les percussions des *awtād*, « durées Ğ », que le cheikh dénomme « *hazaǧ* lourd »[49] ; [4] celles entre les *fawāṣil*,

38. Plur. de *watad*.
39. Plur. de *fāṣila*.
40. La rapidité ou la lenteur.
41. Alors que le sens général de ce propos est compréhensible, le sens précis de cette phrase n'est pas tout à fait clair. Par « supérieur » on peut penser qu'il s'agit de la première percussion du *sabab* léger — la percussion correspondant à la lettre *t* —, et par « deuxième », sa lettre *n*, pendant laquelle aucune percussion n'est jouée habituellement.
42. Le « premier » étant le *sabab* léger et le deuxième est le *watad*.
43. L'auteur ne donne pas explicitement une raison précise, mais veut probablement dire que cela se déduit logiquement puisque si les *fawāṣil* sont plus longues que les *awtād*, et les *awtād* plus longues que les *asbāb*, les *fawāṣil* sont nécessairement plus longues que les *asbāb*.
44. Raǧab, op. cit., p. 142 ; Ḫašaba, op. cit., p. 284 ; Rostami, op. cit., p. 174 ; Sezgin, op. cit., p. 75.
45. Du côté de la brièveté.
46. Voir page 220, ligne 24.
47. Voir Erl. *Mus. Arabe T. I*, p. 153 ; ed. Neubauer, op. cit., p. 189 ; ed. Ḫašaba, op. cit., 450, sq.
48. Erl. Loc. cit. ; ed. Neubauer, loc. cit. ; ed. Ḫašaba, loc. cit.
49. Erl. Loc. cit. ; ed. Neubauer, loc. cit. ; ed. Ḫašaba, loc. cit.

« durées D », que le cheikh dénomme « *hazaǧ* lourd »[50]. Chacune de ces trois [durées], car elle est équilibrée dans le temps, est très utilisée dans la composition[51]. [Par ailleurs,] parmi les *buḥūr miḏmānī*[52] [existe une] durée H : c'est celle qui peut avoir entre ses percussions[53] quatre percussions, qu'il ne faut pas dépasser afin de respecter ce que j'ai signalé, [c.-à-d.] qu'une durée plus longue conduit à la rupture que j'ai indiqué[54]. En outre, l'auteur dit dans la *Risāla al-šarafiyya* : « Il vous est possible d'éloigner les percussions les unes des autres plus que cela, et vous pouvez choisir le nom à lui attribuer. Cependant, nous nous restreignons ici à ces quatre temps. »[55].

Si vous désirez connaître les rapports entre chaque deux de ces durées, sachez alors que le rapport de `B` à A est le rapport `double` ; le rapport de la durée `G̃` à la durée `B` est du `même et un tiers`, et à la durée A celle du `trois même` ; le rapport de la durée D à la durée `G̃` est le `même et la moitié`, à la durée `B` le rapport `double`, et au temps A le rapport des `quatre mêmes`. Puisqu'il en est ainsi, le temps pendant lequel sont produites huits *asbāb* lourds correspond à celui pendant lequel sont produites quatre *fawāṣil*. Ainsi, si on considère deux personnes, l'une produit les huits *asbāb* lourds, pendant que l'autre les quatres *fawāṣil*, tout en commençant en même temps et en respectant les relations entre les durées, s'ils reprennent le cycle, leurs deux percussions de la fin du premier cycle, qui est le même que le début du deuxième cycle, se produisent en même temps. Il en est de même pour la durée pendant laquelle sont produites quatre *awtād* et une *fāṣila*. Elle doit être égale à la durée pendant laquelle sont produites quatre *fawāṣil* ou huit *asbāb* lourds ; exactement comme ce que nous avions indiqué concernant les rapport entre les durées, le but et l'expérience[56].

Il dit : « Si le locuteur exclut. »[57]

Je dis : une fois qu'il a expliqué les temps qui séparent chaque deux percussions des *asbāb* lourds et légers, des *awtād*, des *fawāṣil*, certains plus courts que d'autres, il voulait indiquer qu'ici, le plus petit pourrait être égale au plus long, ou le dépasser avec un reste :[58]

Premièrement car si celui qui produit les *asbāb* lourds exclut les percussions attachées aux [lettres] *n*-s vocalisées et qu'il fait de telle sorte qu'elles n'apparaissent pas, en se limitant aux percussions des [lettres] *t*, nous obtenons pour chaque deux temps A, c.-à-d. le temps de *t* ensemble avec la percussion exclue, un temps égal à celui de `B`, car il est possible d'avoir un temps `G̃` entre chaque deux percussions. [Il s'agit là] d'une percussion utile à la composition mélodique ; ceci est évident. De même, celui qui produit les *asbāb* légers, s'il exclut une de leurs deux percussions, les deux temps `B`, c.-à-d. les temps de la percussion présente et de celle exclue ensemble, seraient égales au temps D, car il est possible d'avoir deux percussions entre chaque deux percussions.

Deuxièmement car si celui qui produit les *awtād* exclut `B` de chaque deux percussions, les deux temps `G̃`, c.à-d. le temps de la percussion et de celle enlevée ensemble, seraient égaux à un temps supérieur à D par un temps `B`. En effet, celui qui exécute pendant ce temps-là produit quatres lettres vocalisées, et on a vu que le temps de trois lettres vocalisées plus une

50. Erl. Loc. cit. ; ed. Neubauer, loc. cit. ; ed. Ḫašaba, loc. cit.

51. Il faut penser que les « trois » dont il est question sont les durées `B`, `G̃` et D, puisque A a été considéré comme assez court.

52. Le sens de *miḏmānī* n'est pas clair. S'agit-il d'un type de *buḥūr* ?

53. Autrement-dit le premier temps du pied qui se répète.

54. Le commentateur avait dit plus haut que les durées ne doivent pas être trop longues afin de ne pas « détruire la mélodie ».

55. Kriâa, op. cit., p. 238.

56. Le sens de cette phrase n'est pas clair. Le commentateur fait probablement référence à l'ensemble de ce qu'il avait dit concernant les durées et les relations entre-elles.

57. Raǧab, op. cit., p. 143 ; Ḫašaba, op. cit., p. 285 ; Rostami, op. cit., p. 175 ; Sezgin, op. cit., p. 76.

58. Il faut probablement inverser la phrase pour dire que le long dépasse le petit avec un reste.

lettre quiescente est [égal à] D, et que le temps d'une lettre vocalisée plus une lettre quiesente est un temps B. Alors, la somme est le temps D, avec un reste, qui est le temps B.

2 [Présentation des rythmes]

Il dit : « Si vous avez saisi cela sachez alors » [59].

Je dis : les rythmes [cités] par les maîtres de la pratique sont six : le premier est le premier *ṯaqīl*, le deuxième est le deuxième *ṯaqīl*, le troisième est le *ṯaqīl* léger, le quatrième est le *ramal* lourd — ou léger —, le cinquième est le *ramal* léger, le sixième est le *hazaǧ*[60].

2.1 [Premier lourd]

Pour ce qui est du *ṯaqīl awwal* (premier lourd), il signifie de nos jours un ensemble de percussions entourés par un temps pendant lequel ne peuvent être produits que huit *asbāb* lourds ; le nombre de ses percussions est alors seize. Cependant, certains en enlèvent onze percussions qu'ils considèrent comme des temps à part, et [ne] présentent [que] les autres [percussions] [61]. Mais puisque ce temps [62] est simple, l'auteur — que Dieu le garde —, l'a remplacé par un temps pendant lequel il est possible de produire deux *watad*-s, une *fāṣila*, *sabab* léger, et une *fāṣila* comme suit : *tanan tanan tananan tan tananan*. Il a également posé comme condition que le *t* du premier *watad* soit produit, ensuite sur le *t* du deuxième *watad*, sur le *t* de la première *fāṣila*, sur le *t* du *sabab* et sur le *t* de la *fāṣila*. Ainsi se place dans l'esprit un rythme équilibré, puis le cycle est repris.

Plaçons *m* symbole de la correspondance à une percussion [63]. Nous avons laissé les autres lettres vocalisées ainsi que les lettres quiescentes sans signe, puisque ne pas mettre de signe est également un signe, car ce qui est concerné ici est ce qui se distingue [64], et c'est ce qui lui convient ici. Ainsi, nous avons la même durée entre la première et la deuxième percussion, égale à celle entre la deuxième et troisième, car les deux correspondent à la durée G̃. De même pour [l'égalité] entre la troisième et quatrième, et entre la cinquième et la première [percussion], pour celui qui reprend le cycle. Selon cette quantité, chacun d'eux correspond au temps A. Entre la quatrième et cinquième percussion, c'est le temps B qui n'a pas d'équivalent dans ce cycle car c'est le plus court. Nous avons alors les trois [types] de temps.

Sachez par ailleurs que le producteur de ce cycle pourrait frapper une percussion pour chaque lettre vocalisée des *watad*-s, des *fāṣila*-s et du *sabab*, en transformant les lettres quiescentes en durées [silencieuses]. Ainsi, les *t* vocalisés, et les *n* quiescentes seraient le fondement des lettres vocalisées et non vocalisées. Il les produit dans les deux cas contrairement aux six autres [65] où l'emplacement est optionnel, il peut les produire ou pas. Pour cette raison, il n'est pas possible d'y trouver un temps D <page> car : [66]

59. Raǧab, loc. cit. ; Ḫašaba, op. cit., p. 286 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 77.

60. Cette classification des rythmes en six est à noter. Elle se distingue de celle donnée habituellement en mettant en valeur le nombre quatre/huit.

61. Sans plus de précisions, cette description particulière à l'auteur ne permet pas de savoir comment sont extraits les onze percussions, ni quel rythme sera alors donné.

62. Par « temps », il faut comprendre ici « cycle ».

63. Alors que le commentateur aborde ici la représentation du rythme, dans les deux manuscrits connus de ce texte, aucune représentation ne sera donné pour les cycles `premier lourd` et `deuxième lourd`.

64. Le temps se distingue par une percussion réelle dans la réalisation du rythme.

65. Il reste ici cinq letres quiescentes non percutées et non pas six comme indiqué.

66. Afin de faciliter la lecture, nous plaçons le texte en une liste, où chaque numéro correspond à un groupe de temps.

1. la durée qui sépare les deux lettres vocalisées du premier *watad* est une durée A ; la durée qui sépare la lettre quiescente de ce [*watad*] et la première lettre vocalisée du deuxième *watad* est une durée B ;
2. la durée qui sépare cette dernière de la deuxième lettre vocalisée [de ce deuxième *watad*] est une durée A ; puis entre cette dernière et la première lettre vocalisée de la première *fāṣila* une durée B ;
3. la durée qui le sépare cette dernière de la deuxième lettre vocalisée de la [*fāṣila*] est un temps A, tout comme celle-ci et la troisième lettre vocalisée ; entre cette dernière et la lettre vocalisée du *sabab* une durée B ;
4. entre celle-ci et la première lettre vocalisée de la deuxième *fāṣila* une durée B ;
5. et de celle-ci à sa deuxième lettre vocalisée une durée A, tout comme entre cette dernière et la troisième lettre vocalisée de la [*fāṣila*].

Le cycle est ensuite repris, ce qui donne entre la troisième lettre vocalisée de la deuxième *fāṣila* et la première lettre vocalisée du premier *watad* une durée `B`.

Certains <sont satisfaits> par [seulement] deux des percussions de ce ccle. La première correspondant au *t* de de la première *faṣila*, la deuxième au *t* de la deuxième. Les autres sont abandonnées et considérées comme durées [silencieuses][67], ce rythme serait le `ḍarb al-aṣl`[68], considérant les autres rythmes comme ses dérivés. D'autres se limitent également à deux percussions : l'une est frappée au troisième *n* de la première *fāṣila*, et l'autre au *t* de la deuxième *fāṣila*[69].

Sachez par ailleurs que son propos « soit *m*, signe de la lettre vocalisée, et aucun [signe] sur la lettre quiescente qui ne s'accompagne pas de percussion »[70] n'est pas convenable. Il fallait dire : « soit *m* signe de la lettre vocalisée correspondant à la percussion, et aucun signe sur les autres lettres »[71].

2.2 [Deuxième lourd]

Il dit : « Concernant le *ṯaqīl ṯānī* »[72].

Je dis : le deuxième cycle parmi les cycles cités est le `deuxième lourd` (*ṯaqīl ṯānī*). Il est possible d'y produire deux *watad*-s et un *sabab* léger comme suit : *tanan tanan tan tanan tanan tan*[73]. Le nombre de ses percussions est donc seize. Mais le percussionniste qui l'exécute en enlève dix et en produit six. Ce sont celles correspondant à : la voyelle du premier *t* du premier *watad* ; la voyelle du premier *t* du premier *sabab* ; la voyelle du premier *t* du troisième *watad* ; et à la voyelle du premier *t* du deuxième *sabab*[74]. Ainsi, la durée séparant la première percussion de la deuxième est égale à celle entre la deuxième et la troisième ; chacune des deux

67. Le rythme obtenu serait : 6+10 ; le premier temps serait décalé.
68. Litt. « rythme originel ».
69. Le rythme serait alors : 4+12, avec une premier temps décalé.
70. « وَلْتَكُنْ عَلَامَةُ المُتَحَرِّك (م) وَالسَّاكِنِ الّذي لَا نَقْرَةَ مَعَهُ مَتْرُوكًا » (Raǧab, op. cit., p. 144 ; Ḫašaba, op. cit., p. 287 ; Rostami, loc. cit. ; Sezgin, op. cit., p. 78).
71. Le commentateur est en effet plus précis ici dans ses termes car il existe, dans le premier rythme présenté, des lettres vocalisées ne s'accompagnant pas de percussion. Al-Urmawī n'indique rien concernant ces lettres.
72. Raǧab, op. cit., p. 146 ; Ḫašaba, op. cit., p. 291 ; Rostami, op. cit., p. 176 ; Sezgin, op. cit., p. 80.
73. Nous voyons que les deux *watad*-s et *sabab* se répètent deux fois.
74. La forme obtenue est alors : **t**anan tanan **t**an **t**anan tanan **t**an (6+2+6+2). Mais nous pensons qu'il s'agit ici d'une erreur, peut-être reproduite dans les deux manuscrits. Al-Urmawī ne donne pas ces percussions et ce propos ne se confirme pas dans ce qui suit où chaque *t* devrait être percuté.

est une durée G̃. C'est également cette même durée qui sépare les quatrième et cinquième, ainsi que les cinquième et sixième percussions. De même, la durée qui sépare les troisième et quatrième percussions, et la sixième percussion de la première, pour celui qui voudrait répéter le cycle, est la même [durée], puisque dans chaque cas il s'agit de la durée B.

Ainsi, vous remarquez dans ce cycle la présence de quatre durées équivalantes à G̃, mais de manière non consécutive. Il s'agit des durées entre les première et deuxième [percussions], celle-ci et la troisième, la quatrième et la cinquième, cette dernière et la sixième. D'après ce qui [nous avons] indiqué, [le cycle comporte également] deux durées équivalantes à B : entre les troisième et quatrième [percussions] <page>, et entre la sixième et la première —, et [ne comprend] aucune durée A. Les six percussions sont donc les fondements des lettres vocalisées alors que les six durées silencieuses correspondent aux lettres quiescentes [75], comme nous l'avons expliqué dans la première section [76]. Pour ce qui est du reste [des percussions], leur présence est facultative ; le [percusionniste] peut les produire ou les ignorer. Certains se limitent à deux de ses percussions : la première qui correspond au *t* du premier *watad*, et la deuxième qui correspond au premier *n* du quatrième *watad* ; ils appellent [cette forme] le « *ḍarb al-aṣl* ». Sachez qu'il aurait évidemment été mieux de placer son propos « le temps D a été abandonné » à la suite de son propos « et deux temps B » [77].

2.3 [Léger du lourd]

Il dit : « Le `léger du lourd` » [78].

Je dis : le troisième cycle est le `léger du lourd` (*ḫafīf al-ṯaqīl*). C'est également un ensemble de percussions dont la durée est équivalante à celle du `premier lourd` [79]. Il n'est possible d'y produire que huit *asbāb* ; ses percussions sont alors au nombre de seize, tout comme pour le `premier lourd`. Cependant, le percussioniste en omet quatre qui sont les deuxième, sixième, dixième et quatorzième [percussions], tout en produisant les autres [80]. Nous avons *tan tana tan tana tan tana tan tana*, [consistant en] un *sabab* léger, *sabab* lourd, *sabab* léger, puis *sabab* lourd, et ainsi de suite en suivant cet ordre, jusqu'à la fin des *asbāb*. La durée qui sépare la première percussion de la deuxième est donc égale à celle entre les quatrième et cinquième percussions ; chacune d'elle est égale au temps B. De même, le temps qui sépare les septième et huitième percussions est égal à celui qui sépare les dixième et onzième percussions, tout les deux lui sont équivalants [81]. Le temps séparant la deuxième et troisième percussion est égale au temps séparant les cinquième et sixième percussions ; chacun des deux est équivalants à une durée A [82]. Il en est de même pour les huitième et neuvième [percussions] ainsi qu'entre les onzième et douzième, et cette dernière et la première, pour celui qui reprend le cycle. Ainsi, pour chaque durée A vous trouvez quatre durées équivalantes à B. Ce sont les temps entre : la première et la deuxième [percussions], la quatrième et la cinquième, la septième et la huitième, la dixième et la onzième, et entre cette dernière et la première lors de la reprise du cycle [83]. Aucune des deux [durées] G̃ et D ne figure dans ce [cycle]. Certains se limitent à deux

75. Il faut souligner ici que le terme utilisé pour dire « durées silencieuses » (*sawākin*) est le même que pour dire « lettres quiescentes ».

76. [À quel endroit ferait-il référence ?]

77. [À retrouver l'extrait du texte originel.]

78. Raǧab, op. cit., p. 137 ; Ḫašaba, op. cit., p. 293 ; Rostami, op. cit., p. 177 ; Sezgin, op. cit., p. 82.

79. Il s'agit ici de la durée de la totalité du cycle.

80. *ta-na ta-na ta-na ta-na ta-na ta-na ta-na ta-na => tan tana tan tana tan tana tan tana.*

81. Autrement-dit équivalants au temps B.

82. Il s'agit en effet dans les deux cas d'un *sabab* lourd, contenant à chaque fois deux lettres vocalisées, donc deux durées A : *tan* ***tana*** *tan* ***tana*** *tan tana tan tana.*

83. Cela correspond à la durée des *sabab*-s légers : ***tan*** *tana* ***tan*** *tana* ***tan*** *tana* ***tan*** *tana.*

percussions : la première est celle qui correspond à la voyelle (*ḥaraka*) du *t* du premier *sabab*, la deuxième est celle qui correspond à la voyelle du *t* du septième *sabab* ; [forme] appellée *ḍarb al-aṣl*[84]. Vous savez que la présentation de ce *ḍarb*[85] après l'exemple n'est pas approrié car il s'agit d'une position intermédiaire <.> entre ce qui est obligatoire et ce qui ne l'est pas, sans que celà soit indispensable [à indiquer][86].

2.4 [Divergences concernant la dénomination des trois premiers rythmes]

Sachez par ailleurs que les maître de cette pratique ont divergé sur la manière de dénommer ces trois cycles ; je veux dire les premier, deuxième et troisième cycles :

Certains disent que, puisque le temps le plus long est présent seulement dans [le rythme] le plus long, il convient de l'appeler `premier lourd`. Ensuite, comme G̃, est un temps plus court que le temps A et plus long que les autres temps, et qu'il est présent dans le deuxième [cycle] sans le troisième, il convient de l'appeler `deuxième lourd`. Quand ces deux temps sont absent, comme dans le troisième [cycle], il a été dénommé par `léger du lourd`[87].

D'autres présentent les deuxième et troisième [cycles] de manière différente de ce que nous avons indiqué. Il dit[88] que le deuxième cycle est un ensemble de percussions dont la durée par rapport à celle du premier cycle est en relation de un à deux. Dans son exemple, il se limite à deux *watad*-s et un *sabab* léger, comme suit : *tanan tanan tan*. Le troisième cycle est considéré comme un ensemble de percussions dont la durée par rapport à celle du premier est dans le rapport de un à quatre. Il se limite donc à deux *sabab*-s, l'un est *léger*, l'autre, le deuxième, est *lourd*, comme suit : *tan tana*. Ainsi, pour lui, la durée de chaque deux cycles du deuxième cycle est équivalante à celle d'un cycle du premier, la durée de deux cycles du troisième est équivalante à celle d'un cycle du deuxième, et la durée de quatre cycles du troisième est équivalante celle d'un cycle du premier. Le premier [cycle] est alors *lourd* par rapport au deuxième, [lui-même] *lourd* par rapport au troisième. De cette manière, il convient d'appeler le premier, `premier lourd`, le deuxième, `deuxième lourd`, et le troisième `léger du lourd`.

D'autres appellent le deuxième cycle par `léger du lourd`, et le troisième par `deuxième lourd`, car le deuxième est plus léger que le troisième : premièrement, car les chants et les mélodies[89] composé dans le deuxième cycle, s'il sont joués pendant que quelqu'un d'autre frappe ce rythme *waqqa'a*, et qu'un autre [frappe le rythme] du troisième cycle, le percussioniste (*muwaqqi'*) du rythme du troisième cycle doit s'appliquer afin d'aboutir à la vitesse [nécessaire], et doit se dépêcher afin de produire la succession des percussions et rattraper le percussionniste qui produit le deuxième cycle[90]. Deuxièmement, car le percussionniste pro-

84. ***tan*** *tana tan tana* ***tan*** *tana tan tana*

85. *ḍarb* est un autre terme utilisé pour dire « rythme », mais évoquant directement le rythme pratiqué sur un instrument de percussion. Litt. « frappe ». [<– note à indiquer à la première apparition du terme *ḍarb* avec l'expression *ḍarb al-aṣl*.]

86. Le sens de la phrase n'est pas clair, mais nous pensons que l'auteur évoque le fait que ce rythme s'intègre déjà à la forme *tan tana tan tana tan tana tan tana*. Il ne rajoute donc rien de nouveau puisque le percussionniste peut toujours omettre certains temps.

87. Rappelons ces trois premiers rythmes, en indiquant la durée la plus longue : 1. *tanan tanan* ***tananan*** *tan tananan* ; 2. ***tanan*** *tanan tan tanan tanan tan* ; 3. ***tan*** *tana tan tana tan tana tan tana*.

88. L'auteur passe ici du pluriel, « d'autres présentent », au singulier « il dit ». Il poursuivra ainsi.

89. Les deux termes utilisés, *aṣwāṭ* et *ṭarā'iq*, peuvent avoir le sens de mode.

90. Le deuxième (*tanan tanan tan tanan tanan tan*) et le troisième cycle (*tan tana tan tana tan tana tan tana*) possède pourtant la même durée. Mais cela serait le cas si on ne considère que la moitié du deuxième cycle : *tanan tanan tan*.

duisant le troisième cycle, s'il joue de manière normale, selon ces données, celui qui produit le deuxième cycle doit réduire sa vitesse plus que la normale. Troisièmement, si le percussioniste du deuxième cycle accélère son rythme plus que la normale, il est possible que le percussioniste du troisième rythme s'arrête, à cause de l'emcombrement des percussions suite à la vitesse. Par ailleurs, il n'est pas évident [de remarquer] que l'ensemble indique qu'il est plus léger que le troisième cycle. Son appellation *léger du lourd* serait donc plus appropriée, tout en dénommant le troisième cycle par *deuxième lourd*. Certains le dénomme `muḫammas`.

2.5 [Lourd du *ramal*]

Il dit : « Concernant le `lourd du ramal` »[91].

Je dis : une fois que vous savez que le quatrième cycle est le `ramal` et son `lourd`[92], sachez que sa [forme] lourde est un ensemble de percussions englobées d'un temps pendant lequel seulement douze *sabab*-s peuvent être produits. Ses percussions sont alors au nombre de vingt-quatre[93]. Ainsi, le rapport de sa durée [totale] à celle du `premier lourd` est celui du `même et moitié`[94]. C'est également ce même rapport [qui est présent] par rapport au `deuxième lourd`, dans le cas contraire, c'est celui du `trois même`[95]. C'est aussi ce rapport qui existe [par rapport à la durée] du `léger du lourd`, sinon celui du `six même`[96]. Ainsi chaque cycle de ce rythme[97] correspond à un cycle et la moitié d'un cycle du premier rythme, à un cycle et la moitié d'un cycle — ou à trois cycles — du deuxième, et à un cycle et la moitié d'un cycle — ou à six cycles — du troisième.

Cependant, puisque le percussionniste fait que la durée qui sépare la première percussion de la deuxième est une durée D — tout comme pour la durée qui sépare la deuxième de la troisième —, et les autres des durées `B`, comme dans l'exemple *tananan tananan tan tan tan tan tan tan tan tan*, alors, la durée qui sépare la première percussion de la deuxième est égale à celle qui sépare cette dernière de la troisième, car tout les deux sont égales à la durée D[98]. De même, la durée séparant les troisième et quatrième percussions est égale à celle séparant : cette dernière de la cinquième, cette dernière de la sixième, cette dernière de la septième, cette dernière de la huitième, cette dernière de la neuvième, cette dernière de la dixième, et cette dernière de la première ; le tout est une durée `B`. Ainsi, nous avons deux durées D et huit durées `B` qui se succèdent. Il est possible également de faire de telle sorte que la durée qui sépare deux cycles soit une durée D. L'exemple à ce cas là serait : *tananan tananan tan tan tan tan tan tan tananan*, où se trouvent trois durées non successives ayant la valeur de D, et six durées successives ayant la valeur de `B`. Sachez que ce cycle s'appelle chez les Perses « *ḍarb al-aṣl* », au point que la plupart de leur compositions l'utilisent[99]. Son *ḍarb aṣl* est de deux percussions, l'une correspond à la voyelle du *t* de la première *fāṣila*, et la deuxième correspond à la voyelle du *t* du sixième *sabab*[100]. Voici sa représentation :

91. Raǧab, op. cit., p. 149 ; Ḫašaba, op. cit., p. 298 ; Rostami, op. cit., p. 179 ; Sezgin, op. cit., p. 86.

92. Le commentateur veut dire que les cycles `ramal` et `lourd du ramal` sont décrits à partir du quatrième cycle ; mais, en suivant al-Urmawī, le `lourd du ramal` sera abordé avant le `ramal`.

93. *tana tana tana tana tana tana tana tana tana tana tana tana*.

94. Le `premier lourd` contient 16 temps. 16 + 8 = 24.

95. Dans le cas ou le `deuxième lourd` n'est que de huit temps.

96. Dans le cas où le `léger du lourd` ne dure que quatre temps.

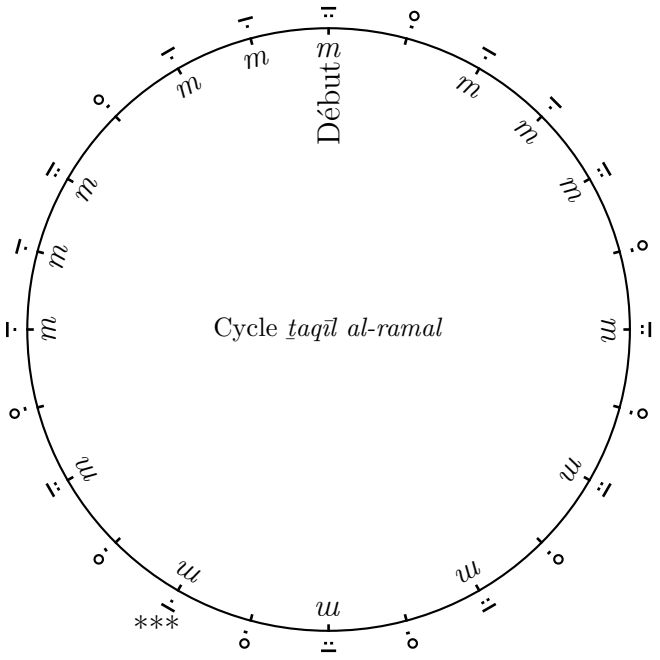
97. Litt. « chaque cycle de ce cycle ».

98. Cette phrase est une tautologie.

99. $\frac{24}{8}$ 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽

100. *ta-x-x-x x-x-x-x x-x x-x x-x x-x x-x ta-x x-x-x-x* => $\frac{24}{8}$ 𝅗𝅥 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝄽 𝅗𝅥 𝄽 𝄽

Il semblerait donc ici que l'auteur fait une distinction entre la forme de base du `lourd du ramal` chez les Perses et celle chez les Arabes.



2.6 [*Ramal*]

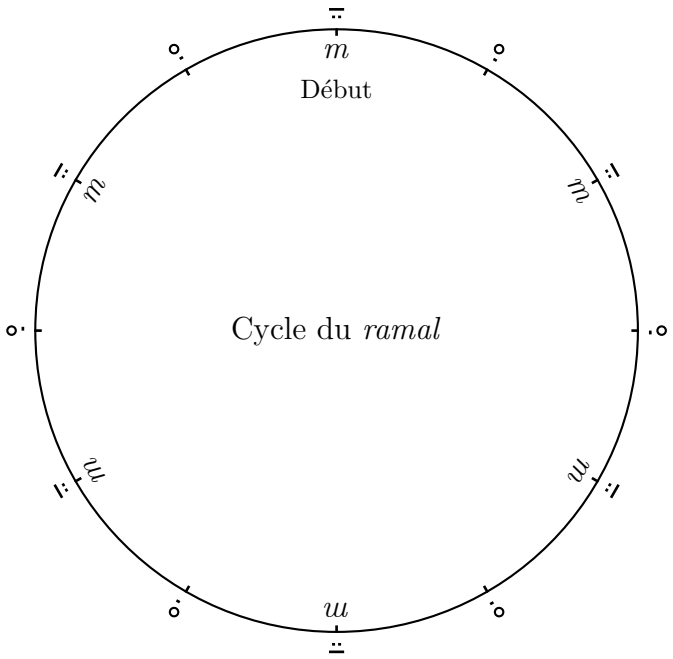
Il dit : « Concernant le `ramal` » [101]

Je dis : le cinquième est le cycle `ramal`. Il consiste en un ensemble de percussions intérgées à une durée ne pouvant produire que six *sabab*-s. Ses percussions sont alors au nombre de douze, comme suit : *tan tan tan tan tan tan* [102] ; une percussion est produite avec chaque voyelle du *t* de chacun de ces *sabab*-s. Chaque durée est alors une durée `B`. Certains abandonnent la percussion du sixième *sabab* et font de telle sorte que la durée qui sépare deux cycles soit une durée D afin que les durées ne correspondent pas. L'exemple est indiqué alors ainsi : *tan tan tan tan tananan* [103]. On se limite donc ici à cinq percussions qui sont la première, troisième, cinquième, septième et neuvième. Son *ḍarb al-aṣl* est deux percussions. La première est celle qui correspond à la voyelle du *t* du premier *sabab* ; la deuxième est celle qui correspond à la voyelle du *t* de la *fāṣila* [104]. Si seulement ces deux percussions du cycle sont produites, celui-ci se dénomme alors « `mursal` » [105].

D'autres abandonnent les deuxième, sixième, huitième et douzième [percussions] [106]. Dans ce cas-là, chaque cycle contient huit percussions [107]. Ainsi, nous aurons : entre la première et deuxième [percussions] une durée B ; entre la deuxième et la troisième, <page> la troisième et la quatrième, deux durées A ; [entre] la quatrième et la cinquième, la cinquième et la sixième

101. Raǧab, op. cit., p. 150 ; Ḥašaba, op. cit., p. 299 ; Rostami, op. cit., p. 180 ; Sezgin, op. cit., p. 87.
102. *tan tan tan tan tan tan* => $\frac{12}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
103. *tan tan tan tan tananan* => $\frac{12}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥
104. Le *ḍarb aṣl* est alors : *tan x-x x-x x-x ta-x-x-x* => $\frac{12}{8}$ ♩ 𝄽 𝄽 𝄽 ♩ 𝄽
105. D'autres copies du *Kitāb al-adwār* indiquent que le cycle se dénommerait ici « `double du ramal` » (par ex. Sezgin, op. cit., p. 88 ; voir aussi Ḥašaba, op. cit., 301, note n° 2).
106. Tout le passage qui va suivre est l'exposé que donne al-Urmawī de ce rythme Kriâa, op. cit., p. 250 ; présentation qui diffère de celle donnée dans le *Kitāb al-adwār*. Plus bas, le commentateur fera allusion à cela.
107. *tan tan tan tan tan tan* => *tatan tatan ta*.

deux durées B ; [entre] la sixième et la septième, la septième et la huitième deux durées A ; et [entre] la huitième et première, pour celui qui reprend le cycle, une durée `B` également. Il vous est possible d'abandonner quatre [percussions] de ces huit pour obtenir quatre [percussions] dans chaque cycle. Serait produit alors deux *sabab*-s *légers* qui se succèdent, et deux *fāṣila*-s comme suit : *tan tan tananan tananan*, où seront produites les percussions de chaque *t* de chaque *sabab* et *fāṣila*. Nous aurions ainsi, entre les première et deuxième [percussions], celle-ci et la troisième, une durée `B`. Entre la troisième et la quatrième une durée A, tout comme entre cette dernière et la cinquième, lors de la reprise du cycle. L'auteur, que Dieu le bénisse, a fournit dans la *Risāla al-šarafiyya* un cycle à huit percussions [108], alors que dans cette épître, le cycle en a [seulement] six comme dans cette représentation :



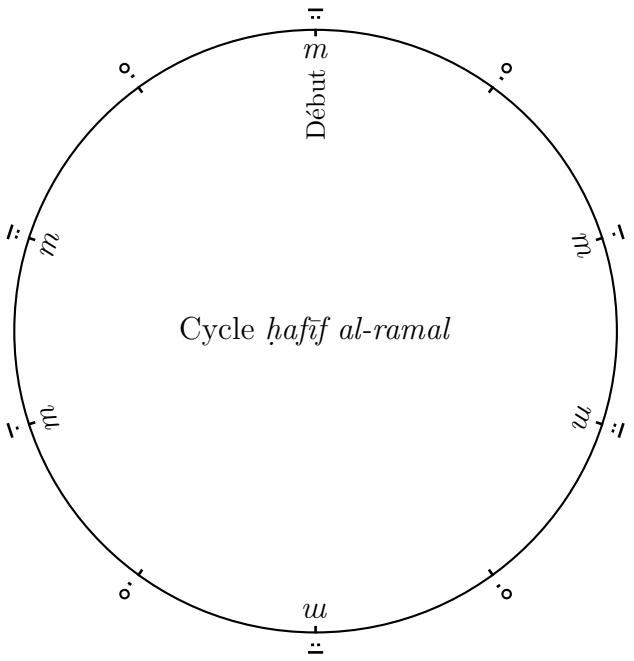
2.7 [*Ramal* léger]

Il dit : « Concernant le `ramal léger` » [109]

Je dis : le sixième cycle est le `ramal léger`. Il s'agit d'un ensemble de percussions formant une durée pendant laquelle ne peuvent être produites que deux *sabāb*-s non consécutifs et deux *watad*-s [non consécutifs] également. Le nombre de ses percussions est dix, comme suit : *tan tanan tan tanan* ; une percussion est produite sur chaque *t* de [chaque] *sabab* et *fāṣila*. Nous aurons alors [entre] : la première et la deuxième percussion, [tout comme entre] la troisième et la quatrième, une durée B ; entre la deuxième et la troisième, une durée D [110], tout comme entre la quatrième et la première lors de la reprise du cycle. Le *ḍarb al-aṣl* possède deux percussions : la première est celle qui correspond au *t* du premier *sabab* et la deuxième est celle qui correspond au *t* du deuxième *watad*. Certains abandonnent aussi la

108. Voir note précédente.
109. Raǧab, op. cit., p. 151 ; Ḫašaba, op. cit., p. 302 ; Rostami, op. cit., p. 181 ; Sezgin, op. cit., p. 84.
110. Il s'agit ici d'une durée `G̃` et non pas D.

première percussion et se limitent à une seule percussion, celle du *watad* de base. L'exemple serait alors sous cette forme : *tan tan tan tanan*[111]. Voici sa représentation :



2.8 [*Hazaǧ*]

Il dit : « Concernant le *hazaǧ* »[112]

Je dis : le cycle `hazaǧ` est un ensemble de percussions constituant une durée égale à celle du `ramal`. Le nombre de ses percussions est alors également dix. Cependant, il est entamé à partir du *t* du *watad* et fini par le *t* du *sabab*, comme suit : *tanan tan tanan tan*. Une percussion est produite sur chaque *t* de chaque *watad* et *sabab*. Nous aurons alors : entre la première et la deuxième percussion, [tout comme entre] la troisième et la quatrième une durée D ; entre la deuxième et la troisième [percussion], une durée `B`, tout comme entre la quatrième et la première lors de la reprise du cycle. Le *ḍarb al-aṣl* est deux percussions : la première est celle qui correspond à la voyelle [du *t*] du premier *watad*, la deuxième est celle qui correspond à la voyelle du *n* du deuxième *watad*.

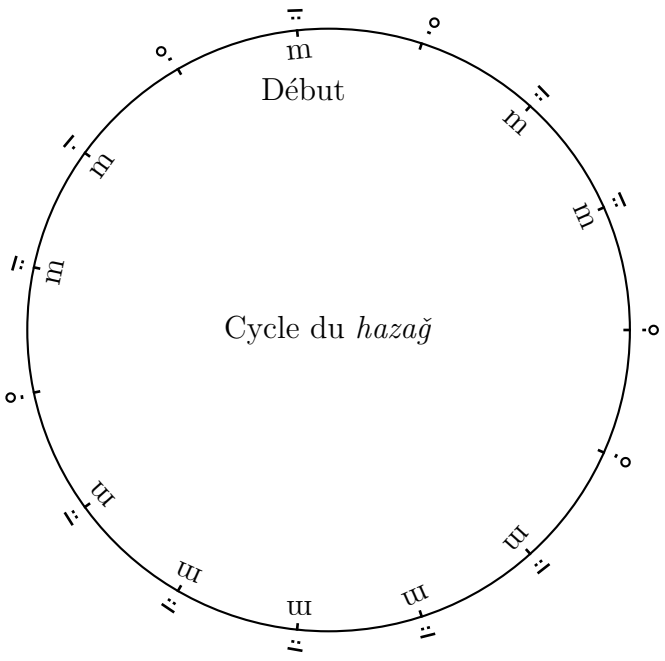
Certains disent que le *hazaǧ* est un ensemble de percussions consituant la moitié de la durée du cycle `ramal`. Le nombre de ses percussions serait alors six, sous cette forme : *tananan tan*. Le *ḍar al-aṣl* consistera alors en une première [percussion] qui correspond au *t* de la *fāṣila* et une deuxième qui correspond au *t* du *sabab*. D'autres [encore] indiquent dans leur exemple deux *watad*-s comme suit : *tanan tanan*. La différence entre les deux [formes] est évidente : la durée séparant la première et deuxième percussion dans la première [forme] est une durée D[113], et entre la deuxième et la première, lors de la reprise du cycle, une durée `B`. Ensuite,

111. Chez al-Urmawī cette forme est *tan tan tan tan tananan* (voir Sezgin, op. cit., p. 88 ; Raǧab, loc. cit.) ; la phrase relative à ce sujet est manquante chez Ḫašaba). Mais l'indication de l'Anonyme LXI est plus correcte par rapport au propos.

112. Raǧab, op. cit., p. 152 ; Ḫašaba, op. cit., p. 303, mais le texte de son édition concernant ce rythme diffère de celui de Sezgin et Raǧab ; Rostami, op. cit., p. 182 ; Sezgin, loc. cit.

113. [Vérifier le texte arabe].

[nous avons] dans la deuxième [forme], entre la première percussion et la deuxième, et entre celle-ci et la première lors de la reprise du cycle, des durées G. Voici son cercle selon des deux premières formes :

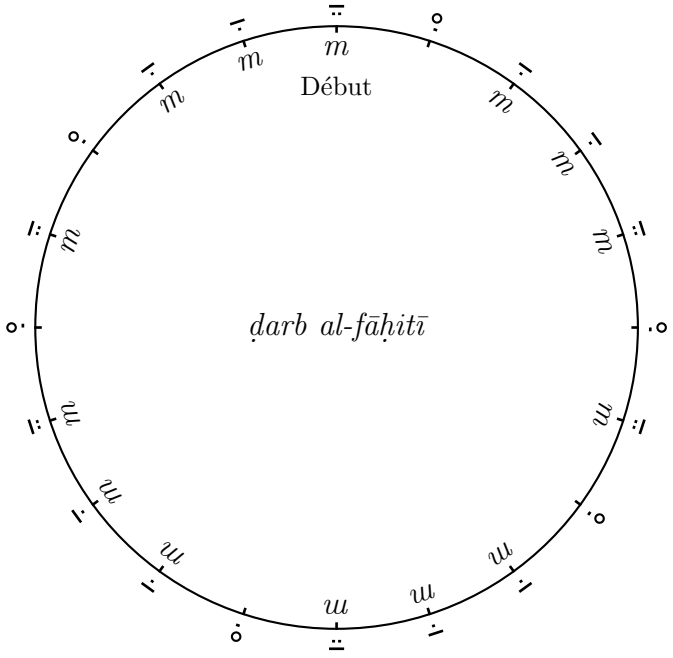


2.9 [*Fāḫitī*]

Il dit : « Les Perses (*ʿağam*) possèdent un cycle »[114].

Je dis : les Perses (*furs*) possèdent une variété de cycles inconnus parmi les Arabes. En outre, beaucoup de perses peuvent y avoir souvent composés. Le cycle le plus connu est celui qu'ils dénomment ***fāḫitī***. Il s'agit d'un ensemble de percussions constituant une durée pendant laquelle on produit un *sabab léger* et deux *fāṣila*-s, ensuite [de nouveau] un *sabab* et deux *fāṣila*. La première [fāṣila] est avancée, et la troisième[115] lui succède[116], comme suit : *tananan tan tananan tananan tan tananan*. Le nombre de ses percussions est alors vingt, parmi lesquelles seront produites chaque voyelle des *t* de chaque *fāṣila* et *sabab*[117]. Ainsi, une durée B sépare la première et la deuxième [percussion], [tout comme] la quatrième et cinquième, et une durée A sépare la deuxième et la troisième, cette dernière et la quatrième, cette dernière et la cinquième, et cette dernière et la sixième pour celui qui reprend le cycle. Par ailleurs, [signalons] qu'ils[118] ne rajoutent pas d'autres percussions autres que celles que nous avons indiquées. Voici sa représentation :

114. Raǧab, op. cit., p. 153 ; Ḥašaba, op. cit., p. 306 ; Rostami, op. cit., p. 183 ; Sezgin, op. cit., p. 89.
115. Il s'agirait ici de la deuxième *fāṣila* pour que le sens soit correct.
116. Le commentateur s'est mal exprimé ici, mais il veut sans doute dire que la première *fāṣila* est avancée par rapport au *sabab*, et la deuxième *fāṣila* le suit en se plaçant en troisième position. Ce passage a vraisemblablement été une tentative de reprendre la présentation de la *Risāla al-šarafiyya* (Kriâa, op. cit., p. 254–255), mais c'est une autre forme qui y est présente (*cf.* 6.8).
117. *t̲ananan t̲an t̲ananan t̲ananan t̲an t̲ananan*
118. Les Perses.



Sachez qu'il aurait été évidemment plus approprié qu'il place son propos « ce cycle est très populaire » avant son propos « ce cycle » [119].

3 [Regroupement de différents cycles dans une seule mélodie]

Sachez également qu'il est possible de regrouper dans une même mélodie tous les cycles, si le compositeur maîtrise (*mustaḥḍir*) les rapports des cycles entre eux. Par exemple, si on veut composer <page><page> une mélodie à partir de deux cycles, le premier serait le ***ramal*** `lourd` et le deuxième serait le `deuxième lourd`, il faudrait faire en sorte que trois cycles du `deuxième lourd` corresponde à deux cycles du ***ramal*** `lourd`. En effet, le rapport entre leurs percussions est celui du `même et la moitié`. Ceci s'explique, par le fait que le nombre des percussions du ***ramal*** `lourd` est vingt-quatre, alors que celui du `deuxième lourd` est seize. Ainsi, le nombre des percussions de trois de ce cycle est quarante-huit, ce qui est exactement le nombre des percussions de deux cycles du ***ramal*** `lourd`. Ce [propos] vous informe sur la manière de regrouper des cycles dans une même mélodie, si vous être expert dans les rapports entre eux.

Que cela soit notre dernier propos concernant la science du rythme, car il est suffisant pour celui qui possède la capacité de distinguer [les éléments].

119. [Voir texte arabe].

Chapitre XXV

[Sur l'effet des modes]

Il dit :

« Le quatorzième chapitre concerne l'effet des modes (*naġam*) » [1].

Je dis : nous savons de ce qui précède que les *baḥr*-s — qui sont les divisions que contient l'intervalle d'`octave` —, se dénomment chez [les maîtres de cette pratique] [2] des *šadd*-s [3]. Sache alors que chaque *šadd* des cycles connus parmi les chants indiqués [4], possède un impact dans l'âme (*nafs*). Cependant, malgré que [les *šadd*] [5], sont nombreux et qu'ils diffèrent dans leurs influences, ils se limitent en réalité (*biḥukm al-wuǧdān*) à trois catégories : certains impliquent la force, le courage ainsi que l'extrême détente, d'autres impliquent également une détente, mais modérée et non pas extrême, d'autres encore impliquent une sorte de tristesse et de tiédeur (*futūr*).

Ceux qui impliquent la force, le courage et la détente extrême, sont [au nombre] de trois : le premier est le `` `uššāq ``, le second est le `būsalīk`, et le troisième est le `nawā`. D'après ce qu'on dit, ces derniers conviennent aux tempérements des turks (*turk*), des éthiopiens (*ḥabaša*), des noirs (*zanǧ*), et des montagnards (*sukkān al-ǧibāl*). [Les modes] qui impliquent la détente douce et modérée sont quatre : le premier est le `rāst`, le second est le `nūrūz`, le troisième est le `` `irāq ``, le quatrième est l'`iṣfahān`. Quant à ceux qui impliquent la tristesse et la tiédeur, ils sont six : le premier est le `rahāwī`, le deuxième est le `bozorg`, le troisième est le `zīrāfkand`, le quatrième est le `zangulāh`, le cinquième est le `husaynī`, et le sixième est le `hiǧāz`.

Maintenant qu'on connait l'effet de chacun [des modes], il est nécessaire que le praticien de cet art (*ṣinā'a*) fasse correspondre le rythme poétique (*'īqā' ṣi'rī*) de chacun de ces *ṣadd*-s avec une poésie dont le sens convient au propos, pour que l'effet soit sous sa forme totale et parfaite. Celui qui frappe (*yaqrunu*) dans le cycle `zīrāfkand`, par exemple, s'il chante des vers approprié à l'état de joie, comme dit le poète :

La safisfaction est déjà là, la liaison peut avoir lieu

L'orgueil s'en va et la famille se fonde

cela ne serait absolument pas adapté au cycle, et n'aurait sans doute aucun impact sur l'âme. La raison est que celui-ci produit la tristesse alors que celui-là, par son contenu, produit son contraire.

Si cela est saisi, entamons alors le chemin vers l'activité pratique, et expliquons quelques mélodies composées, faciles à effectuer, afin que l'étudiant puisse à travers elles évoluer vers d'autres mélodies, plus compliquées.

---

1. Raǧab, op. cit., p. 157 ; Ḫašaba, op. cit., p. 309 ; Rostami, op. cit., p. 185 ; Sezgin, op. cit., p. 90.
2. Dans le texte, « ils ».
3. L'auteur redit ce qu'il avait dit aux pages 203 et 203, lignes 9 et 35.
4. L'interprétation de cette phrase n'est pas évidente. On peut dire qu'il s'agit des « cycles connus parmi tous les cycles indiqués » puisque « *ṣawṭ* » (litt. « chant ») peut également être traduit par « mode ».
5. Dans le texte, « ils ».

Chapitre XXVI

[Concernant la combinaison du rythme, des notes et de la poésie]

Il dit :

« Le quinzième chapitre » [1]

Je dis : nous savons de ce qui précède qu'il est possible de produire des *sabab*-, *watad*-s et *fāṣila*-s, et que chacune de leurs *ḥaraka*-s peut être percutée. Maintenant, si les cordes sont accordées de manière conventionnelle [2], et si les septs ligatures (*dasātīn*) indiquées [3] sont attachées sur le manche (*sā'id*) de l'instrument, et qu'on veuille approfondir l'exercice en frappant du plectre sur les cordes, il faut alors frapper plusieurs fois sur les cordes libres [4] afin de se familiariser, par l'[acquisition] de l'habitude, avec le changement de corde. En outre, il faut prononcer les *sabab*-s lourds de manière successive lors de la frappe, tout en coordonnant à chacune des percussions successives produites par la langue attachée à la luette, une percussion du plectre. Ceci doit être de manière à ce que le t de chaque *sabab* soit [dans un mouvement] vers le bas et son n [dans un mouvement] vers le haut, afin que les coups de plectre soient circulaires. S'il n'en est pas ainsi, nous aurions un déséquilibre car si vous essayez de faire de telle sorte que tous les t et n de chaque *sabab* soient vers le bas, vous serez sans doute obligé de passer rapidement à chaque fois au côté supérieur. Le premier temps, celui de ton passage par la corde au retour, serait alors divisé. S'il n'en est pas ainsi, les coups seraient alors similaire au cardage. En outre, ces deux divisions [5] doivent être évitées par le débutant afin d'éviter ce que nous venons d'indiquer : [6] il est nécessaire de se baser sur un t vers le bas et un n vers le haut, suivant un mouvement équilibré, entre la rapidité et la lenteur. Par ailleurs, il est nécessaire de s'aider, dans le positionnement de l'instrument et du plectre, par l'observation d'un expert qui maîtrise la pratique, car les positions sont souvent différentes.

L'auteur, que Dieu le bénisse, <a fourni> des exemples (*ṭarā'iq*) précis et quelques chants (*ṣawt*), en indiquant à côté de chaque note le nombre de ses percussions par des chiffres géométiques (*ruqūm handasiyya*) [7]. Ainsi, si une personne voudrait produire un de ces mélodies ou l'un ces chants sur les cordes d'un instrument, il doit observer alors l'emplacement des notes et garder le nombre des percussions. [Il doit ensuite] frapper note par note au nombre

1. Rağab, op. cit., p. 159 ; Ḫašaba, op. cit., p. 311 ; Rostami, op. cit., p. 186 ; Sezgin, op. cit., p. 91.
2. Autrement-dit en `quarte`.
3. Rappelons que les septs ligatures sont celle de l'index, du médius, de l'annulaire, de l'auriculaire, de la voisine de l'index, de la voisine de Zalzal, et de Zalzal (Voir 2, 104).
4. Au singulier dans le texte.
5. L'auteur fait référence au coups toujours vers le bas, aussi bien pour le t que pour le n.
6. Le déséquilibre.
7. Par « chiffres géométriques », il s'agit probablement de « chiffres dessinés ».

des percussions indiquées en dessous. Vous savez que cela n'est possible que si ces chants et mélodies sont appris (*maḥafūẓ*) [par cœur], sauf si [la personne] s'y connait en composition de mélodies et possède une aptitude à garder [la régularité] des temps.

Pour ce qui est de la *ṭarīqa* qu'il a donné dans le [mode] `nūrūz` avec le rythme `ramal`, sa représentation est la suivante :

Soyez douce, chère maîtresse, avec votre amoureux,
Ne le repoussez surtout pas car, il évite de se plaindre auprès de vous, et vous deviendriez alors affectueuse

Son analyse :

ʻalā	*ṣabbikum*	*yā ḥā-*	*kimiyya*	*tara-*	*ffa-*	*qū*	*wa-min waṣlikum*	*yawman*	*ʻalayhi*	*taṣa-*	*dda-*	*qū*
YH	YB	YB	Y	Y	Y	Ḥ	YH	YB	Ṭ	YB	Y	Ḥ
18	6	6	6	16	16	12	18	6	6	6	2	12

wa-lā taltaqūhu	*bi-al-ṣudūdi*	*fa-i-*	*nna-*	*hu*	*yuḥādiru an*	*yaškū*	*ilaykum*	*fa-tuš-*	*fi-*	*qū*
YH	Y	YB	Y	Ḥ	YH	YB	Y	YB	Y	Ḥ
19 6	6	6	2	12	18	6	6	6	2	12

La précision (*ḍābiṭ*) lors de la production [de ce chant] se fait alors en frappant du plectre premièrement sur le *ḥinṣar* du *maṭlaṭ* par le nombre de percussions indiqué en dessous, ensuite sur le *persan* du *maṭlaṭ*, puis sur son *muğannab*, sur son *persan*, sur son *muğannab*, puis [finalement] sur le *ḥinṣar* du *bamm*[8]. Il en est de même pour les autres hémistiches ; le tout en respectant le nombre de notes indiqué.

Sache que cet exemple aurait pu être dans d'autre cycle :

Dans le cycle `hiğāz`, [par exemple], après avoir pris la note YĞ à la place de la note YB, le reste des notes, ainsi que les autres termes et percussions, sont à laisser comme tel. Ainsi, on frappe du plectre premièrement sur le *ḥinṣar* du *maṭlaṭ*, sur son *zalzal*, sur son *muğannab*, sur son *zalzal*, sur son *muğannab*, et sur l'*index* du *bamm*.

[Il aurait pu être] dans le cycle `rāst`, après avoir pris la note YĞ à la place de [la note] YB, et la note YA à la place de la note Y. Ainsi on frappe du plectre sur le *ḥinṣar* du *maṭlaṭ*, sur son *zalzal*, sur sa *sabbāba*, sur son *zalzal*, sur sa *sabbāba*, et sur son *bamm*.

[Il aurait pu être] dans le cycle *zīrāfkand*, après avoir pris la note YĞ à la place de la note YH, [et la note YB à la place de la note YĞ][9]. On frappe alors premièrement sur le *zalzal* du *maṭlaṭ*, sur son *persan*, sur son *muğannab*, sur son *persan*, sur son *muğannab*, et sur le *ḥinṣar* du *bamm*.

Pour résumer, [disons que] si le musicien (*muwaqqiʻ*) est connaisseur en positions des notes et la manière par laquelle elles différencient les cycles, il ne lui sera pas difficile de frapper, dans d'autres cycles, des exemples (*uṣūl tarīqa*) composées dans cycle [spécifique].

Quant à l'exemple (*ṭarīqa*) qu'il a donné dans le [cycle] `kawašt` dans ce rythme, ainsi que l'ancienne *ṭarīqa* connue par le `muğannab al-ramal`, et l'ancienne [*ṭarīaqa*] connue par le `ṯaqīl muṭlaq`, leur règle (*ḍābiṭ*) ne vous posera pas de mystères car il s'agit exactement de la même règle [qu'on a vu].

Que ce soit-là la fin de ce que nous avons voulu éclairer de cette épître. Louange à Dieu, louange innombrable et infini ; prières aux bénis parmi serviteurs, particulièrement à

8. Voir les représentations de ces touches et ceux décrits par la suite à la page 131.
9. Ceci peut-être déduit par la phrase suivante.

Muḥammad et à ses Compagnons invulnérables ; prière de Dieu sur Muḥammad et sur tous ses compagnons, bons et saints.

[Fin du manuscrit A :]

La fin la copie de ce commentaire aux *Cycles*[10] a été achevée,
grâce à la bienveillance de Dieu — Seigneur Tout-Puissant,
le lundi 13 du mois du premier *ǧumādī* de l'année 1078,
dans la demeure du calife Šāh Ǧihān Abad Qubād
ʻAbd al-Ǧalīl al-Badḫašī, surnommé par Diant Ḫān.
Écrit par le *faqīr* Sayyid Abū Muḥammad
ibn Sayyid Fatḥ Muḥammad
Simānī.

[Cette copie] a été comparée à l'original le jeudi 19 *muḥarram* de l'an 1974 au Kashemir.

[Fin du manuscrit B :]

La fin la copie de ce commentaire aux *Cycles*[11] a été achevée,
grâce à la bienveillance de Dieu — Seigneur Tout-Puissant,
le mardi 8 du mois saint *d̲ī al-ḥiǧǧa* de l'année 1104 de l'Hégire,
<..>

<[écriture en persan]>

10. *Le livre des cycles.*
11. *Le livre des cycles.*

Troisième partie

Texte arabe

XXVII Chapitre

[مُقَدِّمَة]

أ-٣٣ض ب-٤١ض [1] بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَانِ ٱلرَّحِيمِ. ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَالَمِينَ، وَٱلصَّلَاةُ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ وَ[عَلَى] آلِهِ ٱلطَّيِّبِينَ ٱلطَّاهِرِينَ.

قَالَ : « وَرَتَّبْتُهُ »، أَقُولُ قَبْلَ ٱلْخَوْضِ فِي ٱلْمَقْصُودِ، يَجِبُ أَنْ يُعْلَمَ أَنَّ لِكُلِّ عِلْمٍ مَوْضُوعاً وَمَبَادِئَ وَمَسَائِلَ.

1 [مَوَاضِيعُ ٱلْعُلُومِ]

وَمَوْضُوعُ كُلِّ عِلْمٍ [هُوَ] مَا يُبْحَثُ فِيهِ عَنْ عَوَارِضِهِ ٱلَّتِي تُلْحِقُهُ لِمَا هُوَ. وَمَوْضُوعَاتُ ٱلْعُلُومِ قَدْ تَكُونُ مُتَدَاخِلَةً وَقَدْ لَا تَكُونُ. وَٱلْعُلُومُ ٱلَّتِي [تَكُونُ] مَوْضُوعَاتُهَا مُتَدَاخِلَةً، أَيْ مَوْضُوعُ بَعْضِهَا أَعَمُّ مِنْ مَوْضُوعِ ٱلْبَعْضِ، تُسَمَّى مُتَدَاخِلَةً سَوَاءاً أَكَانَ ٱلْعُمُومُ جِنْسِيّاً، كَعِلْمِ ٱلْهَنْدَسَةِ وَٱلْمُجَسَّمَات، فَإِنَّ مَوْضُوعَ ٱلْأَوَّلِ ٱلْمِقْدَارُ، وَمَوْضُوعَ ٱلثَّانِي ٱلْجِسْمُ ٱلتَّعْلِيمِيُّ وَٱلْمِقْدَارُ جِنْسُهُ، أَوْ غَيْرَ جِنْسِيٍّ. فَإِمَّا أَنْ يَكُونَ ٱلْأَعَمُّ عَرَضاً عَامّاً لِلْأَخَصِّ، كَٱلْمَوْجُود وَٱلْمِقْدَارِ ٱللَّذَيْنِ أَحَدُهُمَا مَوْضُوعُ ٱلْفَلْسَفَةِ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِي مَوْضُوعُ ٱلْهَنْدَسَةِ أَوْ يَكُونُ ٱلْمَوْضُوعُ فِي أَحَدِ ٱلْعِلْمَيْنِ مَأْخُوذاً مُطْلَقاً وَفِي ٱلآخَرِ مُقَيَّداً، كَعِلْمَيْ ٱلْأَكَرِّ وَٱلْأَكَرِّ ٱلْمُتَحَرِّكَةِ، فَإِنَّ ٱلْمَوْضُوعَ فِي ٱلْأَوَّلِ ٱلْأَكَرُّ مُطْلَقاً، وَفِي ٱلثَّانِي مُقَيَّداً بِٱلْمُتَحَرِّكَةِ، أَوْ يَكُونُ ٱلْمَوْضُوعُ فِي أَحَدِهِمَا مَأْخُوذاً مَعَ أَعْرَاضٍ خَاصّةٍ بِمَوْضُوعِ ٱلآخَرِ، كَصِنَاعَتِنَا هَذِهِ مَعَ عِلْمِ ٱلْحِسَابِ، فَإِنَّ مَوْضُوعَ ٱلْمُوسِيقَى ٱلنَّغَمُ مِنْ حَيْثُ تُعْرَضُ لَهَا نِسَبٌ عَدَدِيَّةٌ مُقْتَضِيَةٌ لِتَأْلِيفِ ٱلنِّسَبِ، وَٱلنِّسَبُ ٱلْعَدَدِيَّةُ أَعْرَاضٌ خَاصَّةٌ بِٱلْعَدَدِ ٱلَّذِي هُوَ مَوْضُوعُ ٱلْحِسَابِ، فَتَكُونُ ٱلْمُوسِيقَى مُنْدَرِجَةً تَحْتَهُ، وَذَلِكَ لِأَنَّ ٱلنَّغَمَ إِذَا بُحِثَ فِيهَا عَنِ ٱلنِّسَبِ ٱلْعَدَدِيَّةِ / فَلَابُدَّ أَنْ نَعْتَبِرَ فِيهَا ضَرْباً مِنَ ٱلتَّعَدُّدِ، فَكَأَنَّهَا فَرَضَتْ عَدَداً مَخْصُوصاً. ب-٤٢و

وَأَمَّا [ٱلْعُلُومُ] ٱلَّتِي لَا تَكُونُ مَوْضُوعَاتُهَا مُتَدَاخِلَةً، فَإِنْ كَانَ ٱلْمَوْضُوعُ فِيهَا شَيْئاً وَاحِداً بِٱلذَّاتِ، مُتَعَدِّداً

---

1. فِي أَعلَى الصّفحة ⟨٤١ب⟩ من المخطوط ب : حاشية أشكال التّأسيس. هذا الكتاب هو لشمس الدّين محمد بن أشرف الحسيني السمرقندي.

[3] ٱلرَّحِيمِ] + وَ عَلَيْكَ ٱلتَّعويلُ يَا كَرِيمُ **ب** [3] وَٱلصَّلَاةُ] ٱلصّلوَةُ **أب** [5] قَالَ] بياض**ب** [5] أَقُولُ] بياض**ب** [8] هُوَ] + هُوَ **ب** [12] عَامّاً] – **ب** [18] أَنْ] وَأَنْ **أب**

بِٱلإِعْتِبَارِ، كَأَجْرَامِ ٱلْعَالَمِ، فَإِنَّهَا مِنْ حَيْثُ ٱلشَّكْلُ مَوْضُوعَةٌ لِلْهَيْئَةِ، وَمِنْ حَيْثُ ٱلطَّبِيعَةُ مَوْضُوعَةٌ لِلطَّبِيعِيِّ أَوْ [كَانَ ٱلْمَوْضُوعُ] أَشْيَاءَ مُتَعَدِّدَةً، إِمَّا مُشْتَرِكَةً فِي جِهَةِ ٱلْبَحْثِ كَعِلْمَيْ ٱلطِّبِّ وَٱلأَخْلَاقِ، فَإِنَّ ٱلْمَوْضُوعَ فِي ٱلأَوَّلِ بَدَنُ ٱلإِنْسَانِ مِنْ حَيْثُ ٱلصِّحَّةُ وَٱلْمَرَضُ، وَفِي ٱلثَّانِي ٱلنَّفْسُ ٱلإِنْسَانِيَّةُ مِنْ حَيْثُ صُدُورُ ٱلأَفْعَالِ عَنْهَا، وَهُمَا مُخْتَلِفَانِ لَكِنَّهُمَا يَشْتَرِكَانِ فِي ٱلْبَحْثِ عَنِ ٱلْقُوَى ٱلإِنْسَانِيَّةِ. أَوْ [تَكُونُ ٱلْمَوَاضِيعُ] مُنْدَرِجَةً تَحْتَ جِنْسٍ وَاحِدٍ، كَمَوْضُوعَيْ ٱلْهَنْدَسَةِ وَٱلْحِسَابِ، فَإِنَّ ٱلْمِقْدَارَ وَٱلْعَدَدَ مُنْدَرِجَانِ تَحْتَ مُطْلَقِ ٱلْكَمِّ، فَسُمِّيَتْ مُتَنَاسِبَةً وَإِلَّا فَمُتَبَايِنَةٌ، كَٱلطَّبِيعِيِّ مَعَ ٱلْحِسَابِ، فَإِنَّ مَوْضُوعَ ٱلأَوَّلِ ٱلْجِسْمُ مِنْ حَيْثُ يَتَحَرَّكُ وَيَسْكُنُ، وَمَوْضُوعُ ٱلثَّانِي ٱلْعَدَدُ. وَٱلْقِسْمُ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلْمُتَنَاسِبَةِ قَدْ يَتَّفِقُ إِتِّحَادُ بَعْضِ ٱلْمَسَائِلِ فِيهِ بِٱلْمَوْضُوعِ وَٱلْمَحْمُولِ، وَيَكُونُ ٱلإِخْتِلَافُ بِٱلْبَرَاهِينَ كَقَوْلِنَا « ٱلأَجْرَامُ ٱلْبَسِيطَةُ ٱلْعُلْوِيَّةُ وَٱلسُّفْلِيَّةُ مُسْتَدِيرَةُ ٱلأَشْكَالِ »، فَإِنَّ هَذِهِ ٱلْمَسْأَلَةَ مُشْتَرَكَةٌ بَيْنَ عِلْمَيْ ٱلطَّبِيعَةِ وَٱلْهَيْئَةِ، مُمْتَازَةٌ بِحَسَبِ ٱلْبَرَاهِينِ ٱلآنِيَّةِ وَٱلْكَمِّيَّةِ، عَلَى مَا لَا يَخْفَى.

2 [ٱلْمَبَادِئُ]

أ-٣٤و وَٱلْمَبَادِئُ هِيَ [ٱلأَشْيَاءُ] ٱلَّتِي تَتَوَقَّفُ عَلَيْهَا / مَسَائِلُ ٱلْعِلْمِ. وَهِيَ قِسْمَانِ : تَصَوُّرَاتٌ وَتَصْدِيقَاتٌ. أَمَّا ٱلتَّصَوُّرَاتُ فَهِيَ ٱلْحُدُودُ ٱلَّتِي تُورَدُ لِمَوْضُوعِ ٱلصِّنَاعَةِ وَأَجْزَائِهِ وَجُزْئِيَّاتِهِ وَأَعْرَاضِهِ ٱلذَّاتِيَّةِ، كَقَوْلِنَا فِي ٱلطَّبِيعِي « ٱلْجِسْمُ هُوَ ٱلْقَابِلُ لِلأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ، وَٱلْهُيُولِي هُوَ ٱلْجُزْءُ ٱلَّذِي مِنْ شَأْنِهِ ٱلْقَبُولُ فَقَط، وَٱلْجِسْمُ ٱلْبَسِيطُ هُوَ [ٱلْجِسْمُ] ٱلَّذِي لَا يَتَأَلَّفُ مِنْ أَجْسَامٍ مُخْتَلِفَةِ ٱلصُّوَرِ، وَٱلْحَرَكَةُ هُوَ ٱلْخُرُوجُ مِنَ ٱلْقُوَّةِ إِلَى ٱلْفِعْلِ عَلَى سَبِيلِ ٱلتَّدْرِيجِ ».

ب-٤٢ض وَأَمَّا ٱلتَّصْدِيقَاتُ فَهِيَ ٱلْمُقَدِّمَاتُ / ٱلَّتِي تَتَرَكَّبُ دَلَائِلُ ٱلْمَسَائِلِ مِنْهَا، وَتِلْكَ ٱلْمُقَدِّمَاتُ إِمَّا وَاجِبَةُ ٱلْقَبُولِ أَوْ غَيْرُ وَاجِبَةِ ٱلْقَبُولِ. وَوَاجِبَةُ ٱلْقَبُولِ إِمَّا عَامَّةٌ كَٱلأَوَّلِيَّاتِ، كَقَوْلِنَا « ٱلشَّيْءُ إِمَّا أَنْ يَكُونَ وَ إِمَّا أَنْ لَايَكُونَ »، أَوْ خَاصَّةً بِعِلْمٍ أَوْ عِلْمَيْنِ، كَقَوْلِنَا « ٱلْمَقَادِيرُ ٱلْمُسَاوِيَةُ لِمِقْدَارٍ وَاحِدٍ مُتَسَاوِيَةٌ »، فَإِنَّهُ خَاصٌّ بِٱلْهَنْدَسَةِ وَٱلْحِسَابِ، وَتُسَمَّى أَمْثَالُ ذَلِكَ أُصُولاً مُتَعَارَفَةً. وَغَيْرُ وَاجِبَةِ ٱلْقَبُولِ، إِنْ كَانَتْ مَأْخُوذَةً مِنْ غَيْرِ شَكٍّ وَ إِنْكَارٍ، سُمِّيَتْ أُصُولاً مَوْضُوعَةً، كَقَوْلِنَا « لَنَا أَنْ نَفْرِضَ خَطّاً عَلَى أَيِّ سَطْحٍ كَانَ، أَوْ مَارّاً بِنُقْطَةٍ كَيْفَ [مَا] إِتَّفَقَ »، وَ إِنْ كَانَتْ مَأْخُوذَةً عَلَى سَبِيلِ ٱلشَّكِّ وَٱلإِنْكَارِ سُمِّيَتْ مُصَادَرَاتٍ، كَقَوْلِنَا « لَنَا أَنْ نَرْسُمَ عَلَى كُلِّ نُقْطَةٍ وَبِكُلِّ بُعْدٍ شَيْئاً دَائِرَةً »، وَقَدْ تَكُونُ ٱلْمُقَدِّمَةُ ٱلوَاحِدَةُ أَصْلاً مَوْضُوعاً عِنْدَ شَخْصٍ وَمُصَادَرَةً عِنْدَ آخَرَ. وَتُسَمَّى ٱلْحُدُودُ وَٱلوَاجِبُ تَسْلِيمُهَا، أَوْضَاعاً.

وَمَبَادِئُ ٱلْمُوسِيقَى بَعْضُهَا عَدَدِيَّةٌ، كَقَوْلِنَا « نِسْبَةُ إِحْدَى نَغْمَتَيْ بُعْدِ ذِي ٱلأَرْبَعِ إِلَى ٱلأُخْرَى كَنِسْبَةِ ٱلأَرْبَعَةِ إِلَى ٱلثَّلَاثَةِ، وَنِسْبَةُ إِحْدَى نَغْمَتَيْ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ إِلَى ٱلأُخْرَى كَنِسْبَةِ ٱلثَّلَاثَةِ إِلَى ٱلإِثْنَيْنِ »،

---

1 وَمِنْ حَيْثُ] مِنْ حَيْثُ **ب** 5 فَسُمِّيَتْ] سُمِّيَتْ **أب** 9 وَٱلْكَمِّيَّةِ] غير مقروء**ب** 17 وَوَاجِبَةُ] وَٱلوَاجِبَةُ **ب** 17 إِمَّا أَنْ يَكُونَ] إِعَادَة : إِمَّا أَنْ يَكُونَ **ب**

إِلَى غَيْرِ ذَلِكَ. وَبَعْضُهَا هَنْدَسِيَّةٌ، كَقَوْلِنَا « اِخْتِلَافُ ٱلنَّغَمَاتِ فِي ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ بِحَسَبِ ٱلْأَوْتَارِ ٱلَّتِي تُسْمَعُ مِنْهَا فِي ٱلطُّولِ وَٱلْعَرْضِ »، وَبَعْضُهَا طَبِيعِيَّةٌ كَمَا سَنَقِفُ عَلَيْهِ فِي أَثْنَاءِ ٱلْكَلَامِ. وَمِنَ ٱلْأُصُولِ ٱلْمُتَعَارَفَةِ ٱلْمُخْتَصَّةِ بِهَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ هُوَ أَنَّهُ إِذَا فُصِلَ مِنْ مُطْلَقِ ٱلوَتَرِ ثُلُثُهُ أَوْ رُبُعُهُ أَوْ نِصْفُهُ فَٱسْتُنْطِقَ ٱلْبَاقِي، تَكُونُ ٱلنَّغْمَةُ ٱلْمَسْمُوعَةُ مِنْ مُنْتَصْفِهِ أَحَدَّ لَا مَحَالَةَ مِنَ ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْ ثَلَاثَةِ أَرْبَاعِهِ، وَأَثْقَلَ مِنَ ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْ رُبْعِهِ.

3 [ٱلْمَسَائِلُ]

وَٱلْمَسَائِلُ هِيَ ٱلْمَطَالِبُ ٱلَّتِي تُقَامُ ٱلْبَرَاهِينُ عَلَيْهَا، كَقَوْلِنَا فِي عِلْمِ ٱلْمِيزَانِ « ٱلْمُوجِبَةُ ٱلْكُلِّيَّةُ تَنْعَكِسُ مُوجِبَةً جُزْئِيَّةً »، فَإِنَّهَا مَسْأَلَةٌ تَبَيَّنَ فِيهَا ثُبُوتُ مَحْمُولِهَا، وَهُوَ ٱلِانْعِكَاسُ إِلَى ٱلْمُوجِبَةِ ٱلْجُزْئِيَّةِ، لِمَوْضُوعِهَا، وَهُوَ ٱلْمُوجِبَةُ ٱلْكُلِّيَّةُ، بِٱلْبُرْهَانِ كَٱلْخُلْفِ وَٱلْعَكْسِ. وَ كَقَوْلِنَا / فِي عِلْمِ ٱلْهَنْدَسَةِ « ٱلزَّوَايَا ٱلَّتِي تَقَعُ عَلَى ب-٤٣و
قِسِيٍّ مُتَسَاوِيَةٍ مِنْ دَوَائِرَ مُتَسَاوِيَةٍ مُتَسَاوِيَةٌ، مَرْكَزِيَّةً كَانَتْ أَوْ مُحِيطِيَّةً »، فَإِنَّهَا مَسْأَلَةٌ بَيْنَ ثُبُوتِ ٱلْمُسَاوَاةِ
لِلزَّوَايَا بِٱلشَّكْلِ ٱلسَّادِسِ وَٱلْعِشْرِينَ مِنَ ٱلْمَقَالَةِ ٱلثَّالِثَةِ مِنْ كِتَابِ إِقْلِيدِسَ. وَكَقَوْلِنَا فِي هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ « ثَلَاثَةُ
أَبْعَادٍ جَـ عَلَى ٱلتَّتَالِي / مُلَائِمَاتُ ٱلنَّغَمِ، وَثَلَاثَةُ أَبْعَادٍ طَ مُتَنَافِرَةُ ٱلنَّغَمِ »، فَإِنَّهُمَا مَسْأَلَتَانِ بَيْنَ ثُبُوتِ ٱلْمُلَاءَمَةِ أ-٣٤ض
فِي ٱلْأُولَى لِثَلَاثَةِ أَبْعَادٍ جَـ، وَٱلْمُنَافَرَةِ فِي ٱلثَّانِيَةِ لِثَلَاثَةِ أَبْعَادٍ طَ، كَمَا سَيُتْلَى عَلَيْكَ فِي ٱلْفَصْلِ ٱلرَّابِعِ مِنْ هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ.

---

9 مُحِيطِيَّةً] مُحِيطَةً **أ** 11 بَيْنَ] تَبَيَّنَ **ب**

XXVIII Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلْأَوَّلُ]

1 [ٱلصَّوْتُ]

قَالَ : « ٱلنَّغْمَةُ صَوْتٌ لَابِثٌ، إِلَخ ». أَقُولُ : لَا يَخْفَى عَلَيْكَ أَنَّ تَحْقِيقَ ٱلْقَوْلِ فِي ٱلنَّغْمَةِ يَتَوَقَّفُ عَلَى
5 تَحْقِيقِهِ فِي ٱلصَّوْتِ وَغَيْرِهِ مِمَّا أُخِذَ فِي تَعْرِيفِهَا. فَٱعْلَمْ أَنَّ ٱلْمُصَنِّفَ رَحِمَهُ ٱللَّهُ قَدْ نَقَلَ عَنِ ٱلشَّيْخِ ٱلْكَامِلِ أَبِي نَصْرٍ ٱلْفَارَابِي فِي رِسَالَتِهِ ٱلْمُسَمَّاةِ بِٱلشَّرَفِيَّةِ فِي هَذَا ٱلْمَوْضِعِ كَلَاماً، ثُمَّ أَوْرَدَ عَلَيْهِ شُكُوكاً لَا بُدَّ مِنَ ٱلتَّنْبِيهِ عَلَيْهَا وَٱلْإِجَابَةِ عَنْهَا. فَلِنُورِدْ كَلَامَ هَذَا بِٱلْكَامِلِ أَوَّلاً، وَٱلشُّكُوكَ ٱلَّتِي أَوْرَدَهَا ٱلْمُصَنِّفُ عَلَيْهِ ثَانِياً، وَٱلْأَجوبَةَ ٱلَّتِي هَدَانَا ٱللَّهُ تَعَالَى إِلَيْهَا ثَالِثاً. فَنَقُولُ : قَالَ ٱلشَّيْخُ :

« إِنَّ مِنَ ٱلْأَجْسَامِ مَا إِذَا زَاحَمَهُ جِسْمٌ آخَرُ لَمْ يُقَاوِمِ ٱلزَّاحِمَ وَٱنْقَادَ لَهُ، إِمَّا بِأَنْ يَنْدَفِعَ إِلَى عُمْقِ نَفْسِهِ،
10 مِثْلَ ٱلْأَجْسَامِ ٱللَّيِّنَةِ، أَوْ يَنْحَرِقَ لِلزَّاحِمِ، مِثْلَ ٱلْأَجْسَامِ ٱلرَّطْبَةِ، أَوْ يَنْتَحِيَ إِلَى ٱلْجِهَةِ ٱلَّتِي كَانَتْ إِلَيْهَا حَرَكَةُ ٱلزَّاحِمِ مِنْ غَيْرِ مُقَاوَمَةٍ بَيْنَهُمَا أَصْلاً. فَمَتَى كَانَ كَذَلِكَ لَمْ يُوجَدْ فِي ٱلْجِسْمِ ٱلَّذِي زُحِمَ صَوْتٌ. »

ثُمَّ قَالَ :

« إِنَّ مِنَ ٱلْأَجْسَامِ مَا إِذَا زَاحَمَهُ جِسْمٌ آخَرُ قَاوَمَ ٱلزَّاحِمَ، فَلَمْ يَنْحَرِقْ لَهُ وَلَمْ يَنْدَفِعْ إِلَى عُمْقِ نَفْسِهِ وَلَا إِلَى ٱلْجِهَةِ ٱلَّتِي كَانَتْ إِلَيْهَا حَرَكَةُ ٱلزَّاحِمِ وَذَلِكَ مِثْلُ ٱلْأَجْسَامِ ٱلصَّلْبَةِ فَمَتَى كَانَتْ قُوَّةُ ٱلزَّاحِمِ دُونَ قُوَّةِ
15 ٱلْمَزْحُومِ فَحِينَئِذٍ يُمْكِنُ مَتَى قُرِعَ أَنْ يُوجَدَ لَهُ صَوْتٌ. »

ثُمَّ قَالَ :

« وَٱلْقَرْعُ هُوَ مُمَاسَّةُ ٱلْجِسْمِ ٱلصَّلْبِ جِسْماً آخَرَ صَلْباً مُزَاحِماً عَنْ حَرَكَةٍ. »

ثُمَّ قَالَ : / ب-٤٣ض

« وَقَدْ يُوجَدُ فِي ٱلْهَوَاءِ وَحْدَهُ صَوْتٌ مَتَى قُرِعَ بِٱلسِّيَاطِ. »

20 إِلَى هَهُنَا كَلَامُ هَذَا ٱلْكَامِلِ. وَأَمَّا ٱلشُّكُوكُ ٱلَّتِي أَوْرَدَهَا ٱلْمُصَنِّفُ فَأَحَدُهَا أَنَّ قَوْلَهُ : « فَمَتَى كَانَ كَذَلِكَ لَمْ يُوجَدْ فِي ٱلْجِسْمِ ٱلَّذِي زُحِمَ صَوْتٌ »، يُوهِمُ أَنَّ ٱلصَّوْتَ يَخْتَصُّ بِٱلْمَزْحُومِ دُونَ ٱلزَّاحِمِ مُطْلَقاً، وَلَيْسَ كَذَلِكَ فَإِنَّ ٱلصَّوْتَ ٱلْمَسْمُوعَ مِنْ مُصَادَمَةِ حَجَرٍ حَجَراً لَا يُقَالُ بِخُصُوصِيَّتِهِ لِلْمَزْحُومِ دُونَ ٱلزَّاحِمِ أَوْ

---

7 وَٱلإِجَابَةِ] ٱلأَجوبَةِ **أب** 7 بِٱلْكَامِلِ] ٱلْكَامِلَ **أب** 20 فَأَحَدُهَا] فَأَحَدُهُمَا **ب**

بِٱلْعَكْسِ. وَجوَابُهُ أَنَّ هَذَا إِنَّمَا يُرَدُّ عَلَيْهِ إِنْ لَوْ لَمْ يَكُنْ كَلَامُهُ مَبْنِيّاً عَلَى ٱلْعُرْف، وَأَمَّا إِذَا كَانَ مَبْنِيّاً عَلَيْهِ فَلَا. وَذَلِكَ لِأَنَّ أَهْلَ ٱلْعُرْف مُطْلَقاً يُضِيفُونَ ٱلصَّوْتَ إِلَى ٱلْمَزْحُوم وَيَخُصُّونَهُ بِهِ، فَإِنَّهُمْ يَقُولُونَ، صَوْتُ ٱلوَتَرِ وَٱلطَّاسِ وَٱلطَّشْتِ وَٱلْحَلْقِ وَٱلنَّايِ. وَٱلزَّاحِمُ فِي ٱلْأَوَّلِ ٱلْمِضْرَابُ وَأَمْثَالُهُ، وَفِي ٱلثَّانِي وَٱلثَّالِث ٱلْحَجَرُ ٱلَّذِي يُلْقَى فِيهِ وَأَشْبَاهُهُ، وَفِي ٱلرَّابِعِ وَٱلْخَامِسِ ٱلْهَوَاءُ ٱلْمَدْفُوعُ فِيهِ بِٱلْقُوَّةِ. وَلَعَلَّهُمْ إِنَّمَا خَصَّصُوهُ بِٱلْمَزْحُومِ بِنَاءاً عَلَى أَنَّ تَأْثِيرَ ٱلزَّاحِمِ لَا يَظْهَرُ إِلَّا فِي ٱلْمَزْحُومِ كَمَا أَنَّ تَأْثِيرَ ٱلضَّارِبِ لَا يَظْهَرُ إِلَّا فِي ٱلْمَضْرُوب. قَوْلُهُ : « فَإِنَّ ٱلصَّوْتَ ٱلْمَسْمُوعَ مِنْ مُصَادَمَةِ حَجَرٍ حَجَراً لَايُقَالُ بِخُصُوصِيَّتِهِ لِلْمَزْحُومِ دُونَ ٱلزَّاحِمِ أَوْ بِٱلْعَكْسِ ». قُلْنَا : هَذَا مِمَّا لَا يَضُرُّهُ لِأَنَّ ذَلِكَ بِٱلْعُرْف أَيْضاً وَٱلْحَاصِلُ أَنَّ ٱلْعُرْفَ فِي هَذَا ٱلْمِثَالِ وَأَمْثَالِهِ عَلَى عَدَمِ ٱلتَّخْصِيصِ وَفِي مَا نَحْنُ فِيهِ عَلَى تَخْصِيصِهِ بِٱلْمَزْحُومِ وَٱلَّذِي / يَقْتَضِي مِنْهُ ٱلْعَجَبَ أَنَّ ٱلْمُصَنِّفَ أ-٣٥و نَفْسَهُ أَضَافَ ٱلصَّوْتَ إِلَى ٱلْمَزْحُومِ وَخَصَّصَهُ بِهِ فَإِنَّهُ قَالَ فِي جَمِيعِ مُصَنَّفَاتِهِ فِي هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ « وَأَمَّا حُدُوثُ ٱلنَّغَمِ فِي ٱلْأَوْتَارِ »، « وَأَمَّا حُدُوثُهَا فِي ٱلآلَات ذَوَاتِ ٱلنَّفْخِ »، « وَأَمَّا حُدُوثُهَا فِي ٱلْحَلْقِ ٱلإِنْسَانِيَّةِ »، ثُمَّ أَنْكَرَ عَلَى مِثْلِ هَذَا ٱلْكَامِلِ وَهَلْ هَذَا إِلَّا تَنَاقُضٌ؟

وَثَانِيهَا أَنَّهُ لَيْسَ ٱلْخَرْقُ وَٱلإِنْدِفَاعُ وَٱلتَّنَحِّي وَعَدَمُهَا مِمَّا يَجِبُ أَنْ يُشْتَرَطَ فِي وُجُود ٱلصَّوْت أَوْ عَدَمِهِ فَقَدَ يَنْخَرِقُ فَيَكُونُ سَبَباً لِوُجُود ٱلصَّوْت كَٱلتَّمْزِيقِ وَقَدْ لَا يَنْخَرِقُ وَلَا يَنْدَفِعُ وَٱلْمُقَاوَمَةُ مَوْجُودَةٌ وَلَا صَوْتَ إِذِ ٱلْمُزَاحَمَةُ قَدْ تَتَّفِقُ بَعْدَ ٱلْمُمَاسَّةِ مَعَ ٱلْمُقَاوَمَةِ فَلَا تُنْتِجُ صَوْتاً، وَجَوَابُهُ أَنَّا نَعْلَمُ بِٱلضَّرُورَةِ أَنَّ ٱلْمَزْحُومَ لَوْ كَانَ بِحَيْثُ لَا يُمْكِنُهُ ٱلْمُقَاوَمَةُ مَعَ ٱلزَّاحِمِ / أَصْلاً لَا يَحْصُلُ ٱلْقَرْعُ ٱلْمُنْتِجُ لِلصَّوْت وَإِنْكَارُ ذَلِكَ مُكَابَرَةٌ. ب-٤٤و

قَوْلُهُ : « فَقَدْ يَنْخَرِقُ فَيَكُونُ سَبَباً لِوُجُود ٱلصَّوْت كَٱلتَّمْزِيقِ »، قُلْنَا هَذَا مِمَّا لَا تَوْجِيهَ لَهُ أَصْلاً لِأَنَّ كَلَامَ ٱلشَّيْخِ فِي ٱلْأَصْوَاتِ ٱلْقَرْعِيَّةِ وَهِيَ مِنَ ٱلْقَلْعِيَّةِ وَلَا مُنَافَاةَ. قَوْلُهُ :« وَقَدْ لَا يَنْخَرِقُ وَلَا يَنْدَفِعُ وَٱلْمُقَاوَمَةُ مَوْجُودَةٌ وَلَا صَوْتَ إِذِ ٱلْمُزَاحَمَةُ قَدْ تَتَّفِقُ بَعْدَ ٱلْمُمَاسَّةِ مَعَ ٱلْمُقَاوَمَةِ »، قُلْنَا هَذَا مِمَّا لَا تَوْجِيهَ لَهُ أَيْضاً لِأَنَّ مَبْنَى كَلَامِهِ عَلَى ٱلْمُقَاوَمَةِ حَالَ ٱلْمُمَاسَّةِ وَمَا أَوْرَدَهُ مِنْهُ ٱلْمُقَاوَمَةُ بَعْدَهَا.

وَثَالِثُهَا أَنَّ شَرْطَهُ فِي وُجُود ٱلصَّوْت أَنْ تَكُونَ قُوَّةُ ٱلزَّاحِمِ دُونَ قُوَّةِ ٱلْمَزْحُومِ فَغَيْرُ مُطَّرِد وَقَدْ تَتَسَاوَى ٱلْقُوَّتَانِ وَقَدْ تَضْعُفُ قُوَّةُ ٱلْمَزْحُومِ دُونَ قُوَّةِ ٱلزَّاحِمِ وَبِٱلْعَكْسِ مَعَ وُجُود ٱلصَّوْت، وَجَوَابُهُ أَنَّ هَذَا إِنَّمَا يُرَدُّ عَلَيْهِ أَيْضاً إِنْ لَوْ لَمْ يَكُنْ ٱلْمُرَادُ مِنْ قَوْلِهِ مَتَى كَانَتْ قُوَّةُ ٱلزَّاحِمِ دُونَ قُوَّةِ ٱلْمَزْحُومِ [وَ]هُوَ أَنْ لَا تَكُونَ قُوَّةُ ٱلزَّاحِمِ بِحَيْثُ لَا يُمْكِنُ لِلْمَزْحُومِ أَنْ يُقَاوِمَهُ آنَ ٱلْمُلَاقَاةِ أَصْلاً وَهومَمْنُوعٌ. قَوْلُهُ : « وَقَدْ تَتَسَاوَى ٱلْقُوَّتَانِ وَقَدْ تَضْعُفُ قُوَّةُ ٱلْمَزْحُومِ دُونَ قُوَّةِ ٱلزَّاحِمِ [أَوْ] بِٱلْعَكْسِ مَعَ وُجُود ٱلصَّوْت »، قُلْنَا إِنْ إِدَّعَيْتَهُ مُطْلَقاً فَمَمْنُوعٌ وَإِنْ إِدَّعَيْتَهُ فِي غَيْرِ آنِ ٱلْمُلَاقَاةِ فَمُسَلَّمٌ لَكِنَّ حُصُولَ ٱلصَّوْت بِسَبَبِ ٱلْمُقَاوَمَةِ آنَ ٱلْمُلَاقَاةِ كَٱلْمُقَاوَمَةِ ٱلْخَاصَّةِ بَيْنَ ٱلسَّوْطِ وَٱلْهَوَاءِ، وَٱلْحَجَرِ وَٱلْمَاءِ، فَإِنَّهَا تُحْدِثُ ٱلصَّوْتَ آنَ ٱلْمُلَاقَاةِ ثُمَّ لَمَّا إِنْخَرَقَ ٱلْهَوَاءُ مِنَ ٱلسَّوْطِ وَٱلْمَاءُ مِنَ ٱلْحَجَرِ لَا يَبْقَى ٱلصَّوْتُ أَصْلاً لِإِنْتِفَاءِ ٱلْمُقَاوَمَةِ. فَٱلْحَاصِلُ أَنَّهُ كُلَّمَا كَانَتْ قُوَّةُ ٱلزَّاحِمِ فَوْقَ قُوَّةِ ٱلْمَزْحُومِ بِٱلتَّفْسِيرِ ٱلَّذِي ذَكَرْنَا لَا يَحْصُلُ ٱلصَّوْتُ أَصْلاً وَكُلَّمَا يَحْصُلُ ٱلصَّوْتُ لَا

---

[2] بِهِ] – **ب** [4] خَصَّصُوهُ] خَصَّصُوَا، مُصَحَّحَة **أ**، خَصَّصُوا **ب** [8] يَقْتَضِي] يَقْضِي **أ** [18] مَعَ] بَعْدَ **أب** [25] فَمَمْنُوعٌ] مَمْنُوعٌ **ب**

تَكُونُ قُوَّةُ ٱلزَّاحِمِ فَوْقَ قُوَّةِ ٱلْمَزْحُومِ بِهَذَا ٱلتَّفْسِيرِ.

وَرَابِعُهَا أَنَّ رَسْمَهُ لِلْقَرْعِ بِأَنَّهُ مُمَاسَّةُ ٱلْجِسْمِ ٱلصَّلْبِ جِسْماً آخَرَ صَلْباً مُزَاحِماً لَهُ مَعَ قَوْلِهِ « وَقَدْ يُوجَدُ فِي ٱلْهَوَاءِ وَحْدَهُ صَوْتٌ » مِمَّا يَتَنَاقَضَانِ، وَجَوَابُهُ أَنَّ هَذَا إِنَّمَا يُرَدُّ إِنْ لَمْ يَكُنْ مُرَادُهُ مِنَ ٱلْجِسْمِ ٱلصَّلْبِ كُلَّ
ب-٤٤ض مَا لَهُ قُوَّةُ ٱلْمُمَانَعَةِ مَعَ ٱلْغَيْرِ فِي ٱلْجُمْلَةِ، / وَهُوَ مَمْنُوعٌ وَلَئِنْ سَلَّمْنَاهُ، وَلَكِنْ لِمَ لَا يَجُوزُ أَنْ يَكُونَ مَا ذَكَرَهُ
أ-٣٥ض 5 تَعْرِيفاً لِلْقَرْعِ ٱلْأَكْثَرِي لَا لِمُطْلَقِ ٱلْقَرْعِ وَذَلِكَ لِأَنَّ ٱلْقَرْعَ / قِسْمَانِ أَكْثَرِي وَهُوَمَا يَكُونُ بَيْنَ ٱلْجِسْمَيْنِ ٱلْمَذْكُورَيْنِ وَأَقَلِّي وَهُوَ مَا يَكُونُ بَيْنَ ٱلْجِسْمِ ٱلْمُسْتَحْصِفِ ٱلْأَلْمَسِ وَٱلْهَوَاءِ وَإِنَّمَا تَعَرَّضَ لَهُ إِمَّا لَمَكَانِ ٱلتَّعَجُّبِ مِنْهُ لِكَوْنِهِ أَقَلِّي ٱلْوُجُودِ وَإِمَّا لِكَوْنِهِ ٱلْمُسْتَعْمَلَ فِي هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ.

وَخَامِسُهَا أَنَّ قَوْلَهُ وَرُبَّمَا يُسْمَعُ ٱلصَّوْتُ فِي ٱلْهَوَاءِ وَحْدَهُ لَيْسَ كَمَا يَنْبَغِي لِأَنَّ ٱلصَّوْتَ لَا يُوجَدُ فِي ٱلْهَوَاءِ وَحْدَهُ بَلْ لِمُصَادَمَةِ ٱلْقَارِعِ ٱلَّذِي هُوَ ٱلسَّوْطُ لِلْمَقْرُوعِ ٱلَّذِي هُوَ ٱلْهَوَاءُ بَلْ رُبَّمَا يَتَخَالَفُ مَهَبُّ
10 ٱلْأَهوِيَةِ فَيَصْدُمُ أَحَدُهُمَا ٱلآخَرَ فَيُسْمَعُ ٱلصَّوْتُ، وَجَوَابُهُ أَنَّ هَذَا إِنَّمَا يُرَدُّ عَلَيْهِ إِنْ لَوْ كَانَ مُرَادُهُ أَنَّ ٱلصَّوْتَ يُوجَدُ فِي ٱلْهَوَاءِ بِدُونِ ٱلْقَارِعِ وَلَيْسَ كَذَلِكَ بَلِ ٱلْمُرَادُ هُوَ أَنَّ ٱلصَّوْتَ يُوجَدُ فِي ٱلْهَوَاءِ دُونَ ٱلْمَقْرُوعِ ٱلَّذِي هُوَ غَيْرُ ٱلْهَوَاءِ كَمَا فِي ٱلْقَرْعِ ٱلْأَكْثَرِي بَلْ مَعَ ٱلْمَقْرُوعِ ٱلَّذِي هُوَ ٱلْهَوَاؤُ.

وَسَادِسُهَا أَنَّ شَرْطَهُ أَنْ تَكُونَ ٱلْمُزَاحَمَةُ عَنْ حَرَكَةٍ تِكْرَارٌ مَحْضٌ وَتَحْصِيلٌ لِلْحَاصِلِ إِذْ لَا مُزَاحَمَةَ إِلَّا عَنْ حَرَكَةٍ، وَجَوَابُهُ أَنَّهُ بِهَذَا ٱلشَّكِّ يُنَاقِضُ نَفْسَهُ، أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّهُ سَلَّمَ جَوَازَ ٱلإِنْفِكَاك بَيْنَهُمَا فَإِنَّهُ قَالَ وَقَدْ
15 تَتَّفِقُ ٱلْمُمَانَعَةُ كَمَا عَلِمْتَ بَعْدَ ٱلْمُمَاسَّةِ فَلَا يَنْتُجُ ٱلصَّوْتُ لِإِنْتِفَاءِ ٱلْمُزَاحَمَةِ مِنَ ٱلْحَرَكَةِ، وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّهُ جَعَلَ ٱلْمُصَادَمَةَ أَخَصَّ مِنْهَا مُطْلَقاً حَيْثُ قَالَ : « وَلَوْ اِسْتَعْمَلَ ٱلْمُصَادَمَةَ عِوَضاً عَنِ ٱلْمُزَاحَمَةِ لَأَغْنَى عَنْ هَذَا ٱلشَّرْطِ إِذْ كُلُّ مُصَادَمَةٍ مُزَاحَمَةٌ وَلَا يَنْعَكِسُ »، وَأَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّ هَذَا إِنَّمَا يَسْتَقِيمُ إِنْ لَوْ كَانَتْ ٱلْمُصَادَمَةُ هِيَ ٱلْمُزَاحَمَةُ عَنْ ٱلْحَرَكَةِ وَإِلَّا لَمْ يَكُنْ أَخَصَّ مِنْهَا مُطْلَقاً.

هَذَا خَلَفْ

20 هَذَا كَلَامٌ وَقَعَ فِي ٱلْبَيْنِ فَلْنَرْجِعْ إِلَى ٱلْمَقْصُودِ فَنَقُولَ : إِنَّ ٱلصَّوْتَ عِبَارَةٌ عَنْ كَيْفِيَّةٍ مَسْمُوعَةٍ لِذَاتِهَا. وَقَوْلُنَا « لِذَاتِهَا » إِحْتِرَازٌ مِنَ ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ وَٱلْجَهَارَةِ وَٱلْخَفَاتَةِ وَغَيْرِهَا مِنَ ٱلْعَوَارِضِ ٱلَّتِي لَا تُسْمَعُ لِذَاتِهَا بَلْ بِوَاسِطَةِ ٱلصَّوْت. وَسَبَبُهُ ٱلْقَرِيبُ تَمَوُّجٌ يَقَعُ لِأَجْزَاءِ ٱلْهَوَاءِ بِحَرَكَةٍ شَدِيدَةٍ ،إِمَّا مِنْ قَرْعٍ عَنِيفٍ يَحْصُلُ
ب-٤٥و بِسَبَبِ إِصْطِكَاك / ٱلْجِسْمَيْنِ ٱلصَّلْبَيْنِ، وَإِمَّا مَعَ قَلْعٍ عَنِيفٍ. وَلَيْسَ ٱلْمُرَادُ بِٱلتَّمَوُّجِ حَرَكَةً إِنْتِقَالِيَّةً مِنْ هَوَاءٍ وَاحِدٍ بِعَيْنِهِ، بَلْ ٱلْمُرَادُ حَالَةٌ شَبِيهَةٌ بِتَمَوُّجِ ٱلْمَاءِ، فَإِنَّهُ أَمْرٌ يَحْدُثُ بِصَدْمٍ بَعْدَ صَدْمٍ، وَسُكُونٍ بَعْدَ سُكُونٍ.
25 وَإِنَّمَا اِشْتُرِطَ « ٱلْعَنِيفَ » لِأَنَّكَ لَوْ قَرَعْتَ جِسْماً كَٱلْعِهْنِ وَٱلْقُطْنِ وَغَيْرِهِمَا مِنَ ٱلْأَجْسَامِ ٱللَّيِّنَةِ بِقَرْعٍ لَيِّنٍ أَوْ شَقَصْتَهُ يُشَقُّ كَذَلِكَ، [وَ] لَمْ يَحْدُثِ ٱلصَّوْتُ أَصْلاً. وَإِنَّمَا جَعَلْنَا كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا مُوجِباً لِلتَّمَوُّجِ، أَمَّا فِي ٱلْقَرْعِ فَلِأَنَّ ٱلْقَارِعَ يُمَوِّجُ ٱلْهَوَاءَ إِلَى أَنْ يَنْقَلِبَ مِنَ ٱلْمَسَافَةِ ٱلَّتِي سَلَكَهَا ٱلْقَارِعُ إِلَى مَا وَرَاءَنَا بِعُنْفٍ شَدِيدٍ، وَكَذَا ٱلْقَالِعُ. ثُمَّ عَلَى كُلٍّ مِنَ ٱلتَّقْدِيرَيْنِ تَحْدُثُ مِنَ ٱلْقَرْعِ أَوِ ٱلْقَلْعِ هَيْئَةٌ مُسْتَدِيرَةٌ كَمَا إِذَا رَمَيْتَ حَجَراً فِي

3–4 كُلَّ مَا] كُلَّمَا **أ** 4 لَهُ] هُوَ لَهُ **أب** 19 هَذَا خَلَفْ] هْفْ **أ** 26 شَقَصْتَهُ] شَقَقْتَهُ **ب** 26 ٱلصَّوْتُ] إِضَافَةٌ غَيْرُ وَاضِحَة **ب** 26 لِلتَّمَوُّجِ] – **ب**

وَسَطِ مَاءٍ رَاكِدٍ، فَإِنَّهُ تَنْعَطِفُ مِنْهُ دَائِرَةٌ صَغِيرَةٌ لَا تَزَالُ تَتَّسِعُ وَتَضْعُفُ قَلِيلاً قَلِيلاً إِلَى أَنْ تَنْعَدِمَ. فَكَذَلِكَ
اَلْهَوَاءُ، فَإِذَا إِنْتَهَتْ حَرَكَةُ هَذَا اَلتَّمَوُّجِ إِلَى اَلْهَوَاءِ / اَلَّذِي فِي اَلْأُذُنِ، تُحَرِّكُ ذَلِكَ اَلْهَوَاءَ اَلرَّاكِدَ حَرَكَةٌ أ-٣٦و
مَخْصُوصَةٌ عَلَى كَيْفِيَّةٍ مَخْصُوصَةٍ، فَيَنْفَعِلُ اَلْعَصَبُ اَلَّذِي يُدْعَنُ بِطَبْلَةِ اَلسَّامِعَةِ اَلْمَفْرُوشَةِ عَلَى اَلصِّمَاخِ مِنْ
تِلْكَ اَلْحَرَكَةِ، فَتَحْصُلُ فِيهَا حَرَكَةٌ مَخْصُوصَةٌ، فَتُلَاقِيهَا اَلْقُوَّةُ اَلسَّامِعَةُ وَتُشَاهِدُهَا، فَيَحْصُلُ اَلسَّمَاعُ وَاَلزَّمَانُ
مِقْدَارُ حَرَكَةِ فَلَكِ اَلنَّهَارِ اَلْمُسَمَّى بِمُحَدِّدِ اَلْجِهَاتِ عِنْدَ اَلْحُكَمَاءِ، وَبِاَلْعَرْشِ اَلْمَجِيدِ فِي لِسَانِ اَلشَّرْعِ.

إِذَا عَرَفْتَ ذَلِكَ فَقَوْلُهُ « اَلصَّوْتُ جِنْسٌ » بَعِيدٌ، وَقَوْلُهُ « لَابِثٌ » إِحْتِرَازٌ عَنِ اَلْأَصْوَاتِ اَلَّتِي لَا يَكُونُ
لَبْثُهَا، وَقَوْلُهُ « فِي اَلْحِدَّةِ وَاَلثِّقَلِ » إِحْتِرَازٌ عَنِ اَلْأَصْوَاتِ اَلَّتِي لَا يَكُونُ لَهَا قِسْطٌ مِنْهُمَا، وَقَوْلُهُ « مَحْنُونٌ
إِلَيْهِ » إِحْتِرَازٌ عَمَّا لَا تَكُونُ مِنْهَا كَذَلِكَ، وَسَيُتْلَى عَلَيْكَ اَلْمِثَالُ لِكُلِّ وَاحِدٍ مِنْهَا عَنْ قَرِيبٍ.

ثُمَّ إِعْلَمْ أَنَّ اَلْقَيْدَ اَلْأَخِيرَ لَمْ يُوجَدْ فِي تَعْرِيفِ اَلشَّيْخَيْنِ أَبِي نَصْرٍ وَأَبِي عَلِيٍّ، وَاَلْمُصَنِّفُ قَدْ إِعْتَرَضَ
عَلَيْهِ بِأَنَّهُ غَيْرُ مَانِعٍ لِدُخُولِ اَلْأَصْوَاتِ اَلَّتِي تُسْمَعُ مِنْ جَرِّ اَلْأَجْسَامِ عَلَى صَفَحَةِ اَلْأَرْضِ، وَيَكُونُ لَهَا قِسْطٌ
مِنَ اَلْحِدَّةِ وَاَلثِّقَلِ بِحَسَبِ صَلَابَةِ اَلْأَجْسَامِ وَتَخَلْخُلِهَا، مَعَ أَنَّ شَيْئاً مِنْهَا لَا يُعَدُّ نَغْمَةً، فَحِينَئِذٍ تَفْتَقِرُ إِلَى /
خَاصَّةٍ أُخْرَى تَمْتَازُ بِهَا اَلنَّغْمَةُ عَنِ اَلصَّوْتِ. ب-٤٥ض

ثُمَّ قَالَ « وَلَيْسَ أَيْضاً قَوْلُ اَلْقَائِلِ « مَحْنُونٌ إِلَيْهِ طَبْعاً » مِمَّا يُخَصِّصُ، فَقَدْ تُسْمَعُ اَلنَّغْمَةُ مِنْ حُلُوقٍ
مُسْتَبْشَعَةٍ يَكْرَهُهَا اَلسَّامِعُ مَعَ كَوْنِهَا نَغْمَةً. »

ثُمَّ قَالَ « كُلُّ صَوْتَيْنِ يَتَسَاوَيَانِ فِي اَلْحِدَّةِ وَاَلثِّقَلِ أَوْ يَزِيدُ أَحَدُهُمَا اَلآخَرَ ثِقَلاً أَوْ حِدَّةً، فَإِنْ أَمْكَنَ
إِدْرَاكُ اَلْكَمِّيَّةِ بَيْنَ اَلصَّوْتَيْنِ حَتَّى حَكَمَ اَلْمُرْتَاضُ بِسَمَاعِ اَلنَّغَمِ أَنَّ أَحَدَهُمَا مُسَاوٍ لِلآخَرِ أَوْ أَحَدَ اَلصَّوْتَيْنِ
زَائِدٌ فِي اَلْحِدَّةِ وَاَلثِّقَلِ بِاَلنِّصْفِ أَوِ اَلثُّلُثِ أَوِ اَلرُّبُعِ أَوِ اَلضِّعْفِ أَوْ غَيْرِ ذَلِكَ، جُزِمَ بِأَنَّهُمَا نَغْمَتَانِ، وَإِنْ لَمْ
يَكُنْ ذَلِكَ جُزِمَ بِأَنَّهُمَا صَوْتَانِ لَا نَغْمَتَانِ، أَوْ أَحَدُهُمَا صَوْتٌ فَقَطْ، فَعُلِمَ أَنَّ اَلْفَصْلَ اَلْمُمَيِّزَ لَيْسَ إِنَّمَا هُوَ
اَلْحِدَّةُ وَاَلثِّقَلُ كَيْفَ إِتَّفَقَ، بَلْ عَلَى اَلشَّرْطِ اَلْمَذْكُورِ. »

ثُمَّ قَالَ « فَيَجِبُ أَنْ تُرْسَمَ اَلنَّغْمَةُ بِأَنَّهَا صَوْتٌ يُمْكِنُ إِدْرَاكُ اَلْكَمِّيَّةِ مِنْ ثِقَلِهِ أَوْ حِدَّتِهِ بِاَلنِّسْبَةِ إِلَى آخَرَ. »
وَاَلْجَوَابُ عَنِ اَلْأَوَّلِ، أَمَّا أَوَّلاً فَيُمْنَعُ إِشْتِرَاطُ اَلطَّرْدِ فِي مُطْلَقِ اَلتَّعْرِيفِ، وَذَلِكَ لِأَنَّ اَلْمُسَاوَاةَ إِنَّمَا تُشْرَطُ
فِي اَلتَّعْرِيفَاتِ اَلتَّامَّةِ، أَمَّا فِي اَلتَّعْرِيفَاتِ اَلنَّاقِصَةِ فَلَا، لِمَا صَرَّحَ بِهِ اَلشَّيْخُ فِي أَوَّلِ كِتَابِ اَلْبُرْهَانِ مِنَ اَلشِّفَاءِ.
وَأَمَّا ثَانِياً فَاَعْلَمْ أَنَّهُ لَا يَخْفَى عَلَى أَصْحَابِ اَلْفَطَانَةِ وَأَرْبَابِ اَلْكِيَاسَةِ أَنَّ اَلْأَصْوَاتَ اَلَّتِي تُسْمَعُ مِنْ جَرِّ
اَلْأَجْسَامِ عَلَى صَفَحَةِ اَلْأَرْضِ مُرَكَّبَةٌ مِنْ نَوْعَيْنِ : أَحَدُهُمَا قَلْعِيٌّ، وَهُوَ مَا يَحْدُثُ مِنْ إِنْفِصَالِ اَلْمَجْرُورِ عَنْ
أَجْزَاءِ اَلْمَجْرُورِ عَلَيْهِ آناً فَآناً بَعْدَ أَنْ كَانَ مُتَّصِلاً بِهَا، لَكِنَّ هَذَا اَلنَّوْعَ مِنَ اَلْأَصْوَاتِ لَيْسَ وَلَا يَجِبُ أَنْ
يَكُونَ مِنْ قَبِيلِ مَا نَحْنُ بِصَدَدِهِ لِأَنَّا نَتَكَلَّمُ بِاَلْأَصْوَاتِ اَلْقَرْعِيَّةِ دُونَ اَلْقَلْعِيَّةِ، وَاَلثَّانِي قَرْعِيٌّ وَهُوَ مَا يَحْدُثُ
مِنْ صَدْمِ اَلْمَجْرُورِ تَضَارِيسَ اَلْمَجْرُورِ عَلَيْهِ، وَأَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّ هَذَا اَلنَّوْعَ أَيْضاً لَيْسَ مِنْ قَبِيلِ مَا نَحْنُ بِصَدَدِهِ،
ضَرُورَةَ أَنَّ اَلْكَلَامَ فِي اَلْأَصْوَاتِ اَلْقَرْعِيَّةِ اَلَّتِي لَا يُمْكِنُ لَبْثُهَا، وَلَيْسَ فَلَيْسَ. نَعَمْ لَوْ كَانَ اَلْمَجْرُورُ عَلَيْهِ /

---

6 اَلصَّوْتُ] صَوْتُ **أب** 6 يَكُونُ] يُمْكِنُ **ب** 16 حَكَمَ] **– ب** 16 اَلْمُرْتَاضُ] لِلْمُرْتَاضِ **ب** 16 مُسَاوٍ] غير مقروء**ب**

أ-٣٦ض مِنَ ٱلْأَجْسَامِ ٱلْمُهْتَزَّةِ، فَإِنَّهُ تَحْدُثُ ٱلنَّغْمَةُ لَا مَحَالَةَ، وَإِلَّا فَلَا. وَكَذَلِكَ ٱلْمَجْرُورُ، فَإِنَّهُ لَوْ كَانَ مِنْ جُمْلَتِهَا
ب-٤٦و وَقَدْ / قَرَعَ بَعْضَ ٱلتَّضَارِيسِ، فَإِنْ كَانَتْ تِلْكَ ٱلتَّضَارِيسُ مُخْتَلِفَةً فِي ٱلإِسْتِحْصَافِ وَعَدَمِهِ لَا تَحْدُثُ ٱلنَّغْمَةُ أَصْلاً، لِأَنَّ مَا يَحْدُثُ مِنْهُ عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ لَا يَكُونُ لَابِثاً عَلَى حَدٍّ مِنَ ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ. وَإِنْ كَانَتْ غَيْرَ مُخْتَلِفَةٍ بَلْ مُتَشَابِهَةً فَإِنَّهُ تَحْدُثُ ٱلنَّغْمَةُ بِسَبَبِ إِهْتِزَازِهِ حَتْماً كَمَا نُشَاهِدُ مِنْ جَرِّ ٱلْجُذُوعِ ٱلْمُهْتَزَّةِ عَلَى
5 صَفْحَةِ ٱلْأَرْضِ، فَإِنَّهَا مَا دَامَتْ تُجَرُّ عَلَيْهَا تُحْدِثُ صَوْتاً لَابِثاً عَلَى حَدٍّ مِنَ ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ، إِلَّا أَنَّهُ تَكُونُ ٱلْأَجْزَاءُ مُخْتَلِفَةً بِحَسَبِ ٱلْجِهَارَةِ وَٱلْخَفَاتَةِ بِسَبَبِ شِدَّةِ قَرْعِهَا بَعْضَ ٱلتَّضَارِيسِ دُونَ ٱلْبَعْضِ.

وَٱلْحَاصِلُ أَنَّهُ إِنْ أَرَادَ بِقَوْلِهِ أَنَّهُ يَلْبَثُ زَمَاناً مِنَ ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ ٱلنَّوْعَ ٱلْأَوَّلَ فَهوَ مُسَلَّمٌ لَكِنَّهُ خَارِجٌ عَمَّا نَحْنُ فِيهِ. وَإِنْ أَرَادَ ٱلثَّانِي فَكَذَلِكَ إِذْ ٱللَّبْثُ غَيْرُ مُسَلَّمٍ. وَإِنْ أَرَادَ ٱلثَّالِثَ فَٱللَّبْثُ مُسَلَّمٌ لَكِنَّ كَوْنَهُ عَلَى حَدٍّ مِنَ ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ مَمْنُوعٌ. وَإِنْ أَرَادَ ٱلرَّابِعَ فَلَا، ثُمَّ إِنَّهُ لَا يُعَدُّ نَغْمَةً.

10 وَأَمَّا ٱلْجَوَابُ عَنِ ٱلثَّانِي، أَعْنِي عَنْ كَوْنِهِ غَيْرَ جَامِعٍ، فَهوَ إِنَّهُ إِنَّمَا يُرَدُّ إِنْ لَوْ كَانَ ٱلْمُرَادُ مِنْ قَوْلِهِ « مَحْنُونٌ إِلَيْهِ » هُوَ أَنْ يَكُونَ كَذَلِكَ فِي جَمِيعِ ٱلْأَوْقَاتِ بِٱلنِّسْبَةِ إِلَى جَمِيعِ ٱلطِّبَاعِ، وَلَيْسَ كَذَلِكَ وَ إِلَّا لَمْ تَكُنْ نَغْمَةٌ مَا مَحْنُوناً إِلَيْهَا أَصْلاً، إِذْ لَا يَكُونُ لَحْنٌ إِلَّا وَقَدْ يَكُونُ مُسْتَكْرَهاً فِي بَعْضِ ٱلْأَوْقَاتِ بِٱلنِّسْبَةِ إِلَى بَعْضِ ٱلطِّبَاعِ، بَلِ ٱلْمُرَادُ مِنْهُ هُوَ أَنْ يَكُونَ مَحْنُوناً إِلَيْهِ فِي ٱلْجُمْلَةِ، وَكَوْنُهُ مُسْتَكْرَهاً فِي ٱلْجُمْلَةِ أَيْضاً لَا يُنَافِي كَوْنَهُ مَحْنُوناً إِلَيْهِ كَذَلِكَ، إِذْ لَا تَنَافِيَ بَيْنَ ٱلْمُطْلَقَتَيْنِ، وَهَذَا كَمَا يُقَالُ ٱلْمَاءُ مَحْنُونٌ إِلَيْهِ بِٱلطَّبْعِ،
15 وَكَذَلِكَ ٱلشَّرَابُ وَٱلرِّبَاعُ، وَيُرَادُ بِهِ مَا ذَكَرْنَا، فَإِذَا كَانَ كَذَلِكَ فَلَا.

ثُمَّ إِنَّ ٱلْأَلْحَانَ ٱلْمَسْمُوعَةَ مِنَ ٱلْحُلُوقِ ٱلْمُسْتَبْشَعَةِ لَا يَكُونُ مَحْنُوناً إِلَيْهَا بِهَذَا ٱلْمَعْنَى. وَأَمَّا حِكَايَةُ ٱلإِسْتِكْرَاهِ بِٱلنِّسْبَةِ إِلَى بَعْضِ ٱلطِّبَاعِ فَهوَ مِنْ جِهَةِ إِسْتِغْرَاقِ ٱلنَّفْسِ بِمَا هُوَ أَلَذُّ وَأَجَلُّ، وَٱسْتِغْرَاقُهَا فِيمَا هُوَ أَلْيَجُ
ب-٤٦ض وَ أَلْهَى، وَلَعَلَّ / ٱلْمُصَنِّفَ لَمَّا تَنَبَّهَ عَلَى فَسَادِ مَا ذُهِبَ إِلَيْهِ مِنَ ٱلْفَسَادِ، أَوْرَدَ ٱلْقَيْدَ ٱلْأَخِيرَ فِي هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ.

وَأَمَّا قَوْلُهُ « وَكُلُّ صَوْتَيْنِ فَقَدْ يَتَسَاوَيَانِ فِي ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ أَوْ قَدْ يَزِيدُ أَحَدُهُمَا عَلَى ٱلآخَرِ » فَفِيهِ
20 نَظَرٌ. أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّ إِشْتِرَاطَ إِمْكَانِ إِدْرَاكِ ٱلنِّسْبَةِ بَيْنَهُمَا عَلَى ٱلوَجْهِ ٱلَّذِي ذَكَرَهُ لِلْجَزْمِ بِكَوْنِهِمَا نَغْمَتَيْنِ غَيْرُ مُطَّرِدٍ، لِأَنَّا نَعْلَمُ بِٱلضَّرُورَةِ أَنَّ بُعْداً تَكُونُ نِسْبَةُ إِحْدَى نَغْمَتَيْهِ إِلَى ٱلْأُخْرَى نِسْبَةَ ٱلْمِثْلِ وَضِعْفِ نِصْفِ ٱلسُّدُسِ، لَا يَتَأَتَّى لِأَحَدٍ مِنْ حُذَّاقِ هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ إِدْرَاكُهَا فَضْلاً عَنْ غَيْرِهِم. وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّهُ جَعَلَ عَدَمَ إِمْكَانِ ٱلإِدْرَاكِ شَرْطاً لِلْجَزْمِ بِكَوْنِهِمَا صَوْتَيْنِ، وَ فِيهِ تَسَامُحٌ، ضَرُورَةَ أَنَّ مَا ذَكَرَهُ لَوْ كَانَ حَقّاً لَكَانَ عَدَمُ ٱلإِدْرَاكِ شَرْطاً لِعَدَمِ ٱلْجَزْمِ بِكَوْنِهِمَا نَغْمَتَيْنِ لَا أَنْ يَكُونَ شَرْطاً لِلْجَزْمِ بِكَوْنِهِمَا صَوْتَيْنِ، وَٱلْفَرْقُ بَيْنَهُمَا
أ-٣٧و 25 ظَاهِرٌ. وَأَمَّا ثَالِثاً، فَلِأَنَّ قَوْلَهُ / « أَوْ أَحَدِهِمَا فَقَطْ » غَيْرُ مُسْتَقِيمٍ، إِذِ ٱلتَّقْدِيرُ أَنَّ ٱلنَّغْمَةَ مَعْنَى إِضَافِي لَا يُعْقَلُ إِلَّا بِٱلْقِيَاسِ إِلَى نَغْمَةٍ أُخْرَى، فَلَا يُتَصَوَّرُ أَنْ تَكُونَ إِحْدَاهُمَا مِنَ ٱلنَّغْمَةِ فَقَط. وَأَمَّا ٱلتَّعْرِيفُ ٱلَّذِي إِخْتَارَهُ ٱلْمُصَنِّفُ فَهوَ غَيْرُ جَامِعٍ لِخُرُوجِ ٱلْبُعْدِ ٱلْمَذْكُورِ وَأَمْثَالِهِ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْغَيْرِ ٱلْمُتَنَاهِيَةِ مِنْهُ.

---

4 حَتْماً] حْ **أب** 10 جَامِعٍ] مَانِعٍ **ب** 11 ٱلطِّبَاعِ] ٱلطَّبَائِعِ **ب** 20 ذَكَرَهُ] ذُكِرَ **ب** 25 ظَاهِرٌ] ظَ **أ**

2 [حِدَّةُ ٱلصَّوْتِ وَثِقَلُهُ]

قَالَ « وَلِكُلِّ نَغْمَةٍ نَظِيرَةٌ »، أَقُولُ : نَظِيرُ ٱلنَّغْمَةِ هُوَ ٱلَّذِي يَقُومُ مَقَامَهَا فِي ٱلتَّأْلِيفِ ٱللَّحْنِيِّ وَسَتَعْرِفُهَا. قَالَ « ثُمَّ لَا يُطْلَقُ عَلَى ٱلنَّغْمَةِ »، أَقُولُ : ٱلنَّغْمَةُ مِنْ حَيْثُ أَنَّهَا نَغْمَةٌ لَا تُوصَفُ بِٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ وَ إِنَّمَا تُوصَفُ بِأَحَدِهِمَا إِذَا قِيسَتْ إِلَى أُخْرَى، وَذَلِكَ لِأَنَّ ٱلنَّغْمَةَ ٱلوَاحِدَةَ قَدْ تَكُونُ حَادَّةً بِٱلْقِيَاسِ إِلَى نَغْمَةٍ، ثَقِيلَةً بِٱلْقِيَاسِ إِلَى أُخْرَى، فَإِنَّ ٱلنَّغْمَةَ ٱلْمَسْمُوعَةَ مِنْ مُطْلَقِهِ، أَيْ كُلِّهِ، ثَقِيلَةٌ بِٱلْقِيَاسِ إِلَى ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْ رُبْعِهِ، وَكَذَلِكَ ٱلنَّغْمَةُ ٱلْمَسْمُوعَةُ مِنْ رُبْعِ ٱلوَتَرِ حَادَّةٌ بِٱلْقِيَاسِ إِلَى ٱلنَّغْمَةِ ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْ نِصْفِهِ، ثَقِيلَةٌ بِٱلْقِيَاسِ إِلَى ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْ ثُمُنِهِ، وَعَلَى هَذَا ٱلْقِيَاسِ. وَكُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْ هَذِهِ ٱلنَّغَمَاتِ، أَعْنِي نَغْمَةَ ٱلْكُلِّ وَٱلنِّصْفِ وَٱلرُّبْعِ وَٱلثُّمُنِ، نَظِيرَةُ بَعْضِهَا لِبَعْضٍ. / ٱلنِّصْفُ لِلْكُلِّ وَبِٱلْعَكْسِ، وَٱلثُّمُنُ لِلرُّبْعِ كَذَلِكَ، وَتَقُومُ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمَا مَقَامَ ٱلْأُخْرَى فِي ٱلتَّأْلِيفِ، فَإِنَّ نَغْمَةَ يَحَ تَقُومُ مَقَامَ نَغْمَةِ أَ، وَنَغْمَةُ لَهَ تَقُومُ مَقَامَ يَحَ فَفِي قَوْلِهِ « وَتَقُومُ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا مَقَامَ ٱلْأُخْرَى »، مُسَاهَلَةٌ، وَٱلصَّوَابُ « مِنْهُمَا »، وَلَعَلَّ ٱلنُّسَخَ مُخْتَلِفَةٌ، فَإِنْ قِيلَ، لَا يُمْكِنُ ٱلإِنْتِقَالُ مِنْ أَثْقَلِ نَغْمَةٍ إِلَى حِدَّةِ حِدَّتِهَا، فَكَانَ ٱلوَاجِبُ أَنْ يُقْتَصَرَ عَلَى حِدَّةِ ٱلْحِدَّةِ. قُلْنَا إِنِ ٱدَّعَيْتَ ذَلِكَ مُطْلَقاً، فَمَمْنُوعٌ، وَإِنْ إِدَّعَيْتَهُ فِي ٱلْحَلْقِ ٱلإِنْسَانِيِّ فَمُسَلَّمٌ لَكِنَّ ٱلْكَلَامَ فِي ٱلآلَاتِ ٱلصِّنَاعِيَّةِ، وَذَلِكَ لِأَنَّ ٱلْحَلْقَ ٱلإِنْسَانِيَّ إِذَا حَاوَلَ ٱلإِنْتِقَالَ مِنْ أَثْقَلِ نَغْمَةٍ إِلَى أَحَدَّ فَغَايَتُهُ أَنْ يَبْلُغَ إِلَى ٱلطَّرَفِ ٱلأَحَدِّ مِنَ ٱلْبُعْدِ، وَلَا يُمْكِنُهُ ٱلتَّجَاوُزُ إِلَى حِدَّةِ حِدَّتِهِ بِحَسَبِ ٱلْخِلْقَةِ، وَأَمَّا فِي ٱلآلَاتِ ذَوَاتِ ٱلأَوْتَارِ وَٱلنَّفْخِ فَمُمْكِنٌ كَٱلآلَةِ ٱلَّتِي صَنَّفَهَا إِبْنُ ٱلأَخْرَصِ ٱلْمُسَمَّاةِ بِٱلشَّاهْرُود، فَإِنَّ أَحَدَّ نَغْمَةٍ فِيهَا هِيَ حِدَّةُ حِدَّةِ حِدَّةِ أَثْقَلِ نَغْمَةٍ فِيهَا، كَمَا حَكَاهُ ٱلشَّيْخُ أَبُو نَصْرٍ فِي كِتَابِهِ، وَيُمْكِنُ ٱلزِّيَادَةُ عَلَى ذَلِكَ، إِلَّا أَنَّ ٱلإِفْرَاطَ فِي ٱلْحِدَّةِ يُوجِبُ خُرُوجاً عَنِ ٱلإِعْتِدَالِ.

3 [أَسْبَابُ ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ]

قَالَ : « وَلِلثِّقَلِ وَٱلْحِدَّةِ، إِلَخ. ». أَقُولُ : إِنَّ سَبَبَ ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ مُطْلَقاً هُوَ إِسْتِحْصَافُ ٱلْمُتَقَارِعَيْنِ وَعَدَمُهُ، وَٱلشَّيْخُ أَبُو نَصْرٍ ذَهَبَ إِلَى أَنَّ سَبَبَ ٱلْحِدَّةِ هُوَ شِدَّةُ ٱلْقَرْعِ، وَسَبَبَ ٱلثِّقَلِ ضُعْفُهُ، وَذَلِكَ غَيْرُ مُطَّرِدٍ وَ إِلَّا يَلْزَمُ أَنْ تُسْمَعَ مِنْ مُطْلَقِ ٱلوَتَرِ نَغَمَاتٌ مُخْتَلِفَةٌ فِي ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ بِسَبَبِ شِدَّةِ ٱلْقَرْعِ وَعَدَمِهِ، وَكَذَا مِنَ ٱلأَوَانِي ٱلْمُهْتَزَّةِ كَٱلصُّفْرِ وَٱلْفُولَاذِ. وَٱللَّازِمُ بَاطِلٌ ضَرُورَةَ أَنَّ ٱلإِخْتِلَافَ بِحَسَبِ شِدَّةِ ٱلْقَرْعِ وَضُعْفِهِ فِي نَقَرَاتِ ٱلأَوْتَارِ وَٱلأَجْسَامِ ٱلْمُهْتَزَّةِ إِنَّمَا يُوجِبُ ٱلتَّفَاوُتَ فِي ٱلنَّغَمَاتِ ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْهُمَا فِي ٱلْجَهَارَةِ وَٱلْخَفَاتَةِ دُونَ ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ، إِذِ ٱلْجَهَارَةُ مُعَلَّلَةٌ بِقُوَّةِ ٱلْقَرْعِ وَٱلْخَفَاتَةُ بِضُعْفِهِ، كَمَا أَنَّ ٱلْحِدَّةَ بِٱسْتِحْصَافِ ٱلْمُتَقَارِعَيْنِ / وَٱلثِّقَلَ / بِعَدَمِهِ. ب-٤٧ض أ-٣٧ض

---

3 بِٱلْحِدَّةِ] فِي ٱلْحِدَّةِ **ب** 15 بِٱلشَّاهْرُودِ] بِٱلشَّاهْ رُودِ **ب** 15 حِدَّةُ حِدَّةِ حِدَّةِ] حِدَّةُ حِدَّةِ حِدَّةِ حِدَّةِ حِدَّةِ **أ** 22 بَاطِلٌ] بَطَ **ب**

وَأَمَّا هَذَا ٱلْحُكْمُ فَمُطَّرِدٌ فِي ٱلآلَات ذَوَات ٱلنَّفْخِ، وَلِهَذَا يُمْكِنُ أَنْ تُوجَدَ مِنْ مَخْلَصٍ وَاحِدٍ نَغْمَتَانِ مُخْتَلِفَتَانِ فِي ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ بِسَبَبِ قُوَّةِ ٱلنَّفْخِ وَضُعْفِهِ، لَكِنْ لَا مِنْ حَيْثُ أَنَّهَا قُوَّةٌ كَيْ لَا يَكُونَ مُنَافِياً لِمَا ذَكَرْنَاهُ، بَلْ لِأَنَّ ٱلِٱسْتِحْصَافَ فِي ٱلْقَارِعِ ٱلَّذِي هُوَ ٱلْهَوَاءُ يَكُونُ أَشَدَّ عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ مِنَ ٱلإِسْتِحْصَافِ ٱلَّذِي يَكُونُ عَلَى خِلَافِهِ. وَلِأَجْلِ ذَلِكَ لَا تَنْفَكُّ ٱلْحِدَّةُ عَنِ ٱلْجَهَارَةِ وَٱلثِّقَلُ عَنِ ٱلْخَفَاتَةِ فِي هَذِهِ ٱلآلَاتِ، بِخِلَافِهِمَا فِي ٱلآلَات ذَوَات ٱلأَوْتَارِ وَٱلأَجْسَامِ ٱلْمُهْتَزَّةِ وَٱلْمُنْطَبِعَاتِ.

إِذَا عَرَفْتَ ذَلِكَ، فَٱعْلَمْ أَنَّ أَسْبَابَ ٱلثِّقَلِ، أَمَّا فِي ٱلآلَات ذَوَات ٱلأَوْتَارِ فَثَلَاثَةٌ : أَحَدُهَا طُولُ ٱلوَتَرِ، وَثَانِيهَا إِرْخَاؤُهُ، وَثَالِثُهَا غِلَظُهُ، فَإِنَّهُ يُدْرَكُ بِٱلْحِسِّ أَنَّ ٱلنَّغْمَةَ ٱلْمَسْمُوعَةَ مِنْ أَطْوَلِ ٱلوَتَرَيْنِ تَكُونُ ثَقِيلَةً بِٱلْقِيَاسِ إِلَى ٱلنَّغْمَةِ ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْ مُقَابِلِهِ، وَإِنْ كَانَا مُتَسَاوِيَيْنِ فِي ٱلرِّقَّةِ وَٱلْغِلَظِ وَٱلتَّزييرِ وَمُقَابِلِهِ. وَكَذَلِكَ ٱلنَّغْمَةُ ٱلْمَسْمُوعَةُ مِنْ أَضْعَفِهِمَا تَزييراً تَكُونُ ثَقِيلَةً بِٱلْقِيَاسِ إِلَى ٱلنَّغْمَةِ ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْ مُقَابِلِهِ، وَ إِنْ كَانَتَا مُتَسَاوِيَتَيْنِ فِي ٱلرِّقَّةِ وَٱلْغِلَظِ وَٱلطُّولِ وَٱلْقِصَرِ، وَكَذَلِكَ ٱلْمَسْمُوعَةُ مِنْ أَغْلَظِهِمَا تَكُونُ ثَقِيلَةً بِٱلْقِيَاسِ إِلَى ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْ أَدَقِّهِمَا، وَ إِنْ كَانَا مُتَسَاوِيَيْنِ فِي ٱلطُّولِ وَٱلْقِصَرِ وَٱلتَّزييرِ وَمُقَابِلِهِ.

وَأَمَّا فِي ٱلآلَات ذَوَات ٱلنَّفْخِ، فَقَدْ جَعَلَهَا ٱلْمُصَنِّفُ فِي هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ إِثْنَتَيْنِ : سَعَةُ ٱلثَّقْبِ ٱلَّتِي تُوضَعُ عَلَى سُطُوحِ ٱلآلَات وَبُعْدُهَا مِنَ ٱلْفَمِ ٱلنَّافِخِ، وَقَدْ جَعَلَ سَعَةَ ٱلتَّجويفِ مِنْ جُمْلَتِهَا أَيْضاً فِي ٱلرِّسَالَةِ ٱلشَّرَفِيَّةِ. وَمِنْهُمْ مَنْ جَعَلَهَا أَرْبَعَةً، وَجَعَلَ رَابِعَهَا ضُعْفَ قُوَّةِ ٱلدَّافِعِ، وَهَذَا هُوَ ٱلصَّوَابُ. وَأَمَّا أَسْبَابُ ٱلْحِدَّةِ، فَمَا يُقَابِلُهَا مِنَ ٱلْقِصَرِ وَٱلرِّقَّةِ وَٱلتَّزييرِ فِي ٱلآلَات ذَوَات ٱلأَوْتَارِ، وَضِيقُ ٱلثُّقَبِ وَٱلتَّجويفِ وَقُرْبُهَا مِنْ فَمِ ٱلنَّافِخِ وَ شِدَّةِ قُوَّةِ ٱلدَّافِعِ فِي ٱلآلَات ذَوَات ٱلنَّفْخِ. وَلَا يَخْفَى عَلَيْكَ / أَنَّ بَعْضَ هَذِهِ ٱلأَسْبَابِ بِحَسَبِ ٱلتَّعَاوُنِ وَٱلتَّعَارُضِ تُوجِبُ زِيَادَةَ ٱلْمُسَبَّبِ وَنُقْصَانَهُ بِأَنَّ ٱلتَّزييرَ يُعَاوِنُ ٱلْقِصَرَ فِي إِحْدَاثِ ٱلْحِدَّةِ، وَٱلإِرْخَاءُ يُعَارِضُهُ، وَكَذَلِكَ ٱلْغِلَظُ يُعَاوِنُ ٱلطُّولَ فِي إِحْدَاثِ ٱلثِّقَلِ وَٱلدِّقَّةُ تُعَارِضُهُ، وَلِذَلِكَ نَجِدُ نَغْمَةَ ٱلوَتَرِ ٱلْمُوَتَّرِ ٱلأَقْصَرِ ٱلأَدَقِّ أَحَدَّ مِنْ نَغْمَةِ ٱلوَتَرِ ٱلأَرْخَى ٱلأَغْلَظِ ٱلأَطْوَلِ، وَنَغَمَةَ ٱلوَتَرِ ٱلأَطْوَلِ ٱلأَدَقِّ [أَحَدَّ] مِنْ نَغْمَةِ ٱلأَطْوَلِ ٱلأَغْلَظِ.

ب-٤٨و

---

[2] كَيْ لَا] كَيْلَا **أب** [12] ٱلْمُصَنِّفُ] ٱلْمُصَ **أب**

XXIX Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلثَّانِي]

1 [تَقْسِيمُ ٱلوَتَرِ]

قَالَ « وَٱلنَّغَمَاتُ ٱلَّتِي عَلَيْهَا مَدَارُ ٱلْأَلْحَانِ »، أَقُولُ : لَمَّا عَرَفْتَ ٱلنَّغْمَةَ فَٱعْلَمْ أَنَّ كُلَّ نَغْمَتَيْنِ مُخْتَلِفَتَيْنِ
فِي ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ تُسَمَّى بُعْداً، فَإِنْ زَادَ تُسَمَّى جَمَاعَةً. ثُمَّ [إِنَّ] ٱلْجَمْعَ إِنْ جُسَّتْ نَغَمَاتُهُ عَلَى هَيْئَةٍ مُتَنَاسِبَةٍ
مُتَّفِقَةٍ يُسَمَّى لَحْناً. فَإِذاً، كُلُّ لَحْنٍ جَمْعٌ مِنْ غَيْرِ عَكْسٍ، وَلِهَذَا قِيلَ إِنَّهُ مَجْمُوعُ نَغَمٍ مُخْتَلِفَةٍ بِٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ،
رُتِّبَتْ تَرْتِيباً مُلَائِماً. وَقِيلَ إِنَّهُ جَمَاعَةُ نَغَمٍ رُتِّبَتْ تَرْتِيباً مُلَائِماً وَقُرِنَتْ بِهَا أَلْفَاظٌ دَالَّةٌ عَلَى مَعَانٍ مُحَرِّكَةٍ
تَحْرِيكاً مُلِذّاً، فَيَكُونُ إِذاً مَا يَتَرَنَّمُ بِهِ ٱلْقُرَّاءُ وَٱلْخُطَبَاءُ / لَحْناً. وَقِيلَ إِنَّهُ جَمَاعَةُ نَغَمٍ رُتِّبَتْ تَرْتِيباً مُلَائِماً أ-٣٨و
وَقُرِنَتْ بِهَا أَلْفَاظٌ دَالَّةٌ مَنْظُومَةٌ تُسَمَّى شِعْراً فِي أَزْمِنَةٍ مَوْزُونَةٍ تُسَمَّى إِيقَاعاً، وَٱلْأَوَّلُ أَعَمُّ مِنَ ٱلثَّانِي مُطْلَقاً
وَهُوَ مِنَ ٱلثَّالِثِ كَذَلِكَ.

ثُمَّ اِعْلَمْ أَنَّ نِسْبَةَ ٱلنَّغَمِ إِلَى ٱلْأَلْحَانِ نِسْبَةُ ٱلْحُرُوفِ إِلَى ٱلْقَصِيدَةِ، فَكَمَا أَنَّ ٱلْحُرُوفَ أَجْزَاءٌ أَوَّلِيَّةٌ لَهَا،
ثُمَّ ٱلْأَسْبَابُ ثُمَّ ٱلْأَوْتَادُ ثُمَّ ٱلْفَوَاصِلُ ثُمَّ ٱلْأَرْكَانُ ثُمَّ ٱلْمَصَارِيعُ ثُمَّ ٱلْأَبْيَاتُ، كَذَلِكَ ٱلنَّغَمُ فَإِنَّهَا أَجْزَاءٌ أَوَّلِيَّةٌ
لِلْأَلْحَانِ، ثُمَّ ٱلْأَبْعَادُ ثُمَّ ٱلْجُمُوعُ ثُمَّ ٱلْأَجْنَاسُ إِلَى غَيْرِ ذَلِكَ، فَلِذَلِكَ جُعِلَتِ ٱلنَّغَمَاتُ مَدَاراً لَهَا، وَهِيَ تَنْحَصِرُ
فِي سَبْعَ عَشْرَةَ نَغْمَةً، تُوجَدُ بِأَسْرِهَا فِي ٱلوَتَرِ ٱلوَاحِدِ. وَأَمَّا كَيْفِيَّةُ اِنْقِسَامِهِ إِلَى مَخَارِجِ تِلْكَ / ٱلنَّغَمَاتِ فَهُوَ* : ب-٤٨ض

١. أَنْ يُفْرَضَ خَطٌّ وَتَراً، وَلْيَكُنْ اَب، وَجَانِبُ ٱلْأَنْفِ أَ، وَٱلْمُشْطُ م.

٢. ثُمَّ نُقَسِّمُ ذَلِكَ ٱلْخَطَّ بِقِسْمَيْنِ مُتَسَاوِيَيْنِ عَلَى نُقْطَةِ هِيَ مُنْتَصَفُهُ، وَنَرْسُمُ عَلَيْهِ يَحَ.

٣. ثُمَّ نُقَسِّمُ مُطْلَقَ ٱلوَتَرِ ثَانِياً بِثَلَاثَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ اَلَّذِي هُوَ فِي جَانِبِ
ٱلْأَنْفِ يَا.

٤. ثُمَّ نُقَسِّمُ مُطْلَقَ ٱلوَتَرِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ اَلَّذِي هُوَ فِي ذَلِكَ
ٱلْجَانِبِ ح.

٥. ثُمّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ حَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ اَلَّذِي فِيهِ حَ يَهَ.

---

*ٱلتَّرْقِيمُ إِضَافَةٌ مِنْ عِنْدِنَا.

٦. ثُمَّ نُقَسِّمِ مُطْلَقَ ٱلوَتَرِ رَابِعاً بِتِسْعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ ٱلَّذِي هُوَ فِي جَانِبِ ٱلْأَنْفِ دَ.

٧. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ دَ مِ تِسْعَةَ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْهَا زَ.

٨. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ حَ مِ ثَانِيَةً بِثَمَانِيَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَيُضَافُ إِلَيْهَا مَا يَصِيرُ بِهِ ٱلثُّمُنُ تُسُعاً، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَتِهِ هَ.

٩. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ هَ مِ ثَمَانِيَةَ أَقْسَامٍ يُضَافُ إِلَيْهَا أَيْضاً مَا يَصِيرُ بِهِ ٱلثُّمُنُ تُسُعاً، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَتِهِ بَ، وَقَوْلُ ٱلْمُصَنِّفِ مِنْ جَانِبِ ٱلثِّقَلِ فِي ٱلْمَوْضِعَيْنِ مُسْتَدْرَكٌ لَا يُحْتَاجُ إِلَيْهِ إِذْ ٱلإِضَافَةُ فِيهِمَا لَا تُتَصَوَّرُ إِلَّا مِنْ ذَلِكَ ٱلْجَانِبِ.

١٠. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ بَ مِ بِثَلَاثَةِ أَقْسَامٍ، وَنُعَلِّمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْهُ يَبَ.

١١. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ بَ مِ ثَانِياً بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْهُ طَ.

١٢. ثُمَّ نُقَسِّمُ مُقْدَارَ طَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامَ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ يَوَ.

١٣. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ يَوَ مِ بِقِسْمَيْنِ مُتَسَاوِيَيْنِ، وَيُضَافُ إِلَيْهِمَا مَا يَصِيرُ بِهِ ٱلنِّصْفُ ثُلُثاً، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَتِهِ وَ، وَقَوْلُهُ مِنْ جَانِبِ ٱلثِّقَلِ مُسْتَدْرَكٌ بِمِثْلِ مَا قُلْنَا.

١٤. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ وَ مِ بِثَمَانِيَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَيُضَافُ إِلَيْهَا مَا يَصِيرُ بِهِ ٱلثُّمُنُ تُسُعاً، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَتِهِ جَـ.

١٥. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ جَـ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ يَ.

١٦. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ / يَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ يَزَ. ب-٤٩و

١٧. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ وَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامَ مُتَسَاوِيَةٍ وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمُ ٱلْأَوَّلِ يَجَـ.

١٨. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ زَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامَ مُتَسَاوِيَةٍ وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ / ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْهُ يد. أ-٣٨ض

فَهَذِهِ مَوَاضِعُ ٱلدَّسَاتِينِ بِأَسْرِهَا، بَلْ مَخَارِجُ ٱلنَّغَمَاتِ ٱلسَّبْعَ عَشْرَةَ.

2 [نَظَائِرُ ٱلنَّغَمَاتِ]

قَالَ : « فَإِنْ قَسَّمْنَا مَا بَيْنَ يَحَ مِ »، أَقُولُ : قَدْ حَصَلَتْ مِنَ ٱلتَّقْسِيمَاتِ ٱلسَّابِقَةِ مَوَاضِعُ ٱلنَّغْمَاتِ ٱلثِّقَالِ، فَلَوْ قُسِّمَ مَا بَيْنَ يَحَ م، أَعْنِي ٱلنِّصْفَ ٱلْأَخِيرَ مِنَ ٱلوَتَرِ بِعَدَدِ هَذِهِ ٱلْأَقْسَامِ تَحْصُلُ لِكُلِّ نَغْمَةٍ مِنْهَا نَظِيرُهَا فِي ٱلْحِدَّةِ.

---

6 يُضَافُ] وَيضَافُ **ب** 7 ٱلْمُصَنِّفِ] ٱلْمُصْ **أب**

وَأَمَّا كَيْفِيَّةُ اِنْقِسَامِهِ إِلَى تِلْكَ، فَهوَ :

١. أَنْ نُقَسِّمَ يَحَ أَوّلاً بِقِسْمَيْنِ مُتَسَاوِيَيْنِ عَلَى نُقْطَةٍ هِيَ مُنْتَصَفُهُ، وَنَرْسُمَ عَلَيْهَا لَهَ.

٢. ثُمَّ نُقَسِّمُ [يَحَ] ثَانِيَةً بِثَلَاثَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ كَحَ.

٣. ثُمَّ نُقَسِّمُ [يَحَ] ثَالِثاً بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ كَهَ.

٤. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ كَهَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ لَبَ.

٥. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ يَحَ مِ رَابِعاً بِتِسْعَةِ أَقْسَامٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ كَا.

٦. ثُمَّ نُقَسِّمُ كَا مِ بِتِسْعَةِ أَقْسَامٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ كَدَ.

٧. ثُمَّ نُقَسِّمُ كَهَ مِ ثَانِياً بِثَمَانِيَةِ أَقْسَامٍ، وَيُضَافُ إِلَيْهَا مَا يَصِيرُ بِهِ ٱلثُّمُنُ تُسْعَا، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَتِهِ كَبَ.

٨. ثُمَّ نُقَسِّمُ كَبَ مِ بِثَمَانِيَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَيُضَافُ إِلَيْهَا مَا يَصِيرُ بِهِ ٱلثُّمُنُ تُسْعاً، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَتِهِ يَطَ.

٩. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ يَطَ مِ بِثَلَاثَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ كَطَ.

١٠. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ يَطَ مِ ثَانِياً بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْهُ كَوَ.

١١. ثُمَّ نُقَسِّمَ مِقْدَارَ كَوَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْ / ذَلِكَ ٱلْجَانِبِ لَجَ. ب-٤٩ض

١٢. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ لَجَ مِ بِقِسْمَيْنِ مُتَسَاوِيَيْنِ، وَيُضَافُ إِلَيْهِمَا مَا يَصِيرُ بِهِ ٱلنِّصْفُ ثُلُثاً، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَتِهِ كَجَ.

١٣. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ كَجَ مِ ثَمَانِيَةَ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَيُضَافُ عِلَيْهَا مَا يَصِيرُ بِهَ ٱلثُّمُنُ تُسْعاً، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَتِهِ كَ.

١٤. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ كَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ كَزَ.

١٥. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ كَزَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ لَدَ.

١٦. ثُمَّ نُقَسِّمُ مِقْدَارَ كَجَ مِ ثَانِياً بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ لَ.

١٧. ثُمَّ نُقَسِّمُ كَدَ مِ بِأَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَنَرْسُمُ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ لَا.

فَهَذِهِ ٱلنَّظَائِرُ هِيَ لِلثِّقَالِ مِنَ ٱلنَّغَمَاتِ، وَ إِنَّمَا قُلْنَا إِنَّهَا نَظَائِرُ لَهَا لِأَنَّ ٱلنِّسَبَ ٱلَّتِي بَيْنَ ٱلنَّغَمَاتِ تَكُونُ تَابِعَةً أَبَداً لِلنِّسَبِ ٱلَّتِي بَيْنَ أَوْتَارِهَا لِمَا عَرَفْتَ أَنَّ كُلَّ نَغْمَتَيْنِ يَكُونُ وَتَرُ أَحَدَاهِمَا ضِعْفَ وَتَرِ ٱلْأُخْرَى فَإِنَّهُمْ يَجْعَلُونَ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا نَظِيرَةً لِلْأُخْرَى، ٱلضِّعْفُ فِي ٱلثِّقَلِ، وَٱلنِّصْفُ فِي ٱلْحِدَّةِ، كَنَغْمَتَيْ أَ لَحَ، فَعَلَى هَذَا يَلْزَمُ أَنْ تَكُونَ نَغْمَةُ ٱلْجُزْءِ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلنِّصْفِ ٱلْأَدْنَى، أَعْنِي يَطَ، حِدَّةً لِنَغْمَةِ ٱلْجُزْءِ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلْأَعْلَى،

---

2 نُقَسِّمَ] يُقَسَّمَ **أ** 9 وَيُضَافُ] وَنُضَافُ **أ** 15 ثَمَانِيَةَ] بِثَمَانِيَةِ **ب**

أَعْنِي بَ، وَنَغْمَةُ ٱلْجُزْءِ ٱلثَّالِث مِنَ ٱلْأَدْنَى لِنَغْمَةِ ٱلْجُزْءِ ٱلثَّالِث مِنَ ٱلْأَعْلَى، وَهَكَذَا اَلْجُزْءُ ٱلرَّابِعُ مِنَ ٱلْأَدْنَى لِلرَّابِعِ مِنَ ٱلْأَعْلَى، وَٱلْخَامِسِ لِلْخَامِسِ، إِلَى آخِرِ ٱلْأَقْسَامِ، إِذِ ٱلْكُلُّ عَلَى نِسْبَةِ ٱلنِّصْف وَٱلضِّعْف. وَقَدْ وَضَعَ ٱلْمُصَنِّفُ لِذَلِكَ مِثَالاً، وَأَعْلَمَ عَلَى ٱلْحَوَادِّ مِنَ ٱلنَّغَمَات كَمَا أَعْلَمَ عَلَى / ٱلثِّقَالِ مِنْهَا عَلَى هَذَا ٱلْمِنوَالِ : أ-٣٩و

أَ حِدَّتُهَا يَحَ، بَ حِدَّتُهَا يَطَ، جـ حِدَّتُهَا كَ، دَ حِدَّتُهَا كَا، هَ حِدَّتُهَا لَبَ، وَ حِدَّتُهَا لَجـ، زَ حِدَّتُهَا لَدَ، حَ حِدَّتُهَا لَهَ، طَ حِدَّتُهَا كَوَ، يَ حِدَّتُهَا كَيَ، يَا حِدَّتُهَا لَحَ، يَبَ حِدَّتُهَا لَطَ، يَجـ حِدَّتُهَا لَ، يَدَ حِدَّتُهَا لَا، يَهَ حِدَّتُهَا لَبَ، يَوَ حِدَّتُهَا لَجـ، / يَزَ حِدَّتُهَا لَدَ، يَحَ حِدَّتُهَا لَهَ. ب-٥٠و

[3] ٱلْحَوَادِّ] ٱلْحَوَادِّ مِنْهُ **أ** [6] لَبَ] غير مقروء**أ**

XXX Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلثَّالِثُ]

1 [ٱلْبُعْدُ]

قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلثَّالِثُ فِي نِسَبِ ٱلْأَبْعَادِ ». أَقُولُ : ٱلْبُعْدُ كَمَا عَرَفْتَهُ هُوَ مَجْمُوعُ نَغْمَتَيْنِ مُخْتَلِفَتَيْنِ فِي ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ، وَقَوْلُهُ « مَجْمُوعُ نَغْمَتَيْنِ »، بِمَنْزِلَةِ ٱلْجِنْسِ، نُخْرِجُ بِهِ ٱلْجُمُوعَ وَٱلْأَجْنَاسَ وَٱلْأَلْحَانَ. وَقَوْلُهُ « مُخْتَلِفَتَيْنِ »، اِحْتِرَازٌ عَنْ ٱلْمُتَّفِقَتَيْنِ فِيهِمَا. وَقَوْلُهُ « فِي ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ »، بَيَانٌ لِلِاخْتِلَافِ. وَفِي قَوْلِهِ « لِأَنَّا لَوْ فَرَضْنَا »، مِنَ ٱلْمُسَاهَلَةِ [عَلَى] مَا لَا يَخْفَى، وَلَعَلَّهُ أَرَادَ بِهِ ٱلتَّنْبِيهَ عَلَى أَنَّ تَحَقُّقَ ٱلْبُعْدِ مَشْرُوطٌ بِوُجُودِ ٱلِاخْتِلَافِ بَيْنَ طَرَفَيْهِ ثِقَلاً وَحِدَّةً، إِذْ لَوْ كَانَا مُتَسَاوِيَيْنِ يَكُونُ فِي حُكْمِ ٱلشَّيْءِ ٱلوَاحِدِ ٱلْمُكَرَّرِ، فَلَا يَنْتُجُ ٱلتَّأْلِيفُ أَصْلاً ضَرُورَةَ أَنَّ ٱلتَّأْلِيفَ كَمَا عَرَفْتَهُ لَا يَجْرِي إِلَّا فِي مَا بَيْنَ ٱلْأَشْيَاءِ ٱلَّتِي تَخْتَلِفُ اِخْتِلَافاً، وَأَمَّا ٱلوَاحِدُ بِعَيْنِهِ إِذَا كُرِّرَ كَانَ تَأْثِيرُهُ هُوَ ٱلوَاحِدُ، وَلَمْ يُحْدِثِ ٱلتَّأْثِيرَ ٱلَّذِي يَتْبَعُ ٱلنِّظَامَ بَيْنَ ٱلْمُخْتَلِفَاتِ، وَلَمْ يَكُنْ لِلْمُؤَلِّفِ إِلَى مَا يُؤَلِّفُ إِلَيْهِ خَاصِّيَّةً يَكُونُ بِهَا لَا مَحَالَةَ غَيْراً، فَإِنَّهُ إِنْ لَمْ يَكُنْ لِلْغَيْرِيَّةِ تَأْثِيرٌ، لَمْ تَكُنْ لِلتَّأْلِيفِ فَائِدَةٌ، فَيَجِبُ أَنْ يَكُونَ لِلْغَيْرِيَّةِ مَدْخَلٌ فِي مَوْضُوعَاتِ ٱلتَّأْلِيفِ، وَلَيْسَ وَلَا تَكُونُ ٱلْغَيْرِيَّةُ بَيْنَهَا إِلَّا بِٱلِاخْتِلَافِ، فَيَجِبُ أَنْ يَكُونَ ٱلتَّأْلِيفُ مِنَ ٱلنَّغَمِ ٱلَّتِي هِيَ ٱلْمَوْضُوعَاتُ عَلَى وَجْهٍ تَحْدُثُ مِنْهُ ٱلْأَبْعَادُ. وَإِنَّمَا قَالَ « حَالَ مَا تُجْعَلَانِ كَنَغْمَةٍ وَاحِدَةٍ »، إِذْ لَوْ لَمْ تُجْعَلْ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْ نَغْمَتَيْ ٱلْبَمِّ وَٱلْمَثْلَثِ مَعَ ٱلْأُخْرَى كَذَلِكَ، يَكُونُ ٱلْمَسْمُوعُ مِنْهَا بُعْداً لَا مَحَالَةَ وَكَذَا ٱلْكَلَامُ فِي نَغْمَتَيْ سَائِرِ ٱلْأَوْتَارِ مِنَ ٱلْمَثْنَى وَٱلزِّيرِ وَٱلْحَادِّ، وَسَتَعْرِفُهَا فِي ٱلْفَصْلِ ٱلثَّامِنِ مِنْ هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ.

قَالَ : « ثُمَّ اِعْلَمْ أَنَّ كُلَّ نَغْمَتَيْنِ ». أَقُولُ : ٱلْبُعْدُ قِسْمَانِ، مُتَّفِقٌ وَمُتَنَافِرٌ، لِأَنَّ كُلَّ نَغْمَتَيْنِ رُكِّبَتْ إِحْدَاهُمَا ٱلْأُخْرَى فَلَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ ٱلِامْتِزَاجُ بَيْنَهُمَا بِحَيْثُ يُنَشِّطُ ٱلسَّامِعَ أَوْ يُكْرِهُهُ، وَٱلْأَوَّلُ هُوَ ٱلْبُعْدُ ٱلْمُتَّفَقُ وَيُسَمَّى مُلَائِماً / وَمَوْزُوناً أَيْضاً، وَٱلثَّانِي هُوَ ٱلْمُتَنَافِرُ وَيُسَمَّى غَيْرَ مَوْزُونٍ وَغَيْرَ مُلَائِمٍ. وَٱلْحَاصِلُ أَنَّهُ لَيْسَ كُلَّمَا ضُمَّتْ نَغْمَةٌ إِلَى ٱلْأُخْرَى أَوْ رُكِّبَتْ نَغَمَاتٌ صَارَتْ مُلِذَّةً، بَلْ قَدْ تَكُونُ مُلِذَّةً وَقَدْ لَا تَكُونُ، كَمَا أَنَّ ٱلْمَشْمُومَاتِ قَدْ تُرَكَّبُ مِنْ رَوَائِحَ تَحْصُلُ مِنْهَا رَائِحَةٌ مُلِذَّةٌ فَوْقَ لَذَّاتِ ٱلْبَسَائِطِ، وَقَدْ تَكُونُ بِٱلضِّدِّ. وَكَذَا فِي ٱلْكَيْفِيَّاتِ ٱلْمُذَوَّقَةِ وَٱلْمُبْصَرَةِ وَٱلْمَلْمُوسَةِ، فَإِنَّ ٱلْحِسَّ ٱللَّمْسِي يَتَنَفَّرُ عَنِ ٱلْحَارِّ ٱلْمُفْرِطِ وَٱلْبَارِدِ

ب-٥٠ض

---

4 نِسَبِ] نِسْبَةِ **أب** 5 ٱلْجُمُوعَ] ٱلْمَجْمُوعَ **ب** 9 فِي مَا بَيْنَ] فِيمَا بَيْنَ **أب** 16 ٱلثَّامِنِ] ٱلثَّانِي **أ**

كَذَلِكَ، وَيَسْتَلِذُّ بِالْمُرَكَّبِ مِنْهُمَا.

فَإِنْ قُلْتَ لِمَا صَارَتْ بَعْضُ الْأَبْعَادِ مُلِذَّةً دُونَ الْبَعْضِ، قُلْتُ لِأَنَّهُ قَدْ تَقَرَّرَ فِي غَيْرِ هَذِهِ الصِّنَاعَةِ أَنَّ لِكُلِّ قُوَّةٍ مِنَ الْقُوَى كَمَالاً مَخْصُوصاً بِهَا. إِذَا حَصَلَ لَهَا ذَلِكَ الْكَمَالُ حَدَثَ لِلنَّفْسِ الْإِنْسَانِيَّةِ الِالْتِذَاذُ / <وَبَهْجَةٌ>، وَكَمَالُ إِدْرَاكِهَا مِنْ كَمَالَاتِهَا أَيْضاً. فَلِذَلِكَ يُلْتَذُّ بِحُصُولِ كَمَالِ قُوَاهَا وَلَوْ تَوَجَّهَتْ إِلَى حُصُولِ أ-٣٩ض
ذَلِكَ الْكَمَالِ وَحَصَلَ صَارَ الِالْتِذَاذُ أَكْثَرَ، وَإِنْ لَمْ يَحْصُلْ تَأَلَّمَتْ بِالضَّرُورَةِ، وَإِنَّ أُبْطِئَ فِي حُصُولِهِ حَدَثَتْ
بَعْدَ زَمَانِ الْبُطْءِ حَيْرَةٌ فِكْرِيَّةٌ <مُسْتَتْبِعَةٌ> لِأَلَمٍ نَفْسَانِي بِسَبَبِ عَدَمِ سُرْعَةِ حُصُولِ الْكَمَالِ وَإِدْرَاكِهِ.

وَمِنَ الْمَعْلُومِ بِالضَّرُورَةِ أَنَّ مَرَاتِبَ الِالْتِذَاذِ النَّفْسِ مِنْ اِسْتِمَاعِ الْأَبْعَادِ الْمُخْتَلِفَةِ مُتَفَاوِتَةٌ، وَالْغَرَضُ مِنْ هَذَا الْعِلْمِ اِخْتِيَارُ الْمُلَائِمَاتِ وَالْأَفْضَلِ. وَكُلُّ مَا كَانَ أَشَدَّ مُلَاءَمَةً كَانَ أَشْرَفَ مِنَ الْبَوَاقِي، فَدَرَجَاتُ الشَّرَفِ
تَكُونُ بِحَسَبِ مَرَاتِبِ الْمُلَاءَمَةِ، وَإِذْ مِنَ الْمَعْلُومِ أَنَّ كَمَالَ الْقُوَّةِ الْمُمَيِّزَةِ فِي كَمَالِ تَمَيُّزِهَا بَيْنَ الْمَحْسُوسَاتِ،
وَإِذَا كَانَتِ الْمَحْسُوسَاتُ بِالذَّاتِ أَوْ بِالْغَرَضِ ذَوَاتَ كَمِّيَّاتٍ كَانَ التَّمَيُّزُ بَيْنَهُمَا بِإِدْرَاكِ النِّسَبِ الَّتِي بَيْنَهَا،
فَكُلَّمَا اِسْتُمِعَتْ نَغْمَتَانِ وَأُدْرِكَتِ النِّسْبَةُ الَّتِي بَيْنَهُمَا حَصَلَ كَمَالُ الْقُوَّةِ الْمُمَيِّزَةِ الْمُلِذَّةِ.

فَإِنْ قُلْتَ فَبِأَيِّ طَرِيقَةٍ تُعْرَفُ الْأَبْعَادُ الْمُتَّفِقَةُ الْمُلِذَّةُ، قُلْتُ، بِالطَّرِيقَةِ الَّتِي ذَكَرَهَا الشَّيْخُ فِي الْمَقَالَةِ / الْأُولَى مِنَ الْفَنِّ الثَّامِنِ مِنْ كِتَابِ الشِّفَاءِ، فَإِنَّهُ قَالَ إِنْ كَانَ التَّفَاوُتُ بَيْنَ النَّغْمَتَيْنِ مِثْلَ إِحْدَاهُمَا بِالْفِعْلِ أَوْ ب-٥١و
بِالْقُوَّةِ، عَلَى مَعْنَى أَنَّهُ يَصِيرُ مِثْلَهُ بِالتَّكْرَارِ، كَانَتِ الْأَبْعَادُ مُتَّفِقَةً، وَإِنْ لَمْ يَكُنِ التَّفَاوُتُ بَيْنَهُمَا كَذَلِكَ كَانَتْ
غَيْرَ مُتَّفِقَةٍ. وَأَمَّا الْبُعْدَانِ اللَّذَانِ يَكُونُ التَّفَاوُتُ بَيْنَهُمَا مِثْلَ أَحَدِهِمَا بِالْفِعْلِ فَهُوَ قِسْمٌ وَاحِدٌ، مِثَالُهُ الثُّمَانِيَةُ
وَالْأَرْبَعَةُ مَثَلاً، فَإِنَّ مِقْدَارَ التَّفَاوُتِ بَيْنَهُمَا هُوَ أَرْبَعَةٌ، وَهُوَ عَيْنُ مِقْدَارِ أَحَدِهِمَا.

وَاللَّذَانِ التَّفَاوُتُ بَيْنَهُمَا مِثْلَ أَحَدِ الْمُتَفَاوِتَيْنِ بِالْقُوَّةِ فَهُوَ عَلَى قِسْمَيْنِ : أَحَدُهُمَا أَنْ يصيرَ التَّفَاوُتُ مِثْلَ
أَحَدِ الْمُتَفَاوِتَيْنِ + بِالتَّكْرَارِ، مِثَالُهُ السِّتَّةُ وَالْأَرْبَعَةُ فَإِنَّ التَّفَاوُتَ بَيْنَهُمَا اِثْنَانِ، وَإِنَّهُ يَصِيرُ بِالتَّكْرَارِ أَرْبَعَةً، وَسِتَّةً
أَيْضاً. وَثَانِيهِمَا أَنْ لَا يَصِيرَ مِقْدَارُ التَّفَاوُتِ مِثْلَ أَحَدِ الْمُتَفَاوِتَيْنِ، وَلَكِنَّ أَصْغَرَ الْمُتَفَاوِتَيْنِ يَصِيرُ بِالتَّكْرَارِ
مِثْلَ مِقْدَارِ التَّفَاوُتِ، مِثَالُهُ الِاثْنَانِ وَالسِّتَّةُ، فَإِنَّ التَّفَاوُتَ بَيْنَهُمَا أَرْبَعَةٌ، لَا يُمْكِنُ أَنْ يصيرَ بِالتَّكْرَارِ سِتَّةً وَلَا
اِثْنَيْنِ، لَكِنَّ أَصْغَرَهُمَا وَهُوَ إِثْنَانِ يَصِيرُ بِالتَّكْرَارِ قَدْرَ التَّفَاوُتِ وَهُوَ أَرْبَعَةٌ.

فَمَا عَدَا الْمَذْكُورَ يَكُونُ غَيْرَ مُتَّفِقٍ، إِمَّا بِسَبَبِ تَمَاثُلِهِمَا وَإِمَّا بِسَبَبِ اِخْتِلَافِهِمَا، لَا عَلَى الْوَجْهِ الْمَذْكُورِ،
أَيْ يَتَفَاوَتُ بِحَيْثُ لَا يَكُونُ التَّفَاوُتُ بَيْنَهُمَا بِمِقْدَارِ أَحَدِهِمَا بِالْفِعْلِ وَلَا بِالْقُوَّةِ، مِثْلَ التِّسْعَةِ وَالْخَمْسَةِ، فَإِنَّ
التَّفَاوُتَ وَهُوَ الْأَرْبَعَةُ لَيْسَ تِسْعَةً، وَلَا خَمْسَةً، لَا بِالْفِعْلِ وَلَا بِالْقُوَّةِ.

---

6 الْبُطْءِ] الْبُطُوءِ **أ** 7 الِالْتِذَاذِ] الِالْتِذَاذَهَا **أ** 15 غَيْرَ مُتَّفِقَةٍ] **ب**، فِي الْهَامِشِ : أَيْ عَلَى مَعْنَى أَنَّ [...] وَأَحَدُ التَّفَاوُتَيْنِ يَصِيرُ مِثْلَ
الْآخَرِ، فَلْيُتَأَمَّلْ 15 الْبُعْدَانِ] الْبُعْدُ **ب** 15 مِثْلَ أَحَدِهِمَا بِالْفِعْلِ] **ب**، فِي الْهَامِشِ : وَهُوَ أَنْ يَكُونَ الْأَكْبَرُ ضِعْفَ الْأَصْغَرِ

2 [ٱلْأَبْعَادُ ٱلْبَسِيطَةُ وَٱلْأَبْعَادُ ٱلْمُرَكَّبَةُ]

قَالَ : « ثُمَّ ٱلْبُعْدُ ٱلْمُتَّفِقُ، إِلَى آخِرِهِ ». أَقُولُ : ٱلْبُعْدُ ٱلْمُتَّفِقُ قِسْمَانِ، بَسِيطٌ وَمُرَكَّبٌ.

وَٱلْبَسِيطُ قِسْمَانِ، كَبِيرٌ وَصَغِيرٌ. وَٱلْكَبِيرُ قِسْمَانِ، مَا يَكُونُ ٱلاِتِّفَاقُ بَيْنَ طَرَفَيْهِ فِي ٱلْغَايَةِ، وَمَا لَا يَكُونُ كَذَلِكَ.

فَأَمَّا ٱلْبَسِيطُ ٱلْكَبِيرُ ٱلْمُتَّفِقُ غَايَةَ ٱلاِتِّفَاقِ فَهُوَ بُعْدٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ ٱلَّذِي تَكُونُ نِسْبَةُ أَحَدِ طَرَفَيْهِ إِلَى ٱلآخَرِ نِسْبَةَ ٱلاِثْنَيْنِ إِلَى ٱلْوَاحِدِ، كَٱلْحَاصِلِ مِنْ نَغْمَتَيْ أَ يَحَ، فَإِنَّهُمَا بِحَيْثُ لَوْ جُسَّتَا مَعاً كَانَتَا كَأَنَّهُمَا / نَغْمَةٌ أ-٤٠و
وَاحِدَةٌ تَقُومُ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمَا مَقَامَ ٱلْأُخْرَى فِي ٱلتَّأْلِيفِ ٱللَّحْنِيِّ، وَنِسْبَةُ نَغْمَةِ أَ إِلَى يَحَ نِسْبَةُ ٱلاِثْنَيْنِ إِلَى ٱلْوَاحِدِ لِأَنَّ وَتَرَ ٱلْأُولَى ضِعْفُ وَتَرِ ٱلْأُخْرَى، وَيُسَمَّى هَذَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ لِأَنَّ طَرَفَيْهِ يَشْتَمِلَانِ عَلَى سَائِرِ ٱلنَّغَمَاتِ، أَوْ لِأَنَّهُ يَشْتَمِلُ عَلَى جَمِيعِ نَغَمِ بُعْدَيْ ذِي ٱلْأَرْبَعِ وَٱلْخَمْسِ. وَإِنَّمَا قَدَّمَهُ عَلَى سَائِرِ ٱلْأَبْعَادِ لِأَنَّهُ أَشْرَفُهَا اِتِّفَاقاً وَمُلَاءَمَةً، لِأَنَّكَ عَرَفْتَ أَنَّ كَمَالَ ٱلْقُوَّةِ ٱلْمُمَيِّزَةِ بَيْنَ ٱلْمَحْسُوسَاتِ ذَوَاتِ ٱلْكَمِّيَّاتِ عَلَى أَحَدِ ٱلْوَجْهَيْنِ، إِنَّمَا يَكُونُ بِإِدْرَاكِ ٱلنِّسَبِ ٱلَّتِي بَيْنَهَا، وَلَا شَكَّ أَنَّ إِدْرَاكَ ٱلنِّسَبِ بَيْنَ ٱلْكَمِّيَّاتِ مِمَّا يَخْتَلِفُ بِٱلسُّهُولَةِ وَٱلصُّعُوبَةِ، فَمَا كَانَ إِدْرَاكُهُ أَسْهَلَ فَهُوَ أَشَدُّ مُلَاءَمَةً، وَلِأَنَّ ٱلْمُقَرَّرَ عِنْدَ أَرْبَابِ ٱلتَّعَالِيمِ لَاسِيَمَا أَصْحَابَ ٱلْهَنْدَسَةِ، أَنَّ إِدْرَاكَ ٱلنِّسَبِ ٱلْعَدَدِيَّةِ، أَعْنِي نِسَبَ ٱلْمَقَادِيرِ ٱلْمُتَنَاسِبَةِ أَسْهَلُ مِنْ إِدْرَاكِ نِسَبِ ٱلْمَقَادِيرِ ٱلْمُتَبَايِنَةِ، فَتَكُونُ ٱلْأَبْعَادُ ٱلْمُشْتَمِلَةُ عَلَى ٱلنِّسَبِ ٱلْعَدَدِيَّةِ أَشْرَفَ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلَّتِي عَلَى ٱلنِّسَبِ ٱلْهَنْدَسِيَّةِ، فَلِهَذَا كَانَتْ جُمْلَةُ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُسْتَعْمَلَةِ عَلَى ٱلنِّسَبِ ٱلْعَدَدِيَّةِ.

وَمَعْلُومٌ أَنَّ أَسْهَلَ ٱلنِّسَبِ إِدْرَاكاً هِيَ نِسْبَةُ ٱلاِثْنَيْنِ إِلَى ٱلْوَاحِدِ، ٱلْمُسَمَّاةُ بِٱلضِّعْفِ، إِذْ لَا تَعْرِضُ لِلنَّفْسِ ٱلإِنْسَانِيَّةِ حَيْرَةٌ فِكْرِيَّةٌ بِسَبَبِ تَوَقُّفِ إِدْرَاكِ مَعْنَى قَوْلِ ٱلْقَائِلِ « ٱلاِثْنَانُ ضِعْفُ ٱلْوَاحِدِ »، كَمَا تَعْرِضُ لَهَا عِنْدَ سَمَاعِ قَوْلِهِ « هَذَا ٱلْعَدَدُ مِثْلُ خَمْسَةِ أَسْدَاسِ ذَلِكَ »، أَوْ بِسَبَبِ عَدَمِ سُرْعَةِ إِدْرَاكِ مَاهُوَ كَمَالٌ لَهَا، [إِذ] تَحْدُثُ لَهَا حَيْرَةٌ فِكْرِيَّةٌ يَتْبَعُهَا أَلَمٌ رُوحَانِيٌّ. كَذَلِكَ مِنْ طَرِيقِ حَاسَّةِ ٱلسَّمْعِ، إِنْ أَسْرَعْتَ فِي إِدْرَاكِ ٱلنِّسْبَةِ إِلْتَذَّتِ ٱلنَّفْسُ وَإِلَّا تَأَلَّمَتْ كَمَا ذَكَرْنَا. فَإِذاً، أَشْرَفُ ٱلْأَبْعَادِ هُوَ ٱلَّذِي يَكُونُ أَثْقَلُ طَرَفَيْهِ ضِعْفاً لِطَرَفِهِ ٱلآخَرِ، وَهُوَ ٱلْمُسَمَّى بِبُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ.

وَأَمَّا ٱلْبَسِيطُ ٱلْكَبِيرُ ٱلْمُتَّفِقُ لَا فِي ٱلْغَايَةِ، أَعْنِي ٱلَّذِي لَا يَقُومُ أَحَدُ طَرَفَيْهِ مَقَامَ ٱلآخَرِ، فَهُوَ قِسْمَانِ. أَحَدُهُمَا مَا تَكُونُ ٱلنَّغْمَتَانِ / مِنْ طَرَفَيْهِ تَتَّفِقَانِ إِذَا وُجِدَتَا مَعاً أَوْ [إِذَا وُجِدَتَا] مُتَتَالِيَتَيْنِ، وَثَانِيهِمَا مَا تَكُونُ ب-٥٢ض
ٱلنَّغْمَتَانِ مِنْ طَرَفَيْهِ تَتَّفِقَانِ مُتَتَالِيَتَيْنِ، وَلَا تَتَّفِقَانِ مَزْجاً إِذَا جُسَّتَا مَعاً.

أَمَّا ٱلْأَوَّلُ فَهُوَ شَيْئَانْ : ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي نِسْبَةُ أَحَدِ طَرَفَيْهِ إِلَى ٱلآخَرِ ٱلْمِثْلُ وَٱلنِّصْفُ، كَنَغْمَتَيْ أَ يَا، فَإِنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَهُمَا نِسْبَةُ ٱلثَّلَاثَةِ إِلَى ٱلاِثْنَيْنِ، لِأَنَّ مِقْدَارَ وَتَرِ ٱلْأَوَّلِ مِثْلُ وَنِصْفُ وَتَرِ ٱلْأُخْرَى، وَيُسَمَّى هَذَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ، لَا لِمَا ذَكَرَهُ ٱلإِمَامُ وَٱرْتَضَاهُ ٱلْمَسِيحِيُّ وَٱلسَّامِرِيُّ مِنْ أَنَّهُ سُمِّيَ بِهِ لِأَنَّ أَقَلَّ عَدَدَيْنِ تُمْكِنُ بَيْنَهُمَا

---

[2] إِلَى آخِرِهِ] إِلَخِ **أ** [8] يَشْتَمِلَانِ] يَشْتَمِلُ **أ،ب**

هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ هُمَا ٱلثَّلَاثَةُ وَٱلإِثْنَانِ، فَسُمِّيَ بِٱعْتِبَارِ مَجْمُوعِ أَقَلِّ عَدَدَيْنِ تُمْكِنُ بَيْنَهُمَا هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ لِٱنْتِقَاصِهِ بِٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ، إِذْ عَلَى قِيَاسِ ٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ كَانَ يَجِبُ أَنْ يُسَمَّى ٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ بِٱلَّذِي بِٱلسَّبْعِ، لِأَنَّ أَقَلَّ عَدَدَيْنِ تُمْكِنُ بَيْنَهُمَا نِسْبَةُ هَذَا ٱلْبُعْدِ هُمَا ٱلْأَرْبَعَةُ وَٱلثَّلَاثَةُ. وَقَوْلُ ٱلْمَسِيحِيِّ، إِنَّمَا سُمِّيَ بِذِي ٱلْأَرْبَعِ بِٱعْتِبَارِ أَعْظَمِ طَرَفَيْهِ لَيْسَ بِشَيْءٍ، إِذْ لِلسَّائِلِ / أَنْ يَقُولَ، وَلِمَ لَمْ يُسَمَّ ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ بِٱعْتِبَارِ أَعْظَمِ طَرَفَيْهِ، أ-٤٠ض
حَتَّى يَكُونَ ٱلَّذِي بِٱلثَّلَاثِ؟ وَلَا لِمَا ذَكَرَهُ مَنْ هُوَ أَفْضَلُ زَمَانِهِ، وَهُوَ أَنَّهُ إِنَّمَا سُمِّيَ بِٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ لِأَنَّ ٱلإِنْتِقَالَ مِنْ أَحَدِ طَرَفَيْهِ إِلَى ٱلآخَرِ بِخَمْسَةِ أَصْوَاتٍ. مِثَالُهُ، لِيَكُنْ أَحَدُ طَرَفَيْهِ ثَمَانِيَةً وَٱلطَّرَفُ ٱلآخَرُ إِثْنَيْ عَشَرَ، وَٱلِانْتِقَالُ يَكُونُ هَكَذَا : ٱلطَّرَفُ ٱلْأَوَّلُ، ٱلثَّمَانِيَةُ، وَيُنْتَقَلُ مِنْهَا إِلَى تِسْعَةٍ وَمِنْهَا إِلَى عَشَرَةٍ وَمِنْهَا إِلَى أَحَدَ عَشَرَ وَمِنْهَا إِلَى إِثْنَيْ عَشَرَ، وَهَذِهِ خَمْسَةٌ، لِأَنَّهُ فِي غَايَةِ ٱلْفَسَادِ، لِأَنَّا لَوْ فَرَضْنَا ٱلْمِثَالَ أَرْبَعَةً وَسِتَّةً كَانَ ٱلِانْتِقَالُ بِثَلَاثَةِ أَصْوَاتٍ، وَلَوْ فَرْضْنَاهُ إِثْنَيْ عَشَرَ وَثَمَانِيَةَ عَشَرَ، كَانَ ٱلِانْتِقَالُ بِسَبْعَةِ أَصْوَاتٍ — بَلْ لِأَنَّ ٱلْبُعْدَ ٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ يَنْقَسِمُ فِي أَكْثَرِ تَقَاسِيمِهِ إِلَى ٱلْأَبْعَادِ ٱللَّحْنِيَّةِ، تَشْتَمِلُ عَلَيْهَا خَمْسُ نَغَمٍ مُتَتَالِيَةٍ. وَإِنَّمَا قُلْنَا فِي أَكْثَرِ تَقَاسِيمِهِ لِأَنَّ ٱلثَّامِنَ وَٱلتَّاسِعَ وَٱلْعَاشِرَ وَٱلْحَادِيَ عَشَرَ مِنْ أَقْسَامِهِ تَنْقَسِمُ إِلَى خَمْسَةِ أَبْعَادٍ عَلَى مَا سَيَظْهَرُ لَكَ / فِي جَدْوَلِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ. ب-٥٢ض

وَثَانِيهِمَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي نِسْبَةُ أَحَدِ طَرَفَيْهِ إِلَى ٱلآخَرِ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثِ، كَنَغْمَتَيْ أَ حَ، فَإِنَّ ٱلنِّسْبَةَ نِسْبَةُ ٱلْأَرْبَعَةِ إِلَى ٱلثَّلَاثَةِ، لِأَنَّ مِقْدَارَ وَتَرِ ٱلْأُولَى مِثْلُ وَثُلُثِ وَتَرِ ٱلْأُخْرَى. وَيُسَمَّى هَذَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ، لِمِثْلِ مَا قُلْنَا فِي تَسْمِيَةِ ٱلْبُعْدِ ٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ، فَإِنَّهُ فِي أَكْثَرِ تَقَاسِيمِهِ يَنْقَسِمُ إِلَى ثَلَاثَةِ أَبْعَادَ لَحْنِيَّةٍ تَشْتَمِلُ عَلَيْهَا أَرْبَعُ نَغَمٍ مُتَتَالِيَةٍ. وَفَائِدَةُ قَوْلِنَا « فِي ٱلْأَكْثَرِ »، يَظْهَرُ لَكَ فِي جَدْوَلِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى. وَقِيلَ إِنَّهُ سُمِّيَ بِهِ بِٱعْتِبَارِ أَعْظَمِ طَرَفَيْهِ، فَقَدْ عَرَفْتَ فَسَادَهُ.

وَإِنَّمَا قَدَّمْنَاهُمَا عَلَى ٱلْأَبْعَادِ ٱلصُّغْرَى وَٱلْكُبْرَى ٱلْمُرَكَّبَةِ، وَٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ عَلَى ٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ لِأَنَّ نِسْبَةَ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ هِيَ أَوَّلُ مَرَاتِبِ ٱلْمِثْلِ وَٱلْجُزْءِ، ثُمَّ ٱلْمِثْلُ وَٱلثُّلُثُ، ثُمَّ ٱلرُّبْعُ ثُمَّ مَا بَعْدَهُمَا عَلَى ٱلتَّرْتِيبِ.

وَٱعْلَمْ أَنَّ تَقْسِيمَ ٱلْبُعْدِ ٱلَّذِي لَا يَقُومُ أَحَدُ طَرَفَيْهِ بَدَلَ ٱلآخَرِ إِلَى مَا تَتَّفِقُ ٱلنَّغْمَتَانِ مِنْ طَرَفَيْهِ مَعاً، وَإِلَى مَا تَتَّفِقُ مُتَتَالِيَةً، لَيْسَ كَمَا يَنْبَغِي لِأَنَّ ٱلْمُتَّفَقَاتِ كُلَّهَا تَتَّفِقُ مَزْجاً وَتَتَالِياً، وَذَلِكَ لِأَنَّ سَبَبَ ٱلِاتِّفَاقِ إِنَّمَا هُوَ نِسْبَةٌ مِنَ ٱلنِّسَبِ، فَأَيْنَمَا وُجِدَتْ كَانَتْ سَبَباً لَهُ، سَوَاءٌ أَكَانَ وُجُودُهَا مَزْجاً أَوْ تَتَالِياً.

وَأَمَّا ٱلثَّانِي، أَعْنِي ٱلَّذِي [لَا تَتَّفِقُ] ٱلنَّغْمَتَانِ مِنْ طَرَفَيْهِ مَعاً وَتَتَّفِقَانِ تَتَالِياً، فَهِيَ ثَلَاثَةٌ :

أَحَدُهَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي نِسْبَةُ أَحَدِ طَرَفَيْهِ إِلَى ٱلآخَرِ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّمْنِ كَنَغْمَتَيْ أَ دَ، فَإِنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَهُمَا نِسْبَةُ ٱلتِّسْعَةِ إِلَى ٱلثَّمَانِيَةِ، ضَرُورَةَ أَنَّ مِقْدَارَ وَتَرِ ٱلْأُولَى مِثْلُ وَثُمُنُ وَتَرِ ٱلْأُخْرَى، لِمَا مَرَّ مِنْ تَقْسِيمِ ٱلْوَتَرِ كُلِّهِ إِلَى تِسْعَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ وَرَسْمِ نُقْطَةِ دَ عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْهَا، وَيُسَمَّى هَذَا ٱلْبُعْدُ ٱلطَّنِينِي لِأَنَّهُ إِذَا بَعُدَتِ ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ ٱلْبُعْدِ وَوَصَلَتْ إِلَى هَذِهِ ٱلْغَايَةِ بَعْدَ ٱلتَّفَاوُتِ بَيْنَهُمَا، وَيَكَادُ أَنْ يَفُوتَ ٱلسَّمْعَ إِدْرَاكُهُ،

---

[1] بِٱعْتِبَارِ] بِٱعْتِبَارِ **ب** [1] لِٱنْتِقَاصِهِ] <لِٱنْتِقَاضِهِ> **ب** [2] قِيَاسِ] ٱلْقِيَاسِ **أب** [4] ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي] **– أ**، إِضَافَةٌ فِي ٱلْهَامِشِ **ب**
[5] بِٱلثَّلَاثِ] بِٱلثَّلَاثِ **أب** [5] ذَكَرَهُ] ذَكَرَ **أب** [9] وَلَوْ فَرْضْنَاهُ] وَلَوْ فَرْضْنَا **أ** [12] ٱلطَّبَقَةِ] <ٱلطَّبِيعَةِ> **ب** [22] نِسْبَةٌ مِنَ ٱلنِّسَبِ] غير مقروء **أ**

وَكَأَنَّهُ لَا يُدْرِكُ إِلَّا ظَنِيناً.

وَثَانِيهَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي نِسْبَةُ أَحَدِ طَرَفَيْهِ إِلَى ٱلآخَرِ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَثُلُثِ ٱلْخَمْسِ، كَنَغْمَتَيْ أَ جَ، فَإِنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَهُمَا نِسْبَةُ سِتَّةَ عَشَرَ إِلَى خَمْسَ عَشَرَ بِٱلتَّقْرِيبِ، لِأَنَّ مِقْدَارَ وَ م / كَمَا عَرَفْتَهُ قَدْ قُسِّمَ / إِلَى ثَمَانِيَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ وَأُضِيفَ إِلَيْهَا مَا يَصِيرُ بِهِ ٱلثُّمُنُ تُسُعاً، وَرُسِمَ عَلَى نِهَايَتِهِ جَـ. لَكِنَّ ٱلْمُضَافَ وَهُوَ جَـ وَطَنِينِي وَضِعْفُهُ ثَلَاثَةُ أَمْثَالِ بُعْدِ جَـ، فَيَكُونُ ٱلْمَجْمُوعُ ١٣ مِنْ أَبْعَادِ بُعْدِ جَـ وَبَقِيَّةً، فَلَا تَكُونُ ٱلنِّسْبَةُ ٱلْمَذْكُورَةُ بَيْنَ طَرَفَيْهِ بِٱلتَّحْقِيقِ بَلْ بِٱلتَّقْرِيبِ، إِذْ هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ إِنَّمَا تَكُونُ بَيْنَهُمَا بِٱلتَّحْقِيقِ إِنْ لَوْ أَضَفْتَ إِلَى كُلٍّ مِنَ ٱلْمَنْسُوبِ وَٱلْمَنْسُوبِ إِلَيْهِ بُعْدَ بَقِيَّةٍ.

أ-٤١و
ب-٥٣و

وَثَالِثُهَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي نِسْبَةُ أَحَدِ طَرَفَيْهِ إِلَى ٱلآخَرِ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَجُزْءٍ مِنْ تِسْعَةَ عَشَرَ، كَنَغْمَتَيْ أَ بَ، فَإِنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَهُمَا هِيَ هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ بِعَيْنِهَا، بِمِثْلِ مَا ذَكَرْنَا. لَكِنْ يَجِبُ أَنْ يُعْلَمَ أَنَّ ٱلْمُرَادَ مِنْ قَوْلِهِ بِٱلتَّقْرِيبِ هَنَا غَيْرُ مَا أُرِيدَ بِهِ فِي ٱلْأَوَّلِ. وَيُسَمَّى هَذَا ٱلْبُعْدُ « بَقِيَّةً » لِأَنَّهُ هُوَ ٱلْفَضْلَةُ ٱلْبَاقِيَةُ مِنْ إِسْقَاطِ ضِعْفِ ٱلطَّنِينِي مِنَ ٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ، أَوْ بُعْدَ جَـ مِنْ بُعْدِ طَـ. لَكِنْ لَمَّا لَمْ يُوجَدْ لِبُعْدِ أَ جَـ اِسْمٌ مُفْرَدٌ بَيْنَ أَرْبَابِ هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ كَمَا وُجِدَ لِغَيْرِهِ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ، سُمِّيَ بُعْدُ أَ دَ بُعْدَ طَـ، وَبُعْدُ أَ جَـ بُعْدَ جَـ، وَبُعْدُ أَ بَ بُعْدَ بَـ، إِيثَاراً لِلِاخْتِصَارِ وَمَيْلاً عَنِ <ٱلِانْتِشَارِ>، عَلَى أَنَّهُ لَا نِزَاعَ فِي ٱلشَّهَوَاتِ، وَلَا مُنَاقَشَةَ فِي ٱلِاصْطِلَاحَاتِ.

فَقَدْ حَصُلَ لَكَ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ سِتَّةٌ : ثَلَاثَةٌ مِنْهَا هِيَ ٱلْأَبْعَادُ ٱلْكَبِيرَةُ ٱلْبَسِيطَةُ، وَٱلثَّلَاثَةُ ٱلْأُخْرَى ٱلْبَاقِيَةُ هِيَ ٱلْأَبْعَادُ ٱلصُّغْرَى ٱللَّحْنِيَّةُ، وَإِنَّمَا قَدَّمَهَا عَلَى ٱلْكُبْرَى ٱلْمُرَكَّبَةِ لِأَنَّهَا بَعْدَ بَسَاطَتِهَا مُتَّفِقَةٌ بِٱلِاتِّفَاقِ ٱلْأَوَّلِ، وَٱلْكُلُّ يَتَقَدَّحُ لَكَ مِنْ وَضْعِ هَذَا ٱلْجَدْوَلِ :

نِسْبَةُ أَ إِلَى لَهَ [فَهِيَ] ٱلْأَرْبَعَةُ أَضْعَاف » لَيْسَ كَمَا يَنْبَغِي. ٱلصَّوَابُ أَرْبَعَةُ ٱلْأَمْثَالِ، كَمَا ذَكَرْنَا.

وَثَانِيهَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي نِسْبَةُ أَحَد طَرَفَيْهِ إِلَى ٱلآخَرِ نِسْبَةُ ٱلضِّعْف وَٱلثُّلُثَيْنِ، / كَنَغْمَتَيْ أَ كَهَ، فَإِنَّ ٱلنِّسْبَةَ أ-٤١ض
بَيْنَهُمَا نِسْبَةُ ٱلثَّمَانِيَةِ إِلَى ٱلثَّلَاثَةِ لِأَنَّ مِقْدَارَ وَتَرِ ٱلْأُولَى ضِعْفُ وَثُلُثَا وَتَرِ ٱلْأُولَى، وَيُسَمَّى هَذَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ لِٱشْتِمَالِهِ عَلَيْهِمَا. وَإِنَّمَا قُلْنَا إِنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَ وَتَرَيْهِمَا هِيَ هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ لِأَنَّ نَغْمَةَ كَهَ كَمَا
عَرَفْتَهَا حِدَّةٌ لِنَغْمَةِ حَ، فَيَكُونُ عَلَى مُنْتَصَفِ مِقْدَارِ حَ مِ، وَقَدْ كُنَّا قَسَّمْنَا ٱلْوَتَرَ أَرْبَعَةَ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ وَوَضَعْنَا
عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْهَا حَ فَتَبَقَّى مَا بَيْنَ حَ مِ ثَلَاثَةُ أَقْسَامٍ وَكَهَ لِكَوْنِهَا حِدَّةٌ عَلَى مُنْتَصَفِهَا فَيَنْقَسِمُ
ٱلْمُتَوَسِّطُ مِنْهَا إِلَى قِسْمَيْنِ فَيُعْتَبَرُ كُلُّ قِسْمٍ كَذَلِكَ فَيَصِيرُ ٱلْمَجْمُوعُ ثَمَانِيَةً : خَمْسَةٌ مِنْهَا فِي مَا بَيْنَ أَ كَهَ
وَٱلثَّلَاثَةُ مِنْهَا فِي مَا بَيْنَ كَهَ مِ؛ فَإِذَا جُسَّ أَ فَقَدْ جُسَّتْ ٱلْأَقْسَامُ ٱلثَّمَانِيَةُ كُلُّهَا وَإِذَا جُسَّ كَهَ لَمْ تُجَسَّ إِلَّا
ثَلَاثَةٌ. وَظَاهِرٌ أَنَّ نِسْبَةَ ٱلثَّمَانِيَةِ إِلَى ٱلثَّلَاثَةِ نِسْبَةُ ٱلضِّعْف وَٱلثُّلُثَيْنِ.

وَثَالِثُهَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي نِسْبَةُ أَحَد طَرَفَيْهِ إِلَى ٱلطَّرَف ٱلآخَرِ نِسْبَةُ ثَلَاثَةِ ٱلْأَمْثَالِ، كَنَغْمَتَيْ أَ كَحَ، فَإِنَّ ٱلنِّسْبَةَ
بَيْنَهُمَا نِسْبَةُ ٱلثَّلَاثَةِ إِلَى ٱلْوَاحِدِ لِأَنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَ وَتَرَيْهِمَا هِيَ هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ بَعِينِهَا، وَيُسَمَّى هَذَا ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي
بِٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ لِٱشْتِمَالِهِ عَلَيْهِمَا. وَإِنَّمَا قُلْنَا إِنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَ وَتَرَيْهِمَا هِيَ هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ ٱلْمَذْكُورَةُ لِأَنَّ / نَغْمَةَ ب-٥٤و
كَحَ حِدَّةٌ لِنَغْمَةِ يَا، فَتَكُونُ فِي مُنْتَصَفِ مِقْدَارِ يَا مِ إِذْ حِدَّةُ كُلِّ نَغْمَةٍ تَكُونُ عَلَى مُنْتَصَفِ وَتَرِ ثِقَلِهَا. وَقَدْ
كُنَّا قَسَّمْنَا ٱلْوَتَرَ إِلَى ثَلَاثَةِ أَقْسَامٍ وَوَضَعْنَا عَلَى نِهَايَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْهَا يَا، فَيَبْقَى مَا بَيْنَ أَ كَحَ قِسْمَانِ، وَمَا
بَيْنَ كَحَ مِ قِسْمٌ وَاحِدٌ فَإِذَا جُسَّ أَ فَقَدْ جُسَّتْ ٱلْأَقْسَامُ ٱلثَّلَاثَةُ، وَإِذَا جُسَّ كَحَ لَمْ يُجَسَّ إِلَّا وَاحِدٌ مِنْهَا.
وَلَا شَكَّ أَنّ نِسْبَةَ ٱلثَّلَاثَةِ إِلَى ٱلْوَاحِدِ هِيَ نِسْبَةُ ثَلَاثَةِ ٱلْأَمْثَالِ.

فَقَدْ ظَهَرَ لَكَ مِمَّا ذَكَرْنَا أَنَّ فِي كَلَامِ ٱلْمُصَنِّف فِي هَذَا ٱلْمَقَامِ خَبْطٌ عَظِيمٌ حَيْثُ لَمْ يُبَيِّنْ مَاهِيَ ٱلنِّسْبَةُ
بَيْنَ طَرَفَيْ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ هَذَيْنِ ٱلْبُعْدَيْنِ، وَغَيَّرَ ٱلْأُسْلُوبَ ٱلَّذِي سَلَكَهُ مِنْ قَبْلُ، وَٱلْأَوْلَى أَنْ يَقُولَ « وَأَمَّا
نِسْبَةُ أَ إِلَى كَهَ نِسْبَةُ ٱلضِّعْف وَٱلثُّلُثَيْنِ، وَيُسَمَّى ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ. وَأَمَّا نِسْبَةُ أَ إِلَى كَحَ نِسْبَةُ ثَلَاثَةِ
ٱلْأَمْثَالِ، وَيُسَمَّى ٱلْبُعْدَ بِٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ ». هَذَا مَا سَنَحَ لِي فِي حَلِّ هَذَا ٱلْمَوْضِعِ وَإِنَّهُ مِنْ <فَرَالِ ٱلْأَقْدَامِ>
وَٱلْفَضْلُ هِدَايَتُهُ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَٱللَّهُ ذُو ٱلْفَضْلِ ٱلْعَظِيمِ.

قَالَ « فَهَذِهِ ٱلثَّلَاثَةُ ». أَقُولُ : يُرِيدُ أَنْ يُبَيِّنَ أَنَّ ٱلْأَبْعَادَ ٱلثَّلَاثَةَ ٱلْمَذْكُورَةَ، أَعْنِي ٱلْبُعْدَ ٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ،
وَٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ وَٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُتَّفِقَةِ وَذَلِكَ لِأَنَّ نَغْمَتَيْنِ مِنْ طَرَفَيْ كُلِّ وَاحِدٍ
مِنْهَا بِحَيْثُ لَوْ جُسَّتَا مَعاً اِتَّفَقَتَا، إِذْ حُكْمُهَا حُكْمُ ٱلثَّلَاثَةِ ٱلْأُولَى، أَعْنِي بُعْدَ ذِي ٱلْكُلِّ، وَٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ
وَٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ، ضَرُورَةَ أَنَّ بُعْدَ ذِي ٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ شَبِيهٌ بِذِي ٱلْكُلِّ فِي ٱلْمَسْمُوعِ، وَذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ شَبِيهٌ
بِذِي ٱلْخَمْسِ، وَذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ بِٱلْأَرْبَعِ، إِلَّا أَنَّ ٱلْفَرْقَ هُوَ أَنَّ [هَذِهِ] ٱلثَّلَاثَةَ مِنَ ٱلْمُتَّفِقَاتِ بِٱلِاتِّفَاقِ
ٱلثَّانِي، فَعَلَى هَذَا كَانَ ٱلْأَنْسَبُ أَنْ يُقَدِّمَ بُعْدَ ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ عَلَى ٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ / . وَٱعْلَمْ أَنَّ أ-٤٢و

---

1 ٱلصَّوَابُ] وَٱلصَّوَابُ **ب** 3 وَتَرِ ٱلْأُولَى] وَتَرِ أَ **أ** 5 مِقْدَارِ حَ مِ] غير مقروء **أ** 8 مِنْهَا] مِنْهُمَا **ب** 11 وَتَرَيْهِمَا] وَتَرَيْهَا **أ**
26 ٱلْمُتَّفِقَاتِ] غير مقروء **أ** 27 ٱلْأَرْبَعِ] غير مقروء **أ**

ب-٥٤ض مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُتَّفِقَةِ بِٱلِاتِّفَاقِ ٱلثَّانِي ضِعْفُ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ لِأَنَّهُ شَبِيهٌ بِٱلْمِثْلِ وَٱلثُّمُنِ إِذَا اِسْتُنْطِقَ / ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ أَوَّلاً. لَكِنْ لَمَّا كَانَ ٱلِاتِّفَاقُ بَيْنَ طَرَفَيْهِ بِحَيْثُ لَا يُحَسُّ جِدّاً حَتَّى أَنَّ طَائِفَةً مِنَ ٱلْقُدَمَاءِ وَجَمَاعَةً مِنَ ٱلْحُكَمَاءِ، مِنْهُمْ فِيثَاغُورْسُ لَمْ يَرَوْهَا مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُتَّفِقَةِ أَصْلاً. لَمْ يَذْكُرْهُ ٱلْمُصَنِّفُ وَٱقْتَصَرَ عَلَى ذِكْرِ هَذِهِ ٱلثَّلَاثَةِ. فَلَوْ اِجْتَمَعَتْ مَعَ ٱلسِّتَّةِ ٱلْمَرْسُومَةِ فِي ٱلْأَوَّلِ يَكُونُ ٱلْمَجْمُوعِ تِسْعَةً عَلَى هَذَا ٱلْجَدوَلِ.

[صُورَةٌ]

3 [ٱلْأَبْعَادُ ٱلتِّسْعَةُ]

قَالَ « فَهَذِهِ تِسْعَةُ أَبْعَادٍ ». أَقُولُ أَيْ ٱلْأَبْعَادُ ٱلْمَرْسُومَةُ فِي ٱلْجَدوَلِ ٱلثَّانِي تِسْعَةٌ : ثَلَاثَةٌ وَهِيَ أَبْعَادُ طَ جَ بَ، تُسَمَّى ٱلْأَبْعَادَ ٱللَّحْنِيَّةَ أَيْضاً. وَأَمَّا تَسْمِيَتُهَا بِٱلصُّغْرَى فَلِٱسْتِعْمَالِ كُلٍّ مِنَ ٱلسِّتِّ ٱلْبَاقِيَةِ عَلَيْهَا وَتَرَكُّبِهَا مِنْهَا. وَأَمَّا تَسْمِيَتُهَا بِٱللَّحْنِيَّةِ فَلِٱنْتِظَامِ ٱلْأَلْحَانِ مِنْهَا وَٱلسِّتِّ ٱلْبَاقِيَةِ، أَعْنِي ٱلْبُعْدَ ٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ وَٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ وَٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ وَٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ وَٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ وَٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ، تُسَمَّى ٱلْأَبْعَادَ ٱلْكُبْرَى لِٱشْتِمَالِ كُلٍّ مِنْهَا عَلَى ٱلْأَبْعَادِ ٱللَّحْنِيَّةِ ٱلصُّغْرَى وَتَرَكُّبِهَا مِنْهَا. وَٱعْلَمْ أَنَّهُ لَوْ قَالَ بَدَلَ قَوْلِهِ « وَهِيَ بُعْدُ أَ دَ وَبُعْدُ أَ جَ وَبُعْدُ أَ بَ »، « بُعْدُ طَ وَبُعْدُ جَ وَبُعْدُ بَ »، كَمَا قُلْنَا، لَكَانَ أَدْلَى عَلَى مَا لَا يَخْفَى.

4 [مُسَاوَاةُ ٱلْأَبْعَادِ]

قَالَ « وَإِذَا كَانَتْ نِسْبَةُ أَ إِلَى حَ نِسْبَةَ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُث ». أَقُولُ لَمَّا عَرَفْتَ أَنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَ كُلِّ نَغْمَتَيْنِ تَابِعَةٌ أَبَداً لِلنِّسْبَةِ ٱلَّتِي تَكُونُ بَيْنَ وَتَرَيْهِمَا، وَعَرَفْتَ أَيْضاً أَنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ حَ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُث، وَأَنَّ ٱلْمَسْمُوعَ مِنْهُمَا بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، فَٱعْلَمْ أَنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ بَ إِلَى نَغْمَةِ طَ، وَنَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ يَ، وَنَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَا، وَنَغْمَةِ هَ إِلَى نَغْمَةِ / يَبَ، وَنَغْمَةِ وَسِلَى نَغْمَةِ يَجَ، وَنَغْمَةِ زَ إِلَى نَغْمَةِ يَدَ، وَنَغْمَةِ حَ إِلَى نَغْمَةِ يَهَ، وَنَغْمَةِ طَ إِلَى نَغْمَةِ يَوَ، وَنَغْمَةِ يَ إِلَى نَغْمَةِ يَزَ، وَنَغْمَةِ يَا إِلَى نَغْمَةِ يَحَ، وَنَغْمَةِ يَبَ إِلَى نَغْمَةِ يَطَ، وَنَغْمَةِ يَجَ إِلَى نَغْمَةِ كَ، وَنَغْمَةِ يَدَ إِلَى نَغْمَةِ كَا، وَنَغْمَةِ يَهَ إِلَى نَغْمَةِ كَبَ، وَنَغْمَةِ يَوَ إِلَى نَغْمَةِ كَجَ، وَنَغْمَةِ يَزَ إِلَى نَغْمَةِ كَدَ، وَنَغْمَةِ يَحَ إِلَى نَغْمَةِ كَهَ، أَيْضاً كَذَلِكَ، وَأَنَّ ٱلْمَسْمُوعَ مِنْ كُلِّ نَغْمَتَيْنِ مِنْهَا عَلَى ٱلتَّرْتِيبِ ٱلْمَذْكُورِ هُوَ بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، إِذِ ٱلْكُلُّ عَلَى وَتِيرَةٍ وَاحِدَةٍ، وَٱلْغَرَضُ مِنْ إِيرَادِ هَذِهِ ٱلنِّسْبَةِ بَيْنَ تِلْكَ ٱلنَّغَمِ هُوَ أَنْ يَصِيرَ ٱلشَّخْصُ قَادِراً عَلَى اِسْتِخْرَاجِهَا مِنْ أَجْزَاءِ / ٱلوَتَرِ عَلَى حَسَبِ ٱلإِمْكَانِ، وَإِنْ كَانَ مَا ذَكَرَهُ غَيْرَ مُخْتَصٍّ بِهَذَا ٱلْبُعْدِ إِذْ هُوَ جَارٍ فِي سَائِرِ ٱلْأَبْعَادِ غَيْرِ ٱلْبُعْدِ ٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ، كَمَا سَيُتْلَى عَلَيْكَ ٱلْكُلُّ مُعَلَّلاً وَاحِداً بَعْدَ وَاحِدٍ، فَإِنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ يَا لَمَّا كَانَتْ نِسْبَةَ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ عَلَى مَا يَقْتَضِيهِ ٱلتَّقْسِيمُ تَكُونُ نِسْبَةُ

أ-٤٢ض

---

[1] ٱلثَّانِي] – **ب**؛ إِضَافَةٌ فِي ٱلْحَاشِيَةِ [12] أَدْلَى] أَوْلَى **أ** [24] لَمَّا] كَمَا **ب**

نَغْمَةِ بَ إِلَى يَبَ وَنَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ يَجَ وَنَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَدَ إِلَى آخِرِهَا كَذَلِكَ. وَكَذَا فِي غَيْرِهِ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ، وَلَعَلَّهُ إِنَّمَا خَصَّهُ بِٱلذِّكْرِ بِنَاءً عَلَى أَنَّهُ أَصْغَرُ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُرَكَّبَةِ ٱلَّذِي يُمْكِنُ بِنَاءُ حَدِيثِ ٱلِاشْتِبَاهِ عَلَيْهِ.

5 [آصْطِحَابُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ وَذِي ٱلْخَمْسِ]

قَالَ : « وَإِذَا سَمِعَ ٱلْمُرْتَاضُ بِسَمَاعِ ٱلنَّغَمَاتِ ». أَقُولُ : قَدْ سَلَفَ أَنَّ بَعْضَ ٱلنَّغَمَاتِ تَقُومُ مَقَامَ ٱلْبَعْضِ فِي ٱلتَّأْلِيفِ ٱللَّحْنِيِّ وَيَكُونُ حُكْمُهَا حُكْمَ نَغْمَةٍ وَاحِدَةٍ، فَلَا يَبْعُدُ أَنْ تَشْتَبِهَ بَعْضُ ٱلْأَبْعَادِ بِٱلْبَعْضِ وَيَلْتَبِسَ ٱلْحَالُ بَيْنَهُمَا عَلَى ٱلْمُرْتَاضِ. وَٱلْمُرَادُ بِٱلْمُرْتَاضِ هَهُنَا هُوَ ٱلَّذِي بَذَلَ وُسْعَهُ فِي ٱسْتِخْرَاجِ ٱلنَّغَمَاتِ وَٱسْتَفْرَغَ جُهْدَهُ فِي تَحْقِيقِ حَالِ ٱلنَّقَرَاتِ وَخُصُوصاً إِذَا كَانَ لَهُ مِنْ قُوَّةِ ٱلْفِكْرِ حَظٌّ وَافِرٌ، وَمِنْ ذَكَاءِ ٱلْإِحْسَاسِ وَلَطَافَةِ ٱلْخَيَالِ نَصِيبٌ كَامِلٌ، فَإِنَّهُ قَدْ يَشْتَبِهُ عَلَيْهِ ٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ بِٱلْبُعْدِ ٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ وَبِٱلْعَكْسِ. لَكِنْ لَا مُطْلَقاً بَلْ إِذَا ٱسْتُنْطِقَ ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ مِنْهُمَا أَوَّلاً ثُمَّ ٱلْأَثْقَلُ ثَانِياً. مَثَلاً، إِذَا سَمِعَ نَغْمَةَ حَ أَوَّلاً ثُمَّ نَغْمَةَ أَ ثَانِياً يَشْتَبِهُ عَلَيْهِ أَنَّهُ سَمِعَ نَغْمَةَ حَ ثُمَّ نَغْمَةَ أَ أَوْ نَغْمَةَ يَحَ، فَيَشْتَبِهُ عَلَيْهِ ٱلْأَوَّلُ بِٱلثَّانِي. وَكَذَلِكَ إِذَا سَمِعَ نَغْمَةَ يَا أَوَّلاً ثُمَّ نَغْمَةَ أَ ثَانِياً، فَإِنَّهُ يَشْتَبِهُ عَلَيْهِ أَنَّهُ سَمِعَ نَغْمَةَ يَا ثُمَّ نَغْمَةَ أَ أَوْ نَغْمَةَ يَحَ، فَيَشْتَبِهُ عَلَيْهِ ٱلثَّانِي بِٱلْأَوَّلِ.

وَأَمَّا إِذَا ٱسْتُنْطِقَ ٱلطَّرَفُ ٱلْأَثْقَلُ مِنْهُمَا أَوَّلاً وَٱلْأَحَدُّ ثَانِياً فَإِنَّهُ لَا يَشْتَبِهُ عَلَيْهِ لَا ٱلْأَوَّلُ وَبِٱلثَّانِي فِي ٱلْأَوَّلِ، وَلَا ٱلثَّانِي بِٱلْأَوَّلِ فِي ٱلثَّانِي، كَمَا لَا يَشْتَبِهُ عَلَى غَيْرِهِ مُطْلَقاً، إِذْ لَيْسَ ٱلتَّقْلِيدُ كَٱلْوُقُوفِ عَلَى ٱلْكُنْهِ، وَهَذَا مَعْنَى قَوْلِهِ « وَلْنُبَيِّنْ سَبَبَ ٱلِاشْتِبَاهِ »، إِلَى أَنْ قَالَ « وَأَمَّا عَلَى غَيْرِ ٱلْمُرْتَاضِ فَلَا ». وَفِيهِ نَظَرٌ وَهُوَ أَنَّهُ لَا وَجْهَ لِتَخْصِيصِ ٱشْتِبَاهِ أَحَدِ ٱلْبُعْدَيْنِ ٱلْمَذْكُورَيْنِ بِٱلْآخَرِ بِجَسِّ / ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ مِنْهُمَا أَوَّلاً، ب-٥٥ض ضَرُورَةَ أَنَّ ٱلِاشْتِبَاهَ لَازِمٌ، سَوَاءٌ جُسَّ ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ مِنْهُمَا أَوَّلاً أَوْ لَا، وَذَلِكَ لِأَنَّ مَاهُوَ مُنْشِئُ ٱلِاشْتِبَاهِ، وَهُوَ قِيَامُ إِحْدَى ٱلنَّغْمَتَيْنِ مَقَامَ ٱلْأُخْرَى، مَوْجُودٌ عَلَى كِلَا ٱلتَّقْدِيرَيْنِ، فَتَخْصِيصُ ٱلِاشْتِبَاهِ بِأَحَدِهِمَا دُونَ ٱلْآخَرِ يَكُونُ تَرْجِيحاً مِنْ غَيْرِ مُرَجِّحٍ. لَا يُقَالُ فَرْقٌ بَيْنَهُمَا بِأَنَّ ٱشْتِبَاهَ أَحَدِ ٱلْبُعْدَيْنِ بِٱلْآخَرِ إِنَّمَا يُمْكِنُ إِنْ لَوْ كَانَ إِتْمَامُهُ بِنَغْمَةٍ هِيَ مَنْشَأُهُ لِيَكُونَ آنُ حُصُولِ ٱلْبُعْدَيْنِ مَعَ آنِ ٱلِاشْتِبَاهِ مُتَّحِداً، وَذَلِكَ لِأَنَّ ٱشْتِبَاهَ ٱلشَّيْءِ بِٱلشَّيْءِ فَرْعُ تَحَقُّقِ ذَلِكَ ٱلشَّيْءِ، وَذَلِكَ مَوْجُودٌ فِيمَا إِذَا جُسَّ ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ مِنْهُمَا أَوَّلاً دُونَ عَكْسِهِ إِذِ ٱلنَّغْمَةُ ٱلْمُشْتَبَهَةُ قَدْ سُمِعَتْ وَلَمْ يَتَحَقَّقْ بُعْدٌ بَعْدُ، لِأَنَّنَا نَقُولُ :

أَمَّا أَوَّلاً <فَلِأَنَّا لَا ثُمَّ إِنَّ> ٱشْتِبَاهَ أَحَدِ ٱلْبُعْدَيْنِ بِٱلْآخَرِ مَشْرُوطٌ بِكَوْنِ مَنْشَأِ ٱلِاشْتِبَاهِ مُتَمِّماً لَهُ، غَايَةُ مَا فِي ٱلْبَابِ أَنَّهُ يَقْتَضِي تَحَقُّقَ مَاهُوَ مُنْشِئُ ٱلِاشْتِبَاهِ فِيهِمَا، وَأَمَّا كَوْنُهُ مُتَمِّماً لَهُ فَلَا.

وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّهُ / مَنْقُوضٌ بِمَا لَوْ جُسَّتْ نَغْمَةُ يَا أَوَّلاً ثُمَّ نَغْمَةُ يَحَ ثَانِياً، فَإِنَّهُ يَلْزَمُ بِنَاءً عَلَى مَا ذَكَرْتُمْ أ-٤٣و أَنْ يَشْتَبِهَ ٱلْبُعْدُ / ٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ بِٱلْبُعْدِ ٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ فِي هَذِهِ ٱلصُّورَةِ، وَٱللَّازِمُ بَاطِلٌ. بَيَانُ ٱلْمُلَازَمَةِ هُوَ أَنَّ ب-٥٦و

---

1 نَغْمَةِ] – **ب** 7 ٱلنَّقَرَات] ٱلْفَقَرَات 15 لِتَحْضِيضِ] لِلتَّحْضِيضِ **ب** 17 ٱلتَّقْدِيرَيْنِ] ٱلتَّقْدِيرِ **ب** 20 تَحَقُّقِ] تَحْقِيقِ **ب** 20–21 إِذِ ٱلنَّغْمَةُ ٱلْمُشْتَبَهَةُ] إِذَا ٱلنَّغْمَةُ ٱلْمُشْتَبَهَةُ **ب** 21 لِأَنَّنَا] فِي ٱلْأَصْلِ، لِأَنَّا 25 بَاطِلٌ] بَطَ **ب**

آلنَّغْمَةَ آلْمُتَمِّمَةَ فِيهَا، أَعْنِي يَحَ مُشْتَبِهَةٌ بِغَيْرِهَا وَهِيَ نَغْمَةُ أَ، وَأَمَّا بُطْلَانُ آللَّازِمِ فَلِآنْتِفَاءِ شَرْطِ آلاِشْتِبَاهِ وَهُوَ اِسْتِنْطَاقُ آلطَّرَف آلْأَحَدِّ أَوَّلاً.

وَأَمَّا ثَالِثاً، فَلِأَنَّهُ لَا وَجْهَ لِتَخْصِيصِ اِشْتِبَاهِ أَحَد آلْبُعْدَيْنِ آلْمَذْكُورَيْنِ بِآلآخَرِ بِآلذِّكْرِ، إِذْ هُوَ مُطَّرِدٌ عَلَى هَذَا آلتَّقْدِيرِ فِيمَا بَيْنَ ذِي آلْكُلِّ وَآلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ أَيْضاً، وَلَا يُقَالُ تَخْصِيصُ جَسِّ آلطَّرَف آلْأَحَدِّ أَوَّلاً بِآلذِّكْرِ لِتَحَقُّقِ آلاِشْتِبَاهِ. سَاقِطُ آلاِعْتِبَارِ لِأَنَّا نَقُولُ هَذَا مِنْ تَوْجِيهِ كَلَامِهِ بِمَرَاحِلَ، ضَرُورَةَ أَنَّ قَوْلَهُ « وَلَا كَذَلِكَ إِذَا تَقَدَّمَ آلْأَثْقَلُ عَلَى آلْأَحَدِّ »، يُنَادِي بِأَعْلَى آلصَّوْتِ عَلَى أَنَّ تَحَقُّقَ آلاِشْتِبَاهِ مَشْرُوطٌ بِمَا ذَكَرَهُ. وَيُمْكِنُ أَنْ يُجَابَ عَنْهُ بِمَا قَدْ تَفَرَّدْتُ بِهِ وَتَقْرِيرُهُ أَنْ يُقَالَ إِنَّهُ إِنَّمَا يَرِدُ عَلَيهِ إِنْ لَوْ كَانَ مَنْشَأُ آلاِشْتِبَاهِ هُوَ قِيَامُ إِحْدَى آلنَّغْمَتَيْنِ مَقَامَ آلْأُخْرَى مُطْلَقاً، وَلَيْسَ كَذَلِكَ لِمَا ذَكَرْتُهُ بِعَيْنِهِ، بَلِ آلْمَنْشَأُ إِنَّمَا يَكُونُ آلنِّسْبَةُ بَيْنَ طَرَفَيْ أَحَد آلْبُعْدَيْنِ هِيَ آلنِّسْبَةُ بِعَيْنِهَا بَيْنَ طَرَفَيْ آلْبُعْد آلآخَرِ، <وَلِأَنَّمَا> كَوْنُهُ مَوْجُوداً عَلَى كُلِّ وَاحِدٍ مِنَ آلتَّقْدِيرَيْنِ، ضَرُورَةَ أَنَّهُ إِنَّمَا يُوجَدُ فِيمَا إِذَا اِسْتُنْطِقَ آلطَّرَفُ آلْأَحَدُّ مِنْهُمَا أَوَّلاً، وَذَلِكَ لِأَنَّهُ إِذَا سَمِعَ نَغْمَةَ حَ [أَوَّلاً] ثُمَّ نَغْمَةَ أَ ثَانِياً فَكَأَنَّهُ سَمِعَ مِنْ ثَلَاثَةٍ أَوَّلاً، وَأُخْرَى مِنْ إِثْنَيْنِ ثَانِياً، إِذِ آلاِثْنَانِ تَقُومُ مَقَامَ آلْأَرْبَعَةِ كَمَا يَثْبُتُ أَنَّ مُنْتَصَفَ كُلِّ مِقْدَارٍ يَقُومُ مَقَامَ كُلِّهِ، وَبِآلْعَكْسِ. وَنِسْبَةُ آلثَّلَاثَةِ إِلَى آلاِثْنَيْنِ نِسْبَةُ آلْمِثْلِ وَآلنِّصْف فَيَشْتَبِهُ حِينَئِذٍ بُعْدُ ذِي آلْأَرْبَعِ بِبُعْد ذِي آلْخَمْسِ بِخِلَاف مَا لَوْ سَمِعَ نَغْمَةَ أَ أَوَّلاً وَنَغْمَةَ حَ ثَانِياً إِذِ آلْأَرْبَعَةُ وَإِنْ كَانَتْ تَقُومُ مَقَامَ آلاِثْنَيْنِ، فَكَذَا مَقَامَ آلثَّمَانِيَةِ، لَكِنْ لَمَّا لَمْ تَكُنْ نِسْبَةُ أَحَدِهِمَا إِلَى آلثَّلَاثَةِ أَوِ آلسِّتَّةِ نِسْبَةَ آلْمِثْلِ وَآلنِّصْف لَا يَقَعُ آلاِشْتِبَاهُ آلْمَذْكُورُ. وَكَذَلِكَ / إِذَا سَمِعَ نَغْمَةَ يَا أَوَّلاً ثُمَّ نَغْمَةَ أَ ثَانِياً، فَكَأَنَّهُ سَمِعَ نَغْمَةً مِنْ أَرْبَعَةٍ أَوَّلاً، لَمَّا ثَبُتَ أَنَّ مُنْتَصَفَ كُلِّ مِقْدَارٍ يَقُومُ مَقَامَ كُلِّهِ، وَأُخْرَى مِنْ ثَلَاثَةٍ ثَانِياً وَنِسْبَةُ آلْأَرْبَعَةِ إِلَى آلثَّلَاثَةِ نِسْبَةُ آلْمِثْلِ وَآلثُّلُث، فَيَشْتَبِهُ بُعْدُ ذِي آلْخَمْسِ بِبُعْد ذِي آلْأَرْبَعِ بِخِلَاف مَا لَوْ سَمِعَ نَغْمَةَ أَ أَوَّلاً وَنَغْمَةَ يَا ثَانِياً، إِذِ آلثَّلَاثَةُ وَإِنْ كَانَتْ تَقُومُ مَقَامَ آلسِّتَّةِ، وَبِآلْعَكْسِ. لَكِنْ لَمَّا لَمْ تَكُنْ نِسْبَةُ أَحَدِهِمَا إِلَى آلْأَرْبَعَةِ أَوْ [إِلَى] آلاِثْنَيْنِ نِسْبَةَ آلْمِثْلِ وَآلثُّلُث لَمْ يَقَعِ آلاِشْتِبَاهُ آلْمَذْكُورُ. هَذَا مَا عِنْدِي فِي هَذَا آلْمَوْضِعِ، وَعَسَى عِنْدَ آلْغَيْرِ مَا هُوَ خَيْرٌ.

قَالَ : « وَ إِذَا كَانَ أَ يَا بُعْدَ ذِي آلْخَمْسِ ». أَقُولُ : لَمَّا عُلِمَ مِنْ تَعَلُّمُ مُطْلَقِ آلوَتَرِ أَنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ يَا نِسْبَةُ آلْمِثْلِ وَآلنِّصْف، وَأَنَّ آلْمَسْمُوعَ مِنْهُمَا بُعْدُ ذِي آلْخَمْسِ، فَقَدْ عُلِمَ مِنْهُ أَيْضاً أَنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ بَ إِلَى نَغْمَةِ يَبَ، وَنَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ يَجَ، وَنَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَدَ، إِلَى أَ لَهَ كَذَلِكَ، وَقَدْ نَبَّهْتُ عَلَى هَذَا آلْمَقَامِ فِي أَثْنَاءِ آلْكَلَامِ، وَكَذَلِكَ لَمَّا عُلِمَ مِنْهُ أَنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ دَ نِسْبَةُ / آلْمِثْلِ وَآلثُّمُنِ وَأَنَّ آلْمَسْمُوعَ مِنْهُمَا طَنِينِيٌّ فَقَدْ عُلِمَ مِنْهُ أَيْضاً أَنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ بَ إِلَى نَغْمَةِ هَ وَنَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ وَ وَنَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ زَ ثُمَّ إِلَى آلآخِرِ كَذَلِكَ، إِذِ آلْكُلُّ عَلَى وَتِيرَةٍ وَاحِدَةٍ.

وَكَذَلِكَ، لَمَّا عُلِمَ مِنْهُ أَنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ جَ نِسْبَةُ آلْمِثْلِ وَثُلُث آلْخُمُسِ فَقَدْ عُلِمَ أَيْضاً أَنَّ آلنِّسْبَةَ

---

[1] آلْمُتَمِّمَةَ] آلْمُلْتَحِمَةَ، مُصَحَّحٌ **ب** [1] أَ، وَأَمَّا بُطْلَانُ] أَ، وَأَمَّا بُطْلَانُ؛ غير مقروء**أ** [13] حِينَئِذٍ] فِي آلْأَصْلِ : حَ [14] فَكَذَا] وَكَذَا **أ** [16] أَوَّلاً] غير مقروء**أ**

بَيْنَ نَغْمَتَيْ بَ دَ كَذَلِكَ. وَكَذَلِكَ لَمَّا عُلِمَ مِنْهُ أَنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ بَ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَجُزْءٍ مِنْ تِسْعَةَ عَشَرَ فَقَدْ عُلِمَ أَيْضاً مِنْهُ أَنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَ نَغْمَتَيْ بَ جَ كَذَلِكَ، وَلَعَلَّهُ إِنَّمَا لَمْ يَذْكُرْهُمَا إِمَّا لِوُضُوحِ شَأْنِهِمَا وَإِمَّا لِٱنْحِطَاطِ حَالِهِمَا، وَذَلِكَ لِأَنَّ أَعْظَمَ ٱلْأَبْعَادِ ٱللَّحْنِيَّةِ اِتِّفَاقاً بَعْدَ ٱلْمِثْلِ وَٱلسُّبُعِ هُوَ ٱلْمِثْلُ وَٱلثُّمُنُ، ثُمَّ لَا يَزَالُ مُنْحَطّاً إِلَى ضُعْفٍ حَتَّى يَبْلُغَ مَبْلَغاً لَا يُحَسُّ ٱلتَّفَاوُتُ لِطَرَفَيْهِ.

6 [نِظَامُ ٱلْأَبْعَادِ]

قَالَ : « فَٱلْبُعْدُ ٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ، إِلَى آخِرِهِ ». / أَقُولُ : قَدْ تَبَيَّنَ أَنَّ ٱلْأَبْعَادَ تِسْعَةٌ، وَأَنَّهَا مُخْتَلِفَةٌ بِٱلصِّغَرِ وَٱلْكِبَرِ، وَأَنَّ أَعْظَمَهَا هُوَ بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ، ثُمَّ ٱلَّذِي بِٱلْخَمْسِ ثُمَّ ٱلَّذِي بِٱلْأَرْبَعِ ثُمَّ ٱللَّحْنِيَّاتِ عَلَى ٱلتَّرْتِيبِ ٱلْمَرْسُومِ فِي ٱلْجَدْوَلَيْنِ ٱلْمَذْكُورَيْنِ، وَلَا شَكَّ أَنَّ مَاهُوَ أَعْظَمُ مِنْهَا فَإِنَّ طَرَفَيْهِ يَشْتَمِلَانِ عَلَى مَا دُونَهُ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ. فَإِذاً، يَلْزَمُ أَنْ يَشْتَمِلَ طَرَفَا ٱلْبُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ، أَعْنِي أَ لَهَ عَلَى جَمِيعِ تِلْكَ ٱلْأَبْعَادِ، وَطَرَفَا ٱلْبُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ، أَعْنِي أَ يَحَ عَلَى ثَمَانِيَةٍ مِنْهَا، وَطَرَفَا ٱلْبُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ، أَعْنِي أَ كَهَ، عَلَى سَبْعَةٍ، وَطَرَفَا ٱلْبُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ، أَعْنِي أَ يَحَ، عَلَى سِتَّةٍ، وَطَرَفَا ٱلْبُعْدِ بِٱلْخَمْسِ، أَعْنِي أَ يَا، عَلَى خَمْسَةٍ، وَطَرَفَا ٱلْبُعْدِ بِٱلْأَرْبَعِ، أَعْنِي أَ حَ عَلَى أَرْبَعَةٍ، وَطَرَفَا بُعْدِ دَ أَعْنِي أَ دَ عَلَى ثَلَاثَةٍ، وَطَرَفَا بُعْدِ جَ، أَعْنِي أَ جَ، عَلَى إِثْنَيْنِ، وَطَرَفَا بُعْدِ بَ، أَعْنِي أَ بَ، عَلَى وَاحِدٍ، فَهُوَ إِذاً أَصْغَرُ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُسْتَعْمَلَةِ فِي هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ، إِذْ لَوْ وَصَلَ بُعْدٌ أَصْغَرُ مِنْهُ لَا يُمْكِنُ ٱلْإِحْسَاسُ بِتَفَاوُتِ طَرَفَيْهِ. وَٱعْلَمْ أَنَّهُ لَوْ قَالَ « وَبُعْدُ دَ عَلَى ثَلَاثَةٍ »، بَدَلَ قَوْلِهِ « وَٱلطَّنِينِيُّ عَلَى ثَلَاثَةٍ »، كَمَا قُلْنَا، لَكَانَ أَوْلَى عَلَى مَا لَا يَخْفَى.

ب-٥٧و

7 [طَرْحُ وَجَمْعُ ٱلْأَبْعَادِ]

قَالَ : « وَكُلُّ بُعْدٍ أَكْبَرَ فَإِنَّ مَا بَعْدَهُ أَصْغَرُ ». أَقُولُ : لَمَّا عَلِمْتَ أَنَّ ٱلْأَبْعَادَ مُخْتَلِفَةٌ بِٱلصِّغَرِ وَٱلْكِبَرِ فَٱعْلَمْ أَنَّ كُلَّ بُعْدٍ هُوَ أَكْبَرُ فَإِنَّهُ يَنْقَسِمُ إِلَى مَا دُونَهُ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ وَيَكُونُ كُلٌّ مِنْهَا جُزْئاً لَهُ، أَيْ عَادّاً وَمُفْنِياً إِيَّاهُ، وَذَلِكَ لِأَنَّنَا لَوْ ضَرَبْنَا ٱلْمِضْرَابَ مَثَلاً عَلَى نُقْطَةِ أَ ثُمَّ عَلَى نُقْطَةِ جَ يَكُونُ ٱلْمَسْمُوعُ هُوَ بُعْدُ جَ، لَيْسَ إِلَّا بِخِلَافِ مَا لَوْ ضَرَبْنَاهُ عَلَى نُقْطَةِ أَ ثُمَّ عَلَى نُقْطَةِ بَ، ثُمَّ عَلَى نُقْطَةِ جَ، فَإِنَّهُ يَنْقَسِمُ بُعْدُ جَ عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ، إِلَى بُعْدَيْنِ، أَحَدُهُمَا هُوَ ٱلَّذِي يُسْمَعُ مِنْ نُقْطَتَيْ أَ بَ وَٱلثَّانِي هُوَ ٱلَّذِي يُسْمَعُ مِنْ نُقْطَتَيْ بَ جَ.

إِذَا عَرَفْتَ هَذَا فَنَقُولُ إِنَّ ٱلْأَبْعَادَ قَدْ يُضَافُ بَعْضُهَا إِلَى بَعْضٍ، وَقَدْ يُطْرَحُ بَعْضُهَا عَنْ بَعْضٍ. وَلِكُلٍّ مِنْهُمَا قَانُونٌ يُرْجَعُ [إِلَيْهِ] وَضَابِطٌ يُعْتَمَدُ عَلَيْهِ. وَلَيْسَ يَهُمُّكَ ٱلآنَ إِلَّا قَانُونُ ٱلطَّرْحِ، وَٱلْغَرَضُ مِنْهُ هُوَ أَنْ يُعْلَمَ ٱلْبَاقِي بَعْدَ ٱلنُّقْصَانِ، وَمِقْدَارُ فَضْلِ ٱلْبُعْدِ ٱلْمَنْقُوصِ مِنْهُ عَلَى ٱلْبُعْدِ ٱلْمَنْقُوصِ، وَهُوَ أَنْ تُؤْخَذَ أَعْدَادُ

---

6 إِلَى آخِرِهِ] إِلَخِ **أ** 18 وَمُفْنِياً] وَمُغْنِياً **ب** 21 أَحَدُهُمَا] إِذْ أَحَدُهُمَا **أ**

أ-٤٤و بُعْدَيْ ٱلْمَنْقُوصِ وَٱلْمَنْقُوصِ مِنْهُ، وَيُضْرَبُ أَكْثَرُ عَدَدَيْ ٱلْبُعْدِ / ٱلْمَنْقُوصِ مِنْهُ فِي أَصْغَرِ عَدَدَيْ ٱلْمَنْقُوصِ، وَيُوضَعُ ٱلْحَاصِلُ فِي حَاشِيَةٍ. ثُمَّ يُضْرَبُ أَصْغَرُ عَدَدَيْ ٱلْبُعْدِ ٱلْمَنْقُوصِ مِنْهُ فِي أَكْثَرِ عَدَدَيْ ٱلْبُعْدِ ٱلْمَنْقُوصِ وَيُوضَعُ ٱلْحَاصِلُ فِي حَاشِيَةٍ أُخْرَى. ثُمَّ يُنْظَرُ إِلَى مَاهِيَ ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ عَدَدَيْ ٱلْحَاصِلَيْنِ، إِذْ هِيَ بِعَيْنِهَا تَكُونُ
ب-٥٧ض ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ طَرَفَيْ ٱلْبُعْدِ ٱلْبَاقِي ٱلَّذِي هُوَ / فَضْلُ ٱلْبُعْدِ ٱلْمَنْقُوصِ مِنْهُ عَلَى ٱلْمَنْقُوصِ.

5 مَثَلاً، إِذَا أَرَدْنَا أَنْ نَطْرَحَ بُعْدَ طَ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ، نَأْخُذُ عَدَدَيْ بُعْدَ طَ، وَهُمَا ٱلتِّسْعَةُ وَٱلثَّمَانِيَةُ، وَعَدَدَيْ بُعْدَ ذِي ٱلْخَمْسِ، وَهُمَا ٱلثَّلَاثَةُ وَٱلِٱثْنَانِ، وَضَرَبْنَا ٱلثَّلَاثَةَ فِي ٱلثَّمَانِيَةِ، حَصُلَتْ أَرْبَعَةٌ وَعِشْرُونَ وَضَعْنَاهَا فِي حَاشِيَةٍ. ثُمَّ ضَرَبْنَا ٱلِٱثْنَيْنِ فِي ٱلتِّسْعَةِ، حَصُلَتْ ثَمَانِيَةَ عَشَرَ وَوَضَعْنَاهَا فِي حَاشِيَةٍ أُخْرَى. ثُمَّ نَظَرْنَا فِي مَاهِيَ ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ ٱلْمَبْلَغَيْنِ فَوَجَدْنَاهَا نِسْبَةَ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُث، فَعَلِمْنَا أَنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَ طَرَفَيْ ٱلْبُعْدِ ٱلْبَاقِي بَعْدَ ٱلطَّرْحِ هِيَ هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ بِعَيْنِهَا، وَأَنَّ فَضْلَ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ عَلَى بُعْدِ طَ إِنَّمَا هُوَ بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ.

10 وَكَذَلِكَ لَوْ أَرَدْنَا أَنْ نَطْرَحَ بُعْدَ ذِي ٱلْأَرْبَعِ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ، ضَرَبْنَا ٱلثَّلَاثَةَ فِي نَفْسِهَا وَوَضَعْنَا ٱلتِّسْعَةَ فِي حَاشِيَةٍ. ثُمَّ ضَرَبْنَا ٱلِٱثْنَيْنِ فِي ٱلْأَرْبَعَةِ وَوَضَعْنَا ٱلثَّمَانِيَةَ فِي حَاشِيَةٍ أُخْرَى، وَنَظَرْنَا فِي مَاهِيَ ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ ٱلتِّسْعَةِ وَٱلثَّمَانِيَةِ فَوَجَدْنَاهَا نِسْبَةَ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّمُنِ، فَعَلِمْنَا أَنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَ طَرَفَيْ ٱلْبُعْدِ ٱلْبَاقِي بَعْدَ ٱلطَّرْحِ هِيَ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّمُنِ أَيْضاً، وَأَنَّ فَضْلَ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ عَلَى بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ إِنَّمَا هُوَ بُعْدُ طَ، وَعَلَى هَذَا
ب-٥٨و ٱلْقِيَاسِ. فَعَلَى هَذَا لَوْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ طَ بُعْدُ جَ، يَكُونُ / ٱلْبَاقِي هُوَ بُعْدُ بَ. وَكَذَلِكَ لَوْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي
15 ٱلْأَرْبَعِ ضِعْفُ بُعْدِ طَ يَكُونُ ٱلْبَاقِي هُوَ بُعْدُ بَ. وَكَذَلِكَ لَوْ طُرِحَتْ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ ثَلَاثَةُ أَمْثَالِ بُعْدِ جَ يَكُونُ ٱلْبَاقِي هُوَ بُعْدُ بَ. وَلَوْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ بُعْدُ طَ فَمَا يَبْقَى [هُوَ] بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، وَقَدْ نَبَّهْتُ عَلَيْهِ. وَكَذَلِكَ لَوْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ يَكُونُ ٱلْبَاقِي هُوَ بُعْدُ طَ، وَقَدْ نَبَّهْتُ عَلَيْهِ أَيْضاً. فَقَوْلُهُ « أَوْ ذِي ٱلْأَرْبَعِ »، مَعْطُوفٌ عَلَى قَوْلِهِ « طَ »، فِي قَوْلِهِ « وَإِنْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ بُعْدُ طَ »، وَفِي بَعْضِ ٱلنُّسَخِ بَعْدَ قَوْلِهِ « فَمَا يَبْقَى بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ »، « وَإِنْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ بُعْدُ ذِي
20 ٱلْخَمْسِ فَمَا يَبْقَى [هُوَ] بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ ». وَذَلِكَ غَيْرُ مُنَاسِبٍ هَهُنَا. أَمَّا أَوَّلاً فَلِمَا تُنَافِيهِ لَفْظَةُ « أَوْ » ٱلْمُثْبَتَةُ فِي أَكْثَرِ ٱلنُّسَخِ، وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّهُ لَا يَبْقَى جَ لِقَوْلِهِ « فَمَا يَبْقَى [هُوَ] بُعْدُ طَ »، <وجْهُ> ٱللَّهُمَّ إِلَّا ٱلِٱدْرَاجُ.

وَإِنْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ بُعْدُ طَ، يَكُونُ ٱلْبَاقِي هُوَ بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ. وَلَوْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ يَكُونُ ٱلْبَاقِي بُعْدَ طَ. وَلَوْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْخَمْسِ يَكُونُ ٱلْبَاقِي هُوَ بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ. فَعَلَى هَذَا ٱلْقِيَاسِ لَوْ طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي
أ-٤٤ض 25 ٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ، يَكُونُ ٱلْبَاقِي بُعْدَ ذِي ٱلْخَمْسِ، / وَلَوْ طُرِحَ مِنْهُ بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ يَكُونُ [ٱلْبَاقِي] هُوَ بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ أَيْضاً، وَوَجْهُ ٱلْكُلُّ ظَاهِرٌ إِنْ لَمْ تَغْفَلْ عَنِ ٱلْقَانُونِ ٱلَّذِي أَعْطَيْنَاكَ [إِيَّاهُ].

وَأَمَّا قَانُونُ ٱلْإِضَافَةِ، وَيُسَمَّى قَانُونَ ٱلتَّرْكِيبِ أَيْضاً، فَهُوَ أَنْ يُوضَعَ أَقَلُّ عَدَدَيْنِ عَلَى تِلْكَ ٱلنِّسَبِ، ثُمَّ

---

15 بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ] **ب**، فِي ٱلْحَاشِيَةِ : ٱلصَّوَابُ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ 21 وجْهُ] غير مقروء**أب** 23 ذِي ٱلْكُلِّ وَٱلْأَرْبَعِ] ذِي ٱلْكُلِّ ٱلْأَرْبَعِ **ب**

يُضْرَبُ كُلٌّ مِنْهُمَا فِي نَفْسِهِ، ثُمَّ يُضْرَبُ عَدَدُ ٱلْحَاشِيَةِ ٱلْعُظْمَى فِي عَدَدِ ٱلْحَاشِيَةِ ٱلصُّغْرَى، وَتَفْرِضُهُ وَسَطاً. مَثَلاً، إِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُضِيفَ كُلّاً وَثُلُثَ كُلٍّ إِلَى كُلٍّ وَثُلُث كُلٍّ فَإِنَّنَا نَضْرِبُ أَقَلَّ عَدَدَيْنِ عَلَى تِلْكَ ٱلنِّسْبَةِ، كُلّاً مِنْهُمَا فِي نَفْسِهِ، وَهُمَا أَرْبَعَةٌ وَثَلَاثَةٌ. ثُمَّ نَضْرِبُ ٱلْأَرْبَعَةَ فِي ٱلثَّلَاثَةِ وَنَفْرِضُهُ وَسَطاً، فَتَتَرَتَّبُ ثَلَاثَةُ أَعْدَاد أَعْظَمُهَا ١٦، وَأَوْسَطُهَا ١٢، وَأَصْغَرُهَا ٩. وَمِنَ ٱلْبَيِّنِ أَنَّ نِسْبَةَ ٱلْأَوَّلِ إِلَى ٱلثَّانِي نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُث. وَكَذَا
5 نِسْبَةُ / ٱلثَّانِي إِلَى ٱلثَّالِث. وَإِنْ أَرَدْنَا أَنْ نُضِيفَ إِلَيْهِمَا ثَالِثاً مِنْ جِنْسِهِمَا، ضَرَبْنَا عَدَدَ ٱلْحَاشِيَةِ ٱلْعُظْمَى مِنْ ب-٥٨ض
حَاشِيَتَيْ ٱلْبُعْدِ ٱلثَّالِث، وَهِيَ ٱلْأَرْبَعَةُ، فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ هَذِهِ ٱلْأَعْدَادِ ٱلثَّلَاثَةِ، فَتَتَرَتَّبُ ثَلَاثَةُ أَعْدَاد أَعْظَمُهَا ٦٤، وَأَوْسَطُهَا ٤٨، وَأَصْغَرُهَا ٣٦. ثُمَّ نَضْرِبُ عَدَدَ ٱلْحَاشِيَةِ ٱلصُّغْرَى فِي ٱلْعَدَدِ ٱلْأَصْغَرِ ٱلَّذِي هُوَ ٩، فَتَتَرَتَّبُ ٱلْحَاشِيَةُ ٱلصُّغْرَى ٢٧. وَمِنَ ٱلْبَيِّنِ أَنَّ نِسْبَةَ ٣٦ إِلَى ٢٧ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُث، وَعَلَى هَذَا ٱلنَّمَطِ.

هَذَا إِذَا كَانَتِ ٱلنِّسَبُ مُتَّفِقَةً. وَأَمَّا إِذَا كَانَتْ مُخْتَلِفَةً فَإِنَّهُ عَلَى قِسْمَيْنِ : أَحَدُهُمَا أَنْ تَكُونَ مُتَوَالِيَةً،
10 وَٱلثَّانِي أَنْ لَا تَكُونَ مُتَوَالِيَةً.

فَإِذَا كَانَتْ مُتَوَالِيَةً، فَطَرِيقُهُ أَنْ يُؤْخَذَ أَقَلُّ أَرْبَعَةِ أَعْدَاد عَلَى نِسَبِهَا، وَيُوضَعُ إِثْنَانِ مِنْهَا حَاشِيَتَيْنِ، وَيُحْفَظُ آخَرَانِ وَاسِطَتَيْنِ، وَهُمَا مُتَسَاوِيَانِ دَائِماً، ثُمَّ يُنْظَرُ فِيمَا هِيَ ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ ٱلْحَاشِيَتَيْنِ، إِذْ هِيَ بِعَيْنِهَا تَكُونُ ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ طَرَفَيْ ٱلْبُعْدِ ٱلْحَاصِلِ بَعْدَ ٱلْإِضَافَةِ.

مَثَلاً، إِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُضِيفَ كُلّاً وَثُلُثَ كُلٍّ إِلَى كُلٍّ وَنِصْفِ كُلٍّ، فَإِنَّنَا نَضَعُ أَرْبَعَةَ أَعْدَاد هَكَذَا ٢ ٣ ٣ ٤
15 ثُمَّ يُنْظَرُ فِي مَاهِيَ ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ ٱلْحَاشِيَتَيْنِ، فَوَجَدْنَا نِسْبَةَ ٱلْحَاشِيَةِ ٱلْعُظْمَى، وَهِيَ أَرْبَعَةٌ، إِلَى ٱلْحَاشِيَةِ ٱلصُّغْرَى وَهِيَ إِثْنَانِ، نِسْبَةَ ٱلضِّعْفِ، فَحَكَمْنَا أَنَّ ٱلْبُعْدَ ٱلْحَاصِلَ بَعْدَ ٱلْإِضَافَةِ هُوَ بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ.

وَأَمَّا إِذَا كَانَتْ غَيْرَ مُتَوَالِيَةٍ، فَطَرِيقُهُ هُوَ أَنْ يُؤْخَذَ أَقَلُّ أَرْبَعَةِ أَعْدَاد عَلَى نِسَبِهَا، وَيُجْعَلَ ٱلْأَعْظَمُ مِنْهَا فِي حَاشِيَةٍ، وَٱلْأَصْغَرُ فِي حَاشِيَةٍ. ثُمَّ يُوضَعُ نَظِيرُ كُلٍّ مِنَ ٱلْحَاشِيَتَيْنِ فِي جَنْبِ صَاحِبِهِ. ثُمَّ يُضْرَبُ نَظِيرُ ٱلْحَاشِيَةِ ٱلْعُظْمَى فِي ٱلْحَاشِيَةِ ٱلصُّغْرَى، وَنَظِيرُ ٱلْحَاشِيَةِ ٱلصُّغْرَى فِي ٱلْحَاشِيَةِ ٱلْعُظْمَى. ثُمَّ يُنْظَرُ فِي مَاهِيَ ٱلنِّسْبَةُ
20 بَيْنَ ٱلْمَبْلَغَيْنِ، فَيُحْكَمُ بِتِلْكَ ٱلنِّسْبَةِ بِعَيْنِهَا بَيْنَ طَرَفَيْ ٱلْبُعْدِ ٱلْحَاصِلِ بَعْدَ ٱلْإِضَافَةِ.

مَثَلاً، إِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُضِيفَ كُلّاً وَخُمُسَ كُلٍّ إِلَى كُلٍّ وَثُلُث كُلٍّ، فَإِنَّنَا نَضَعُ أَرْبَعَةَ أَعْدَاد هَكَذَا ٣ ٤ ٥ ٦،
ثُمَّ نَضْرِبُ ٱلْحَاشِيَةَ / ٱلْعُظْمَى، وَهِيَ ٱلْخَمْسَةُ، فِي ٱلْحَاشِيَةِ ٱلصُّغْرَى وَهِيَ ٱلثَّلَاثَةُ، فَتَصِيرُ خَمْسَةَ عَشَرَ. ب-٥٩و
ثُمَّ نَضْرِبُ نَظِيرَ ٱلْحَاشِيَةِ ٱلصُّغْرَى، وَهُوَ أَرْبَعَةٌ فِي ٱلْحَاشِيَةِ ٱلْعُظْمَى فَتَصِيرُ أَرْبَعَةً وَعِشْرِينَ. وَٱلنِّسْبَةُ أَرْبَعَةٌ
وَعِشْرُونَ إِلَى خَمْسَةَ عَشَرَ، وَهِيَ نِسْبَةُ / ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثَيْنِ اَلَّا جُزْئاً مِنْ خَمْسَةَ عَشَرَ مِنْ وَاحِدٍ بِعَيْنِهَا هِيَ نِسْبَةُ أ-٤٥و
25 طَرَفَيْ ٱلْبُعْدِ ٱلْحَاصِلِ بَعْدَ ٱلْإِضَافَةِ.

وَٱعْلَمْ أَنَّهُ لَا يَتَعَذَّرُ عَلَى ٱلنَّاظِرِ فِي هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ أَنْ يَسْتَخْرِجَ نِسَباً غَيْرَ هَذِهِ، إِلَّا أَنَّ ٱلْاِقْتِصَارَ عَلَى مَا ذَكَرْنَاهُ أَلْيَقُ بِٱلْمُخْتَصَرَاتِ، إِذِ ٱلْفُرُوعُ تَكَادُ لَا تَتَنَاهَى كَثْرَةً.

---

3 أَعْدَاد] أَبْعَاد **ب** 6 أَعْدَاد] أَبْعَاد **ب** 12 آخَرَانِ] آخَرُونَ **أ** 17 نِسَبِهَا] نِسْبَتِهَا **أب** 23 ٱلْعُظْمَى] وَهِيَ سِتَّةٌ **+ ب**

XXXI Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلرَّابِعُ]

1 [تَقْدِيمٌ]

قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلرَّابِعُ فِي ٱلْأَسْبَابِ ٱلْمُوجِبَةِ لِلتَّنَافُرِ ». أَقُولُ : لَمَّا فَرَغَ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ وَأَقْسَامِهَا، أَرَادَ أَنْ يُبَيِّنَ ٱلتَّأْلِيفَ ٱلْمُلَائِمَ وَٱلْمُنَافِرَ وَأَسْبَابَهُمَا. لَكِنْ لَمَّا كَانَ ٱلتَّأْلِيفُ ٱلْمُلَائِمُ إِنَّمَا يُمْكِنُ بَعْدَ ٱلِاحْتِرَازِ عَمَّا يُوجِبُ ضِدَّهُ، وَٱلِاحْتِرَازُ عَنِ ٱلشَّيْءِ لَا يُتَصَوَّرُ إِلَّا بَعْدَ تَصَوُّرِهِ وَٱلشُّعُورِ بِهِ، صَدَّرَهُ بِبَيَانِ أَسْبَابِ ٱلتَّنَافُرِ مُصَدَّراً بِتَمْهِيدٍ مُقَدَّمَةٍ، وَهِيَ أَنَّهُ قَدْ تَكُونُ ٱلْأَبْعَادُ غَيْرُ مُلَائِمَةٍ فِي نَفْسِهَا، وَلَكِنْ بِسَبَبِ مُمَازَجَتِهَا ٱلْأَبْعَادَ ٱلْمُلَائِمَةَ وَإِضَافَتِهَا إِلَيْهَا، لَا يُدْرَكُ تَنَافُرُهَا. كَبُعْدِ بَ مَثَلاً، فَإِنَّهُ فِي ٱلْحَقِيقَةِ مُتَنَافِرٌ وَلَيْسَ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُلَائِمَةِ، حَتَّى لَوْ ضُرِبَ ٱلْمِضْرَابُ عَلَى نُقْطَةِ أَ ثُمَّ عَلَى نُقْطَةِ بَ ثُمَّ عَلَى نُقْطَةِ جَـ ثُمَّ عَلَى نُقْطَةِ دَ تَنَافَرَتْ تَنَافُراً ظَاهِراً. وَلَكِنْ لَمَّا طُرِحَ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ ضِعْفُ بُعْدِ طَ بَقِيَتْ بَقِيَّةٌ مِنْ تَمَامِهِ، وَهِيَ مِنْ زَ إِلَى حَ، غَيْرُ مُتَنَافِرَةٍ بِسَبَبِ مُمَازَجَتِهَا ٱلْأَبْعَادَ ٱلْمُلَائِمَةَ. فَإِذَا كَانَ ٱلْحَالُ عَلَى هَذَا ٱلْمِنْوَالِ، فَيَجِبُ عَلَى ٱلنَّاظِرِ فِي هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ أَنْ يَقِفَ عَلَى ٱلْأَسْبَابِ ٱلْمُوجِبَةِ لِلتَّنَافُرِ، وَيَعْرِفَ مَاهِيَ، وَكَمْ هِيَ، وَكَيْفَ هِيَ، لِيَتَوَقَّاهَا وَيَحْتَرِزَ عَنْهَا فِي ٱلْعَمَلِ.

2 [ٱلْأَسْبَابُ ٱلْأَرْبَعَةُ لِلتَّنَافُرِ]

قَالَ : « وَهِيَ أَسْبَابٌ أَرْبَعَةٌ ». أَقُولُ : أَصْحَابُ ٱلِارْتِيَاضِ بِسَمَاعِ ٱلنَّغَمَاتِ وَتَحْقِيقِ حَالِ ٱلنَّقَرَاتِ وَجَدُوا ٱلْأَسْبَابَ ٱلْمُوجِبَةَ لِلتَّنَافُرِ مُنْحَصِرَةً / فِي أَرْبَعَةٍ : ب-٥٩ض

[١] أَحَدُهَا هُوَ أَنْ يُتَجَاوَزَ، فِي إِتْمَامِ بُعْدٍ مَّا مِنَ ٱلْأَبْعَادِ، مِنَ ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ ٱلْأَوَّلِ، ٱلَّذِي هُوَ نَغْمَةُ حَ، إِلَى غَيْرِهَا، بِأَنْ وَقَعَتِ [ٱلنَّغْمَةُ] مُتَوَسِّطَةً بَيْنَ مَبْدَإِ هَذَا وَمُنْتَهَاهُ، وَلَمْ يُضْرَبِ ٱلْمِضْرَابُ عَلَيْهَا بَلْ عَلَى وَ ثُمَّ عَلَى طَ مَثَلاً. فَيُعْلَمُ مِنْ هَذَا أَنَّهُ لَوْ ٱسْتُنْطِقَتْ ثَلَاثَةُ أَمْثَالِ بُعْدِ طَ مُتَعَاقِبَةً، يَحْصُلُ ٱلتَّنَافُرُ ضَرُورَةَ أَنَّ ٱلطَّرَفَ ٱلْأَحَدَّ لِلْبُعْدِ ٱلثَّالِثِ يَكُونُ نُقْطَةَ يَ، وَهِيَ قَدْ جَاوَزَتْ نُقْطَةَ حَ. وَكَذَلِكَ لَوْ ٱسْتُنْطِقَتْ

[10] مِنْ زَ إِلَى حَ] مِنْ دَ إِلَى حَ **ب** [12] وَيَعْرِفَ] أَنَّهَا **+ أب** [20] نُقْطَةَ يَ] **+** حَ **ب**

أَرْبَعَةُ أَمْثَالِ بُعْدِ جَ، لِأَنَّ ٱلطَّرَفَ ٱلْأَحَدَّ لِلْبُعْدِ ٱلرَّابِعِ يَكُونُ نُقْطَةَ طَ، وَهِيَ قَدْ جَاوَزَتْ أَيْضاً نُقْطَةَ حَ.

[٢] وَثَانِيهَا هُوَ أَنْ يُجْمَعَ بَيْنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ ٱلصُّغْرَى فِي بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، وَقَدْ عَرَفْتَهَا. وَيَعْرِفُ ذَلِكَ بِٱلتَّجْرِبَةِ مَنْ لَهُ أَدْنَى مُكْنَةٍ فِي بَابِ ٱلْعَمَلِ.

[٣] وَثَالِثُهَا هُوَ أَنْ يُجْعَلَ ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ مِنْ بُعْدِ بَ طَرَفاً أَثْقَلَ لِبُعْدِ جَ، وَٱلْمُرَادُ مِنْهُ هُوَ أَنْ تُجْعَلَ ٱلنَّغْمَةُ ٱلوَاحِدَةُ مُشْتَرَكَةً بَيْنَهُمَا، كَمَا لَوْ ضُرِبَ ٱلْمِضْرَابُ عَلَى نَغْمَةِ أَ ثُمَّ عَلَى نَغْمَةِ بَ ثُمَّ عَلَى نَغْمَةِ دَ، أَيْ عَلَى مُطْلَقِ ٱلْبَمِّ ثُمَّ عَلَى زَائِدِهِ ثُمَّ عَلَى سَبَّابَتِهِ، فَإِنَّ ٱلْمَسْمُوعَ مِنْهُمَا هُوَ بُعْدُ جَ، وَقَدْ جُعِلَ ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ مِنْ بُعْدِ بَ طَرَفاً أَثْقَلَ لَهُ.

[٤] وَرَابِعُهَا هُوَ أَنْ يُسْتَنْطَقَ بُعْدُ بَ مَرَّتَيْنِ مُتَتَالِياً.

فَهَذِهِ هِيَ ٱلْأَسْبَابُ ٱلْمُوجِبَةُ لِلتَّنَافُرِ. وَٱعْلَمْ أَنَّهُ قَدْ يَقَعُ ٱلتَّنَافُرُ بِسَبَبِ سُوءِ ٱلإِضَافَاتِ / فَإِنَّ ٱلْأَبْعَادَ ٱلْعُظْمَى إِذَا أُضِيفَتْ إِلَيْهَا أَبْعَادٌ صِغَارٌ جِدّاً لَمْ يُؤْثِرْ تَلَاؤُماً، مَعَ أَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا فِي نَفْسِهِ مُلَائِمٌ. يَعْرِفُ ذَلِكَ مَنْ أَلِفَ بِتَتَبُّعِ ٱلآلَاتِ ذَوَاتِ ٱلْأَوْتَارِ، فَٱلصَّوَابُ أَنْ تُجْعَلَ ٱلْأَسْبَابُ خَمْسَةً. أ-٤٥ض

3 [تَفْسِيرُ ٱلضَّمِيرِ فِي « وَ قَدْ عَرَفْتَهُ »]

قَالَ : « وَقَدْ عَرَفْتَهُ ». أَقُولُ : لِقَائِلٍ أَنْ يَقُولَ [إِنَّ] ٱلضَّمِيرَ فِي قَوْلِهِ « وَقَدْ عَرَفْتَهُ » لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ عَائِداً إِلَى مَا سَبَقَ مِنْ قَوْلِهِ « بُعْدُ بَ فِي ٱلْحَقِيقَةِ لَيْسَ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُلَائِمَةِ »، أَوْ إِلَى مَا ذُكِرَ تَعْلِيلاً لَهُ. وَلَا سَبِيلَ إِلَى كُلٍّ مِنْهُمَا : أَمَّا إِلَى ٱلْأَوَّلِ فَلِأَنَّهُ لَا يَلْزَمُ مِنِ ٱنْتِفَاءِ كَوْنِ بُعْدَ بَ فِي ٱلْحَقِيقَةِ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُلَائِمَةِ أَنْ يَكُونَ تَتَالِي بُعْدَيْ بَ مُوجِباً لِلتَّنَافُرِ، وَ إِلَّا يَلْزَمُ أَنْ لَا يَكُونَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْ بُعْدَيْ / طَ [وَ]جَ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُلَائِمَةِ أَيْضاً، ضَرُورَةَ أَنَّ تَكْرَارَ كُلٍّ مِنْهُمَا عَلَى ٱلوَجْهِ ٱلَّذِي ذُكِرَ مِمَّا يُوجِبُ ٱلتَّنَافُرَ أَيْضاً. وَأَمَّا إِلَى ٱلثَّانِي فَلِأَنَّهُ لَا يَلْزَمُ مِنَ ٱسْتِلْزَامِ تَكْرَارَ بُعْدِ بَ مَرَّاتٍ لِلتَّنَافُرِ ٱسْتِلْزَامَ تَكْرَارِهِ مُطْلَقاً إِيَّاهُ، ضَرُورَةَ أَنَّ لَازِمَ ٱلْأَخَصِّ لَيْسَ وَ لَا يَجِبُ أَنْ يَكُونَ لَازِماً لِلْأَعَمِّ. ب-٦٠و

يُمْكِنُ أَنْ يُجَابَ بِٱخْتِيَارِ ٱلشَّقِّ ٱلْأَوَّلِ، قَوْلُهُ « وَإِلَّا يَلْزَمُ أَنْ لَا يَكُونَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْ بُعْدَيْ طَ [وَ]جَ مِنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلْمُلَائِمَةِ ». قُلْنَا : ٱلْمُلَازَمَةُ مَمْنُوعَةٌ لِأَنَّهُ إِنَّمَا يَتِمُّ إِنْ لَوْ كَانَ ٱلْمُرَادُ مِنْ قَوْلِهِ « وَقَدْ عَرَفْتَهُ » عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ أَنَّ حُصُولَ ٱلتَّنَافُرِ حَالَةَ ٱلِانْفِرَادِ مِنْ لَوَازِمِ حُصُولِهِ حَالَةَ ٱلتَّكْرَارِ، وَلَيْسَ كَذَلِكَ، بَلْ ٱلْأَمْرُ بِٱلْعَكْسِ، فَتَكُونُ هَذِهِ مُغَالَطَةً مِنْ قَبِيلِ إِيهَامِ ٱلْعَكْسِ. أَوْ بِٱخْتِيَارِ ٱلثَّانِي، قَوْلُهُ « لَازِمُ ٱلْأَخَصِّ لَيْسَ وَلَا يَجِبُ أَنْ يَكُونَ لَازِماً لِلْأَعَمِّ »، قُلْنَا سَلَّمْنَاهُ، لَكِنَّ لَازِمَ ٱلْأَخَصِّ فِيمَا نَحْنُ بِصَدَدِهِ هُوَ ٱلتَّنَافُرُ ٱلظَّاهِرُ، وَنَحْنُ لَا نَقُولُ بِلُزُومِهِ ٱلْأَعَمَّ أَيْضاً، بَلْ بِٱلتَّنَافُرِ مُطْلَقاً أَعَمُّ مِنْ أَنْ يَكُونَ ظَاهِراً، وَغَيْرَهُ تَأَمَّلَ.

---

[14] مِنْ قَوْلِهِ] بَيْنَ قَوْلِ **ب** [17] ذُكِرَ مِمَّا] ذَكَرَهُمَا **ب**

XXXII Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلْخَامِسُ]

قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلْخَامِسُ فِي ٱلتَّأْلِيفِ ٱلْمُلَائِمِ » . أَقُولُ : لَمَّا فَرَغَ مِنْ بَيَانِ أَسْبَابِ ٱلتَّنَافُرِ، شَرَعَ ٱلآنَ فِي ٱلتَّأْلِيفِ ٱلْمُلَائِمِ، وَأَقْسَامِهِ وَقَدْ عَرَفْتَ وَجْهَ ٱلتَّقْدِيمِ فِي ٱلْفَصْلِ ٱلسَّابِقِ. ثُمَّ اِعْلَمْ أَنَّ أَصْحَابَ هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ لَا يَسْتَعْمِلُونَ ٱلْأَبْعَادَ ٱلسِّتَّةَ ٱلْكُبْرَى إِلَّا بَعْدَ أَنْ يُقَسِّمُوهَا إِلَى ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ ٱلصُّغْرَى، فَلِذَلِكَ سُمِّيَتْ بِهَا، وَقَدْ نَبَّهْتُ عَلَيْهِ فِيمَا سَبَقَ. وَقَدْ عَرَفْتَ أَيْضَا أَنَّهُ لَيْسَ كُلَّمَا ضُمَّتْ نَغْمَةٌ إِلَى ٱلْأُخْرَى، أَوْ رُكِّبَتْ نَغَمَاتٌ، صَارَتْ مُلِذَّةً وَمُلَائِمَةً لِلطَّبْعِ. بَل، لَابُدَّ مَعَ ذَلِكَ مِنَ ٱلاِحْتِرَازِ عَنِ ٱلْأَسْبَابِ ٱلْمَذْكُورَةِ فِي ٱلْفَصْلِ ٱلسَّابِقِ، حَتَّى يَكُونَ ٱلتَّأْلِيفُ مُوَافِقاً لِلطَّبْعِ وَمُلَائِماً لَهُ. فَعُلِمَ مِنْ ذَلِكَ أَنَّا لَوْ أَرَدْنَا تَقْسِيمَ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ إِلَيْهَا لَا يُمْكِنُ تَقْسِيمُهُ إِلَّا إِلَى سَبْعَةِ أَقْسَامٍ عَلَى / هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ، وَإِلَّا فَٱلْأَقْسَامُ ٱلْعَقْلِيَّةُ لَا تَنْحَصِرُ ب-٦٠ض
فِيهَا. وَٱلْمُحَصِّلُ لَا يَعْسُرُ عَلَيْهِ اِسْتِخْرَاجُهَا فَأَعْرَضْنَا عَنْ إِيرَادِهَا إِذْ تَفْصِيلُهَا لَا يَزِيدُ إِلَّا مَلَالَ ٱلْخَاطِرِ، عَلَى أَنَّنَا سَنُشِيرُ إِلَيْهَا إِشَارَةً خَفِيَّةً، وَسَنَتْلُو عَلَيْكَ مَا هُوَ ٱلْمُلَائِمُ مِنْهَا عَنْ قَرِيبٍ.

وَكَذَلِكَ، لَا يُمْكِنُ تَقْسِيمُ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ إِلَّا إِلَى تِسْعَةٍ / لَكِن، بَعْدَ أَنْ يُشْتَرَطَ فِيهِ أَمْرَانِ. أَحَدُهُمَا أَنْ أ-٤٦و
لَا يُجْمَعَ بَيْنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ ٱلصُّغْرَى فِي ذِي ٱلْأَرْبَعِ ٱلْوَاقِعِ فِيهِ، أَعْنِي نَغْمَتَيْ حَ يَهَ، وَثَانِيهِمَا هُوَ أَنْ لَا يُخَلَّ بِٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ مِنْهُ، وَهُوَ نَغْمَةُ يَهَ، وَيُلْتَزَمُ أَنْ يُضْرَبَ ٱلْمِضْرَابُ عَلَيْهِ ٱلْبَتَّةَ.

وَتَوْضِيحُ ذَلِكَ هُوَ أَنَّ بُعْدَ ذِي ٱلْخَمْسِ، أَعْنِي نَغْمَتَيْ حَ يَحَ، يَنْقَسِمُ إِلَى بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ وَإِلَى بُعْدِ طَ عَلَى نَغْمَةِ يَهَ، ضَرُورَةَ أَنَّ مِنْ نُقْطَةِ حَ إِلَى نُقْطَةِ يَهَ بُعْدَ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، وَمِنْهَا إِلَى نُقْطَةِ يَحَ بُعْدَ طَ. فَلَوْ شَرَطْنَا حَالَ تَقْسِيمِ حَ يَحَ أَنْ يُضْرَبَ ٱلْمِضْرَابُ عَلَى نُقْطَةِ يَهَ، ٱلَّتِي هِيَ ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ مِنْ ذِي ٱلْأَرْبَعِ وَٱلطَّرَفُ ٱلْأَثْقَلُ لِبُعْدِ طَ، يَلْزَمُ أَنْ لَا يُمْكِنَ ٱلاِنْتِقَالُ إِلَى نُقْطَةِ يَحَ إِلَّا مِنْ نُقْطَةِ يَهَ، إِمَّا بِوَسَطٍ أَوْ بِغَيْرِ وَسَطٍ، إِذْ لَوْ اِنْتُقِلَ إِلَيْهَا مِنْ غَيْرِهَا يَلْزَمُ ٱلإِخْلَالُ بِٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ وَقَدْ فَرَضْنَا إِنْتِفَاءَهُ <هَفَ> فَحِينَئِذٍ تَكُونُ حَ، أَيْ نُقْطَةُ حَ، ذَاتَ نِسْبَتَيْنِ، لِأَنَّهُ لَوْ اُسْتُنْطِقَتْ بَعْدَهَا نَغْمَةُ أَ يَكُونُ ٱلْمَسْمُوعُ بُعْدَ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، وَلَوْ اُسْتُنْطِقَتْ نَغْمَةُ يَحَ يَكُونُ ٱلْمَسْمُوعُ هُوَ بُعْدُ ذِي ٱلْخَمْسِ، فَتَكُونُ نُقْطَةُ يَحَ ذَاتَ نِسْبَتَيْنِ بِهَذَا ٱلاِعْتِبَارِ.

وَيَجُوزُ أَنْ يَكُونَ ٱلْمُرَادُ مِنْ قَوْلِهِ « حَ بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ » مَجَازَ ٱلتَّسْمِيَةِ لِلْكُلِّ بِٱسْمِ ٱلْجُزْءِ، فَيَكُونُ

---

11 أَنَّنَا] أَنَّا **أب** 12 إِلَّا إِلَى تِسْعَةٍ] غير مقروء**أ** 19 فَحِينَئِذٍ] فَحِ **أب**، وَكَذَا بِٱلنِّسْبَةِ لِلإِسْتِعْمَالَاتِ ٱلْأُخْرَى لِهَذِهِ ٱلْعِبَارَةِ 21 يَحَ] حَ **أ**

ٱلْمَعْنَى حِينَئِذٍ هُوَ أَنَّ بُعْدَ ذِي ٱلْأَرْبَعِ ذُو نِسْبَتَيْنِ لِأَنَّهُ قَدْ أُعْتُبِرَت ٱلنِّسَبُ بَيْنَ أَبْعَادِهِ فِي تَقْسِيمِهِ، وَيَجِبُ رِعَايَتُهَا أَيْضاً فِي تَقْسِيمِ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ، وَلَفْظُ ٱلْكِتَابِ يَحْتَمِلُ كُلّاً مِنْهُمَا لَكِنَّ ٱلْأَوَّلَ هُوَ ٱلْأَوْلَى عَلَى مَا لَا يَخْفَى.

هَذَا إِنْ أُشْتُرِطَ / فِي تَقْسِيمِ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ مَا ذَكَرْنَا مِنَ ٱلْأَمْرَيْنِ، فَأَمَّا إِنْ لَمْ يُشْتَرَطْ فِيهِ إِلَّا حِفْظُ ب-٦١و
طَرَفَيْهِ، أَعْنِي حَ يَحَ، مَعَ جَوَازِ ٱلْإِخْلَالِ بِنَغْمَةِ يَهَ وَٱلْجَمْعِ بَيْنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ فِي ذِي ٱلْأَرْبَعِ ٱلْوَاقِعِ فِيهِ، فَيُمْكِنُ تَقْسِيمُهُ إِلَى ثَلَاثَةَ عَشَرَ قِسْماً، لِأَنَّهُ قَدْ كَانَ يَخْرُجُ بِوَاسِطَةِ ٱشْتِرَاطِ ٱلْأَمْرَيْنِ ٱلْمَذْكُورَيْنِ أَرْبَعَةٌ مِنْهَا. إِمَّا لِٱنْتِفَائِهِمَا مَعاً فِيهَا، أَوْ لِٱنْتِفَاءِ أَحَدِهِمَا. وَٱلْمُصَنِّفُ، رَحِمَهُ ٱللَّهُ، قَدْ أَوْرَدَ إِثْنَى عَشَرَ قِسْماً مِنْهَا، وَبَيَّنَ أَدْوَارَهَا، وَأَحَالَ ٱسْتِخْرَاجَ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّالِثَ عَشَرَ ٱعْتِمَاداً عَلَى إِهْتِمَامِ ٱلنَّاظِرِ فِي هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ، فَإِنَّهُ لَوْ كَانَ مِمَّنْ لَهُ عِنَايَةٌ فِي تَصَفُّحِهِ وَاهْتِمَامٌ بِتَفَحُّصِهِ، لَا يَعْسُرُ عَلَيْهِ ٱسْتِخْرَاجُهُ، وَنَحْنُ بِحَمْدِ ٱللَّهِ تَعَالَى وَقَفْنَا عَلَى ٱسْتِخْرَاجِهِ عَلَى مَا سَتَطَّلِعُ عَلَيْهِ. ثُمَّ وَضَعَ لِهَذِهِ ٱلْأَقْسَامِ جَدوَلاً مُفْرِداً لِيُضِيفَ ٱلنَّاظِرُ تِلْكَ ٱلْأَقْسَامَ إِلَى ٱلْأَقْسَامِ ٱلسَّبْعَةِ لِبُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ ٱلْمَرْسُومَةِ فِي ٱلْجَدوَلِ ٱلْأَوَّلِ.

1 [تَقْسِيمُ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعَةِ]

قَالَ « فَلْنُقَسِّمْ أَوَّلاً بُعْدَ ذِي ٱلْأَرْبَعِ » . أَقُولُ هَذَا شُرُوعٌ مِنْهُ فِي تَفْصِيلِ ٱلْأَقْسَامِ ٱلْمُلَائِمَةِ لِكُلِّ وَاحِدٍ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ وَٱلْخَمْسِ. لَكِن، لَمَّا كَانَ بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ مُقَدَّماً عَلَى بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ طَبْعاً، قَدَّمَ تَقْسِيمَ ٱلْأَوَّلِ عَلَى ٱلثَّانِي وَضْعاً، كَيْ لَا يُخَالِفَ ٱلوَضْعُ ٱلطَّبْعَ، إِذِ ٱلْمُخَالَفَةُ بَيْنَهُمَا فِي قُوَّةِ ٱلْخَطَأِ عِنْدَ ٱلْمُحَصِّلِينَ، وَهَذَا مَعْنَى قَوْلِهِ « فَلْنُقَسِّمْ أَوَّلاً بُعْدَ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، وَلْنُسَمِّهِ ٱلطَّبَقَةَ ٱلْأُولَى » ، لِمَا بَيْنَ أَقْسَامِهِ مِنَ ٱلتَّرْتِيبِ وَٱلنِّظَامِ.

وَإِنَّمَا قُلْنَا فِي أَوَّلِ / هَذَا ٱلْفَصْلِ إِنَّ أَقْسَامَهُ ٱلْمُلَائِمَةَ لَا تَزِيدُ عَلَى سَبْعَةٍ، لِأَنَّنَا إِذَا قَسَّمْنَاهُ إِلَى ٱلْأَبْعَادِ أ-٤٦ض
ٱلثَّلَاثَةِ ٱلصُّغْرَى، فَلَائِحٌ أَمَّا أَنْ نَفْرِضَ أَوَّلَ ٱلْأَبْعَادِ مِنْهَا إِمَّا بُعْدَ طَ أَوْ بُعْدَ جَ أَوْ بُعْدَ بَ. فَإِنْ فَرَضْنَاهُ بُعْدَ طَ فَلَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ ٱلإِتْمَامُ بِنَوْعٍ وَاحِدٍ أَوْ نَوْعَيْنِ أَوْ ثَلَاثَةِ أَنوَاعٍ. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلثَّالِثِ لِمَا فِيهِ مِنَ ٱلْجَمْعِ بَيْنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ، فَتَعَيَّنَ أَحَدُ / ٱلْأَوَّلَيْنِ : ب-٦١ض

فَإِنْ كَانَ ٱلْأَوَّلَ فَلَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ ذَلِكَ ٱلنَّوْعُ بُعْدَ طَ أَوْ بُعْدَ بَ أَوْ بُعْدَ جَ. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلْأَوَّلِ لِأَنَّ ٱلوَاحِدَ مِنْهُ لَا يَفِي بِتَمَامِ ٱلْقِسْمَةِ، وَٱلْأَكْثَرُ يَسْتَلْزِمُ ٱلإِخْلَالَ بِٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ. وَلَا سَبِيلَ إِلَى ٱلثَّانِي أَيْضاً لِأَنَّ ٱلوَاحِدَ مِنْ هَذَا ٱلنَّوْعِ لَايَفِي، وَٱلْأَكْثَرُ يَسْتَلْزِمُ تَتَالِي بُعْدَيْ بَ. فَتَعَيَّنَ ٱلثَّالِثُ وَهُوَ ٱلإِتْمَامُ بِبُعْدِ جَ، لَكِنَّ ٱلوَاحِدَ مِنْهُ لَا يَفِي، وَٱلثَّلَاثَةُ تَسْتَلْزِمُ ٱلإِخْلَالَ بِٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ، فَتَعَيَّنَ ٱلإِتْمَامُ بِبُعْدَيْ جَ عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ. فَقَدْ حَصَلَ لَنَا قِسْمٌ وَاحِدٌ مُلَائِمٌ هُوَ طَ جَ جَ، عَلَى تَقْدِيرِ أَنْ نَفْرِضَ أَوَّلَ ٱلْأَبْعَادِ بُعْدَ طَ وَٱلْتِزَامَ

---

15 ٱلْخَطَأَ] ٱلْخِطَاءِ 18 لِأَنَّنَا] لِأَنَّا أ 26 وَٱلْتِزَامَ] وَٱلْتَزَمَ ب

ٱلإِتْمَامِ بِنَوْعٍ وَاحِدٍ هُوَ بُعْدُ جَ.

فَإِنْ كَانَ ٱلثَّانِي، فَلَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ بِبُعْدَيْ طَ بَ أَوْ بِبُعْدَيْ طَ جَ أَوْ بِبُعْدَيْ جَ بَ، وَإِنْ اِنْقَسَمَ كُلٌّ مِنْهُمَا بِحَسَبِ ٱلتَّقْدِيمِ إِلَى قِسْمَيْنِ. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلثَّانِي لِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ ٱلإِخْلَالَ بِٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ، وَلَا إِلَى ٱلثَّالِثِ. أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّهُ لَا يَفِي بِتَمَامِ ٱلْقِسْمَةِ، وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ ٱلْجَمْعَ بَيْنَ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ. فَتَعَيَّنَ ٱلْأَوَّلُ، لَكِنَّهُ بِحَسَبِ ٱلتَّقْدِيمِ وَٱلتَّأْخِيرِ يَنْحَصِرُ فِي قِسْمَيْنِ : فَقَدْ حَصَلَ لَنَا قِسْمَانِ آخَرَانِ مُلَائِمَانِ، أَحَدُهُمَا طَ طَ بَ، وَثَانِيهِمَا طَ بَ طَ، فَصَارَتِ ٱلْأَقْسَامُ ٱلْمُلَائِمَةُ ثَلَاثَةً.

هَذَا إِذَا كَانَ أَوَّلُ ٱلْأَبْعَادِ هُوَ بُعْدُ طَ. وَأَمَّا إِذَا كَانَ بُعْدَ جَ فَإِنَّ ٱلْأَقْسَامَ ٱلْمُلَائِمَةَ ٱلْحَاصِلَةَ عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ لَا تَزِيدُ عَلَى ٱلثَّلَاثَةِ أَيْضاً، لِأَنَّ ٱلإِتْمَامَ حِينَئِذٍ لَائِحٌ أَمَّا أَنْ يَكُونَ بِنَوْعٍ وَاحِدٍ أَوْ أَكْثَرَ مِنْهُ. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلْأَوَّلِ لِأَنَّهُ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ بِبُعْدِ طَ أَوْ بُعْدِ جَ أَوْ بُعْدِ بَ. لَا سَبِيلَ إِلَى كُلٍّ مِنْهَا : أَمَّا إِلَى ٱلْأَوَّلِ، فَلِأَنَّ ٱلْوَاحِدَ مِنْهُ لَا يَفِي وَٱلْأَكْثَرُ يَسْتَلْزِمُ ٱلإِخْلَالَ بِٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ، وَأَمَّا إِلَى ٱلثَّانِي، فَلِأَنَّ ٱلْوَاحِدَ وَٱلإِثْنَيْنِ لَا يَفِيَانِ وَٱلثَّالِثُ يَسْتَلْزِمُ ٱلإِخْلَالَ بِٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ، وَأَمَّا إِلَى ٱلثَّالِثِ، فَلِأَنَّ ٱلْوَاحِدَ لَا يَفِي وَٱلْأَكْثَرُ يَسْتَلْزِمُ تَتَالِي بُعْدَ بَ. فَتَعَيَّنَ ٱلثَّانِي، / وَهُوَ ٱلإِتْمَامُ بِأَكْثَرَ مِنْ نَوْعٍ وَاحِدٍ. فَحِينَئِذٍ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ بِنَوْعَيْنِ أَوْ ب-٦٢و
ثَلَاثَةَ. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلثَّانِي، أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ ٱلْجَمْعَ بَيْنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ، وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ ٱلإِخْلَالَ بِٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ. وَٱلْأَوَّلُ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ بِبُعْدَيْ طَ بَ أَوْ بِبُعْدَيْ طَ جَ أَوْ بِبُعْدَيْ جَ بَ. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلْأَوَّلِ، أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ ٱلْجَمْعَ بَيْنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ، وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّهُ لَا يَفِي. فَتَعَيَّنَ أَحَدُ ٱلآخَرَيْنِ فَحِينَئِذٍ إِنْ كَانَ بِبُعْدَيْ حَ بَ، فَلَائِحٌ أَمَّا أَنْ يَكُونَ بُعْدُ جَ وَاحِداً أَوْ أَكْثَرَ. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلْأَوَّلِ لِأَنَّهُ لَا يَفِي، / فَتَعَيَّنَ ٱلثَّانِي. فَحِينَئِذٍ لَائِحٌ أَمَّا أَنْ يَكُونَ بُعْدُ بَ سَابِقاً عَلَى بُعْدِ جَ، أَوْ مُتَوَسِّطاً بَيْنَ بُعْدَيْ أ-٤٧و
جَ، أَوْ مُتَأَخِّراً عَنْهُمَا. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلْأَوَّلِ وَٱلثَّانِي لِأَنَّ كُلّاً مِنْهُمَا يَسْتَلْزِمُ جَعْلَ ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ لِبُعْدِ بَ طَرَفاً أَثْقَلَ لِبُعْدِ جَ، فَتَعَيَّنَ أَنْ يَكُونَ مُتَأَخِّراً. فَقَدْ حَصَلَ قِسْمٌ آخَرُ مُلَائِمٌ هُوَ جَ جَ بَ. وَإِنْ كَانَ بِبُعْدَيْ طَ جَ يَحْصُلُ قِسْمَانِ آخَرَانِ مُلَائِمَانِ أَيْضاً بِحَسَبِ تَقْدِيمِ طَ عَلَى جَ وَتَأْخِيرِهِ عَنْهُ، وَهُمَا جَ جَ طَ [وَ] جَ طَ جَ. فَقَدْ ظَهَرَ لَكَ أَنَّهُ لَوْ فُرِضَ أَوَّلُ ٱلْأَبْعَادِ بُعْدَ جَ تَحْصُلُ ثَلَاثَةُ أَقْسَامٍ مُلَائِمَةٍ، وَقَدْ كَانَتْ مَعَنَا ثَلَاثَةٌ أُخْرَى، فَصَارَ ٱلْمَجْمُوعُ سِتَّةً.

وَأَمَّا لَوْ جُعِلَ أَوَّلُ ٱلْأَبْعَادِ بُعْدَ بَ فَإِنَّهُ لَا يَحْصُلُ إِلَّا قِسْمٌ وَاحِدٌ، وَذَلِكَ لِأَنَّ ٱلإِتْمَامَ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ بِنَوْعٍ وَاحِدٍ أَوْ نَوْعَيْنِ أَوْ أَزْيَدَ. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلثَّالِثِ لِأَنَّ ٱلإِتْمَامَ بِأَزْيَدَ مِنْهُمَا ظَاهِرُ ٱلْبُطْلَانِ. ثُمَّ لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلثَّانِي لِأَنَّهُ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ بِبُعْدَيْ بَ جَ أَوْ بِبُعْدَيْ طَ جَ أَوْ بِبُعْدَيْ بَ طَ، وَلَا سَبِيلَ إِلَى كُلٍّ مِنْهُمَا :

أَمَّا إِلَى ٱلْأَوَّلِ، أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّهُ لَا يَفِي، وَأَمَّا ثَانِياً، فَلِلُزُومِ <ٱلْمَحْذُورَيْنِ> أَوْ أَحَدِهِمَا، وَهُمَا تَتَالِي بُعْدَيْ بَ وَجَعْلِ ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ مِنْ بُعْدِ بَ طَرَفاً أَثْقَلَ لِبُعْدِ جَ، وَذَلِكَ لِأَنَّهُ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ بُعْدُ جَ مُتَوَسِّطاً

---

8 حِينَئِذٍ] حَ **أ** 9 مِنْهَا] مِنْهُمَا **ب** 11 لَا يَفِيَانِ] لَا يَفِي **أب** 11 وَٱلثَّالِثُ] وَثَلَاثَةٌ **ب**

بَيْنَ بُعْدَيْ / ب، أَوْ مُتَأَخِّراً عَنْهُمَا. فَإِنْ كَانَ ٱلْأَوَّلَ فَهوَ ٱلْأَوَّلُ وَإِنْ كَانَ ٱلثَّانِي فَهوَ ٱلثَّانِي. ب-٦٢ض

وَأَمَّا إِلَى ٱلثَّانِي فَلِأَنَّهُ بِحَسَبِ ٱلتَّقْدِيمِ وَٱلتَّأْخِيرِ يَنْحَصِرُ فِي قِسْمَيْنِ، لَا سَبِيلَ إِلَى كُلٍّ مِنْهُمَا. أَمَّا إِلَى طَ جَ، فَلِأَنَّهُ لَا يَفِي، فَيَقَعُ ٱلإِحْتِيَاجُ إِلَى إِضَافَةِ مَا بَقِيَ مِنَ ٱلْبَقِيَّةِ فَيَلْزَمُ حِينَئِذٍ تَتَالِي بُعْدَيْ ب. فَإِنْ قُلْتَ لِأَنَّمَا إِنَّهُ يَلْزَمُ ٱلتَّتَالِي بَيْنَ بُعْدَيْ ب عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ، وَإِنَّمَا يَلْزَمُ إِنْ لَوْ لَمْ تَكُنْ بَيْنَهُمَا وَاسِطَةٌ ثُمَّ وَهوَ مَمْنُوعٌ قُلْتُ : لَائِحٌ إِمَّا أَنْ تَكُونَ بَيْنَ بُعْدَيْ ب وَاسِطَةٌ، أَوْ لَا. فَإِنْ لَمْ تَكُنْ فَظَاهِرٌ، وَإِنْ كَانَ فَكَذَلِكَ ضَرُورَةَ أَنَّ ٱلْمُرَادَ مِنَ ٱلتَّتَالِي أَعَمُّ مِنْ أَنْ يَكُونَ تَوَالِياً أَوْ غَيْرَهُ. وَأَمَّا إِلَى جَ طَ، أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ ٱلْجَمْعَ بَيْنَ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ جَعْلَ ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ مِنْ بُعْدَ ب طَرَفاً أَثْقَلَ لِبُعْدِ جَ.

وَأَمَّا ثَالِثاً فَلِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ ٱلتَّتَالِي بَيْنَ بُعْدَيْ ب لِلسَّبَبِ ٱلْمَذْكُورِ بِعَيْنِهِ.

فَتَعَيَّنَ ٱلْأَوَّلُ وَهو ٱلإِتْمَامُ بِٱلنَّوْعِ ٱلوَاحِدِ. فَحِينَئِذٍ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ ذَلِكَ هُوَ بُعْدُ طَ أَوْ بُعْدُ جَ أَوْ بُعْدُ ب. لَا سَبِيلَ إِلَى ٱلثَّالِثِ لِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ ٱلتَّتَالِي بَيْنَ بُعْدَيْ ب، وَلَا إِلَى ٱلثَّانِي لِأَنَّهُ يَسْتَلْزِمُ جَعْلَ ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ مِنْ بُعْدِ ب طَرَفاً أَثْقَلَ لِبُعْدِ جَ. فَتَعَيَّنَ ٱلْأَوَّلُ، لَكِنَّ ٱلْبُعْدَ ٱلوَاحِدَ مِنْ هَذَا ٱلنَّوْعِ لَا يَفِي، وَٱلثَّلَاثَةُ تَسْتَلْزِمُ ٱلإِخْلَالَ بِٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ. فَوَجَبَ ٱلإِتْمَامُ بِبُعْدَيْنِ مِنْ هَذَا ٱلنَّوْعِ، فَحَصُلَ قِسْمٌ آخَرُ مُلَائِمٌ وَهُوَ ب طَ طَ.

وَقَدْ كَانَ مَعَنَا سِتَّةٌ أُخْرَى مُلَائِمَةٌ فَيَكُونُ ٱلْمَجْمُوعُ سَبْعَةً مِنْ أَقْسَامِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ ٱلْأُولَى، وَتَفْصِيلُهَا هَكَذَا : / أ-٤٧ض

ٱلْقِسْمُ ٱلْأَوَّلُ	طَ طَ ب	نَغَمَاتُهُ	أَ دَ زَ حَ
ٱلْقِسْمُ ٱلثَّانِي	طَ ب طَ	نَغَمَاتُهُ	أَ دَ هَ حَ
ٱلْقِسْمُ ٱلثَّالِثُ	ب طَ طَ	نَغَمَاتُهُ	أَ ب هَ حَ
ٱلْقِسْمُ ٱلرَّابِعُ	طَ جَ جَ	نَغَمَاتُهُ	أَ دَ وَ حَ
ٱلْقِسْمُ ٱلْخَامِسُ	جَ جَ طَ	نَغَمَاتُهُ	أَ جَ هَ حَ
ٱلْقِسْمُ ٱلسَّادِسُ	جَ طَ جَ	نَغَمَاتُهُ	أَ جَ وَ حَ
ٱلْقِسْمُ ٱلسَّابِعُ	جَ جَ جَ ب	نَغَمَاتُهُ	أَ جَ هَ زَ حَ

/ كُلٌّ مِنْهَا ثَلَاثَةُ أَبْعَادٍ تَشْتَمِلُ عَلَيْهَا أَرْبَعُ نَغَمَاتٍ، طَرَفَانِ وَوَسَطَانِ – إِلَّا ٱلْقِسْمُ ٱلسَّابِعُ فَإِنَّ أَبْعَادَهُ أَرْبَعَةٌ وَنَغَمَاتِهِ خَمْسَةٌ –. وَلِذَلِكَ يُسَمَّى بُعْدَ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، أَيْ ٱلْبُعْدَ ٱلَّذِي ٱسْتُخْرِجَ مِنْهُ أَرْبَعُ نَغَمٍ لَحْنِيَّةٍ طَبِيعِيَّةٍ غَالِباً، وَقَدْ كُنْتُ نَبَّهْتُ عَلَيْهِ فِيمَا تَقَدَّمَ. ب-٦٣و

2 [تَقْسِيمُ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسَةِ]

قَالَ « وَلْنُقَسِّمْ بُعْدَ ذِي ٱلْخَمْسِ ٱلْبَاقِي لِتَمَامِ بُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ ». أَقُولُ لَمَّا فَرَغَ مِنْ تَقْسِيمِ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، شَرَعَ فِي تَقْسِيمِ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ ٱلْبَاقِي مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ، بَعْدَ طَرْحِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ مِنْهُ، إِذْ قَدْ عُلِمَ

---

[2] لَا] – أ [16] مِنْهَا] مِنْهُمَا ب [16] نَغَمَاتٍ] نَغَمٍ أب

فِيمَا سَبَقَ أَنَّ بُعْدَ ذِي ٱلْكُلِّ، إِذَا فُصِلَ مِنْهُ ذُو ٱلْأَرْبَعِ، يَبْقَى ذُو ٱلْخَمْسِ. وَقَدْ عُلِمَ أَيْضاً أَنَّهُ إِنْ لَمْ يُشْتَرَطْ فِي تَقْسِيمِهِ إِلَّا ضَبْطُ طَرَفَيْهِ، يَنْقَسِمُ إِلَى ثَلَاثَةَ عَشَرَ قِسْماً، وَ[قَدْ عُلِمَت] كَمِّيَّةُ اِنْقِسَامِهِ إِلَى هَذِهِ ٱلْأَقْسَامِ ٱلْمُلَائِمَةِ، وَعَدَمِ اِنْقِسَامِهِ إِلَى أَزْيَدَ مِنْهَا عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ مِنَ ٱلظُّهُورِ، بِحَيْثُ لَا يَخْفَى عَلَى ٱلْمُحَصِّلِ بَعْدَ ٱلتَّأَمُّلِ فِيمَا ذَكَرْنَاهُ فِي تَقْسِيمِ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ إِلَى أَقْسَامِهَا ٱلسَّبْعَةِ، فَأَعْرَضْنَا عَنْ تَعْدَادِهَا خَوْفاً مِنَ ٱلإِسْهَابِ، وَحَذَراً مِنَ ٱلإِطْنَابِ.

وَأَمَّا تَفْصِيلُ ٱلْأَقْسَامِ ٱلَّتِي أَوْرَدَهَا ٱلْمُصَنِّفُ وَسَمَّاهَا ٱلطَّبَقَةَ ٱلثَّانِيَةَ لِمَا نَبَّهْتُ عَلَيْهِ مِنْ هَذَا ٱلْمَعْنَى، وَلِمَا وَقَعَ فِيهِ، فَهُوَ هَكَذَا :

ٱلْقِسْمُ ٱلْأَوَّلُ	طَ طَ بَ طَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَا يَدَ يَهَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلثَّانِي	طَ بَ طَ طَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَا يَبَ يَهَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلثَّالِثُ	بَ طَ طَ طَ	نَغَمَاتُهُ حَ طَ يَبَ يَهَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلرَّابِعُ	طَ جَ جَ طَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَا يَجَ يَهَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلْخَامِسُ	جَ جَ طَ طَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَ يَبَ يَهَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلسَّادِسُ	جَ طَ جَ طَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَ يَجَ يَهَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلسَّابِعُ	جَ جَ جَ بَ طَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَ يَبَ يَدَ يَهَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلثَّامِنُ	طَ جَ جَ جَ بَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَا يَجَ يَهَ يَزَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلتَّاسِعُ	جَ طَ جَ جَ بَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَ يَجَ يَهَ يَزَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلْعَاشِرُ	جَ بَ طَ جَ جَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَ يَا يَدَ يَوَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ عَشَرَ ٱلْحَادِي	جَ جَ بَ طَ جَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَ يَبَ يَجَ يَوَ يَحَ
ٱلْقِسْمُ ٱلثَّانِي عَشَرَ	طَ جَ طَ جَ	نَغَمَاتُهُ حَ يَا يَجَ يَوَ يَحَ

ب-٦٣ض وَهِيَ إِثْنَا عَشَرَ قِسْماً، / كُلُّ قِسْمٍ مِنْهَا أَرْبَعَةُ أَبْعَادٍ تَشْتَمِلُ عَلَيْهَا خَمْسُ نَغَمَاتٍ، إِلَّا ٱلْقِسْمُ ٱلسَّابِعُ وَٱلثَّامِنُ وَٱلتَّاسِعُ وَٱلْعَاشِرُ وَٱلْحَادِي عَشَرَ، فَإِنَّ كُلَّ قِسْمٍ مِنْهَا خَمْسَةُ أَبْعَادٍ تَشْتَمِلُ عَلَيْهَا سِتَّةُ نَغَمَاتٍ. وَلِذَلِكَ يُسَمَّى بُعْدَ ذِي ٱلْخَمْسَةِ، أَيْ ٱلْبُعْدَ ٱلَّذِي ٱسْتُخْرِجَ مِنْهُ خَمْسُ نَغَمٍ لَحْنِيَّةٍ طَبِيعِيَّةٍ غَالِباً. وَقَدْ نَبَّهْتُ عَلَى فَائِدَةِ هَذَا ٱلْقَيْدِ فِيمَا سَبَقَ، وَلَا يَخْفَى عَلَيْكَ بَعْدَ ٱلتَّصَفُّحِ فِي ٱلنَّغَمَاتِ ٱلْمَرْسُومَةِ فِي هَذَا ٱلْجَدْوَلِ / أَنَّ نَغَمَاتِ أَ حَ يَهَ يَحَ مَوْجُودَةٌ فِي جَمِيعِ تِلْكَ ٱلْأَقْسَامِ وَنَغْمَةَ يَهَ مَوْجُودَةٌ فِي ٱلتِّسْعَةِ ٱلْأُولَى فَقَطْ، فَلِذَلِكَ سُمِّيَتْ بِٱلثَّوَابِتِ لِثُبُوتِهَا فِي ٱلْجَمِيعِ أَوْ ٱلْأَكْثَرِ، وَٱلْبَوَاقِي بِٱلْمُتَبَدِّلَاتِ، إِمَّا لِتَبَدُّلِ حَالِهَا بِٱلْقِيَاسِ إِلَى ٱلثَّوَابِتِ، وَإِمَّا لِوُجُودِهَا فِي ٱلْبَعْضِ دُونَ ٱلْبَعْضِ. لَا يُقَالُ نَغْمَةُ أَ لَمْ تُوجَدْ فِي شَيْءٍ مِنْ هَذِهِ ٱلْأَقْسَامِ، فَكَيْفَ يَصِحُّ ٱلْقَوْلُ بِوُجُودِهَا فِيهَا جَمِيعاً لِأَنَّنَا نَقُولُ ٱلْحُكْمُ بِوُجُودِهَا فِيهَا جَمِيعاً لَا بِٱعْتِبَارِ وُجُودِهَا نَفْسِهَا بَلْ بِٱعْتِبَارِ وُجُودِ نَظِيرَتِهَا أَعْنِي يَحَ، وَلَا شَكَّ أَنَّهَا مَوْجُودَةٌ فِي ٱلْجَمِيعِ.

أ-٤٨و

---

3 مِنْهَا] – **ب** 9 نَغَمَاتٍ] نَغَمٍ **أب** 10 نَغَمَاتٍ] نَغَمٍ **أب** 12 هَذَا ٱلْجَدْوَلِ] وُضِعَ ٱلْجَدْوَلُ هُنَا فِي **أ** 13 ٱلْأُولَى] ٱلْأَوَّلِ **أ** 16 لِأَنَّنَا] لِأَنَّا **أ**

3 [ٱلتَّقْسِيمُ ٱلْعَاشِرُ]

قَالَ : « وَلِقَائِلٍ أَنْ يَقُولَ إِنَّ ٱلْقِسْمَ ٱلْعَاشِرَ يَجِبُ أَنْ يَكُونَ مُتَنَافِرَ ٱلنَّغَمَاتِ ». أَقُولُ : هَذِهِ إِشَارَةٌ إِلَى اِعْتِرَاضٍ أَوْرَدَهُ ٱلْمُصَنِّفُ عَلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْعَاشِرِ مِنْ هَذِهِ ٱلطَّبَقَةِ، وَتَقْرِيرُهُ أَنْ يُقَالَ : عُدَّ هَذَا ٱلْقِسْمُ مِنْ جُمْلَةِ أَقْسَامِ ٱلْمُلَاءَمَةِ مَعَ أَنَّ نَغَمَاتِهِ مُتَنَافِرَةٌ، لَيْسَ كَمَا يَنْبَغِي. وَإِنَّمَا قُلْنَا إِنَّ نَغَمَاتِهِ مُتَنَافِرَةٌ لِأَنَّ نَغْمَتَيْ حَ يَدَ هَهُنَا طَرَفَا بُعْدٍ هُوَ أَصْغَرُ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، لِأَنَّهُ عِبَارَةٌ عَنْ ضِعْفِ بُعْدِ طَ وَعَنْ بُعْدِ بَ، وَمِنْ حَ إِلَى يَدَ ضِعْفُ بُعْدٍ طَ فَقَطْ، وَقَدْ جُمِعَ فِيهِ بَيْنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ، ضَرُورَةَ أَنَّ نَغَمَاتِهِ [هِيَ] حَ يَ يَا يَدَ يَوَ يَحَ، وَأَبْعَادَهُ [هِيَ] جَ بَ طَ جَ جَ، عَلَى مَا يَلُوحُ مِنَ ٱلْجَدْوَلِ.

وَأَجَابَ ٱلْمُصَنِّفُ عَنْ هَذَا ٱلِاعْتِرَاضِ بِأَنَّهُ لَمَّا كَانَ بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ ٱلْأَثْقَلُ، أَعْنِي أَ يَحَ، مُنْقَسِماً إِلَى بُعْدَيْ ذِي ٱلْأَرْبَعِ وَإِلَى طَنِينِي يُسَمَّى ٱلْفَاصِلَةَ، يُمْكِنُ أَنْ تَتَرَتَّبَ ثَلَاثَةُ أَصْنَافٍ : ٱلْأَوَّلُ أَنْ تَتَرَتَّبَ ٱلْفَاصِلَةُ / فِي ٱلطَّرَفِ ٱلْأَثْقَلِ، وَيَتَّصِلَ ٱلْبُعْدَانِ فِي ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ، وَٱلثَّانِي أَنْ تَتَرَتَّبَ ٱلْفَاصِلَةُ فِي ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ، وَيَتَّصِلَ ٱلْبُعْدَانِ فِي ٱلطَّرَفِ ٱلْأَثْقَلِ، / وَٱلثَّالِثُ أَنْ يَتَرَتَّبَ وَسَطاً فَاصِلاً بَيْنَهُمَا. ب-٦٤و أ-٤٨ض

فَإِذَا كَانَ كَذَلِكَ وَأَرَدْنَا تَقْسِيمَ ذِي ٱلْأَرْبَعِ ٱلْأَوَّلِ، قَسَّمْنَاهُ إِلَى أَقْسَامِهِ بِحَيْثُ لَمْ يَلْزَمْ فِيهِ إِخْلَالٌ بِسَبَبٍ مِنَ ٱلْأَسْبَابِ. ثُمَّ قَسَّمْنَا ذَا ٱلْأَرْبَعِ ٱلثَّانِي كَذَلِكَ إِلَى ٱلْأَبْعَادِ طَ جَ جَ، عَلَى طَرِيقِ ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ مِنْ أَقْسَامِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، ثُمَّ إِذَا أَرَدْنَا أَنْ نَقْسِمَ ٱلْفَاصِلَةَ ٱلْوَاقِعَةَ بَيْنَهُمَا، وَقَدْ كَانَ تَقْسِيمُهُ لَا يُمْكِنُ إِلَّا إِلَى بُعْدَيْ حَ بَ، فَقَسَّمْنَاهُ إِلَيْهِمَا، ثُمَّ إِذَا أَضَفْنَاهُمَا إِلَى أَبْعَادِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ ٱلثَّانِي، حَصُلَتْ أَبْعَادُ ذِي ٱلْخَمْسِ فِي هَذَا ٱلْقِسْمِ عَلَى هَذَا ٱلْوَجْهِ، جَ بَ طَ جَ جَ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَلْزَمَ، فِي تَقْسِيمِ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ بُعْدَيْ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، ٱلْجَمْعُ بَيْنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ ٱللَّحْنِيَّةِ، عَلَى أَنَّ هَذِهِ ٱلْقِسْمَةَ ٱلَّتِي وَقَعَتْ فِي ٱلطَّرَفِ ٱلْأَثْقَلِ مِنْ هَذَا ٱلْقِسْمِ قَدْ وَقَعَ مِثْلُهَا فِي ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ مِنَ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّامِنِ وَٱلتَّاسِعِ مِنْ هَذِهِ ٱلطَّبَقَةِ، وَقَدْ سَلَّمْتُمْ أَنَّ كُلّاً مِنْهُمَا مُلَائِمٌ.

أَمَّا بَيَانُ وُقُوعِهِ فِي ٱلْقِسْمِ ٱلثَّامِنِ، فَلِأَنَّهُمْ قَسَّمُوا بُعْدَيْ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، أَعْنِي حَ يَهَ، إِلَى أَبْعَادِ طَ جَ جَ عَلَى طَرِيقِ ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ، وَقَدْ كَانَ ٱلْبَاقِي، وَهُوَ مِنْ يَهَ إِلَى يَحَ لَا يُمْكِنُ تَقْسِيمُهُ إِلَّا إِلَى بُعْدَيْ جَ بَ، فَقَسَّمُوهُ إِلَيْهِمَا وَأَضَافُوهُمَا إِلَيْهَا، فَحَصَلَتْ أَبْعَادُهُ عَلَى هَذَا ٱلْوَجْهِ طَ جَ جَ جَ بَ جَ. وَأَمَّا فِي ٱلْقِسْمِ ٱلتَّاسِعِ، فَلِأَنَّهُمْ لَمَّا قَسَّمُوا فِيهِ بُعْدَ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، أَعْنِي حَ يَهَ، إِلَى أَبْعَادِ جَ طَ جَ، عَلَى وِفْقِ ٱلْقِسْمِ ٱلسَّادِسِ، بَقِيَ ٱلْبَاقِي وَهُوَ مِنْ يَهَ إِلَى يَحَ، لَا يُمْكِنُ تَقْسِيمُهُ إِلَّا إِلَى بُعْدَيْ جَ بَ، فَقَسَّمُوهُ إِلَيْهِمَا وَأَضَافُوهُمَا إِلَى أَبْعَادِ جَ طَ جَ، فَحَصُلَتْ أَبْعَادُهُ عَلَى هَذَا ٱلْوَجْهِ، جَ طَ جَ جَ بَ.

وَهَذَا ٱلْجَوَابُ مَنْظُورٌ فِيهِ، إِذْ لِلسَّائِلِ أَنْ يَعُودَ وَيَقُولَ : لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَلْزَمَ ٱلْجَمْعُ بَيْنَ ٱلْأَبْعَادِ ٱلثَّلَاثَةِ

---

[3] أَوْرَدَهُ] أَوْرَدَ **أب** [10] فِي ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ] فِي حَاشِيَةِ **ب** : أَنْ يُجْعَلَ ٱلطَّنِينِي أَ دَ وَبُعْدَا ذِي ٱلْأَرْبَعِ دَ يَا، يَا يَحَ [11] فِي ٱلطَّرَفِ ٱلْأَثْقَلِ] فِي حَاشِيَةِ **ب** : بِأَنْ يُجْعَلَ بُعْدَا ذِي ٱلْأَرْبَعِ أَ حَ، حَ يَهَ وَٱلطَّنِينِي يَهَ يَحَ [11] وَسَطاً فَاصِلاً بَيْنَهُمَا] فِي حَاشِيَةِ **ب** : بِأَنْ يَكُونَ أَحَدُّ بُعْدَيْ ذِي ٱلْأَرْبَعِ أَ حَ وَٱلْآخَرُ يَا يَحَ وَٱلطَّنِينِي حَ يَا [13] طَرِيقِ] ٱلطَّرِيقِ **أ** [18] مُلَائِمٌ] غَيْرُ مُلَائِمٍ **أ** [22] حَ يَهَ] – حَ **ب**، مُذَافَةٌ فِي **أ**

ب-٦٤ض ٱللَّحْنِيَّةِ، فِي مَا بَيْنَ حَ يَدَ مِنْ هَذَا ٱلْقِسْمِ، أَوْ لَا. / ٱلثَّانِي ظَاهِرُ ٱلْبُطْلَانِ، وَٱلْأَوَّلُ لَا يَسْتَلْزِمُ ٱلتَّقْرِيبَ، ضَرُورَةَ أَنَّ عَدَمَ ٱلْجَمْعِ بَيْنَهُمَا فِي تَقْسِيمِ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ بُعْدَيْ ذِي ٱلْأَرْبَعِ لَا يُنَافِي ٱلْجَمْعَ بَيْنَهُمَا فِي هَذَا ٱلْقِسْمِ. وَمَا قِيلَ إِنَّهُ لَوْ كَانَ كَذَلِكَ لَمْ يَكُنْ ٱلْقِسْمُ ٱلثَّالِثَ عَشَرَ ٱلَّذِي لَمْ يَذْكُرْهُ، وَهُوَ جَ جَ طَ جَ بَ، نَغَمَاتُهُ حَ يَ يَبَ يَهَ يَوَ يَحَ، مُتَنَافِراً، فَيَنْبَغِي أَنْ يُذْكَرَ فِي ٱلْمَتْنِ، لِأَنَّنَا نَقَسِّمُ بُعْدَ ذِي ٱلْكُلِّ ٱلْأَثْقَلِ بِبُعْدَيْ ذِي ٱلْأَرْبَعِ وَبُعْدٌ وَاحِدٌ مُتَأَخِّرٌ عَنْهُمَا، هُوَ بُعْدُ طَ، لَيْسَ بِشَيْءٍ لِأَنَّنَا لَا <..> بُطْلَانُ تَالِي ٱلشَّرْطِيَّةِ.

قَوْلُهُ : « فَيَنْبَغِي أَنْ يُذْكَرَ فِي ٱلْمَتْنِ ». قُلْنَا : ٱلْمُلَازَمَةُ مَمْنُوعَةٌ لِجَوَازِ أَنْ يَكُونَ عَدَمُ ذِكْرِهِ إِيَّاهُ لَا لِأَنَّهُ مُتَنَافِرٌ فِي نَفْسِ ٱلْأَمْرِ، بَلْ لِمَا ذَكَرَهُ مِنَ ٱلْمَعْنَى عَلَى أَنَّهُ لَمَّا فَوَّضَ إِسْتِخْرَاجَهُ إِلَى ٱلنَّاظِرِ اِعْتِمَاداً عَلَى اِسْتِتْمَامِهِ، فَكَأَنَّهُ ذَكَرَهُ.

قَالَ : « وَهَذِهِ ٱلْأَقْسَامُ ». أَقُولُ : لَمَّا عَرَفْتَ أَقْسَامَ كُلِّ وَاحِدٍ مِنَ ٱلطَّبَقَتَيْنِ ٱلْمَذْكُورَتَيْنِ، فَٱعْلَمْ أَنَّهُ إِذَا أُضِيفَ قِسْمٌ مِنْ أَقْسَامِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى إِلَى قِسْمٍ مِنْ أَقْسَامِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ، يَحْصُلُ مِنْ هَذِهِ ٱلْإِضَافَةِ جَمْعٌ مِنْ ثَمَانِ نَغَمٍ، تُحِيطُ بِهَا سَبْعَةُ أَبْعَادٍ / يَشْتَمِلُ عَلَيْهَا بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ ٱلْأَثْقَلِ، وَتَتِمُّ بِهَا دَائِرَةٌ لِأَنَّ إِبْتِدَاءَهَا يَكُونُ أ-٤٩و مِنْ نُقْطَةِ أَ، وَٱنْتِهَاؤُهَا إِلَى نُقْطَةِ يَحَ، وَهِيَ كَمَا عَرَفْتَ لِكَوْنِهَا حِدَّتُهَا تَقُومُ مَقَامَهَا، وَكَأَنَّهُ وَقَعَ ٱلْاِنْتِهَاءُ إِلَى نُقْطَةٍ وَقَعَ ٱلْإِبْتِدَاءُ مِنْهَا، فَلَا يَكُونُ بَيْنَ ٱلنَّغَمَاتِ تَقَدُّمٌ طَبِيعِيٌّ، كَمَا لَا يَكُونُ بَيْنَ أَجْزَاءِ مُحِيطِ ٱلدَّائِرَةِ. وَهَذَا مِنْ جُمْلَةِ ٱلْمُشَابَهَاتِ ٱلَّتِي بَيْنَ ٱلْأَصْوَاتِ ٱلْمُؤَلَّفَةِ وَٱلْحَرَكَاتِ ٱلْفَلَكِيَّةِ، وَلَوْ لَا ٱلْمَلَالُ مِنَ ٱلْإِطْنَابِ، لَأَوْرَدْنَا مِنْهَا شَطْراً مِنَ ٱلْعَجَائِبِ، وَعِدَّةً مِنَ ٱلْغَرَائِبِ. وَمَنْ أَرَادَ ٱلْوُقُوفَ عَلَى تَفْصِيلِ هَذَا ٱلْمُجْمَلِ، فَعَلَيْهِ بِمُطَالَعَةِ كُتُبِ ٱلْمُعَلِّمِ ٱلْأَوَّلِ.

إِذَا عَرَفْتَ ذَلِكَ، فَٱعْلَمْ أَنَّ كُلَّ دَائِرَةٍ مِنْ هَذِهِ ٱلدَّوَائِرِ، إِذَا أُسْقِطَتْ وَطُرِحَتْ مِنْهَا نُقْطَةُ أَ وَجُعِلَتْ بِدَايَتُهَا نُقْطَةً أُخْرَى غَيْرَهَا، كَنُقْطَةِ بَ أَوْ جَ أَوْ دَ أَوْ غَيْرِهَا مِنَ ٱلنِّقَاطِ، وَرُوعِيَ تَرْتِيبُ أَبْعَادِهَا وَنَغَمَاتِهَا، لَمْ يَقَعْ فِيمَا بَيْنَهُمَا تَنَافُرٌ أَصْلاً. لَكِنْ، إِذَا جُعِلَتِ ٱلْبِدَايَةُ بِنُقْطَةِ أَ، يُقَالُ إِنَّهَا وَاقِعَةٌ / فِي طَبَقَتِهَا. وَلَوْ جُعِلَتْ غَيْرَهَا ب-٦٠و مِنَ ٱلنِّقَاطِ، يُقَالُ إِنَّهَا وَاقِعَةٌ فِي غَيْرِ طَبَقَتِهَا، وَفِي هَذَا ٱلنَّوْعِ قَدْ يَشْتَبِهُ ٱلْمُلَائِمُ بِٱلْمُتَنَافِرِ، كَٱلْقِسْمِ ٱلْعَاشِرِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ مَعَ مَا أُضِيفَ إِلَيْهِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَتَسْمِيَتُهُ بِٱلدَّائِرَةِ مَجَازُ تَسْمِيَةِ ٱلْجُزْءِ بِٱسْمِ ٱلْكُلِّ، وَسَيَأْتِيكَ ٱلْكَلَامُ فِي ٱلطَّبَقَاتِ مُفَصَّلاً.

---

[4] لِأَنَّنَا] لِأَنَّا **أ** [5] مُتَأَخِّرٌ عَنْهُمَا] **– أ**، مُضَافٌ فِي **ب** [5] لَا <..>] غير مقروء**أب** [8] اِسْتِتْمَامِهِ] اِهْتِمَامِهِ **أ** [18] أَوْ دَ] أَوْ يَ **ب**

XXXIII Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلسَّادِسُ فِي ٱلْأَدوَارِ وَنِسَبِهَا]

قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلسَّادِسُ فِي ٱلْأَدوَارِ وَنِسَبِهَا ». أَقُولُ : قَدْ عُلِمَ فِي ٱلْفَصْلِ ٱلسَّابِقِ أَنَّهُ إِذَا أُضِيفَ قِسْمٌ مِنْ أَقْسَامِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ، إِلَى قِسْمٍ مِنْ أَقْسَامِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى تَحْصُلُ مِنْهَا دَائِرَةٌ، فَٱعْلَمْ أَنَّهُ إِذَا أُضِيفَتْ جَمِيعُ أَقْسَامِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى جَمِيعِ أَقْسَامِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، كُلٌّ إِلَى نَظِيرِهِ وَغَيْرِ نَظِيرِهِ، تَحْصُلُ أَرْبَعَةٌ وَثَمَانُونَ دَائِرَةً حَاصِلَةً مِنْ ضَرْبِ ٧ فِي ١٢، وَتَكُونُ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا مُشْتَمِلَةً عَلَى نَغَمَاتٍ مَعْدُودَةٍ وَنِسَبٍ مَخْصُوصَةٍ. قَدْ يَكُونُ عَدَدُهَا مُسَاوِياً لِعَدَدِ ٱلنَّغَمَاتِ، وَقَدْ لَا يَكُونُ، كَمَا سَنَقِفُ عَلَيْهِ.

اِعْلَمْ أَنَّ أَصْحَابَ هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ وَجَدُوهَا بِحُكْمِ ٱلتَّجْرِبَةِ مُنْحَصِرَةً فِي ثَلَاثَةِ أَنوَاعٍ : مُتَنَافِرَةٌ وَخَفِيَّةُ ٱلتَّنَافُرِ وَمُلَائِمَةٌ. أَمَّا ٱلْمُتَنَافِرَةُ فَهِيَ ٱلَّتِي أُلِّفَتْ نَغَمَاتُهَا عَلَى مَا يُوجِبُ إِيجَادَ شَيْءٍ مِنَ ٱلْأَسْبَابِ ٱلْأَرْبَعَةِ ٱلْمَذْكُورَةِ فِي ٱلْفَصْلِ ٱلرَّابِعِ. أَمَّا ٱلْخَفِيَّةُ ٱلتَّنَافُرِ فَهِيَ ٱلَّتِي لَا يَكُونُ ٱلتَّأْلِيفُ بَيْنَ نَغَمَاتِهَا كَذَلِكَ، لَكِنْ تَكُونُ نِسَبُهَا أَقَلَّ مِنْ عَدَدِ نَغَمَاتِهَا. وَأَمَّا ٱلْمُلَائِمَةُ فَهِيَ ٱلَّتِي يَكُونُ عَدَدُ نِسَبِهَا مُسَاوِياً لِعَدَدِ نَغَمَاتِهَا.

فَإِذَا أُضِيفَ إِلَى كُلِّ قِسْمٍ مِنْ أَقْسَامِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى نَظِيرُهُ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ، أَيْ ٱلْقِسْمُ ٱلْأَوَّلُ مِنَ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْأَوَّلِ مِنَ ٱلْأَوَّلِ، وَٱلثَّانِي إِلَى ٱلثَّانِي، وَٱلثَّالِثُ إِلَى ٱلثَّالِثِ، هَكَذَا إِلَى ٱلسَّادِسِ، تَحْصُلُ سِتُّ دَوَائِرَ، كُلٌّ مِنْهَا مُلَائِمَةٌ. وَإِنَّمَا لَا يُضَافُ ٱلْقِسْمُ ٱلسَّابِعُ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ، إِلَى ٱلسَّابِعِ مِنَ ٱلْأُولَى، / لِأَنَّ أ-٤٩ض
ٱلدَّائِرَةَ ٱلْحَاصِلَةَ مِنْ هَذِهِ ٱلإِضَافَةِ تَكُونُ مُتَنَافِرَةً. وَيَكُونُ ذَلِكَ لِأَنَّ أَبْعَادَ ٱلْقِسْمِ ٱلسَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ، كَمَا عَرَفْتَهَا، جَ جَ جَ بَ طَ، وَأَبْعَادُ ٱلْقِسْمِ ٱلسَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى جَ جَ جَ بَ، فَلَوْ أُضِيفَ / إِلَيْهَا ب-٦٥ض
حَصَلَتْ دَائِرَةٌ أَبْعَادُهَا جَ جَ جَ بَ جَ جَ جَ بَ طَ، وَلَا خَفَاءَ أَنَّ فِيهَا جَعْلَ ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ مِنْ بُعْدِ بَ، طَرَفاً أَثْقَلَ لِبُعْدِ جَ، وَهُوَ مِنْ جُمْلَةِ ٱلْأَسْبَابِ، عَلَى مَا نَبَّهْتُ عَلَيْهِ غَيْرَ مَرَّةٍ.

1 [ٱلدَّوَائِرُ ٱلسِّتُّ]

قَالَ : « وَهَذِهِ ٱلدَّوَائِرُ ٱلسِّتُّ ». أَقُولُ : هَذَا شُرُوعٌ مِنْهُ فِي تَفْصِيلِ مَا أَجْمَلَهُ[2] أَوَّلاً، وَتَحْقِيقُ ٱلْقَوْلِ فِيهِ مَوْقُوفٌ عَلَى تَمْهِيدِ مُقَدِّمَةٍ. فَلْنَتَكَلَّمْ فِيهَا أَوَّلاً فَنَقُولَ : قَدْ عَرَفْتَ أَنَّ كُلَّ دَائِرَةٍ مِنَ ٱلدَّوَائِرِ ٱلسِّتِّ ٱلْمَشْهُورَةِ مُشْتَمِلَةٌ عَلَى نَغَمٍ مَعْدُودَةٍ، وَنِسَبٍ مَخْصُوصَةٍ مَحْصُورَةٍ، وَأَنَّ ٱلدَّائِرَةَ ٱلْمُلَائِمَةَ هِيَ ٱلَّتِي يَكُونُ عَدَدُ نِسَبِهَا مُسَاوِياً لِعَدَدِ نَغَمَاتِهَا. لَكِن، لَمَّا كَانَتْ هَذِهِ ٱلدَّوَائِرُ، وَمَا عَدَاهَا مِنَ ٱلْأَدْوَارِ ٱلْمُلَائِمَةِ، يَتَفَاوَتُ عَدَدُ نِسَبِهَا قِلَّةً وَكَثْرَةً، أَرَادَ أَنْ يُبَيِّنَ عَدَدَ نِسَبِ [كُلِّ] دَائِرَةٍ مِنْهَا [فِي] دَائِرَةٍ. ثُمَّ إِنَّهُ لَمْ يَقْتَصِرْ عَلَيْهَا، بَلْ أَوْرَدَ لِكُلِّ جَمَاعَةٍ مِنَ ٱلنَّغَمَاتِ ٱلَّتِي تَشْتَمِلُ هِيَ عَلَيْهَا مِثَالاً، وَأَدَارَ دَائِرَةً وَصَلَ بَيْنَ نِسَبِهَا بِخُطُوطٍ. قَدْ رَسَمْتُ رَقْمَ ٱلْأَرْبَعَةِ عَلَى نِسْبَةِ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثِ، وَٱلْخَمْسَةِ عَلَى نِسْبَةِ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ، لِيَكُونَ أَوْضَحَ بَيَاناً.

وَقَدْ عَرَفْتَ أَيْضاً أَنَّ نِسْبَةَ أَحَدِ طَرَفَيْ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ إِلَى ٱلطَّرَفِ ٱلآخَرِ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثِ، وَنِسْبَةَ أَحَدِ طَرَفَيْ بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ إِلَى ٱلآخَرِ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ. فَإِذَا قُلْنَا إِنَّ دَائِرَةَ كَذَا فِيهَا مِنْ نِسَبِ كَذَا، عِدَّةُ كَذَا، فَهُوَ بِمَنْزِلَةِ قَوْلِنَا فِيهَا مِنْ أَبْعَادِ كَذَا، عِدَّةُ كَذَا. إِذَا ٱنْتَقَشَ هَذَا عَلَى صَحَائِفِ ٱلْخَوَاطِرِ، فَنَشْرَعُ فِي تَفْصِيلِ عَدَدِ نِسَبِ هَذِهِ ٱلدَّوَائِرِ، فَنَقُولُ :

ٱلدَّائِرَةُ ٱلْأُولَى ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنْ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، ٱلْمُسَمَّاةُ بِ**عُشَّاقَ**، فِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ، سِوَى نِسْبَةِ ٱلضِّعْفِ، ثَمَانٍ. لِأَنَّ فِيهَا مِنْ نِسَبِ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ ٣ أَحَدُهَا مِنْ نُقْطَةِ أَ إِلَى نُقْطَةِ يَا، وَثَانِيهَا مِنْ نُقْطَةِ دَ إِلَى / نُقْطَةِ يَدَ، وَثَالِثُهَا مِنْ نُقْطَةِ حَ إِلَى نُقْطَةِ يَحَ، وَمِنَ نِسَبِ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثِ خَمْسَةٌ أَحَدُهَا مِنْ نُقْطَةِ أَ إِلَى حَ، وَثَانِيهَا مِنْ نُقْطَةِ دَ إِلَى يَا، وَثَالِثُهَا مِنْ نُقْطَةِ زَ إِلَى نُقْطَةِ يَدَ، وَرَابِعُهَا مِنْ نُقْطَةِ حَ إِلَى نُقْطَةِ يَهَ، وَخَامِسُهَا مِنْ نُقْطَةِ يَا إِلَى نُقْطَةِ يَحَ. ب-٦٦و

وَكَذَلِكَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّانِيَةُ ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّانِي مِنْ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، ٱلْمَشْهُورَةُ بِ**نَوَى**، أَيْ فِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ، سِوَى نِسْبَةِ ٱلضِّعْفِ، ثَمَانٍ. لِأَنَّ فِيهَا مِنْ نِسَبِ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ ثَلَاثٌ : أَحَدُهَا مِنْ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ يَا، وَثَانِيهَا مِنْ نَغْمَةِ هَ إِلَى نَغْمَةِ يَهَ، وَثَالِثُهَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى نَغْمَةِ يَحَ، وَمِنْ نِسَبِ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثِ خَمْسٌ : أَحَدُهَا مِنْ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ حَ، وَثَانِيهَا مِنْ نَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَا، وَثَالِثُهَا مِنْ نَغْمَةِ هَ إِلَى نَغْمَةِ يَبَ، وَرَابِعُهَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى نَغْمَةِ يَهَ، وَخَامِسُهَا مِنْ نَغْمَةِ يَا إِلَى نَغْمَةِ يَحَ.

وَأَمَّا ٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّالِثَةُ ٱلْحَاصِلَةُ / مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّالِثِ مِنْ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلثَّالِثِ مِنْ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَهِيَ ٱلْمَعْرُوفَةُ بِ**أَبِي سَلِيكَ**، فَفِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ، سِوَى نِسْبَةِ ٱلضِّعْفِ، سَبْعَةٌ. لِأَنَّ فِيهَا مِنْ نِسَبِ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ ثَلَاثَةٌ : أَحَدُهَا مِنْ نَغْمَةِ بَ إِلَى نَغْمَةِ يَبَ، وَثَانِيهَا مِنْ نَغْمَةِ هَ إِلَى يَهَ، وَثَالِثُهَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى يَحَ، وَمِنْ نِسَبِ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثِ أَرْبَعَةٌ : أَحَدُهَا مِنْ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ حَ، وَثَانِيهَا مِنْ بَ إِلَى طَ، وَثَالِثُهَا أ-٥٠و

[2] أَجْمَلَهُ] غير مقروءأ

مِنْ نَغْمَةِ هَ إِلَى نَغْمَةِ يَبَ، وَرَابِعُهَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى يَهَ.

وَكَذَلِكَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلرَّابِعَةُ ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، ٱلْمَعْرُوفَةِ **بِرَاسْتْ**، أَيْ فِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ سَبْعَةٌ، لِأَنَّ فِيهَا / مِنْ نِسْبَةِ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ إِثْنَانِ، أَحَدُهُمَا مِنْ نَغْمَةِ ب-٦٦ض
أَ إِلَى نَغْمَةِ يَا، وَثَانِيهِمَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى نَغْمَةِ يَحَ، وَمِنْ نِسْبَةِ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثِ خَمْسَةٌ : أَحَدُهَا مِنْ نَغْمَةِ أَ إِلَى
حَ، وَثَانِيهَا مِنْ نَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَا، وَثَالِثُهَا مِنْ نَغْمَةِ وَإِلَى نَغْمَةِ يَجَ، وَرَابِعُهَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى نَغْمَةِ يَهَ، 5
وَخَامِسُهَا مِنْ نَغْمَةِ يَا إِلَى نَغْمَةِ يَحَ.

وَأَمَّا ٱلدَّائِرَةُ ٱلْخَامِسَةُ ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، فَفِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ، سِوَى نِسْبَةِ ٱلضِّعْفِ، سِتٌّ. لِأَنَّ فِيهَا مِنْ نِسَبِ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ إِثْنَانِ، أَحَدُهُمَا مِنْ نَغْمَةِ هَ إِلَى نَغْمَةِ يَهَ، وَثَانِيهِمَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى يَحَ، وَمِنْ نِسَبِ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثِ أَرْبَعَةٌ : أَحَدُهَا مِنْ نَغْمَةِ أَ إِلَى
حَ، وَثَانِيهِمَا مِنْ نَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ يَ، وَثَالِثُهَا مِنْ نَغْمَةِ هَ إِلَى نَغْمَةِ يَبَ، وَرَابِعُهَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى نَغْمَةِ يَهَ. 10

وَكَذَلِكَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلسَّادِسَةُ ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلسَّادِسِ مِنْ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلسَّادِسِ مِنْ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، أَيْ فِيهَا مِنْ ٱلنِّسَبِ، سِوَى نِسْبَةِ ٱلضِّعْفِ، سِتٌّ. لِأَنَّ فِيهَا مِنْ نِسْبَةِ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ إِثْنَانِ أَحَدُهُمَا مِنْ نَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ يَجَ، وَثَانِيهِمَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى يَحَ، وَمِنْ نِسْبَةِ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُثِ أَرْبَعَةٌ : أَحَدُهَا مِنْ نَغْمَةِ أَ إِلَى
حَ، وَثَانِيهَا مِنْ نَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ يَ، وَثَالِثُهَا مِنْ نَغْمَةِ وَ إِلَى نَغْمَةِ يَجَ، وَرَابِعُهَا مِنْ نَغْمَةِ حَ إِلَى نَغْمَةِ يَهَ.

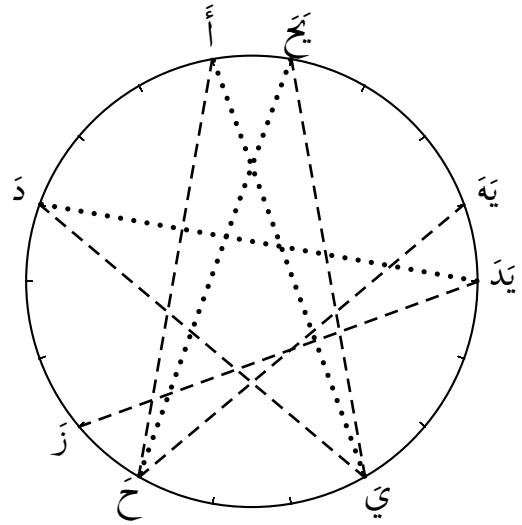
وَيَظْهَرُ لَكَ مِمَّا ذَكَرْنَا أَنَّ نِسْبَةَ ٱلضِّعْفِ مَوْجُودَةٌ فِي ٱلْكُلِّ، وَأَنَّ ٱلْمُرَادَ بِٱلنِّسَبِ هَهُنَا هِيَ ٱلنِّسَبُ ٱلشَّرِيفَةُ. 15
وَٱعْلَمْ أَنَّهُ عَدَّ ٱلْخَامِسَةَ وَٱلسَّادِسَةَ مِنْ جُمْلَةِ ٱلدَّوَائِرِ ٱلْمُلَائِمَةِ، وَكَانَ ٱلْوَاجِبُ أَنْ يَعُدَّ كُلّاً مِنْهُمَا مِنَ ٱلْخَفِيَّةِ ٱلتَّنَافُرِ عَلَى مُقْتَضَى تَعْرِيفِهِ، لِنُقْصَانِ عَدَدِ ٱلنِّسَبِ عَنْ عَدَدِ ٱلنَّغَمَاتِ فِيهِمَا. ٱللَّهُمَّ إِلَّا أَنْ يُقَالَ، إِنَّ ٱلْمُرَادَ مِنْ ٱلنُّقْصَانِ أَنْ لَا يَزِيدَ عَلَى خَمْسَةٍ، وَمِنَ ٱلْمُسَاوَاةِ هُوَ أَنْ يَزِيدَ عَلَيْهَا، بِقَرِينَةِ قَوْلِهِ فِي آخِرِ هَذَا ٱلْفَصْلِ : « بَعْضُهَا مُلَائِمَةٌ، فَقَدْ عَرَفْتَهَا، وَبَعْضُهَا خَفِيَّةُ ٱلتَّنَافُرِ، وَهِيَ ٱلَّتِي لَا تَزِيدُ نِسَبُهَا عَلَى ٱلْخَمْسَةِ ».

قَالَ : « وَمَا فِيهِ إِضَافَةُ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ ». أَقُولُ : لَمَّا بَيَّنَ أَنَّ ٱلدَّوَائِرَ ٱلسِّتَّ / ٱلْمَذْكُورَةَ إِنَّمَا حَصَلَتْ ب-٦٧و 20
وَتَحَقَّقَتْ بِوَاسِطَةِ إِضَافَةِ أَقْسَامٍ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى نَظَائِرِهَا مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَأَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهَا
يَشْتَمِلُ عَلَى أَيِّ مِقْدَارٍ مِنَ ٱلنِّسَبِ، وَأَنَّ نِسْبَةَ ٱلضِّعْفِ / مَوْجُودَةٍ فِي ٱلْكُلِّ، وَ[أَنَّهُ] قَدْ كَانَتْ تَحْصُلُ فِي كُلٍّ أ-٥٠ض
مِنْهَا أَقْسَامٌ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى فِي غَيْرِ طَبَقَاتِهَا، أَرَادَ أَنْ يُشِيرَ إِلَى حَاصِلِ عَدَدِ نِسَبِ كُلٍّ مِنْهَا، وَتَفْصِيلِ مَا تَشْتَمِلُ عَلَيْهِ مِنْ هَذِهِ ٱلْأَقْسَامِ، فَيَقُولُ :

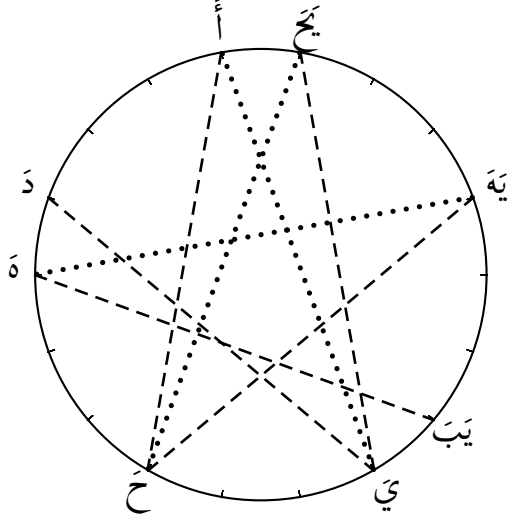
ٱلدَّائِرَةُ ٱلْأُولَى فِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ تِسْعٌ، وَقَدْ حَصَلَ فِيهَا ٱلْقِسْمُ ٱلثَّانِي، أَعْنِي طَ بَ طَ، وَٱلثَّالِثُ، أَعْنِي بَ 25
طَ طَ، مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، كُلٌّ مِنْهُمَا فِي غَيْرِ طَبَقَتِهِ. أَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلْأَوَّلُ فَهُوَ مِنْ نَغْمَةِ دَ إِلَى يَا، وَأَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلثَّانِي فَهُوَ مِنْ نَغْمَةِ بَ إِلَى يَدَ، وَهَذِهِ صُورَتُهَا :

---

[3] مِنْ] بَيْنَ **ب** [7] مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْخَامِسِ] – **ب**، مُضَافٌ فِي **أ**

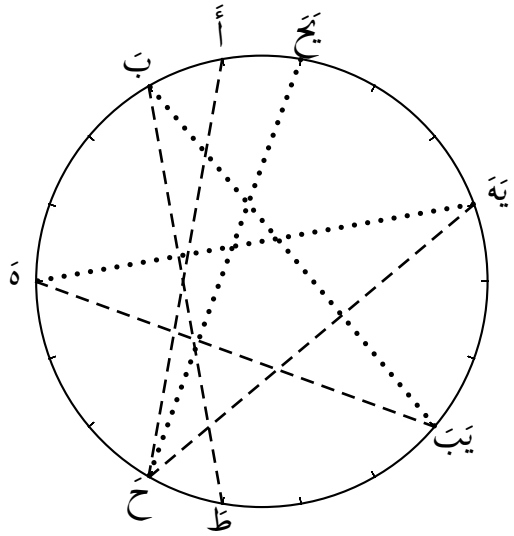


وَٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّانِيَةُ فِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ مَا فِي ٱلْأُولَى، مِنْ غَيْرِ تَفَاوُت. وَقَدْ حَصَلَ فِيهَا ٱلْقِسْمُ ٱلثَّالِثُ، أَعْنِي بَ طَ طَ، وَٱلْأَوَّلُ أَعْنِي طَ طَ بَ، مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى. أَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلثَّالِثُ فَهوَ مِنْ نَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَا، وَأَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلْأَوَّلُ فَهوَ مِنْ نَغْمَةِ هَ إِلَى نَغْمَةِ يَبَ، وَ إِنَّمَا أَخَّرَ ٱلْأَوَّلَ عَنِ ٱلثَّالِثِ لِتَأَخُّرِ مَبْدَأِ ٱلْأَوَّلِ، أَعْنِي نَغْمَةَ هَ، مِنْ مَبْدَأِ ٱلثَّالِثِ، أَعْنِي نَغْمَةَ دَ، فِي هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ، وَهَذِهِ صُورَتُهَا :

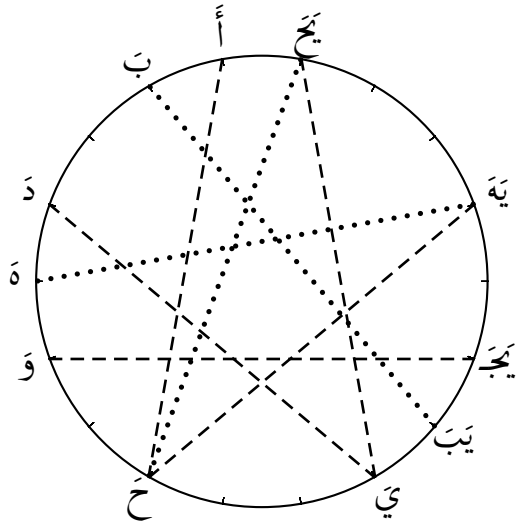


وَٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّالِثَةُ فَفِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ ثَمَانٍ، وَقَدْ حَصَلَ فِيهَا ٱلْقِسْمُ ٱلْأَوَّلُ، أَعْنِي طَ طَ بَ، وَٱلثَّانِي، أَعْنِي طَ بَ طَ. أَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلْأَوَّلُ فَهوَ مِنْ نَغْمَةِ بَ إِلَى / نَغْمَةِ طَ، وَأَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلثَّانِي فَهوَ مِنْ نَغْمَةِ هَ إِلَى نَغْمَةِ يَبَ، وَهَذِهِ صُورَتُهَا : ب-٦٧ض

5 ٱلْأَوَّلُ] – أ



وَٱلدَّائِرَةُ ٱلرَّابِعَةُ فِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ ثَمَانٍ، وَقَدْ حَصَلَ فِيهَا ٱلْقِسْمُ ٱلْخَامِسُ، أَعْنِي جَ جَ طَ مَرَّتَيْنِ، وَٱلسَّادِسُ، أَعْنِي جَ طَ جَ. أَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلْخَامِسُ فَمِنْ نَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَا، وَآخَرُ / مِنْ نَغْمَةِ يَا إِلَى نَغْمَةِ أ-٥١و
يَحَ. وَ أَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلسَّادِسُ فَهوَ مِنْ نَغْمَةِ وَ إِلَى نَغْمَةِ يَجَ. وَلِقَائِلٍ أَنْ يَقُولَ، كَمَا أَنَّ ٱلْخَامِسَ قَدْ حَصَلَ فِي هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ مَرَّتَيْنِ، فَكَذَلِكَ ٱلْقِسْمُ ٱلثَّالِثُ فِي ٱلدَّائِرَةِ ٱلثَّانِيَةِ مِنْ نَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَا، كَمَا ذَكَرَهُ، وَأُخْرَى
مِنْ نَغْمَةِ يَا إِلَى نَغْمَةِ يَحَ، وَلَمْ يَتَعَرَّضْ لِتَكَرُّرِهِ فِيهَا. فَيَلْزَمُهُ أَحَدُ ٱلْأَمْرَيْنِ إِمَّا ٱلتَّعَرُّضُ لِتِكْرَارِ ٱلثَّالِثِ فِي ٱلثَّانِيَةِ، وَ إِمَّا عَدَمُ ٱلتَّعَرُّضِ لِتِكْرَارِ ٱلْخَامِسِ فِي ٱلرَّابِعَةِ. وَهَذِهِ صُورَتُهَا :

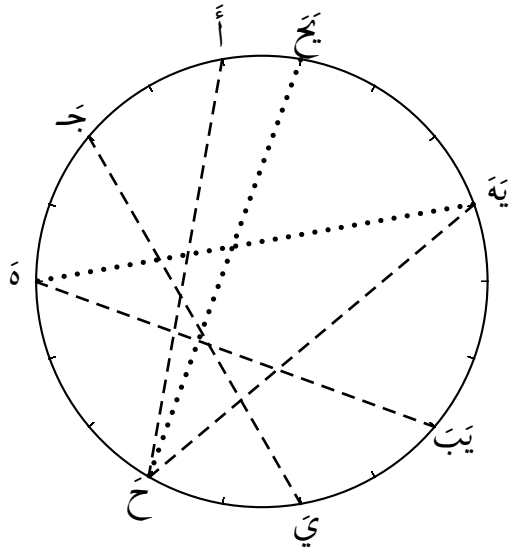


وَٱلدَّائِرَةُ ٱلْخَامِسَةُ فِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ سَبْعٌ، وَقَدْ حَصَلَ فِيهَا ٱلْقِسْمُ ٱلسَّادِسُ، أَعْنِي جَ طَ جَ وَٱلرَّابِعُ، أَعْنِي طَ جَ جَ. أَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلسَّادِسُ فَهوَ مِنْ نَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ يَ، وَأَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلرَّابِعُ فَهوَ مِنْ نَغْمَةِ هَ إِلَى نَغْمَةِ

---

[2] وَآخَرُ] وَأُخرَى **أب** [4] فَكَذَلِكَ] وَكَذَلِكَ **ب**

يَبَ. وَ إِنَّمَا قَدَّمَ ٱلسَّادِسَ عَلَى ٱلرَّابِعِ لِمَا ذَكَرْنَاهُ بِعَيْنِهِ، وَلَا يَخْفَى عَلَيْكَ أَنَّهُ قَدْ وُجِدَ ٱلْقِسْمُ ٱلْخَامِسُ وَٱلثَّالِثُ فِي هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ، وَٱلْمُصَنِّفُ لَمْ يَتَعَرَّضْ بِشَيْءٍ مِنْهُمَا، فَيَكُونُ ٱلْكَلَامُ مَعَهُ هَهُنَا كَٱلْكَلَامِ فِيمَا سَبَقَ. وَهَذِهِ صُورَتُهَا :

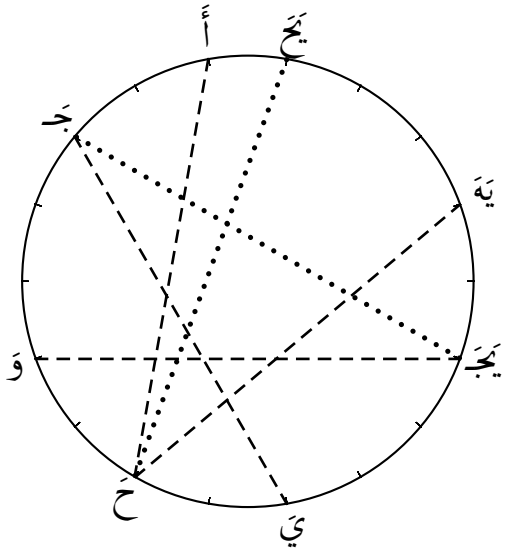


وَٱلدَّائِرَةُ ٱلسَّادِسَةُ فِيهَا مِنَ ٱلنِّسَبِ / مَا فِي ٱلْخَامِسَةِ مِنْ غَيْرِ تَفَاوُت، لَكِنْ قَدْ حَصَلَ فِيهَا ٱلْقِسْمُ ٱلرَّابِعُ، ب-٦٨و
أَعْنِي طَ جَ جَ، وَٱلْقِسْمُ ٱلْخَامِسُ، أَعْنِي جَ جَ طَ. أَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلرَّابِعُ فَهوَ مِنْ نَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ يَ، وَأَمَّا ٱلْقِسْمُ ٱلْخَامِسُ فَهوَ مِنْ نَغْمَةِ وَ إِلَى نَغْمَةِ يَجَ. وَفِي قَوْلِهِ « وَقَدْ حَصَلَ فِي دَائِرَةِ كَذَا بِوَاسِطَةِ ٱلإِضَافَةِ، ٱلْقِسْمُ ٱلثَّانِي »، بَعْدَ قَوْلِهِ « وَمَا فِيهِ إِضَافَةُ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ »، وَكَذَا فِي غَيْرِهِ مِنَ ٱلْمَوَاضِعِ، مِنَ ٱلْمُسَاهَلَةِ، [عَلَى] مَا لَا يَخْفَى. وَٱعْلَمْ أَنَّا إِنَّمَا إِلْتَزَمْنَا ٱلتِّكْرَارَ فِي تَفْسِيرِ بَعْضِ هَذِهِ ٱلْأَقْسَامِ، إِحْتِرَازاً عَنْ تَحَيُّرِ ٱلْمُتَعَلِّمِ. وَتَفْصِيلُ صُوَرِ هَذِهِ ٱلدَّوَائِرِ ٱلسِّتِّ ٱلْمَشْهُورَةِ هُوَ هَكَذَا :

---

[2] وَٱلثَّالِثُ فِي هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ، وَٱلْمُصَنِّفُ لَمْ يَتَعَرَّضْ] كُتِبَ تَحْتَهَا فِي **ب** : وَٱلْخَامِسُ فِي هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ، وَٱلْمُصَنِّفُ لَمْ يَتَعَرَّضْ لَهُ

[5] ٱلْخَامِسُ] ٱلسَّادِسُ **أب**



2 [تَرْكِيبُ ٱلدَّوَائِرِ]

قَالَ : « فَإِنْ أَضَفْنَا كُلّاً مِنْهَا إِلَى غَيْرِ نَوْعِهَا، حَصُلَ مِنْ سَائِرِهَا مَعَ ٱلْمُضَافِ إِلَى نَوْعِهَا ». أَقُولُ : قَدْ عَرَفْتَ / أَنَّ مَا ذَكَرْنَا مِنَ ٱلدَّوَائِرِ ٱلسِّتِّ، إِنَّمَا حَصُلَتْ وَتَحَقَّقَتْ بِوَاسِطَةِ إِضَافَةِ أَقْسَامٍ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ، إِلَى نَظَائِرِهَا مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، فَٱعْلَمْ أَنَّهُ لَوْ أُضِيفَ كُلُّ قِسْمٍ مِنْ أَقْسَامِ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ، إِلَى غَيْرِ نَظِيرِهِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، تَحْصُلُ سَبْعٌ وَسَبْعُونَ دَائِرَةً. فَلَوْ أُضِيفَتْ كُلُّ مِنْهَا إِلَى نَظِيرَتِهَا وَغَيْرِ نَظِيرَتِهَا تَحْصُلُ أَرْبَعٌ وَثَمَانُونَ [دَائِرَةً]، وَهِيَ عَلَى كَثْرَتِهَا، كَمَا عَرَفْتَ، مُنْحَصِرَةٌ فِي ثَلَاثَةِ أَنْوَاعٍ : مُلَائِمَةٍ وَخَفِيَّةِ ٱلتَّنَافُرِ وَظَاهِرَةِ ٱلتَّنَافُرِ.

أَمَّا ٱلْمُلَائِمَةُ فَقَدْ عَرَفْتَهَا. وَأَمَّا خَفِيَّةُ ٱلتَّنَافُرِ فَهِيَ ٱلَّتِي لَا يَزِيدُ عَدَدُ نِسَبِهَا عَلَى خَمْسٍ. وَأَمَّا ظَاهِرَةُ ٱلتَّنَافُرِ، فَهِيَ ٱلَّتِي لَا تَكُونُ نِسَبُهَا بَيْنَ نَغَمَاتِهَا ٱلْمُتَبَدِّلَةِ بَلْ إِنَّمَا تَكُونُ بَيْنَ ٱلثَّوَابِتِ فَقَطْ، وَهِيَ كَمَا عَرَفْتَ أَرْبَعٌ هِيَ هَذِهِ، أَ حَ يَهَ يَحَ، وَفِي قَوْلِهِ « مِنَ ٱلنِّسَبِ »، تَسَامُحٌ ٱللَّهُمَّ إِلَّا [أَن] يُصَارَ إِلَى ٱلْمَجَازِ. وَٱعْلَمْ أَنَّ ظُهُورَ ٱلتَّنَافُرِ فِيهَا إِنَّمَا يَكُونُ بِوَاسِطَةِ سُوءِ ٱلْإِضَافَةِ، كَمَا فِي ٱلْحَادِيَةِ وَٱلْأَرْبَعِينَ، ٱلْحَاصِلَةِ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلرَّابِعَةِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، / ضَرُورَةَ أَنَّ أَبْعَادَ ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ جَ جَـ طَ طَ، وَأَبْعَادَ ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ، طَ جَ جَـ، فَتَكُونُ أَبْعَادُ هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ طَ جَ جَ جَـ جَ طَ طَ، فَقَدْ حَصُلَتْ بِوَاسِطَةِ هَذِهِ ٱلْإِضَافَةِ أَرْبَعَةُ أَبْعَادٍ عَلَى نِسْبَةِ بُعْدِ جَـ، وَقَدْ عَرَفْتَ فِي ٱلْفَصْلِ ٱلرَّابِعِ أَنَّ أَرْبَعَةَ أَمْثَالِ بُعْدِ جَـ إِذَا تَتَالَتْ تَنَافَرَتْ تَنَافُراً ظَاهِراً، لِتَعَدِّيهَا مِنَ ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، أَعْنِي دَ يَا، وَذَلِكَ لِأَنَّ دَ مَبْدَأُ هَذَا ٱلْبُعْدِ فِي هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ، لِأَنَّ أَثْقَلَ ٱلْأَوَّلِ مِنْ أَبْعَادِ جَـ فِيهَا إِنَّمَا هِيَ نَغْمَةُ دَ، وَأَحَدُّ ٱلرَّابِعِ هِيَ نَغْمَةُ يَبَ، ٱلْمُتَعَدِّيَةِ مِنْ نَغْمَةِ يَا ٱلَّتِي هِيَ ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ مِنْ هَذَا ٱلْبُعْدِ. وَقَدْ وَضَعَ ٱلْمُصَنِّفُ، رَحِمَهُ ٱللَّهُ، لِكُلٍّ

أ-٥١ض

ب-٦٨ض

---

[2] نَوْعِهَا] فِي نَصِّ ٱلْأُرْمَوِي ٱلْمُحَقَّقِ : إِلَا نَوْعِهِ وَ غَيْرِ نَوْعِهِ. [8] نِسَبُهَا] نِسْبَتُهَا **أ** [15] مِنْ أَبْعَادٍ جَـ] **– ب**، مُ.افَةٌ فِي **أ**
[15] نَغْمَةُ دَ] نَغْمَةُ يَجَـ **ب**

مِنْ هَذِهِ ٱلْأَدْوَارِ جَدْوَلاً، لِيَسْهُلَ عَلَى ٱلنَّاظِرِينَ إِسْتِخْرَاجُ ٱلْمُتَنَافِرَةِ وَغَيْرِ ٱلْمُتَنَافِرَةِ مِنْهَا عَلَى هَذَا ٱلْمِنْوَالِ.

3 [ٱلْبُحُورُ]

قَالَ :« فَأُصُولُهَا هِيَ ٱلْأَقْسَامُ ». أَقُولُ : قَدْ سَبَقَ أَنَّ كُلَّ دَائِرَةٍ مِنَ ٱلدَّوَائِرِ ٱلْمَذْكُورَةِ لَا تَتَرَكَّبُ إِلَّا مِنْ بُعْدَيْنِ أَحَدُهُمَا بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، وَثَانِيهِمَا بُعْدُ ذِي ٱلْخَمْسِ. فَتَكُونُ أُصُولُهَا مِنْ أَقْسَامِهَا وَتِلْكَ ٱلْأَقْسَامُ تُسَمَّى أَبْحُراً. وَتَحْقِيقُ ٱلْقَوْلِ فِيهَا يَحْتَاجُ إِلَى فَرِيدِ إِيضَاحٍ، وَهُوَ أَنَّهُ قَدْ عُلِمَ أَنَّ كُلَّ دَائِرَةٍ مِنَ ٱلدَّوَائِرِ ٱلسِّتِّ ٱلْمَذْكُورَةِ، إِنْ تَحَصَّلَتْ وَتَحَقَّقَتْ بِوَاسِطَةِ إِضَافَةِ أَقْسَامٍ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى نَظَائِرِهَا / مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، أ-٥٢و وَأَنَّهُ قَدْ تُوجَدُ فِي كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا عِدَّةُ أَقْسَامٍ مِنْ هَذِهِ ٱلطَّبَقَةِ. لَكِن، إِذَا أُسْقِطَتْ مِنْهَا نَغْمَةٌ أَ وَجُعِلَتْ بِدَايَتُهَا مِنْ نَغْمَةٍ أُخْرَى غَيْرِهَا، كَٱلدَّائِرَةِ ٱلْرَابِعَةِ [مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ] مَثَلاً، فَإِنَّ ٱلْقِسْمَ ٱلْخَامِسَ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى كَمَا عَرَفْتَ مَوْجُودٌ فِيهَا، لَكِنْ إِذَا جُعِلَتْ بِدَايَتُهَا مِنْ نَغْمَةِ دَ، إِذْ نَغَمَاتُهَا عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ هِيَ هَذِهِ دَ وَ حَ يَا، هِيَ بِعَيْنِهَا نَغَمَاتُ ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، أَعْنِي أَ جَ هَ حَ لِمَا مَرَّ أَنَّهُ إِنَّمَا يَتَرَكَّبُ مِنْ أَبْعَادِ جَ جَ طَ، وَلَا خَفَاءَ أَنَّ مِنْ نَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَا ضِعْفَ / بُعْدِ جَ وَبُعْدِ طَ. ب-٦٩و

إِذَا عَرَفْتَ ذَلِكَ فَٱعْلَمْ أَنَّ أَصْحَابَ هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ يُسَمُّونَ كُلَّ قِسْمٍ مِنْ هَذِهِ ٱلْأَقْسَامِ بَحْراً، وَٱلْقِسْمَ ٱلَّذِي يَكُونُ إِبْتِدَاؤُهُ مِنْ أُولَى نَغَمِ ٱلدَّائِرَةِ بَحْراً أَوَّلاً، وَٱلْقِسْمَ ٱلَّذِي يَكُونُ إِبْتِدَاؤُهُ مِنْ ثَانِيهَا بَحْراً ثَانِياً، وَٱلَّذِي مِنْ ثَالِثِهَا بَحْراً ثَالِثاً. وَعَلَى هَذَا ٱلْقِيَاسِ، فَإِنَّهُمْ يَجْعَلُونَ ٱلْبَحْرَ ٱلْأَوَّلَ مِنَ ٱلدَّائِرَةِ ٱلْأَرْبَعِينَ مَثَلاً أَرْبَعَ نَغَمَاتٍ، هِيَ هَذِهِ، حَ وَ دَ أَ، وَٱلْبَحْرَ ٱلثَّانِيَ مِنْهَا أَرْبَعاً أُخْرَى هِيَ هَذِهِ، يَا حَ وَ دَ، وَٱلْبَحْرَ ٱلثَّالِثَ مِنْهَا أَرْبَعاً أُخْرَى هِيَ هَذِهِ، يَجَ يَا حَ وَ، وَٱلْبَحْرَ ٱلرَّابِعَ مِنْهَا أَرْبَعاً أُخْرَى هِيَ هَذِهِ، يَهَ يَجَ يَا حَ، وَٱلْبَحْرَ ٱلْخَامِسَ أَرْبَعاً أُخْرَى هِيَ هَذِهِ، يَحَ يَهَ يَجَ يَا، وَأَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّ هَذِهِ ٱلْبُحُورَ مِنَ ٱلْأُصُولِ ٱلْمَذْكُورَةِ بِعَيْنِهَا، أَعْنِي أَقْسَامَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، ضَرُورَةَ أَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنَ ٱلْبُحُورِ ٱلْأَوَّلِ وَٱلرَّابِعِ هُوَ ٱلْقِسْمُ ٱلرَّابِعُ مِنْ أَقْسَامِهَا، وَٱلْبَحْرَ ٱلثَّانِي وَٱلْخَامِسَ هُوَ ٱلْقِسْمُ ٱلْخَامِسُ مِنْهَا، وَٱلْبَحْرَ ٱلثَّالِثَ هُوَ ٱلْقِسْمُ ٱلسَّادِسُ. وَٱلْكُلُّ ظَاهِرٌ، لَا يَخْفَى عَلَى ٱلْمُحَصِّلِ.

قَالَ : « وَ إِذَا كَانَتِ ٱلْأَقْسَامُ، إِلَخ ». أَقُولُ : ٱلْبُحُورُ لَمَّا كَانَتْ عِبَارَةً عَنِ ٱلْأَقْسَامِ ٱلْمَذْكُورَةِ، لَا يُمْكِنُ أَنْ يُقَالَ إِنَّ ٱلدَّائِرَةَ ٱلرَّابِعَةَ فِيهَا مِنَ ٱلْبُحُورِ خَمْسَةٌ، لِأَنَّ ٱلْبَحْرَ ٱلْأَوَّلَ كَمَا عَلِمْتَ هُوَ بِعَيْنِهِ ٱلْبَحْرُ ٱلرَّابِعُ، عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ. وَكَذَلِكَ ٱلْبَحْرَ ٱلثَّانِي هُوَ ٱلْبَحْرُ ٱلْخَامِسُ. فَلَا يَكُونُ كُلٌّ مِنْهُمَا بَحْراً آخَرَ عَلَى حِدَةٍ، إِذْ لَيْسَ ٱلْفَرْقُ بَيْنَ ٱلْأَوَّلِ وَٱلرَّابِعِ إِلَّا أَنَّ أَحَدَهُمَا وَاقِعٌ فِي غَيْرِ طَبَقَةِ ٱلآخَرِ. فَإِنَّ ٱلْأَوَّلَ وَاقِعٌ فِي بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، وَٱلرَّابِعِ فِي بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ. وَكَذَلِكَ ٱلْكَلَامُ فِيمَا بَيْنَ ٱلثَّانِي وَٱلْخَامِسِ، ضَرُورَةَ أَنَّ أَكْثَرَ ٱلثَّانِي، أَعْنِي ضِعْفَ بُعْدِ جَ، قَدْ وَقَعَ فِي بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ، وَٱلْبَاقِي، وَهُوَ بُعْدُ طَ، فِي بُعْدِ ذِي ٱلْخَمْسِ.

---

10 لِمَا مَرَّ أَنَّهُ إِنَّمَا يَتَرَكَّبُ] غير مقروء**أ** 14 ٱلْأَرْبَعِينَ] ٱلرَّابِعَةِ **أب**

ٱللَّهُمَّ إِلَّا أَنْ يُقَالَ [إِنَّ] ٱلْبَحْرَ عِبَارَةٌ عَنْ كُلِّ قِسْمٍ مِنْ هَذِهِ ٱلْأَقْسَامِ مُطْلَقاً، أَعَمُّ مِنْ أَنْ يَكُونَ فِي طَبَقَةِ
ٱلآخِرِ <أَوَّلاً>، وَلَا يُنْظَرُ إِلَى ٱلْأَبْعَادِ، بَلْ إِلَى مَوَاقِعِ ٱلنَّغَمَاتِ / فَقَط، فَإِنَّهُ حِينَئِذٍ يَكُونُ فِيهَا مِنَ ٱلْبُحُورِ ب-٦٩ض
خَمْسَةٌ، لِأَنَّ ٱلْبَحْرَ ٱلْأَوَّلَ مَعَ ٱلرَّابِعِ، وَ إِنْ كَانَا قِسْماً وَاحِداً فِي نَفْسِ ٱلْأَمْرِ، لَكِنَّهُمَا يَتَغَيَّرَانِ عَلَى هَذَا
ٱلتَّقْدِيرِ، ضَرُورَةَ أَنَّ مَوَاقِعَ نَغَمِ ٱلْأَوَّلِ أَ دَ وَ حَ، وَمَوَاقِعَ نَغَمِ ٱلرَّابِعِ حَ يَا يَجَ يَهَ. وَكَذَلِكَ ٱلْبَحْرُ ٱلثَّانِي مَعَ
ٱلْبَحْرِ ٱلْخَامِسِ، ضَرُورَةَ أَنَّ مَوَاقِعَ نَغَمَاتِ ٱلثَّانِي دَ وَ حَ يَا، وَمَوَاقِعَ نَغَمَاتِ ٱلْخَامِسِ يَا يَجَ يَهَ يَحَ. لَكِنْ
يَلْزَمُ عَلَى ذَلِكَ ٱلتَّقْدِيرِ أَنْ تَكُونَ ٱلْبُحُورُ سَبْعَةَ عَشَرَ، / بِعَدَدِ ٱلنَّغَمَاتِ، إِذْ يُمْكِنُ أَنْ تُجْعَلَ كُلُّ نَغْمَةٍ مِنْهَا أ-٥٢ض
بِدَايَةً لِبَحْرٍ مِنَ ٱلْبُحُورِ، إِلَّا إِذَا ٱشْتُرِطَ أَنْ لَا تَتَجَاوَزَ نَغَمَاتُ ٱلْبُحُورِ مِنْ نَغْمَةِ يَحَ، ٱلَّتِي هِيَ ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ
مِنْ بُعْدِ ذِي ٱلْكُلِّ ٱلْأَثْقَلِ، فَإِنَّهُ حِينَئِذٍ لَا يَكُونُ ٱلْبَحْرُ عِبَارَةً عَنِ ٱلْبُحُورِ ٱلسَّبْعَةَ عَشَرَ، بَلْ يَكُونُ عِبَارَةً عَنْ
أَقْسَامِ بُعْدِ ذِي ٱلْأَرْبَعِ مُنْتَقِلاً إِلَى عِدَّةٍ مِنَ ٱلطَّبَقَاتِ ٱلَّتِي يَشْتَمِلُ عَلَى مَجْمُوعِهَا بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ، مِنْ غَيْرِ
مُجَاوَزَةٍ عَنْ مَرْكَزِهِ ٱلَّذِي هُوَ طَرَفُهُ ٱلْأَحَدُّ. وَٱعْلَمْ أَنَّ مَجْمُوعَ هَذِهِ ٱلْأَبْحُرِ ٱلْمُشْتَمِلِ عَلَيْهَا بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ
تُسَمَّى عِنْدَهُمْ شَدَّاً، وَسَيَجِيءُ ٱلْكَلَامُ فِيهِ.

---

[1] يُقَالَ] يَقُ **أ** [1] فِي طَبَقَةِ] مُصَحَّحَةٌ فِي **أ**إِلَى : ٱلطَّبَقَةِ [2] <أَوَّلاً>] <أَوْ لَا> **أ** [4] يَجَ] كْ **ب** [7] ٱلطَّرَفُ ٱلْأَحَدُّ] طَرَفُ ٱلْأَحَدِّ **أ** [8] عِبَارَةً عَنِ] عِبَارَةً مِنْ **أ** [10] طَرَفُهُ] طَرَفُ **أ**

XXXIV Chapitre

[اَلْفَصْلُ اَلسَّابِعُ]

1 [أَنوَاعُ اَلآلَاتِ]

قَالَ : « اَلْفَصْلُ اَلسَّابِعُ فِي حُكْمِ اَلوَتَرَيْنِ ». أَقُولُ : يَجبُ أَنْ يُعْلَمَ أَنَّ اَلآلَات اَلْمُسْتَعْمَلَةَ فِي هَذهِ
5 اَلصِّنَاعَةِ، وَإِنْ كَانَتْ مُتَعَدِّدَةً لَكِنَّهَا مُنْحَصِرَةٌ فِي نَوْعَيْنِ : أَحَدُهُمَا اَلآلَاتُ اَلْمُهْتَزَّةُ وَثَانِيهُمَا اَلآلَاتُ ذَوَاتُ اَلنَّفْخِ. وَاَلآلَاتُ اَلْمُهْتَزَّةُ نَوْعَانِ : أَحَدُهُمَا ذَوَاتُ اَلْأَوْتَارِ وَثَانِيهِمَا مَا لَا أَوْتَارَ عَلَيْهَا، كَاَلْعَنْقَاءِ وَاَلْأَوَانِي اَلْمُهْتَزَّةِ وَغَيْرِهَا. وَاَلآلَاتُ ذَوَاتُ اَلنَّفْخِ بَعْضُهَا يُنْفَخُ فِيهِ مِنْ طَرَفِهِ مُلْتَقِماً كَاَلْمِزْمَارِ، وَبَعْضُهَا يُنْفَخُ فِيهِ مِنْ ثُقَبٍ، كَاَلْيَرَاعَةِ اَلَّتِي تُعْرَفُ بِسُرْنَايٍ، وَبَعْضُهَا يُنْفَخُ فِيهِ بِآلَةِ صِنَاعَتِهِ كَمِزْمَارِ اَلْجِرَابِ. وَاَلآلَاتُ ذَوَاتُ اَلْأَوْتَارِ نَوْعَانِ أَحَدُهُمَا اَلْكُوزَانَاتُ وَهِيَ اَلَّتِي لَا تُسْتَخْرَجُ اَلنَّغَمُ إِلَّا مِنْ مُطْلَقَاتِهَا كَاَلصَّنْجِ وَاَلْقَانُونِ وَاَلنُّزْهَةِ، وَثَانِيهِمَا
ب٧٠و 10 اَلْعَنْدَرَاتُ وَهِيَ اَلَّتِي تُسْتَخْرَجُ اَلنَّغَمُ مِنْ مَزْمُومَتِهَا كَمَا يُسْتَخْرَجُ مِنْ مُطْلَقَاتِهَا، / كَاَلْعُودِ وَاَلرَّبَابِ وَاَلطُّنْبُورِ. لَكِنْ لَمَّا كَانَ اَلإِصْطِحَابُ فِي اَلنَّوْعِ اَلْأَوَّلِ لَا يُمْكِنُ إِلَّا لِلْمُرْتَاضِ، وَقَدْ كَانَ اِسْتِخْرَاجُ اَلْأَلْحَانِ مِنْ هَذَا اَلنَّوْعِ أَسْهَلَ وَاَلإِشَارَةُ إِلَى مَخَارِجِ نَغَمَاتِهِ أَقْرَبَ إِلَى اَلْفَهْمِ، اِقْتَصَرَ أَرْبَابُ اَلْعَمَلِ فِي اَلْمَبَاحِثِ اَلْعَمَلِيَّةِ عَلَيْهِ.

2 [آلآلَاتُ ذَوَاتُ آلْأَوْتَارِ]

ثُمّ إِنَّكَ قَدْ عَلِمْتَ فِيمَا سَبَقَ أَنَّ جَمِيعَ اَلنَّغَمِ اَلْمَوْجُودَةِ فِي اَلوُجُودِ بِاَلْفِعْلِ، هِيَ مَوْجُودَةٌ فِي اَلوَتَرِ
15 اَلوَاحِدِ. غَيْرَ أَنَّ اَلتَّأْلِيفَ مِنْهُ عَسُرَ، وَذَلِكَ لِأَنَّهُ، وَإِنْ كَانَ لِأَصْحَابِ هَذهِ اَلصِّنَاعَةِ فِي سُرْعَةِ اَلاِنْتِقَالِ مِنْ اَلنَّغَمَاتِ فِي إِيرَادِ اَلْأَلْحَانِ يَدٌ بَاسِطَةٌ وَقُدْرَةٌ كَامِلَةٌ، خُصُوصَا لِلْمُتَمَكِّنِ مِمَّنْ لَهُ رِيَاضَةٌ وَاَعْتِيَادٌ، لَكِن، لَمَّا لَمْ يُمْكِنْهُمْ اَلْجَمْعُ بَيْنَ اَلنَّغْمَتَيْنِ اَلْمُخْتَلِفَتَيْنِ فِي زَمَانٍ وَاحِدٍ فِي وَتَرٍ وَاحِدٍ، لِأَنَّ اَلْجَمْعَ بَيْنَهُمَا إِنَّمَا يُمْكِنُ بَعْدَ اَلتَّوَغُّلِ فِي اَلاِنْتِقَالِ، وَهُنَاكَ يَسْكُتُ اَلْغُرَابُ، اِحْتَاجُوا إِلَى أَنْ يَضَعُوا اَلآلَات ذَوَات اَلوَتَرَيْنِ، وَآلَات ذَوَاتِ أَوْتَارٍ ثَلَاثَةٍ وَأَرْبَعَةٍ وَخَمْسَةٍ وَأَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ، لِيَسْهُلَ اَلاِنْتِقَالُ فِي إِيرَادِ اَللَّحْنِ عَلَيْهِمْ وَعَلَى مَنْ سِوَاهِم.

---

7 فِيهِ] – **أ** 9 اَلنَّغَمُ] اَلنَّغَمَةُ 12 اَلْعَمَلِيَّةِ] اَلْعِلْمِيَّةِ **ب** 18 يَضَعُوا] وَضَعُوا **أب** 19 وَأَرْبَعَةٍ] غير مقروء**أ**

وَٱعْلَمْ أَنَّ قَوْلَهُ « لَمَّا لَمْ يُمْكِنْهُم ٱلْجَمْعُ بَيْنَ ٱلنَّغْمَتَيْنِ فِي زَمَانٍ وَاحِدٍ » لَيْسَ كَمَا يَنْبَغِي، إِذْ ٱلْجَمْعُ بَيْنَهُمَا فِي زَمَانٍ وَاحِدٍ مُحَالٌ، ضَرُورَةَ أَنَّ كُلَّ نَغْمَةٍ كَمَا عَرَفْتَهَا تَقْتَضِي قَدْراً مِنَ ٱلزَّمَانِ، لَا يُمْكِنُ أَنْ يُسْمَعَ فِيهِ غَيْرُهَا، وَلَعَلَّهُ سَهْوٌ وَقَعَ مِنَ ٱلنَّاسِخِ ٱلْأَوَّلِ. ٱللَّهُمَّ إِلَّا أَنْ يُقَالَ ٱلْمُرَادُ مِنَ ٱلزَّمَانِ هَهُنَا غَيْرُ مَا هُوَ ٱلْمُتَعَارَفُ، لَا يُقَالُ هَذَا / إِنَّمَا يُرَدُّ عَلَيْهِ إِنْ لَوْ قَالَ فِي آنٍ وَاحِدٍ، وَأَمَّا ٱلزَّمَانُ ٱلوَاحِدُ فَهُوَ قَابِلٌ لِلتَّجْزِيَةِ، فَيُمْكِنُ أَنْ أ-٥٣و
يُجْمَعَ بَيْنَهُمَا لِمَا ذَكَرْنَاهُ بِعَيْنِهِ.

3 [ذَوَاتُ ٱلوَتَرَيْنِ]

قَالَ : « فَأَمَّا ذوَاتُ ٱلوَتَرَيْنِ ». أَقُولُ : لَمَّا بَيَّنَ اِحْتِيَاجَ أَهْلِ ٱلصِّنَاعَةِ إِلَى وَضْعِ ٱلآلَاتِ ٱلْمُتَعَدِّدَةِ، وَقَدْ كَانَتْ لِكُلٍّ مِنْهَا تَسوِيَةٌ خَاصَّةٌ، لَا يُمْكِنُ ٱلْعَمَلُ بِهَا فِي غَيْرِهَا، أَرَادَ أَنْ يُشِيرَ إِلَى كَيْفِيَّةِ تَسوِيَةِ / وَاحِدٍ مِنْهَا. ب-٧٠ض
وَ[قَد] قَدَّمَ بَيَانَ كَيْفِيَّةِ ذَوَاتِ ٱلوَتَرَيْنِ عَلَى غَيْرِهَا لِأَنَّهَا بَعْدَ ذَوَاتِ ٱلوَتَرِ ٱلوَاحِدِ أَبْسَطُ بِٱلنِّسْبَةِ إِلَى غَيْرِهَا مِنَ ٱلآلَاتِ، فَيَقُولُ : وَأَمَّا ٱلآلَاتُ ٱلَّتِي هِيَ ذَوَاتُ وَتَرَيْنِ فَإِنَّهَا تُصْطَحَبُ عَلَى أَنوَاعِ ٱلنِّسَبِ، وَأَشْرَفُ ذَلِكَ هُوَ أَنْ تُجْعَلَ نَغْمَةُ مُطْلَقِ ٱلْأَسْفَلِ مِنْهُمَا مُسَاوِيَةً لِمَزْمُومِ نَغْمَةِ حَ مِنَ ٱلْأَعْلَى، حَتَّى تَكُونَ ٱلنَّغْمَةُ ٱلْمَسْمُوعَةُ مِنْ مُطْلَقِ ٱلْأَعْلَى مِثْلاً وَثُلُثاً لِلنَّغْمَةِ ٱلْمَسْمُوعَةِ مِنْ مُطْلَقِ ٱلْأَسْفَلِ، فَيَصِيرُ ٱلثُّلُثُ مِنْ طُولِ ٱلْأَسْفَلِ كَافِياً عَنِ ٱلنِّصْفِ، ضَرُورَةَ أَنَّ ٱلنَّغْمَةَ ٱلْمَسْمُوعَةَ مِنْ ثُلُثَيْ ٱلْأَسْفَلِ، هِيَ حِدَّةٌ لِمُطْلَقِ ٱلْأَعْلَى، فَتَكُونُ جَمِيعُ ٱلنَّغَمِ مَحْصُورَةً فِيمَا بَيْنَ هَذَيْنِ ٱلطَّرَفَيْنِ. فَعَلَى هَذَا، يَلْزَمُ أَنْ تَكُونَ ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ كُلِّ نَغَمَةٍ مِنْ نَغَمَاتِ ٱلْأَعْلَى، وَبَيْنَ مُقَابَلَاتِهَا مِنْ نَغَمَاتِ ٱلْأَسْفَلِ، هِيَ هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ بِعَيْنِهَا، وَذَلِكَ لِأَنَّهُ قَدْ سَبَقَ أَنَّ نِسْبَةَ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ حَ، وَنَغْمَةِ بَ إِلَى نَغْمَةِ طَ، وَنَغْمَةِ جَ إِلَى نَغْمَةِ يَ، وَنَغْمَةِ دَ إِلَى نَغْمَةِ يَا، إِلَى ٱلآخِرِ، نِسْبَةٌ وَاحِدَةٌ، هِيَ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُث. فَإِذَا جُعِلَتْ نُقْطَةُ أَ بِدَايَةً لِلوَتَرِ ٱلْأَعْلَى، وَنُقْطَةُ حَ بِدَايَةً لِلوَتَرِ ٱلْأَسْفَلِ، يَقَعُ ٱلْجُزْءُ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلوَتَرِ ٱلْأَسْفَلِ، أَعْنِي طَ، مُقَابِلاً لِلْجُزْءِ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلوَتَرِ ٱلْأَعْلَى، أَعْنِي بَ، وَٱلْجُزْءُ ٱلثَّالِثُ لِلثَّالِثِ، وَٱلرَّابِعُ لِلرَّابِعِ، إِلَى ٱلآخِرِ، وَتَكُونُ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُث لِكُلِّ نَغْمَةٍ فِي مُقَابَلَتِهَا.

ثُمَّ اِعْلَمْ أَنَّهُمْ يُقَسِّمُونَ كُلّاً مِنْهُمَا أَحَدَ عَشَرَ قِسْماً، وَهِيَ فِي ٱلْأَعْلَى مِنْ أَ إِلَى يَا، وَفِي ٱلْأَسْفَلِ مِنْ حَ إِلَى يَحَ، وَيَقْتَصِرُونَ مِنْهَا مِنَ ٱلدَّسَاتِينِ عَلَى عَشَرَةٍ، إِذْ يُعْلَمُ مِنْهَا مَوَاضِعُ جَمِيعِ ٱلنَّغَمَاتِ ٱلسَّبْعِ عَشْرَةَ، ضَرُورَةَ أَنَّهَا تُقَسِّمُ ٱلسَّبْعَ مِنْهَا، مِنْ نَغَمَاتِ أَ بَ جَ دَ هَ وَ زَ، ٱلَّتِي هِيَ أَرْقَامُ ٱلوَتَرِ ٱلْأَعْلَى، وَٱلْعَشَرَةُ ٱلْبَاقِيَةُ ٱلَّتِي هِيَ حَ طَ يَ يَا يَبَ يَجَ يَدَ يَهَ يَوَ يَزَ، مِنْ أَرْقَامِ ٱلوَتَرِ ٱلْأَسْفَلِ، بَلِ ٱلْبَعْضُ مِنَ ٱلنَّغَمَاتِ، أَعْنِي حَ طَ يَ يَا، ٱلَّتِي هِيَ مَرْقُومَةٌ فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنَ ٱلوَتَرَيْنِ مِنْهُمَا، فَإِنَّنَا / لَوْ ضَرَبْنَا ٱلْمِضْرَابَ عَلَى أَ مَثَلاً ثُمَّ ب-٧١و
عَلَى ٱلْقِسْمِ ٱلثَّامِنِ مِنَ ٱلوَتَرِ ٱلْأَعْلَى، يَكُونُ ٱلْمَسْمُوعُ هُوَ نَغْمَةُ حَ. وَلَوْ ضَرَبْنَاهُ عَلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنَ ٱلوَتَرِ

---

[1] إِذْ] إِذَا **ب** [4] لَوْ قَالَ] غير مقروء**أ** [8] مِنْهَا] مِنْهُمَا **أ** [8] وَاحِدٍ] **+** وَاحِدٍ **ب** [9] لِأَنْهَا] لِأَنَّ **أب** [11] لِمَزْمُومِ] لِمَزْحُومِ **أب**
[16] إِلَى ٱلآخِرِ] إِلَى آخِرِ **ب** [20–21] مِنْ حَ] غير مقروء**أ**

آلْأَسْفَلِ، يَكُونُ آلْمَسْمُوعُ هُوَ نَغْمَةُ حَ أَيْضاً. وَكَذَلِكَ آلْحَالُ فِي سَائِرِ آلنَّغَمَاتِ آلْمُشْتَرَكَةِ.

4 [آسْتِخْرَاجُ آلآلَاتِ عَلَى آلْأَدْوَارِ]

قَالَ : « فَإِذَا أَرَدْنَا اِسْتِخْرَاجَ دَوْرٍ ». أَقُولُ : لَمَّا بَيَّنَ كَيْفِيَّةَ آلتَّسوِيَةِ بَيْنَ أَوْتَارِ آلآلَاتِ آلَّتِي هِيَ مِنْ ذَوَاتِ آلوَتَرَيْنِ عَلَى نِسْبَةِ آلْمِثْلِ وَآلثُّلُثِ، أَرَادَ أَنْ يُنَبِّهَ عَلَى كَيْفِيَّةِ اِسْتِخْرَاجِ بَعْضِ آلْأَدوَارِ مِنْهَا، إِذْ لَا يَكُونُ آلْغَرَضُ مِنْ تَسوِيَةِ أَوْتَارِ آلآلَةِ إِلَّا ذَلِكَ. / فَيَقُولُ : إِذَا أُرِيدَ اِسْتِخْرَاجُ دَوْرٍ مَّا مِنَ آلْأَدوَارِ مِنْهَا، فَلْتَكُنْ آلدَّائِرَةَ آلْأُولَى مِنَ آلدَّوَائِرِ آلسِّتَّةِ آلْمَذْكُورَةِ، أَعْنِي **عُشَّاقْ**، فَلِيُضْرَبِ آلْمِضْرَابُ أَوَّلاً عَلَى مُطْلَقِ آلوَتَرِ آلْأَعْلَى، ثُمَّ عَلَى آلْقِسْمِ آلرَّابِعِ، أَعْنِي نَغْمَةَ دَ، ثُمَّ عَلَى آلْقِسْمِ آلسَّابِعِ، أَعْنِي نَغْمَةَ زَ، ثُمَّ عَلَى مُطْلَقِ آلْأَسْفَلِ، أَعْنِي حَ، ثُمَّ عَلَى رَابِعِهِ، أَعْنِي يَا، ثُمَّ عَلَى سَابِعِهِ، أَعْنِي يَدَ، ثُمَّ عَلَى ثَامِنِهِ، أَعْنِي نَغْمَةَ يَهَ، ثُمَّ عَلَى آلْحَادِي عَشَرَ، أَعْنِي يَحَ. أ-٥٣ض 5

لَمَّا عَرَفْتَ أَنَّ نَغْمَاتِ هَذِهِ آلدَّائِرَةِ هِيَ هَذِهِ، أَ دَ زَ حَ يَا يَدَ يَهَ يَحَ، لَا يُقَالُ قَوْلُهُ « وَآلْحَادِي عَشَرَ » مَعَ قَوْلِهِ « فَدَسَاتِينُ آلوَتَرَيْنِ عَشَرَةٌ وَآلْبَوَاقِي مُسْتَغْنًى عَنْهَا » مِمَّا يَتَنَاقَضَانِ، ضَرُورَةَ أَنَّ آلْأَوَّلَ يَقْتَضِي آلاِحْتِيَاجَ إِلَيْهِ وَآلثَّانِي يَقْتَضِي آلاِسْتِغْنَاءَ عَنْهُ، فَيَكُونُ هُوَ مُحْتَاجاً إِلَيْهِ مُسْتَغْنًى عَنْهُ، وَإِنَّهُ تَنَاقُضٌ، لِأَنَّا نَقُولُ، إِنَّمَا يَلْزَمُ ذَلِكَ إِنْ لَوْ لَمْ يَكُنْ مُطْلَقُ آلْأَعْلَى نَظِيراً لَهُ وَقَائِماً مَقَامَهُ وَهوَ ⟨مَمْنُوعٌ⟩. 10

---

[9] أَ دَ زَ] أَ يَجَ زَ **ب** [9–10] مَعَ قَوْلِهِ] غير مقروء**أ** [10] يَقْتَضِي آلاِحْتِيَاجَ] غير مقروء**أ** [12] ⟨مَمْنُوعٌ⟩] مَمْ **أب**

XXXV Chapitre

[ٱلنَّغَمَاتُ وَ دَسَاتِينُ ٱلْعُودِ]

قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلثَّامِنُ فِي ذِكْرِ ٱلْعُودِ وَتَسوِيَةِ أَوْتَارِهِ وَٱسْتِخْرَاجِ ٱلْأَدوَارِ مِنْهُ ». أَقُولُ : لَمَّا فَرَغَ مِنْ بَيَانِ ٱلتَّسوِيَةِ بَيْنَ أَوْتَارِ ٱلآلَات ذَوَات وَتَرَيْنِ، شَرَعَ فِي بَيَانِهَا بَيْنَ أَوْتَارِ ٱلآلَات ذَوَات ٱلْأَوْتَار. لَكِنْ لَمَّا كَانَ ٱلْمُتَدَاوَلُ ٱلْمَشْهُورُ وَٱلْمُقَدَّمُ عِنْدَ ٱلْجُمْهُورِ هُوَ ٱلآلَةُ ٱلْمُسْمَّاةُ بِٱلْعُود، عَقَدَ ٱلْفَصْلَ لِبَيَانِ أَوْتَارِهَا، وَكَيْفِيَّةِ / ٱلتَّسوِيَةِ بَيْنَهَا، وَذِكْرِ دَسَاتِينِهَا. فَيَقُولُ، [إِنَّ] ٱلْعُودَ هُوَ ٱلآلَةُ ٱلَّتِي تُشَدُّ عَلَى سَاعِدِهَا خَمْسَةُ أَوْتَار. ب-٧١ض يُسَمَّى أَعْلَاهَا ٱلْبَمَّ، وَٱلَّذِي يَلِيهِ ٱلْمَثْلَثُ، وَٱلَّذِي يَلِيهِ ٱلْمَثْنَى، وَٱلَّذِي يَلِيهِ ٱلزِّيرُ، وَٱلَّذِي يَلِيهُ ٱلْحَادُّ. ثُمَّ إِنَّهُ يُقَسَّمُ كُلٌّ مِنْهَا إِلَى ثَمَانِيَةِ أَقْسَامٍ : ٱلْبَمُّ مِنْ أَ إِلَى حَ، وَٱلْمَثْلَثُ مِنْ حَ إِلَى يَهَ، وَٱلْمَثْنَى مِنْ يَهَ إِلَى كَبَ، وَٱلزِّيرُ مِنْ كَبَ إِلَى كَطَ، وَٱلْحَادُّ مِنْ كَطَ إِلَى لَوَ. وَيُجْعَلُ ٱلْقِسْمُ ٱلْأَوَّلُ مِنْ هَذِهِ ٱلْأَقْسَامِ فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهَا لِمُطْلَقَاتِهَا، وَٱلسَّبْعَةُ ٱلْبَاقِيَةُ لِلدَّسَاتِينِ، فَتَكُونُ ٱلدَّسَاتِينُ فِيهَا مُنْحَصِرَةً فِي سَبْعَةٍ أَحَدُهَا ٱلزَّائِدُ وَهُوَ ٱلَّذِي بِإِزَائِهِ أَ، وَٱلثَّانِي ٱلْمُجَنَّبُ وَهُوَ ٱلَّذِي بِإِزَائِهِ بَ، وَثَالِثُهَا ٱلسَّبَّابَةُ وَهُوَ ٱلَّذِي بِإِزَائِهِ دَ، وَرَابِعُهَا هُوَ وُسْطَى ٱلْفُرْسِ، وَيُسَمَّى ٱلوُسْطَى ٱلْقَدِيمَةَ أَيْضاً، وَهوَ ٱلَّذِي بِإِزَائِهِ هَ، وَخَامِسُهَا وُسْطَى ٱلزَّلْزَلِ وَهوَ ٱلَّتِي بِإِزَائِهَا وَ، وَسَادِسُهَا ٱلْبِنْصَرُ وَهوَ ٱلَّذِي بِإِزَائِهِ زَ، وَسَابِعُهَا ٱلْخِنْصَرُ وَهُوَ ٱلَّذِي بِإِزَائِهِ حَ.

وَأَمَّا ٱلتَّسوِيَةُ ٱلْمَشْهُورَةُ بِهَذِهِ ٱلآلَةِ، ٱلْمَعْرُوفَةُ بِٱلاِصْطِحَابِ ٱلْمَعْهُود، فَهِيَ أَنْ تُجْعَلَ نَغْمَةُ ٱلْمُطْلَقِ مِنْ كُلِّ وَتَرٍ سَافِلٍ مُسَاوِيَةً لِخِنْصَرِ ٱلوَتَرِ ٱلَّذِي فَوْقَهُ، حَتَّى يَقُومَ بَدَلَ ثَلَاثَةِ أَرْبَاعِهِ. وَذَلِكَ لِأَنَّهُمْ يَجْعَلُونَ نِسْبَةَ مُطْلَقِ ٱلْبَمِّ إِلَى مُطْلَقِ ٱلْمَثْلَث كَنِسْبَةِ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ حَ، وَنِسْبَةَ مُطْلَقِ ٱلْمَثْلَث إِلَى مُطْلَقِ ٱلْمَثْنَى كَنِسْبَةِ نَغْمَةِ حَ إِلَى نَغْمَةِ يَهَ، وَنِسْبَةَ مُطْلَقِ ٱلْمَثْنَى إِلَى مُطْلَقِ ٱلزِّيرِ كَنِسْبَةِ نَغْمَةِ يَهَ إِلَى نَغْمَةِ كَبَ، وَنِسْبَةَ مُطْلَقِ ٱلزِّيرِ إِلَى مُطْلَقِ ٱلْحَادِّ كَنِسْبَةِ نَغْمَةِ كَبَ إِلَى نَغْمَةِ كَطَ. وَقَدْ عَرَفْتَ أَنَّ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْ هَذِهِ ٱلنِّسَب [هِيَ] نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُث، فَيَكُونُ مُطْلَقُ كُلِّ وَتَرٍ مُسَاوِياً لِثَلَاثَةِ أَرْبَاعِ مَا فَوْقَهُ. وَيُعْلَمُ مِنْ ذَلِكَ أَنْ ٱلدَّسَاتِينَ ٱلْمُعْتَبَرَةَ / فِي هَذِهِ ٱلآلَةِ لَا يَزِيدُ عَلَى سَبْعَةٍ، عَلَى مَا لَا يَخْفَى، وَأَنَّهَا + أَتَمُّ + ٱلآلَات وَأَكْمَلُهَا ضَرُورَةَ أَنَّ مَجْمُوعَ ٱلنَّغَمَات، ثِقَالِهَا وَحَوَادِّهَا، تُوجَدُ فِيمَا بَيْنَ طَرَفَيْ بُعْدٍ أَ لَهُ. وَتَتَعَطَّلُ هُنَاكَ بَقِيَّةٌ هِيَ مِنْ لَهَ إِلَى لَوَ، وَذَلِكَ لِأَنَّ حِدَّةَ مُطْلَقِ ٱلْبَمِّ، أَعْنِي أَ، سَبَّابَةُ ٱلْمَثْنَى / أَعْنِي يَحَ، كَمَا عَرَفْتَ أَنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَهُمَا هِيَ نِسْبَةُ ٱلضِّعْف. أ-٥٤و ب-٧٢و

---

[10] لِمُطْلَقَاتِهَا] لِمُطْلَقِهِ **أ**، لِمُطْلَقِهَا **ب** [14] بِٱلاِصْطِحَابِ] فِي ٱلاَصْلِ : بِٱصْطِحَابِ [20] عَلَى سَبْعَةٍ] غير مقروء**أ** [20] أَتَمُّ] – **ب** [20] ضَرُورَةَ أَنَّ] ٱلاَصْلُ : ضَرُورَةً لِأَنَّ

وَكَذَا حِدَّةُ سَبَّابَةِ ٱلْبَمِّ، أَعْنِي دَ، بِنْصَرُ ٱلْمَثْنَى أَعْنِي كَا، وَحِدَّةُ بِنْصَرِ ٱلْبَمِّ، أَعْنِي ز، مُجَنَّبَ ٱلزِّيرِ أَعْنِي كَدَ، وَحِدَّةُ مُطْلَقِ ٱلْمَثْلَث، أَعْنِي حَ، سَبَّابَةُ ٱلزِّيرِ، أَعْنِي كَهَ، وَحِدَّةُ سَبَّابَةِ ٱلْمَثْلَث، أَعْنِي يَا، بِنْصَرُ ٱلزِّيرِ، أَعْنِي كَحَ، وَحِدَّةُ بِنْصَرِ ٱلْمَثْلَث، أَعْنِي يَدَ، مُجَنَّبُ ٱلْحَادِّ، أَعْنِي لَا، وَحِدَّةُ مُطْلَقِ ٱلْمَثْنَى، أَعْنِي يَهَ، سَبَّابَةُ ٱلْحَادِّ، أَعْنِي لَبَ، وَحِدَّةُ سَبَّابَةِ ٱلْمَثْنَى، أَعْنِي يَحَ، بِنْصَرُ ٱلْحَادِّ، أَعْنِي لَهَ. وَبِٱلْجُمْلَةِ، مِنْ أَ إِلَى يَزَ، ثِقَالُ ٱلنَّغَمَات وَمِنْ يَحَ إِلَى لَهَ، حَوَادُّهَا. فَيَلْزَمُ مِنْ ذَلِكَ أَنْ تَكُونَ نِسْبَةُ مُطْلَقِ ٱلْبَمِّ إِلَى بِنْصَرِ ٱلْحَادِّ نِسْبَةَ بُعْدِ ٱلَّذِي بِٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ ضَرُورَةَ أَنَّ نِسْبَةَ مُطْلَقِ ٱلْبَمِّ إِلَى سَبَّابَةِ ٱلْمَثْنَى كَنِسْبَةِ ٱلضِّعْفَ، وَنِسْبَةُ سَبَّابَةِ ٱلْمَثْنَى إِلَى بِنْصَرِ ٱلْحَادِّ نِسْبَةَ ٱلضِّعْف أَيْضاً، فَتَكُونُ نِسْبَةُ مُطْلَقِ ٱلْبَمِّ إِلَيْهِ نِسْبَةَ ضِعْفِ ٱلضِّعْف، أَعْنِي بُعْدَ ذِي ٱلْكُلِّ مَرَّتَيْنِ. وَٱعْلَمْ أَنَّ ٱلْمُصَنِّفَ رَحِمَهُ ٱللَّهُ، لَمْ يَتَعَرَّضْ لِحَوَادِّ ٱلزَّائِدِ وَٱلْمُجَنَّبِ وَوُسْطَى ٱلْفُرْسِ وَٱلزَّلْزَل، مِنْ كُلِّ وَاحِدٍ مِنَ ٱلْبَمِّ وَٱلْمَثْلَثِ وَٱلْمُجَنَّبِ مِنَ ٱلْمَثْنَى، اِعْتِمَاداً مِنْهُ عَلَى مَا سَبَقَ مِنْ تَفْضِيلِ ثِقَالِ ٱلنَّغَمَاتِ وَتَوْزِيعِ ٱلْحَوَادِّ عَلَيْهَا فِي آخِرِ ٱلْفَصْلِ ٱلثَّانِي مِنْ هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ. ثُمَّ إِعْلَمْ أَنَّ قَوْلَهُ فِي أَوَّلِ هَذَا ٱلْفَصْلِ « اِسْتِخْرَاجُ ٱلْأَدْوَارِ مِنْهُ » حَشْوٌ زَائِدٌ، إِذْ لَيْسَ فِيهِ عَيْنٌ وَلَا أَثَرٌ.

XXXVI Chapitre

[ٱلْأَدوَارُ ٱلْمُتَدَاوَلَةُ]

1 [ٱلْأَدْوَارُ ٱلْمَشْهُورَةُ]

قَالَ : « اَلْفَصْلُ ٱلتَّاسِعُ فِي أَسْمَاءِ ٱلْأَدوَارِ ». أَقُولُ : لَمَّا عَرَفْتَ أَنَّ كُلَّ دَائِرَةٍ مِنَ ٱلدَّوَائِرِ إِنَّمَا تَتَرَكَّبُ
5 مِنْ بُعْدَيْنِ، أَحَدُهُمَا بُعْدُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ وَثَانِيهِمَا بُعْدُ ذِي اَلْخَمْسِ، فَتَكُونُ أُصُولُهُمَا مِنْ أَقْسَامِهِمَا اَلَّتِي تُبْنَى عَلَيْهَا. وَقَدْ عَرَفْتَ أَيْضاً أَنَّ تِلْكَ ٱلْأَقْسَامَ أَبْحُرٌ وَأَنَّ مَجْمُوعَ ٱلْأَجْزَاءِ اَلَّتِي يَشْتَمِلُ عَلَيْهَا بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ تُسْمَّى عِنْدَ أَصْحَابِ هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ شَدّاً، فَٱعْلَمْ أَنَّ ٱلْأَدوَارَ أَيْ ٱلشُّدُودَ عِنْدَهُمْ إِثْنَا عَشَرَ، وَتَفْصِيلُ عَدَدِ
ب-٧٢ض أَسَامِيهَا هَكْذَا : **عُشَّاقْ، نَوَى، بُوسَلِيكْ، رَاسْتْ، / عِرَاقْ، إِصْفَهَانْ، زِيرَافْكَنْدْ، بُزُرْكْ، زَنْكُولَهْ، رَاهوِي، حُسَيْنِي، حِجَازِي**. وَلَا يَخْفَى عَلَيْكَ أَنَّ ٱلْأَرْبَعَةَ ٱلْأُولَى مِنْهَا، وَكَذَلِكَ ٱلْحَادِي عَشَرَ، مِنَ ٱلدَّوَائِرِ ٱلسِّتَّةِ
10 ٱلْمَذْكُورَةِ بِعَيْنِهَا. وَذَلِكَ لِأَنَّ **ٱلْعُشَّاقَ** هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلْأُولَى، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْأَوَّلِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَ**نَوَى** هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّانِيَةُ، وَٱلرَّابِعَةَ عَشْرَةَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى وَ**بُوسَلِيكْ** هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّالِثَةُ، وَٱلسَّابِعَةُ وَٱلْعِشْرُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّالِثِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلثَّالِثِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى وَ**رَاسْتْ** هِيَ
أ-٥٤ض ٱلدَّائِرَةُ ٱلرَّابِعَةُ وَٱلْأَرْبَعُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ / ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ
15 ٱلْأُولَى وَ**حُسَيْنِي** هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلْخَامِسَةُ، وَٱلثَّالِثَةُ وَٱلْخَمْسُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى؛ فَتَكُونُ أَبْعَادُ كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا وَنَغَمَاتُهَا مَعْلُومَةً لَا تَحْتَاجُ إِلَى ٱلْبَيَانِ، أَمَّا ٱلْبَاقِي فَهوَ غَيْرُهَا.

أَمَّا **عِرَاقْ** فَإِنَّهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلتَّاسِعَةُ وَٱلسِّتُّونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلتَّاسِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلسَّادِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ، أَ جَ وَ حَ يَ يَجَ يَهَ يَزَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ طَ جَ جَ
20 طَ جَ جَ بَ.

---

6 أَبْحُرٌ] غير مقروءأ 11 ٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّانِيَةُ] مِنَ ٱلسِّتَّةِ ٱلْمَذْكُورَةِ + ب 11 وَٱلرَّابِعَةَ عَشْرَةَ] مِنَ ٱلْأَرْبَعِ وَٱلثَّمَانِينَ + ب 12 **بُوسَلِيكْ**] فِي ٱلسِّتِّ ٱلْمَسْطُورَةِ فِي ٱلْمَتْنِ، مِنَ ٱلْأَرْبَعِ وَٱلثَّمَانِينَ + أ 13 ٱلثَّالِثِ] مِنَ ٱلدَّوَائِرِ ٱلْأَرْبَعِ وَٱلثَّمَانِينَ + ب 13 **رَاسْتْ**] مِنَ ٱلْأَرْبَعِ وَٱلثَّمَانِينَ + أ 14 ٱلرَّابِعَةُ وَٱلْأَرْبَعُونَ] مِنْ تِلْكَ ٱلسِّتَّةِ + ب 15 ٱلْخَامِسَةُ] مِنَ ٱلسِّتِّ ٱلْمَذْكُورَةِ + أ 15 وَٱلثَّالِثَةُ وَٱلْخَمْسُونَ] مِنَ ٱلْأَرْبَعِ وَٱلثَّمَانِينَ + أ 18 ٱلتَّاسِعَةُ وَٱلسِّتُّونَ] مِنَ ٱلْأَرْبَعِ وَٱلثَّمَانِينَ

وَأَمَّا **إِصْفَهَانْ** فَإِنَّهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلرَّابِعَةُ وَٱلْأَرْبَعُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّامِنِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ دَ وَ حَ يَا يَجَ يَهَ يَزَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا طَ جَ جَ طَ جَ جَ جَ بَ.

وَأَمَّا **زِيرَافْكَنْدْ** فَإِنَّهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلتَّاسِعَةُ وَٱلْخَمْسُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْحَادِي عَشَرَ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا / هِيَ هَذِهِ أَ جَ هَ حَ يَ يَبَ يَجَ يَوَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ جَ طَ جَ جَ بَ طَ جَ. ب-٧٣و

وَأَمَّا **بُزُرْكْ** فَإِنَّهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلسَّبْعُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْعَاشِرِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلسَّادِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ وَ حَ يَ يَا يَدَ يَوَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ طَ جَ جَ بَ طَ جَ جَ.

وَأَمَّا **زَنْكُولَهْ** فَإِنَّهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّانِيَةُ وَٱلْأَرْبَعُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلسَّادِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ دَ وَ حَ يَ يَجَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا طَ جَ جَ جَ طَ جَ طَ.

وَأَمَّا **ٱلرَّهَاوِي** فَإِنَّهَا ٱلدَّائِرَةُ ٱلْخَامِسَةُ وَٱلسِّتُّونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلسَّادِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ وَ حَ يَ يَبَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ طَ جَ جَ طَ جَ طَ.

وَأَمَّا **حِجَازِي** فَإِنَّهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلرَّابِعَةُ وَٱلْخَمْسُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلسَّادِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ دَ زَ حَ يَا جَ يَهَ يَحَ فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا طَ طَ بَ طَ جَ جَ طَ.

وَثَانِيهَا ٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّالِثَةَ عَشْرَةَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْأَوَّلِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ دَ هَ حَ يَا يَدَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا طَ بَ طَ طَ بَ طَ.

وَثَالِثُهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلْخَامِسَةُ وَٱلْأَرْبَعُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلتَّاسِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ دَ وَ حَ يَ يَجَ يَهَ يَزَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا طَ جَ جَ جَ طَ جَ جَ بَ.

وَرَابِعُهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلثَّامِنَةُ وَٱلْأَرْبَعُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ / ٱلْقِسْمِ ٱلثَّانِي عَشَرَ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ دَ وَ حَ / يَا يَجَ يَوَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا طَ جَ جَ طَ جَ طَ جَ. أ-٥٥و ب-٧٣ض

وَخَامِسُهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلْخَمْسُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ هَ حَ يَا يَبَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ جَ طَ طَ بَ طَ طَ.

وَسَادِسُهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلْحَادِيَةُ وَٱلْخَمْسُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلثَّالِثِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ هَ حَ طَ يَبَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ جَ طَ بَ طَ طَ طَ.

17–18 هَذِهِ أَ دَ زَ حَ يَا جَ يَهَ يَحَ فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا طَ طَ بَ طَ جَ جَ طَ] تَصْحِيحٌ مِنْ : أَ جَ هَ حَ يَ يَجَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ جَ طَ جَ طَ جَ طَ **أ**، وَهُوَ مَا نَجِدُهُ فِي **ب**

وَسَابِعُهَا هِيَ آلدَّائِرَةُ آلثَّانِيَةُ وَآلْخَمْسُونَ، آلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ آلْقِسْمِ آلرَّابِعِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلثَّانِيَةِ إِلَى آلْقِسْمِ آلْخَامِسِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ هَ حَ يَا يَجَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ جَ طَ طَ جَ جَ طَ.

وَثَامِنُهَا هِيَ آلدَّائِرَةُ آلثَّامِنَةُ وَآلْخَمْسُونَ، آلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ آلْقِسْمِ آلْعَاشِرِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلثَّانِيَةِ إِلَى آلْقِسْمِ آلْخَامِسِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ هَ حَ يَ يَا يَدَ يَوَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ جَ طَ جَ بَ طَ جَ جَ.

وَتَاسِعُهَا هِيَ آلدَّائِرَةُ آلرَّابِعَةُ وَآلسِّتُّونَ، آلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ آلْقِسْمِ آلرَّابِعِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلثَّانِيَةِ إِلَى آلْقِسْمِ آلسَّادِسِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ وَ حَ يَا يَجَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ طَ جَ طَ جَ جَ طَ.

وَعَاشِرُهَا هِيَ آلدَّائِرَةُ آلسَّادِسَةُ وَآلسِّتُّونَ، آلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ آلْقِسْمِ آلسَّادِسِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلثَّانِيَةِ إِلَى آلْقِسْمِ آلسَّادِسِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ وَ حَ يَ يَجَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ طَ جَ جَ طَ جَ طَ.

وَآلْحَادِي عَشَرَ هِيَ آلدَّائِرَةُ آلسَّادِسَةُ وَآلسَّبْعُونَ، آلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ آلْقِسْمِ آلرَّابِعِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلثَّالِثَةِ إِلَى آلْقِسْمِ آلسَّابِعِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ هَ زَ حَ يَا يَجَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ جَ جَ بَ طَ جَ جَ طَ.

وَآلثَّانِيَةَ عَشْرَةَ هِيَ آلدَّائِرَةُ آلتَّاسِعَةُ وَآلسَّبْعُونَ، آلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ آلْقِسْمِ آلسَّابِعِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلثَّانِيَةِ / إِلَى آلْقِسْمِ آلسَّابِعِ مِنَ آلطَّبَقَةِ آلْأُولَى، وَنَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ أَ جَ هَ زَ حَ يَ يَبَ يَدَ يَهَ يَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُهَا جَ جَ جَ بَ جَ جَ جَ بَ طَ. ب-٧٤و

2 [آلْأَدْوَارُ آلْغَيْرُ مَشْهُورَةٍ]

قَالَ: « وَأَمَّا بَوَاقِي آلْأَدْوَارِ ». أَقُولُ: لَمَّا فَرَغَ مِنْ تَحْقِيقِ حَالِ آلدَّوَائِرِ آلْمَشْهُورَةِ شَرَعَ فِي بَيَانِ حَالِ غَيْرِهَا، وَهُوَ إِمَّا مُتَنَافِرٌ أَوْ مُلَائِمٌ.

أَمَّا آلْأَوَّلُ فَهُوَ لِتَنَافُرِهَا مِمَّا لَا يُلْتَفَتُ إِلَيْهِ فِي هَذِهِ آلصِّنَاعَةِ، إِذْ لَيْسَ [هُوَ] آلْغَرَضَ آلْأَوَّلَ وَآلْمَقْصَدَ آلْأَصْلِيَّ فِيهَا كَمَا نَبَّهْتُ عَلَيْهِ، إِلَّا تَحْصِيلُ آلْمُلَائِمَاتِ وَآلْأَفْضَلِ. لَكِنْ إِنَّمَا يَتَأَتَّى لِلْمَهَرَةِ آلْكَامِلِينَ فِيهَا أَنْ يُصَنِّفُوا مِنَ آلْمُتَنَافِرَاتِ أَلْحَاناً، وَذَلِكَ بِوَاسِطَةِ حُسْنِ آلتَّلَطُّفِ فِي آلِانْتِقَالِ فِي إِيرَادِهَا.

وَأَمَّا آلثَّانِي، فَبَعْضُهَا هِيَ آلْأَدْوَارُ آلَّتِي ذَكَرْنَاهَا، وَبَعْضُهَا هِيَ آلْمَشْهُورَةُ، لَكِنْ فِي غَيْرِ طَبَقَاتِهَا، أَيْ مَوَاضِعِهَا آلْمَعْهُودَةِ. ضَرُورَةَ أَنَّ لِكُلِّ دَائِرَةٍ سَبْعَةَ عَشَرَ مَوْضِعاً، عَلَى عَدَدِ آلنَّغَمَاتِ، / يُسَمُّونَهَا « آلطَّبَقَاتِ »، أ-٥٥ض يُمْكِنُ اِسْتِخْرَاجُهَا مِنْ جَمِيعِ تِلْكَ آلْمَوَاضِعِ، عَلَى مَعْنَى أَنْ يُجْعَلَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهَا مَبْدَأً لَهَا وَسَتَعْلَمُ حَالَ آلطَّبَقَاتِ وَكَيْفِيَّةَ اِسْتِخْرَاجِ آلْأَدْوَارِ مِنْهَا. وَأَنْتَ إِذَا تَأَمَّلْتَ حَقَّ آلتَّأَمُّلِ فِيهَا، وَجَدْتَ آلْحَالَ عَلَى مَا ذَكَرَهُ مِنْ أَنَّ آلدَّوَائِرَ آلَّتِي هِيَ غَيْرُ آلْأَدْوَارِ آلْمَشْهُورَةِ، فَإِنَّ بَعْضَهَا هِيَ آلْمَشْهُورَةُ بِعَيْنِهَا، لَكِنْ فِي غَيْرِ طَبَقَاتِهَا.

---

[12] هِيَ] غير مقروءأ [23] ذَكَرْنَاهَا] ذَكَرْنَا أ

فَلْنُورِدَ شَيْئاً يَسِيراً، لِيَسْهُلَ عَلَيْكَ اِسْتِخْرَاجُ ٱلْبَاقِي مِنْهَا، فَنَقُولُ :

[لِتَكُن] ٱلدَّائِرَةُ ٱلسَّادِسَةُ وَٱلسَّبْعُونَ ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلسَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَٱلدَّائِرَةُ ٱلْخَامِسَةُ وَٱلْخَمْسُونَ ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَٱلدَّائِرَةُ ٱلسَّادِسَةُ وَٱلْأَرْبَعُونَ ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْعَاشِرِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ / ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى. ب-٧٤ض

كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا هِيَ دَائِرَةُ **إِصْفَهَانْ**. لَكِنَّ ٱلْأُولَى مِنْهَا فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ، وَٱلثَّانِيَةَ فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّالِثَةِ، وَٱلثَّالِثَةَ فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلسَّابِعَةَ عَشْرَةَ، وَذَلِكَ لِأَنَّ نَغَمَاتِ دَائِرَةِ **إِصْفَهَانَ** كَمَا عَرَفْتَهَا هِيَ هَذِهِ، أَ دَ وَ حَ يَا يَجَ يَهَ يَزَ يَحَ، وَنَغَمَاتُ ٱلدَّائِرَةِ ٱلْأُولَى مِنْهَا فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ هِيَ هَذِهِ، حَ يَا يَجَ يَهَ يَحَ كَ كَبَ كَدَ كَهَ، وَنَغَمَاتُ ٱلثَّانِيَةِ فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّالِثَةِ هِيَ هَذِهِ، يَهَ يَحَ كَ كَبَ كَهَ كَزَ كَطَ لَا لَبَ، وَنَغَمَاتُ ٱلثَّالِثَةِ فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلسَّابِعَةِ عَشْرَةَ هِيَ هَذِهِ، يَا يَدَ يَوَ يَحَ كَا كَجَ كَهَ كَزَ كَحَ.

وَهَذِهِ ٱلنَّغَمَاتُ، وَ إِنْ لَمْ تَكُنْ هِيَ بِعَيْنِهَا نَغَمَاتُ **إِصْفَهَانَ**، لَكِنْ لَمَّا كَانَ ٱلْمُعْتَبَرُ هُوَ ٱلْأَبْعَادُ دُونَهَا، قِيلَ إِنَّ كُلّاً مِنْهَا هِيَ دَائِرَةُ **إِصْفَهَانَ**، لِأَنَّ أَبْعَادَهَا عَلَى مَا يَلُوحُ مِنْ نَغَمَاتِهَا، طَ جَ جَ طَ جَ جَ جَ ب، وَكَذَا أَبْعَادُ كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْ هَذِهِ ٱلثَّلَاثَةِ. أَمَّا فِي جَدْوَلِ ٱلطَّبَقَاتِ [فَذَلِكَ] فَظَاهِرٌ، وَأَمَّا فِي جَدْوَلِ ٱلنَّغَمَاتِ فَكَذَلِكَ، إِذْ نَغَمَاتُ ٱلْأُولَى مِنْهَا، عَلَى تَقْدِيرِ أَنْ تُجْعَلَ نَغْمَةُ حَ مَبْدأً لَهَا، هِيَ هَذِهِ، حَ يَا يَجَ يَهَ يَحَ، أَعْنِي أَ جَ هَ زَ وَنَغَمَاتُ ٱلثَّانِيَةِ، عَلَى تَقْدِيرِ أَنْ تُجْعَلَ نَغْمَةُ يَهَ مَبْدأً لَهَا، هِيَ هَذِهِ، يَهَ يَحَ أَعْنِي أَ جَ هَ حَ يَ يَبَ يَدَ، وَنَغَمَاتُ ٱلثَّالِثَةِ عَلَى تَقْدِيرِ أَنْ تُجْعَلَ نَغْمَةُ يَا مَبْدأً لَهَا هِيَ هَذِهِ، يَا يَدَ لَوَ يَحَ، أَعْنِي أَ دَ وَ حَ يَ. وَلَا شَكَّ أَنَّ أَبْعَادَهَا عَلَى هَذِهِ ٱلتَّقَادِيرِ هِيَ بِعَيْنِهَا أَبْعَادُ **إِصْفَهَانْ**. وَهَذِهِ قَوْلَةٌ قَدْ زَلَّتْ فِيهَا قَدَمُ بَعْضِ ٱلرَّاسِخِينَ فِي هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ، وَإِنَّمَا نَبَّهْتُ عَلَيْهَا لِئَلَّا تَزِلَّ أَقْدَامُ ٱلنَّاظِرِينَ فِي هَذَا ٱلْمَوْضِعِ، كَمَا زَلَّتْ أَقْدَامُ غَيْرِهِم، وَٱلْفَضْلُ هِدَايَتُهُ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ.

3 [دَائِرَةُ ٱلْحِجَازِي]

قَالَ : « وَمِنْهُمْ مَنْ يَقُولُ **حِجَازِي** ». أَقُولُ : أَصْحَابُ هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ قَدْ اِخْتَلَفُوا فِيمَا بَيْنَهُمْ فِي تَعْيِينِ دَائِرَةِ **حِجَازِي**. فَمِنْهُمْ مَنْ ذَهَبَ إِلَى أَنَّهَا هِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلرَّابِعَةُ وَٱلسِّتُّونَ، وَأَمَّا / ٱلدَّائِرَةُ ٱلرَّابِعَةُ وَٱلْخَمْسُونَ ب-٧٥و
فَهِيَ عِنْدَهُمْ دَائِرَةُ **عِرَاقْ** إِذَا أُضِيفَتْ إِلَيْهَا نَغْمَةُ يَزَ. وَٱلْفَرْقُ بَيْنَ ٱلْمَذْهَبَيْنِ بَيِّنٌ / لِأَنَّ أَبْعَادَهَا عَلَى ٱلْأَوَّلِ أ-٥٦و
جَ جَ طَ جَ طَ جَ طَ، وَعَلَى ٱلثَّانِي جَ طَ جَ طَ جَ جَ طَ. فَعَلَى هَذَا يَلْزَمُ أَنْ تَكُونَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلْخَامِسَةُ وَٱلْخَمْسُونَ عَلَى هَذَا ٱلْمَذْهَبِ أَيْضاً **حِجَازِي**، لَكِنْ فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ لِأَنَّ أَبْعَادَهَا فِي هَذِهِ ٱلطَّبَقَةِ، جَ طَ

---

[3] ٱلْخَامِس] فِي ٱلْحَاشِيَةِ : ٱلسَّابِعِ **أ** [14] مَبْدأً لَهَا] مَبْدَأَهَا [15] أَعْنِي] غير مقروء**أ** [17] قَوْلَةٌ] **+** قَدَمِ **ب**، **+** قَدَمٍ، مُشَطَّبَةٌ **أ**
[18] فِي هَذَا ٱلْمَوْضِعِ] فِي هَذِهِ ٱلْمَوَاضِعِ **أ** [23] دَائِرَةُ **عِرَاقْ**] فِي ٱلْحَاشِيَةِ : فَنَغَمَاتُ عِرَاقَ عَلَى هَذَا ٱلْمَذْهَبِ، أَ جَ هَ حَ يَ يَجَ يَهَ يَحَ، وَأَبْعَادُهُ جَ جَ طَ جَ طَ جَ جَ بَ **أب** [24] ٱلْخَامِسَةُ] تَصْحِيحٌ : ٱلرَّابِعَةُ **ب**

جَ طَ جَ جَ طَ وَهيَ بِعَيْنِهَا أَبْعَادُ **حِجَازِي** عَلَى هَذَا ٱلْمَذْهَبِ. وَٱعْلَمْ أَنَّهُ كَمَا أَنَّ مَاهُوَ **حِجَازِي** عَلَى ٱلْمَذْهَبِ ٱلْأَوَّلِ **حِجَازِي** عَلَى ٱلْمَذْهَبِ ٱلثَّانِي، لَكِنْ فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ. كَذَلِكَ مَاهُوَ **حِجَازِي** عَلَى هَذَا ٱلْمَذْهَبِ **حِجَازِي** عَلَى ٱلْمَذْهَبِ ٱلْأَوَّلِ، لَكِنْ فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلسَّابِعَةَ عَشْرَةَ. وَٱلْمُصَنِّفُ لَمْ يَتَعَرَّضْ لَهُ، وَ إِنَّمَا قُلْنَا ذَلِكَ لِأَنَّ أَبْعَادَ **حِجَازِي** عَلَى ٱلْمَذْهَبِ ٱلْأَوَّلِ كَمَا عَرَفْتَهَا [هِيَ]، جَ جَ طَ جَ طَ جَ طَ، وَهيَ بِعَيْنِهَا أَبْعَادُ هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ فِي هَذِهِ ٱلطَبَقَةِ، لِأَنَّ نَغَمَاتِهَا فِي جَدوَلِ ٱلنَّغَمَاتِ هِيَ هَذِهِ، يَا يَجَ يَهَ يَحَ أَعْنِي أَ جَ وَ حَ، وَفِي جَدوَلِ ٱلطَّبَقَاتِ هِيَ هَذِهِ يَا يَجَ يَهَ يَحَ كَ كَجَ كَهَ كَحَ، فَتَكُونُ أَبْعَادُ جَ جَ طَ جَ طَ جَ طَ هِيَ بِعَيْنِهَا أَبْعَادَ هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ فِي هَذِهِ ٱلطَّبَقَةِ، وَهوَ ٱلْمَطْلُوبُ. وَٱعْلَمْ أَنَّ تَرْتِيبَ هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ لَمْ يَقَعْ عَلَى ٱلوَضْعِ ٱلطَّبِيعِيِّ، إِذْ كَثِيرٌ مِنْ مَبَاحِثِهَا يَتَوَقَّفُ عَلَى ٱلْأَبْحَاثِ ٱلآتِيةِ مِنْهَا. مَعْنَى ٱلْقَوْلِ بِكَوْنِ ٱلدَّائِرَتَيْنِ دَائِرَةً وَاحِدَةً عَلَى تَقْدِيرِ اِخْتِلَافِ ٱلْمَبْدَأِ فِيهِمَا، فَإِنَّهُ إِنَّمَا يُذْكَرُ فِي ٱلْفَصْلِ ٱلْعَاشِرِ فِي تَشَارُكِ ٱلنَّغَمِ مِنْهَا.

4 [الْأَوَازَاتُ]

قَالَ « وَبَعْضُ ٱلْأَدوَارِ يُسَمُّونَهَا ٱلْأَوَازَ ». أَقُولُ : ٱلْأَدوَارُ ٱلَّتِي هِيَ غَيْرُ ٱلْأَدوَارِ ٱلْمَشْهُورَةِ بَعْضُهَا مُتَنَافِرَةٌ، لَا يُلْتَفَتُ إِلَيْهَا، وَبَعْضُهَا مُلَائِمَةٌ لَكِنَّهَا هِيَ ٱلْأَدوَارُ ٱلْمَشْهُورَةُ بِعَيْنِهَا فِي غَيْرِ طَبَقَاتِهَا، وَقَدْ عَرَفْتَهَا. وَبَعْضُهَا مُلَائِمَةٌ هِيَ غَيْرُهَا مُطْلَقاً، وَهيَ إِمَّا ٱلْأَوَازَاتُ، أَوِ ٱلَّتِي لَا اِسْمَ لَهَا. وَذَلِكَ لِأَنَّهُ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ تَكُونَ مَخْصُوصَةً بِٱسْمٍ مُفْرَدٍ أَوْ لَا، وَٱلْأَوَّلُ هُوَ ٱلثَّانِي وَٱلثَّانِي / هُوَ ٱلْأَوَّلُ فَعَلَى هَذَا يَكُونُ قَوْلُهُ « وَبَعْضُ ٱلْأَدوَارِ يُسَمُّونَهُ ٱلْأَوَازَ »، مَعْطُوفاً عَلَى اِسْمِ إِنَّ فِي قَوْلِهِ « وَأَمَّا ٱلْأَدوَارُ ٱلْأُخَرُ، فَإِنَّ بَعْضَهَا هِيَ ٱلْأَدوَارُ ٱلْمَشْهُورَةُ » وَقَوْلُهُ « وَبَعْضُهَا لَا اِسْمَ لَهَا »، مَعْطُوفٌ عَلَى ٱلْمَعْطُوفِ. ب-٧٥ض

وَأَمَّا ٱلْأَوَازَاتُ فَسَيُتْلَى عَلَيْكَ تَفْصِيلُهَا عَنْ قَرِيبٍ. وَأَمَّا ٱلَّتِي لَا اِسْمَ لَهَا، أَيْ لَا يُعَبَّرُ عَنْهَا بِٱسْمٍ مُفْرَدٍ بَلْ بِٱسْمٍ مُرَكَّبٍ، فَهيَ كَٱلدَّائِرَةِ ٱلسَّابِعَةِ وَٱلسِّتِّينَ، ٱلْحَاصِلَةِ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلسَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلسَّادِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى. فَإِنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّهَا مُرَكَّبَةٌ مِنْ **إِصْفَهَانَ** وَ**حِجَازِي**، إِذْ أَكْثَرُ نَغَمَاتِهَا هِيَ بِعَيْنِهَا نَغَمَاتُهَا. وَإِنَّمَا قُلْنَا إِنَّ أَكْثَرَ نَغَمَاتِهَا هِيَ بِعَيْنِهَا نَغَمَاتُهَا، لِأَنَّ بَعْضَ نَغَمَاتِهَا، أَعْنِي يَبَ يَدَ لَا تُوجَدُ فِي وَاحِدَةٍ مِنْهُمَا. وَإِنَّمَا قُلْنَا إِنَّ نَغْمَتَيْ يَبَ يَدَ لَا تُوجَدَانِ فِي أَحَدِهِمَا لِأَنَّ نَغَمَاتِ **إِصْفَهَانَ**، كَمَا مَرَّ غَيْرَ مَرَّةٍ، هِيَ هَذِهِ، أَ دَ وَ حَ يَا يَجَ يَهَ يَزَ يَحَ، وَكَذَلِكَ نَغَمَاتُ **حِجَازِي** هِيَ هَذِهِ، أَ جَ هَ حَ يَ يَجَ يَهَ يَحَ. وَنَغَمَاتُ هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ هِيَ هَذِهِ، أَ جَ وَ حَ يَ يَبَ يَدَ يَهَ يَحَ، / لَا خَفَاءَ أَنَّ نَغْمَتَيْ يَبَ يَدَ مَفْقُودَتَانِ فِيهِمَا مَوْجُودَتَانِ فِيهَا، وَكَذَلِكَ نَغْمَتُهَا <يَجَ> يَ مَفْقُودَتَانِ فِي أَوَّلِهِمَا وَ نَغْمَةُ دَ فِي ثَانِيَتِهِمَا. أ-٥٦ض

1–2 وَٱعْلَمْ أَنَّهُ كَمَا أَنَّ مَاهُوَ **حِجَازِي** عَلَى ٱلْمَذْهَبِ ٱلْأَوَّلِ **حِجَازِي** عَلَى ٱلْمَذْهَبِ] أُضِيفَ فِي ٱلْحَاشِيَةِ بِخَطٍّ مُخَالِفٍ **ب** 6 ٱلطَّبَقَاتِ] ٱلنَّغَمَاتِ مُصَحَّحَةٌ إِلَى ٱلطَّبَقَاتِ **ب** 7 ٱلْمَطْلُوبُ] ٱلْمَطْ **أ** 13 إِمَّا أَنْ تَكُونَ] إِمَّا أَنْ لَا تَكُونَ **أب** 14–15 « وَبَعْضُ ٱلْأَدوَارِ يُسَمُّونَهُ ٱلْأَوَازَ »، مَعْطُوفاً عَلَى اِسْمِ إِنَّ فِي قَوْلِهِ] أُضِيفَ فِي ٱلْحَاشِيَةِ **ب** 24 وَكَذَلِكَ نَغْمَتُهَا <يَجَ> يَ مَفْقُودَتَانِ فِي أَوَّلِهِمَا وَ نَغْمَةُ دَ فِي ثَانِيَتِهِمَا] **– أ**

قَالَ : « فَٱلْقَائِلُ بِهَذَا » أَقُولُ : هَذِهِ إِشَارَةٌ إِلَى اِعْتِرَاضٍ أَوْرَدَهُ ٱلْمُصَنِّفُ عَلَى مَا يُسَمَّى ٱلدَّائِرَةَ ٱلسَّابِعَةَ وَٱلسِّتِّينَ، بِٱسْمٍ مُرَكَّبٍ مِنْ **إِصْفَهَانَ** وَ**حِجَازِي**. وَتَقْرِيرُهُ أَنْ يُقَالَ لَوْ كَانَ مُجَرَّدُ اِجْتِمَاعِ بَعْضِ ٱلنَّغَمَاتِ مِنْ دَائِرَةٍ، وَٱلْبَعْضُ ٱلْأُخَرُ مِنْ أُخْرَى فِي دَائِرَةٍ مَا مِنَ ٱلدَّوَائِرِ مُوجِبَةً لِتَسْمِيَتِهَا بِٱسْمٍ مُرَكَّبٍ مِنْهُمَا، لَوَجَبَ أَنْ يُقَالَ إِنَّ دَائِرَةَ **رَاهَوِي** مُرَكَّبَةٌ مِنْ **نُورُوزَ** وَ**حِجَازِي** بَلْ أَوْلَى قَضَاءً بِٱلْعِلَّةِ ٱلْمُوجِبَةِ. وَإِنَّمَا قُلْنَا « أَوْلَى » لِأَنَّ جَمِيعَ نَغَمَاتِ **رَاهَوِي** تُوجَدُ فِيهِمَا، إِلَّا وَاحِدَةً مِنْهَا وَهِيَ نَغْمَةُ وَ. وَإِنَّمَا قُلْنَا إِنَّ جَمِيعَ نَغَمَاتِهَا تُوجَدُ فِيهِمَا غَيْرُهَا، لِأَنَّ نَغَمَاتِ **رَاهَوِي** كَمَا عَرَفْتَهَا هِيَ هَذِهِ، أَ جَ وَ حَ يَ يَبَ يَهَ يَحَ، وَنَغَمَاتُ **نُورُوزْ** هِيَ هَذِهِ، أَ جَ هَ يَ يَبَ يَهَ، وَنَغَمَاتُ **حِجَازِي** قَدْ عَرَفْتَهَا ٱلْأُولَى، وَلَا شَكَّ أَنَّ نَغْمَةَ وَ مَوْجُودَةٌ / فِيهَا مَفْقُودَةٌ فِيهِمَا. ب-٧٦و
وَكَذَلِكَ أَيْضاً يَجِبُ أَنْ يُقَالَ إِنَّ دَائِرَةَ **إِصْفَهَانَ** مُرَكَّبَةٌ مِنْ **إِصْفَهَانَ** وَ**رَاسْتْ**، وَٱلْكَلَامُ فِيهَا كَٱلْكَلَامِ فِي **زَنْكُولَهْ**. وَيُمْكِنُ أَنْ يُجَابَ عَنْهُ، أَمَّا أَوَّلاً فَبِأَنَّهُ إِنَّمَا يُرَدُّ عَلَيْهِ لَوْ لَمْ تَكُنْ ٱلتَّسْمِيَةُ اِصْطِلَاحِيَّةً، إِذْ لَا نِزَاعَ فِي ٱلشَّهَوَاتِ، وَلَا مُنَاقَشَةَ فِي ٱلِاصْطِلَاحَاتِ، بَلْ لِكُلِّ أَحَدٍ أَنْ يُسَمِّيَ مَا شَاءَ بِمَا شَاءَ، وَ أَمَّا ثَانِياً فَٱلْكَلَامُ فِي ٱلدَّوَائِرِ ٱلَّتِي لَا يَكُونُ لَهَا ٱسْمٌ مُفْرَدٌ، وَٱلدَّوَائِرُ ٱلَّتِي ذَكَرَهَا لَيْسَتْ مِنْ هَذَا ٱلْقَبِيلِ، فَلَا يَرِدُ نَقْضٌ. لَا يُقَالُ لَمَّا كَانَ ٱلْمَعْنَى ٱلْمَذْكُورُ عِلَّةً مُوجِبَةً لِمَا ذَكَرْتُم، يَلْزَمُ أَنْ يَكُونَ عِلَّةً فِيمَا ذَكَرْنَا مِنَ ٱلدَّوَائِرِ، وَإِلَّا لَمْ يَكُنْ عِلَّةً مُوجِبَةً، وَقَدْ فَرَضْتُمْ كَذَلِكَ هُفْ لِأَنَّا نَقُولُ، إِنِ ٱدَّعَيْتُمْ كَوْنَهَا عِلَّةً مُوجِبَةً مُطْلَقاً فَمَمْنُوعٌ، وَإِنْ ٱدَّعَيْتُمْ كَوْنَهَا عِلَّةً فِيمَا ذَكَرْنَا فَمُسَلَّمٌ، لَكِنْ ذَلِكَ لَا يَقْتَضِي كَوْنَهَا عِلَّةً مُطْلَقاً حَتَّى يُرَدَّ مَا ذَكَرْتُم.

قَالَ : « وَأَمَّا ٱلْأَوَازَاتُ ». أَقُولُ : هَذَا شُرُوعٌ مِنْهُ فِي تَفْصِيلِ ٱلْأَوَازَاتِ، وَهِيَ سِتَّةٌ :

أَحَدُهَا **كَوَاشْتْ**، وَهِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلْحَادِيَةُ وَٱلسَّبْعُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْحَادِي عَشَرَ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلسَّادِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى.

وَثَانِيهَا **كِرْدَانِيَّة**، وَهِيَ ٱلدَّائِرَةُ ٱلسَّادِسَةُ وَٱلْأَرْبَعُونَ، ٱلْحَاصِلَةُ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْعَاشِرِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلرَّابِعِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى. وَلَا يَخْفَى عَلَيْكَ أَنَّ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمَا هِيَ بِعَيْنِهَا دَائِرَةُ **إِصْفَهَان**، لَكِنْ لَا فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى بَلِ ٱلْأُولَى فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلْعَاشِرَةِ، وَٱلثَّانِيَةُ فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلسَّابِعَةَ عَشْرَةَ. وَذَلِكَ لِأَنَّ أَبْعَادَ **إِصْفَهَانَ** عَلَى مَا عَرَفْتَهَا، طَ جَ جَ طَ جَ جَ بَ، وَكَذَا أَبْعَادُ كُلٍّ مِنْهُمَا. أَمَّا فِي جَدْوَلِ ٱلطَّبَقَاتِ فَظَاهِرٌ، وَأَمَّا فِي جَدْوَلِ ٱلنَّغَمَاتِ فَكَذَلِكَ، ضَرُورَةَ أَنَّ نَغَمَاتِ ٱلْأُولَى مِنْهُمَا فِي هَذَا / ٱلْجَدْوَلِ، عَلَى تَقْدِيرِ ب-٧٦ض
أَنْ تُجْعَلَ نَغْمَةُ يَجَ مَبْدَأً لَهَا، هِيَ هَذِهِ، يَجَ يَوَ يَحَ، أَعْنِي أَ جَ وَ حَ يَ يَبَ وَنَغَمَاتُ ٱلثَّانِيَةِ فِيهَا، عَلَى تَقْدِيرِ أَنْ تُجْعَلَ نَغَمَةُ يَا مَبْدَأَهَا هِيَ هَذِهِ، يَا يَدَ يَوَ يَحَ، أَعْنَى أَ دَ وَ حَ يَ. وَلَا خَفَاءَ فِي أَنَّ / ٱلْأَبْعَادَ أ-٥٧و
ٱلْحَاصِلَةَ مِنْ نَغَمَاتِ كُلٍّ مِنْهُمَا فِي هَذَا ٱلْجَدْوَلِ هِيَ بِعَيْنِهَا أَبْعَادُ **إِصْفَهَان**، وَإِنَّمَا قَدَّمَ ٱلْأَوَازَ ٱلثَّانِيَةَ عَلَى ٱلْأُولَى فِي ٱلتَّفْصِيلِ لِتَقَدُّمِهَا عَلَيْهَا فِي هَذِهِ ٱلطَّبَقَةِ.

وَثَالِثُهَا **سَلْمَك**، وَهُوَ بِعَيْنِهِ **زَنْكُولَهْ**، لَكِنْ فِي ٱلطَّبَقَةِ ٱلسَّابِعَةَ عَشْرَةَ.

---

2 يُقَالَ] يَقُ **أ** 7 يَبَ] **– ب**، أُضِيفَتْ فِي **أ** 7 مَفْقُودَةٌ فِيهِمَا] إِذْ أَبْعَادُهَا هِيَ جَ جَ طَ جَ جَ طَ **+** فِي ٱلْحَاشِيَةِ **أب**
11–12 لَا يُقَالُ] لَا يَقُ **أ** 12–13 لِمَا ذَكَرْتُم، يَلْزَمُ أَنْ يَكُونَ عِلَّةً فِيمَا ذَكَرْنَا مِنَ ٱلدَّوَائِرِ، وَإِلَّا لَمْ يَكُنْ عِلَّةً مُوجِبَةً] أُضِيفَ فِي ٱلْحَاشِيَةِ **ب** 23 يَجَ مَبْدَأً لَهَا] دَ مَبْدَأً لَهَا **ب**

وَرَابِعُهَا **نُورُوزْ**، وَهوَ بِعَيْنِهِ **حُسَيْنِي**، أَعْنِي ٱلدَّائِرَةَ ٱلثَّالِثَةَ وَٱلْخَمْسِينَ، ٱلْحَاصِلَةَ مِنْ إِضَافَةِ ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلثَّانِيَةِ إِلَى ٱلْقِسْمِ ٱلْخَامِسِ مِنَ ٱلطَّبَقَةِ ٱلْأُولَى، وَقَدْ عَرَفْتَهَا. لَكِنْ إِذَا حَذَفْتَ مِنْهُمَا نَغْمَةَ يَحَ وَجُعِلَ ٱلْمَحَطُّ نَغْمَةَ يَهَ، فَتَكُونُ نَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ، أَ جَ هَ حَ يَ يَبَ يَهَ، وَأَبْعَادُهَا جَ جَ طَ جَ جَ طَ.

وَخَامِسُهَا **مَايَهْ**، وَهُوَ هَيْأَةٌ تَحْصُلُ مِنْ تَقْدِيمِ ٱلنَّغَمَاتِ بَعْضِهَا عَلَى بَعْضٍ وَتَأْخِيرِهَا عَنْهَا لِأَنَّ فِي كُلِّ دَائِرَةٍ مِنَ ٱلدَّوَائِرِ ٱلْمَشْهُورَةِ وَٱلْأَصْوَاتِ ‹ٱلْأَمْرُ› أ يُنْقَلُ مِنَ ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ إِلَى ٱلطَّرَفِ ٱلْأَثْقَلِ، وَفِيهَا يُنْقَلُ بِخِلَافِهِ.

وَسَادِسُهَا **شَهْنَازْ**، وَهوَ أَيْضاً هَيْأَةٌ تَحْصُلُ مِنَ ٱلتَّقْدِيمِ وَٱلتَّأْخِيرِ، ضَرُورَةَ أَنَّ فِيهَا يُنْتَقَلُ مِنَ ٱلطَّرَفِ ٱلْأَثْقَلِ إِلَى ٱلطَّرَفِ ٱلْأَحَدِّ، ثُمَّ نَرْجِعُ مِنْهُ إِلَى ٱلْمَبْدَأِ ٱلْأَوَّلِ. وَمِثْلُ هَذَا ٱلاِنْتِقَالِ يُسَمَّى ٱلرَّاجِعَ ٱلْفَرْدَ. وَإِنْ أَرَدْتَ زِيَادَةَ ٱلاِسْتِقْصَاءِ فِي ٱلاِنْتِقَالِ فَٱسْمَعْ مِنَّا كَلَاماً مُجْمَلاً فِيهِ، فَنَقُولُ :

5 [الاِنْتِقَالُ]

إِبْتِدَاءُ ٱلنَّغَمِ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ مِنْ طَرَفِ ٱلثِّقَلِ أَوِ ٱلْحِدَّةِ أَوِ ٱلْحَشْوِ. فَإِنْ كَانَ ٱلْأَوَّلُ، يَلْزَمُهُ ٱلْهُبُوطُ وَإِنْ كَانَ ٱلثَّانِي يَلْزَمُهُ ٱلصُّعُودُ، فَإِنْ كَانَ ٱلثَّالِثَ يَلْزَمُهُ أَحَدُ ٱلْأَمْرَيْنِ، بَلْ يَجُوزُ لَهُ ٱلْهُبُوطُ تَارَةً وَٱلصُّعُودُ أُخْرَى. وَكُلُّ وَاحِدٍ مِنَ ٱلصَّاعِدِ / وَٱلْهَابِطِ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ عَلَى ٱلتَّتَالِي مِنْ غَيْرِ رُجُوعٍ إِلَى ٱلْمَبْدَأِ، وَيُسَمَّى ٱلاِنْتِقَالَ ٱلْمُسْتَقِيمَ، وَإِمَّا أَنْ يَكُونَ فِيهِ رُجُوعٌ، إِمَّا إِلَى ٱلْمَبْدَأِ، وَيُسَمَّى لَاحِقاً، أَوْ إِلَى مَا تَقَرَّبَ إِلَيْهِ، وَيُسَمَّى مُخِلّاً، وَقَدْ يُسَمَّى ٱلاِنْتِقَالَ ٱلْمُنْعَرِجَ أَيْضاً. وَٱلرُّجُوعُ إِمَّا أَنْ يَكُونَ مَرَّةً وَاحِدَةً، وَيُسَمَّى رَاجِعَ ٱلْفَرْدِ، أَوْ يَكُونَ مِرَاراً مُتَوَالِيَةً وَيُسَمَّى رَاجِعَ ٱلْمُتَوَاتِرِ. ب-٧٧و

وَٱلرَّاجِعُ ٱلْمُتَوَاتِرُ، إِمَّا أَنْ يَكُونَ عَلَى ٱلْمَبَادِئِ بِأَعْيُنِهَا، وَيُسَمَّى ٱلرَّاجِعَ ٱلْمُسْتَدِيرَ أَوْ إِلَى مَبَادِئَ مُخْتَلِفَةٍ، وَيُسَمَّى ٱلرَّاجِعَ ٱلْمُضَلَّعَ. وَذَلِكَ، إِمَّا أَنْ يَحْفَظَ نِسَباً بِأَعْيُنِهَا، وَيُسَمَّى ٱلرَّاجِعَ ٱلْمُتَسَاوِيَ ٱلنِّسَبِ، وَمُتَسَاوِيَ نِسَبِ ٱلْأَضْلَاعِ أَيْضاً، وَ إِمَّا أَنْ لَا يَحْفِظَهَا بَلْ كَانَتْ فِي كُلِّ رَجْعَةٍ أَعْدَادُ ٱلنَّغَمِ أَزْيَدَ وَأَنْقَصَ، وَيُسَمَّى ٱلرَّاجِعَ ٱلْمُخْتَلِفَ، وَمُخْتَلِفَ نِسَبِ ٱلْأَضْلَاعِ أَيْضاً، وَ إِنْ عَادَ فِي أَحَدِ ‹ٱلْأَحَدِّ› إِلَى ٱلْمَبْدَأِ كَيْفَ مَا كَانَ يُسَمَّى ٱلْمُضَلَّعَ ٱلْمُسْتَدِيرَ. ثُمَّ ٱلاِنْتِقَالُ ٱلْمُسْتَقِيمُ، صَاعِداً كَانَ أَوْ هَابِطاً، فَإِنَّهُ مَتَى كَانَ عَلَى تَتَالٍ فَإِنَّهُ نَغَمٌ إِلَى نَغَمٍ مُتَّفِقَةٍ مَعَهَا. ثُمَّ إِنَّ ٱلنَّغْمَةَ ٱلْمُبْتَدَأَةَ أَوْ ٱلْمُنْتَقِلَ إِلَيْهَا قَدْ تُكَرَّرُ وَقَدْ لَا تُكَرَّرُ، وَٱلتَّكْرِيرُ يُسَمَّى إِقَامَةً عَلَى ٱلنَّغْمَةِ. فَهَذَا هُوَ ٱلْقَوْلُ فِي ٱلاِنْتِقَالِ عَلَى ٱلنَّغَمِ عَلَى ٱلْوَجْهِ ٱلْكُلِّيِّ ٱلإِجْمَالِيِّ.

---

4 عَنْهَا] فِي ٱلْأَصْلِ : وَتَأْخِيرِهِ عَنْهُ 5 ‹ٱلْأَمْرُ› أ] ‹ٱلْأُخَرِ› أ 11 طَرَفِ] ٱلطَّرَفِ ب 14 وَإِمَّا] – ب 15–16 رَاجِعَ ٱلْفَرْدِ] ٱلرَّاجِعَ ٱلْفَرْدَ ب 16 رَاجِعَ ٱلْمُتَوَاتِرِ] ٱلرَّاجِعَ ٱلْمُتَوَاتِرَ ب 17 ٱلْمَبَادِئِ] مَبَادٍّ أب 19 ٱلنَّغَمِ] نَغَمٍ أب 21 هَابِطاً] صَاعِداً أَوْ كَانَ هَابِطاً أ، لَكِنْ مَعَ إِشَارَاتٍ غَيْرِ وَاضِحَةٍ

6 [مُلَاحَظَاتٌ إِضَافِيَّةٌ]

ثُمّ اِعْلَمْ أَنَّ قَوْلَهُ « وَكُلٌّ وَاحِدٍ مِنْ **كَوَاشْتْ** وَ**كِرْدَانِيَهْ** وَ**إِصْفَهَانْ** »، هِيَ مَعَ قَوْلِهِ « وَبَعْضُ ٱلْأَدوَارِ يُسَمُّونَهُ أَوَازاً » مِمَّا يَتَنَاقَضَانِ / ضَرُورَةَ أَنَّ ٱلْأَوَّلَ يَقْتَضِي أَنْ يَكُونَ كُلٌّ مِنْهُمَا شَدّاً مِنَ ٱلشُّدُودِ وَلَمْ يَعُدَّهُ مِنْهَا، وَٱلثَّانِي يقْتَضِي أَنْ لَا يَكُونَ كَذَلِكَ لِجَعْلِهِ ٱلْأَوَازَاتِ <قَسِيمَةً> لَهَا. وَكَذَلِكَ ٱلْكَلَامُ فِي قَوْلِهِ « وَأَمَّا **سَلْمَكْ** وَهِيَ **زَنْكُولَهْ** »، وَكَذَا ٱلْكَلَامُ فِي قَوْلِهِ « وَأَمَّا **مَايَهْ** وَ**شَهْنَازْ** »، كُلٌّ مِنْهُمَا هَيْأَةٌ لِأَنَّ مَاهِيَ هَيْأَةٌ لَا يَكُونُ مَخْصُوصاً بِدَائِرَةٍ دُونَ أُخْرَى وَلَا يَكُونُ مِنْهَا، وَقَدْ عَدَّهُ مِنَ ٱلْأَوَازَاتِ ٱلْمَعْدُودَةِ مِنْهَا. أ-٥٧ض

3–4 أَنْ يَكُونَ كُلٌّ مِنْهُمَا شَدّاً مِنَ ٱلشُّدُودِ وَلَمْ يَعُدَّهُ مِنْهَا، وَٱلثَّانِي يقْتَضِي] – أ

XXXVII Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلْعَاشِرُ]

ب-٧٧ض قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلْعَاشِرُ / فِي تَشَارُك نَغَمِ ٱلْأَدوَارِ ». أَقُولُ : لَمَّا عَرَفْتَ غَيْرَ مَرَّةٍ أَنَّ كُلَّ دَائِرَةٍ مِنَ ٱلدَّوَائِرِ تَشْتَمِلُ عَلَى نَغَمَاتٍ مَعْدُودَةٍ وَ أَبْعَادٍ مَخْصُوصَةٍ، فَٱعْلَمْ أَنَّهُ قَدْ تَكُونُ بَعْضُ ٱلدَّوَائِرِ مُشَارِكَةً لِلْبَعْضِ فِي نَغَمَاتِهَا، بِحَيْثُ تَكُونُ نَغَمَاتُهَا مُتَّحِدَةً فِي ٱلنَّوْعِ وَٱلْعَدَدِ، وَلَا يَكُونُ بَيْنَهُمَا اِخْتِلَافٌ إِلَّا بِحَسَبِ ٱلْمَبْدَأِ وَٱلْمُنْتَهَى، حَتَّى إِذَا جُعِلَتِ ٱلنَّغْمَةُ ٱلْأُولَى مَبْدَأً، وَٱنْتُقِلَ مِنْهَا فِي غَيْرِهَا مِنَ ٱلنَّغَمَاتِ عَلَى تَرْتِيبٍ مَخْصُوصٍ، إِلَى أَنْ نَرْجِعَ إِلَيْهَا ثَانِياً، تَحْصُلُ إِحْدَاهُمَا. وَإِذَا جَعَلْتَ ثَانِيهَا ٱلْمَبْدَأَ، وَٱنْتُقِلَ مِنْهَا عَلَى هَذَا ٱلتَّرْتِيبِ، تَحْصُلُ ثَانِيَتُهَا. وَيَكُونُ بِإِزَاءِ كُلِّ نَغْمَةٍ مِنَ ٱلْأُولَى، نَغْمَةٌ مِنَ ٱلثَّانِيَةِ، وَلَا يَتَحَقَّقُ ٱلاِخْتِلَافُ بَيْنَهُمَا فِي تَرْتِيبِ ٱلْمَرَاكِزِ وَمَوَاضِعِ ٱلنَّغَمَاتِ.

إِذَا عَرَفْتَ ذَلِكَ فَنَقُولُ : إِنَّ دَائِرَةَ **عُشَّاقْ** وَدَائِرَةَ **نَوَى** وَدَائِرَةَ **بُوسَلِيكْ** دَائِرَةٌ وَاحِدَةٌ، أَيْ مُتَشَارِكَةٌ فِي نَغَمَاتِهَا. وَذَلِكَ لِأَنَّ نَغَمَاتِ **عُشَّاقْ** كَمَا عَرَفْتَهَا هِيَ هَذِهِ أَ دَ زَ حَ يَا يَدَ يَهَ. وَإِنَّمَا حُذِفَتْ نَغْمَةُ يَحَ مِنْهَا لِئَلَّا يَلْزَمَ ٱلاِنْتِهَاءُ بِنَظِيرَتِهَا وَيَتِمُّ ٱلدَّوْرُ بِهَا. فَإِذَا جَعَلْتَ نَغْمَةَ دَ مَبْدَأً، وَٱنْتُقِلَ مِنْهَا عَلَى تَرْتِيبِ دَوْرِهَا إِلَى أَنْ يُرْجَعَ إِلَيْهَا ثَانِياً، تَحْصُلُ دَائِرَةُ **نَوَى**، وَتَكُونُ نَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ دَ زَ حَ يَا يَدَ يَهَ أَ دَ، وَلَا يَخْفَى عَلَيْكَ أَنَّهَا هِيَ بِعَيْنِهَا مَرَاكِزُ **عُشَّاقْ**، غَيْرَ أَنَّ أَوَّلَهَا ثَانِيهَا وَثَانِيهَا ثَالِثُهَا وَثَالِثُهَا رَابِعُهَا وَرَابِعُهَا خَامِسُهَا وَخَامِسُهَا سَادِسُهَا وَسَادِسُهَا سَابِعُهَا وَسَابِعُهَا أَوَّلُهَا. وَكَذَلِكَ لَوْ جُعِلَتْ نَغْمَةُ زَ هِيَ ٱلْمَبْدَأَ، وَٱنْتُقِلَ مِنْهَا عَلَى ٱلْوَجْهِ ٱلْمَذْكُورِ، فَإِنَّهُ تَحْصُلُ دَائِرَةُ **بُوسَلِيكْ**، وَتَكُونُ نَغَمَاتُهَا هِيَ هَذِهِ زَ حَ يَا يَدَ يَهَ أَ دَ زَ، وَهِيَ أَيْضاً بِعَيْنِهَا مَرَاكِزُ **عُشَّاقْ**، إِلَّا أَنَّ أَوَّلَهَا ثَالِثُهَا وَثَانِيهَا رَابِعُهَا وَثَالِثُهَا خَامِسُهَا وَرَابِعُهَا سَادِسُهَا وَخَامِسُهَا سَابِعُهَا وَسَادِسُهَا أَوَّلُهَا وَسَابِعُهَا ثَالِثُهَا. ب-٧٨و /

وَأَمَّا قَوْلُهُ « وَكَذَلِكَ لَوْ فُرِضَ سَابِعُ **نَوَى** أَوَّلَ **عُشَّاقْ** »، فَهُوَ إِشَارَةٌ إِلَى أَنَّهُ كَمَا يَلْزَمُ ٱلتَّوَافُقُ بَيْنَ مَرَاكِزِهَا إِنْ لَوْ فُرِضَ دَ أَوَّلَ **نَوَى**، فَكَذَلِكَ لَوْ فُرِضَ سَابِعَ **نَوَى**، أَعْنِي نَغْمَةَ أَ أَوَّلَ **عُشَّاقْ**. وَٱلْحَاصِلُ أَنَّهُ لَا يَتَفَاوَتُ ٱلْحَالُ، سَوَاءاً جُعِلَ ثَانِي **عُشَّاقْ** أَوَّلَ **نَوَى**، أَوْ فُرِضَ سَابِعُ **نَوَى** أَوَّلَ **عُشَّاقْ**، فَإِنَّ ٱلتَّوَافُقَ بَيْنَهُمَا لَازِمٌ عَلَى كِلَا ٱلتَّقْدِيرَيْنِ. وَرُبَّمَا سَبَقَ إِلَى بَعْضِ ٱلْأَوْهَامِ أَنَّ قَوْلَهُ « وَكَذَلِكَ إِذَا فُرِضَ سَابِعُ **نَوَى** أَوَّلَ دَوْرِ

---

[11] لِئَلَّا] – **ب** [14] غَيْرَ أَنَّ] ⟨عُذَّالَ⟩ + **ب** [16] دَ زَ] غير مقروء**أ** [20] نَغْمَةَ أَ أَوَّلَ] نَغْمَةَ أَوَّلَ **أ**

عُشَّاقْ »، إِعَادَةٌ لِقَوْلِهِ « إِذْ لَوْ فُرِضَ دَ أَوَّلَ **نَوَى** وَافَقَتْ مَرَاكِزُهَا مَرَاكِزَ **عُشَّاقْ** ». وَقَدْ / عَرَفْتَ أَنَّهُ أ-٥٨و
لَيْسَ كَذَلِكَ فَإِنَّهُمَا شَرْطِيَّتَانِ اِشْتَرَكَتَا فِي ٱلتَّالِي فَقَطْ وَتَقَابَلَتَا فِي ٱلْمُقَدَّمِ. وَكَذَلِكَ ٱلْكَلَامُ فِيمَا إِذَا فُرِضَ
سَادِسُ **بُوسَلِيكْ** أَوَّلَ **عُشَّاقْ**، مِنْ أَوَّلِهِ إِلَى آخِرِهِ.

قَالَ : « وَكَذَلِكَ إِذَا جُعِلَ ثَانِي **رَاسْتْ** ». أَقُولُ : كَمَا أَنَّ دَائِرَةَ **عُشَّاقْ** وَ**نَوَى** وَ**بُوسَلِيكْ** دَائِرَةٌ وَاحِدَةٌ،
وَكَذَلِكَ **رَاسْتْ** هِيَ يَا يَجَ يَهَ، فَإِذَا جُعِلَتْ نَغْمَةُ دَ مَبْدَأً، وَٱنْتُقِلَ مِنْهَا عَلَى هَذَا ٱلتَّرْتِيبِ إِلَى أَنْ يَتِمَّ ٱلدَّوْرُ، 5
يَحْصُلُ **حُسَيْنِي**. وَمَرَاكِزُهَا هَكَذَا دَ وَ حَ يَا يَجَ يَهَ أَ دَ، وَلَا خَفَاءَ فِي أَنَّهَا هِيَ بِعَيْنِهَا مَرَاكِزُ **رَاسْتْ**، إِلَّا أَنَّ
أَوَّلَهَا ثَانِيهَا وَثَانِيهَا ثَالِثُهَا وَثَالِثَهَا رَابِعُهَا وَرَابِعَهَا خَامِسُهَا وَخَامِسَهَا سَادِسُهَا وَسَادِسَهَا سَابِعُهَا وَسَابِعَهَا أَوَّلُهَا،
عَلَى مِثْلِ مَا سَبَقَ بَيْنَ دَائِرَتَيْ **عُشَّاقْ** وَ**نَوَى**، مِنْ غَيْرِ فَرْقٍ.

قَالَ : « وَأَمَّا **رَاهوِي** ». أَقُولُ : لَمَّا عَرَفْتَ أَبْعَادَ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ دَائِرَتَيْ **رَاهوِي** وَ**زَنْكُولَهْ**، فَٱعْلَمْ
أَنَّهُمَا تَتَوَافَقَانِ فِي سِتَّةِ مَرَاكِزَ، أَعْنِي أَ دَ وَ حَ يَ يَجَ، وَتَتَخَالَفَانِ فِي مَرْكَزٍ وَاحِدٍ هُوَ نَغْمَةُ يَزَ، وَذَلِكَ لِأَنَّ 10
سَابِعَ **زَنْكُولَهْ**، ٱلَّذِي هُوَ نَغْمَةُ يَهَ، لَيْسَ + / بِإِزَائِهَا + **لِلرَّاهوِي** نَغْمَةً + فَقَدْ خَالَفَهَا بِنَغْمَةِ يَزَ + وَلَوْ ب-٧٨ض
كَانَتْ لَكَانَتْ نَغْمَةَ يَزَ وَإِنْ قُسِّمَ ٱلْبُعْدُ ٱلآخَرُ مِنْهُ، وَهُوَ مِنْ نَغْمَةِ يَهَ إِلَى نَغْمَةِ يَحَ إِلَى بُعْدَيْ جَ بَ، لِتَصِيرَ
نَغَمَاتُهَا ثَمَانِيَ، حَدَثَتْ **لِزَنْكُولَهْ** نَغْمَةُ يَزَ، وَلَا يَكُونُ حَ بِإِزَائِهَا مِنْ **رَاهوِي** + نَغَمَةٌ +، وَلَوْ كَانَتْ لَكَانَتْ
نَغْمَةَ بَ. فَعَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ تُخَالِفُهَا بِنَغْمَةِ بَ أَيْضاً. وَكَذَلِكَ دَائِرَةُ **عِرَاقْ**، فَإِنَّهَا تُخَالِفُهَا بِنَغْمَةٍ وَاحِدَةٍ هِيَ
ٱلثَّانِيَةُ، وَتُوَافِقُهَا فِي ٱلْبَوَاقِي لِأَنَّ ٱلثَّانِيَةَ فِي دَائِرَةِ **عِرَاقْ** نَغْمَةُ جَ وَفِي **زَنْكُولَهْ** نَغْمَةُ دَ. 15

قَالَ : « وَ**زِيرَافْكَنْدْ** وَ**بُزُرْكْ** ». أَقُولُ : مِنْ جُمْلَةِ ٱلدَّوَائِرِ ٱلْمُتَشَارِكَةِ فِي جَمِيعِ ٱلْمَرَاكِزِ دَائِرَةُ **زِيرَافْكَنْدْ**
مَعَ دَائِرَةِ **بُزُرْكْ**، لَكِنْ إِذَا جُعِلَ ثَانِي **زِيرَافْكَنْدْ**، أَعْنِي جَ، أَوَّلَ **بُزُرْكْ**، وَذَلِكَ ظَاهِرٌ لَا يَحْتَاجُ إِلَى ٱلْبَيَانِ.
وَٱعْلَمْ أَنَّ كَلَامَهُ فِي هَذَا ٱلْفَصْلِ لَيْسَ عَلَى ٱلْوَضْعِ ٱلطَّبِيعِيِّ عَلَى مَا يَخْفَى.

---

[2] فَإِنَّهُمَا] فَإِنَّهُمَا **ب** [2] ٱلتَّالِي] ٱلتَّالِي **أ**، ٱلثَّانِي **ب** [5] يَا يَجَ يَهَ] يَا يَجَ يَهَ <ز> **ب** [8] دَائِرَتَيْ] فِي ٱلْأَصْلِ : دَائِرَةِ
[11] فَقَدْ خَالَفَهَا بِنَغْمَةِ يَزَ] مَوْضِعُ هَذِهِ ٱلإِضَافَةِ غَيْرُ وَاضِحٍ

XXXVIII Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلْحَادِي عَشَرَ]

قَالَ « ٱلْفَصْلُ ٱلْحَادِي عَشَرَ فِي طَبَقَاتِ ٱلْأَدْوَارِ ». أَقُولُ أَصْحَابُ هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ اِعْتَبَرُوا مَبْدَأً كُلِّ دَوْرٍ مِنَ ٱلْأَدْوَارِ ٱلْمَذْكُورَةِ مِنْ نَغْمَةِ أَ. وَلَيْسَ وَلَا يَجِبُ أَنْ يَكُونَ دَائِماً عَلَى هَذَا ٱلْمِنْوَالِ، بَلْ يَجِبُ أَنْ يُعْلَمَ أَنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ تُجْعَلَ كُلُّ نَغْمَةٍ مِنَ ٱلنَّغَمَاتِ ٱلسَّبْعَةَ عَشْرَةَ مَبْدَأً لِكُلِّ دَوْرٍ مِنْهَا. فَإِذَا جُعِلَ كَذَلِكَ يُقَالُ إِنَّهَا وَاقِعَةٌ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهَا. وَتِلْكَ ٱلْمَوَاضِعُ، أَيْ ٱلنَّغَمَاتُ ٱلَّتِي جُعِلَتْ مَبَادِئَ لِتِلْكَ ٱلْأَدْوَارِ، تُسَمَّى ٱلطَّبَقَاتِ بِمِثْلِ مَا نَبَّهْتُ عَلَيْهِ مِنَ ٱلْمَعْنَى فِيمَا سَبَقَ. فَتَكُونُ هِيَ سَبْعَةَ عَشَرَ، عَلَى عَدَدِ ٱلنَّغَمَاتِ، أَوَّلُهَا أَ وَثَانِيهَا حَ وَثَالِثُهَا يَهَ وَرَابِعُهَا هَ وَخَامِسُهَا يَبَ وَسَادِسُهَا بَ وَسَابِعُهَا طَ وَثَامِنُهَا يَوَ وَتَاسِعُهَا وَ وَعَاشِرُهَا يَجَ وَٱلْحَادِي عَشَرَ جَ وَٱلثَّانِي عَشَرَ يَ وَٱلثَّالِثَ عَشَرَ يَزَ وَٱلرَّابِعَ عَشَرَ زَ وَٱلْخَامِسَ عَشَرَ يَدَ وَٱلسَّادِسَ عَشَرَ دَ وَٱلسَّابِعَ عَشَرَ يَا. فَقَدْ ظَهَرَ لَكَ مِنْ هَذَا أَنَّ ٱلْمُصَنِّفَ، رَحِمَهُ ٱللَّهُ، قَدْ لَاحَظَ بَيْنَ كُلِّ طَبَقَتَيْنِ / تَارَةً نِسْبَةَ ٱلْمِثْلِ وَٱلثُّلُث، وَأُخْرَى نِسْبَةَ ٱلْمِثْلِ / وَٱلنِّصْف. وَأَمَّا ٱلْمُحَقِّقُ ٱلْكَامِلُ فِي ٱلرِّيَاضِيَّاتِ قُطْبُ ٱلدِّينْ ٱلشِّيرَازِي، نَوَّرَ ٱللَّهُ مَضْجَعَهُ، فَلَمْ يَعْتَبِرْ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَهُمَا إِلَّا عَلَى تَرْتِيبِ ٱلنَّغَمَاتِ ٱلْمَرْقُومَةِ فِي ٱلْوَتَرِ ٱلْوَاحِدِ مِنْ نَغْمَةِ أَ إِلَى نَغْمَةِ يَزَ، عَلَى مَا صَرَّحَ بِهِ فِي قِسْمِ ٱلْمُوسِيقَى مِنْ كِتَابِ دُرَّةِ ٱلتَّاجِ. وَلَا نَظُنُّ ٱلْخِلَافَ بَيْنَهُمَا فِي ٱلْحَقِيقَةِ، إِذِ ٱلْمُعْتَبَرُ هُوَ ٱلْأَبْعَادُ دُونَ ٱلنَّغَمَاتِ.

وَإِذْ قَدْ عَرَفْتَ مَا ذَكَرْنَا، فَٱعْلَمْ أَنَّهُ إِذَا أُرِيدَ أَنْ تُجْعَلَ نَغْمَةٌ مِنَ ٱلنَّغَمَاتِ ٱلْمَذْكُورَةِ مَبْدَأً لِدَوْرٍ مَا مِنَ ٱلْأَدْوَارِ، فَٱلضَّابِطُ فِيهِ أَنْ يُعْلَمَ أَوَّلاً تَرْتِيبُ نَغَمَاتِهَا مِنَ ٱلْجَدْوَلِ. ثُمَّ تُجْعَلَ تِلْكَ ٱلنَّغْمَةُ مَبْدَأَهَا، وَتُؤْخَذَ ٱلنَّغَمَاتُ ٱلْمَرْسُومَةُ عَلَى ٱلْآلَةِ عَلَى هَذَا ٱلتَّرْتِيبِ بِعَيْنِهِ إِلَى آخِرِهَا. مَثَلاً، إِذَا أُرِيدَ أَنْ تُجْعَلَ نَغْمَةُ بَ مَبْدَأً لِدَائِرَةِ **رَاسْتْ**، وَقَدْ عُلِمَ أَنَّ نَغَمَاتِهَا هِيَ هَذِهِ أَ دَ وَ حَ يَا يَجَ يَهَ يَحَ، وَتَرْتِيبُهَا أَنَّ ثَانِيهَا رَابِعُ ٱلْأُولَى وَثَالِثَهَا ثَالِثُ ٱلثَّانِيَةِ وَرَابِعَهَا ثَالِثُ ٱلثَّالِثَةِ وَخَامِسَهَا رَابِعُ ٱلرَّابِعَةِ وَسَادِسَهَا ثَالِثُ ٱلْخَامِسَةِ وَسَابِعَهَا ثَالِثُ ٱلسَّادِسَةِ وَثَامِنَهَا رَابِعُ ٱلسَّابِعَةِ، فَيُؤْخَذُ مِنَ ٱلْآلَةِ رَابِعُهَا، أَعْنِي نَغْمَةَ هَ، ثُمَّ ثَالِثُهَا، أَعْنِي يَطَ. فَتَكُونُ نَغَمَاتُهَا عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ بَ هَ زَ طَ يَبَ يَدَ يَوَ يَطَ، وَبِٱلْجُمْلَةِ، تَكُونُ ٱلْأَبْعَادُ مُتَّحِدَةً وَٱلنَّغَمَاتُ مُخْتَلِفَةً، وَٱلْمُصَنِّفُ، رَحِمَهُ ٱللَّهُ، أَوْرَدَ جَدْوَلاً بَيَّنَ فِيهِ اِسْتِخْرَاجَ هَذِهِ ٱلدَّائِرَةِ فِي جَمِيعِ طَبَقَاتِهَا، وَإِذْ قَدْ عَرَفْتَ ٱلضَّابِطَ وَٱسْتِخْرَاجَهَا

---

11 اَلرِّيَاضِيَّات] اَلْأَصْلْ فِي ٱلرِّيَاضِي 21 وَٱلْمُصَنِّفُ] اَلْمُصَ **أ**

مِنْهُ فِي بَعْضِهَا، فَلَا يَعْسُرُ عَلَيْكَ اِسْتِخْرَاجُهَا مِنْهُ فِي سَائِرِهَا، وَهَذِهِ صُورَتُهُ : <..>

وَاعْلَمْ أَنَّ قَوْلَهُ « وَهَذِهِ اَلْأَدْوَارُ فِي غَيْرِ مَوَاضِعِهَا تُسَمَّى اَلطَّبَقَات »، لَيْسَ كَمَا يَنْبَغِي، لِأَنَّهُ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ لِكُلِّ دَوْرٍ مِنَ اَلْأَدْوَارِ مَوْضِعاً غَيْرَهَا أَوَّلاً فَإِنْ كَانَ اَلْأَوَّلَ لَا يَسْتَقِيمُ قَوْلُهُ « فِي غَيْرِ مَوَاضِعِهَا »، / وَإِنْ كَانَ اَلثَّانِي وَاَلظَّاهِرُ أَنَّهُ لَا يَسْتَقِيمُ قَوْلُهُ « وَاَلطَّبَقَاتُ سَبْعَ عَشْرَةَ بِعَدَدِ اَلنَّغَمَات »، وَلَا قَوْلُهُ « فَأَوَّلُ اَلطَّبَقَات ». لَا تُقَالُ لَفْظَةُ « غَيْرُ »، هَهُنَا مِقْحَامٌ، فَلَا يَرِدُ شَيْءٌ مِمَّا ذَكَرْتُم، لِأَنَّنَا نَقُولُ أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّهُ خِلَافُ اَلظَّاهِرِ، وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّهُ يُؤَدِّي إِلَى خِلَافِ مَا عَلَيْهِ أَصْحَابُ هَذِهِ اَلصِّنَاعَةِ. ب-٧٩ض

[1] صُورَتُهُ] غَيْرُ مَوْجُودَة فِي اَلنُّسْخَة [3] مَوْضِعاً] مَوْضِعَهَا **أ** [3] غَيْرَهَا] غير مقروء**ب** [3] أَوَّلاً] **–أ** [4] وَاَلظَّاهِرُ] فَاَلظَّاهِرُ **أ**
[5] مِقْحَامٌ] اَلْأَصْلُ : مُقْحَمٌ. [5] لِأَنَّنَا] لِأَنَّا [5] أَمَّا] غير مقروء**أ**

XXXIX Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلثَّانِي عَشَرَ]

قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلثَّانِي عَشَرَ فِي ٱلاِصْطِحَابِ ٱلْغَيْرِ ٱلْمَعْهُود ». أَقُولُ : اِصْطِحَابُ أَوْتَارِ ٱلْعُود عَلَى نَوْعَيْنِ، مَعْهُودٌ وَغَيْرُ مَعْهُود. أَمَّا ٱلْأَوَّلُ فَهوَ أَنْ يُجْعَلَ مُطْلَقَ كُلِّ وَتَرٍ سَافِلٍ مُسَاوِياً لِثَلَاثَةِ أَرْبَاعِ مَا فَوْقَهِ، وَقَدْ عَرَفْتَهُ فِي ٱلْفَصْلِ ٱلثَّامِنِ. وَأَمَّا ٱلثَّانِي فَهوَ إِمَّا مُنْتَظِمٌ أَوْ غَيْرُ مُنْتَظِمٍ : أَمَّا ٱلْأَوَّلُ فَهوَ أَنْ تَجْعَلَ نِسْبَةَ مُطْلَقِ كُلِّ وَتَرٍ إِلَى مَا فَوْقَهُ عَلَى نِسْبَةِ مَا فَوْقَهُ إِلَى مَا فَوْقَهُ، مِثْلَ أَنْ تَجْعَلَ مُطْلَقَ ٱلْمَثْلَث مُسَاوِياً لِبِنْصَرِ ٱلْبَمِّ، وَمُطْلَقَ ٱلْمَثْنَى مُسَاوِياً لِبِنْصَرِ ٱلْمَثْلَث وَمُطْلَقَ ٱلزِّيرِ مُسَاوِياً لِبِنْصَرِ ٱلْمَثْنَى وَمُطْلَقَ ٱلْحَادِّ مُسَاوِياً لِبِنْصَرِ ٱلزِّيرِ، أَوْ تَجْعَلَ مُطْلَقَ ٱلْمَثْلَث مُسَاوِياً لِزَلْزَلِ ٱلْمَثْنَى، وَمُطْلَقَ ٱلْحَادِّ مُسَاوِياً لِزَلْزَلِ ٱلزِّيرِ، إِلَى غَيْرِ ذَلِكَ مِنَ ٱلْأَقْسَامِ. وَهَذَا مَعْنَى قَوْلِهِ « وَإِنْ جُعِلَ مُطْلَقُ » إِلَى قَوْلِهِ « وَلْنُبَيِّنْ ». وَأَمَّا ٱلثَّانِي فَهوَ أَنْ تُجْعَلَ نِسْبَةُ مُطْلَقِ وَتَرٍ إِلَى مَا فَوْقَهُ عَلَى غَيْرِ / ٱلنِّسْبَةِ ٱلَّتِي مَا فَوْقَهُ إِلَى مَا فَوْقَهُ، مِثْلَ أَنْ يُجْعَلَ مُطْلَقُ ٱلْمَثْلَث مُسَاوِياً لِبِنْصَرِ ٱلْبَمِّ، وَمُطْلَقُ ٱلْمَثْنَى مُسَاوِياً لِزَلْزَلِ ٱلْمَثْلَث، وَمُطْلَقُ ٱلزِّيرِ مُسَاوِياً لِفُرْسِ ٱلْمَثْنَى، وَمُطْلَقُ ٱلْحَادِّ مُسَاوِياً لِسَبَّابَةِ ٱلزِّيرِ، إِلَى غَيْرِ ذَلِكَ مِنَ ٱلْأَقْسَامِ ٱلْمُمْكِنَةِ. وَهَذَا مَعْنَى قَوْلِهِ « وَلْنُمَثِّلْ لِذَلِكَ اِصْطِحَاباً مَجْهُولاً عَلَى غَيْرِ نِظَامٍ ».

إِذَا عَرَفْتَ ذَلِكَ فَٱعْلَمْ أَنَّهُ يَتَعَذَّرُ اِسْتِخْرَاجُ ٱلْأَدْوَارِ مِنْ هَذِهِ ٱلآلَةِ فِي ٱلاِصْطِحَابِ ٱلْغَيْرِ ٱلْمَعْهُود عَلَى مَنْ لَيْسَ لَهُ مُكْنَةٌ فِي بَابِ ٱلْعَمَلِ، لِأَنَّ ٱلنَّغَمَاتِ بِأَسْرِهَا قَدْ أُنْتُقِلَتْ مِنْ مَوَاضِعِهَا ٱلْمَعْهُودَةِ. وَأَمَّا عَلَى ٱلْمُتَمَكِّنِ فِي ٱلصِّنَاعَةِ ٱلْعَمَلِيَّةِ فَلَا، لِكَوْنِهِ عَارِفاً / بِمَوَاضِعِ ٱلنَّغَمَاتِ وَنِسَبِ ٱلْأَوْتَارِ وَإِنْ إِنْتُقِلَتْ عَنْهَا.

قَالَ : « وَلْنُبَيِّنْ كَيْفِيَّةَ اِسْتِخْرَاجِ دَوْرٍ ». أَقُولُ : لَمَّا ذَكَرَ تَعَذُّرَ اِسْتِخْرَاجِ ٱلْأَدْوَارِ فِي ٱلاِصْطِحَابِ ٱلْغَيْرِ ٱلْمَعْهُودِ إِلَّا عَلَى ٱلْعَارِفِينَ بِأَمَاكِنِ ٱلنَّغَمِ، شَرَعَ فِي بَيَانِ كَيْفِيَّةِ اِسْتِخْرَاجِهَا مِنَ ٱلآلَةِ فِي هَذَا ٱلاِصْطِحَابِ [لِـ]يَسْهُلَ عَلَيْهِمْ وَيُمْكِنَ عَلَى مَنْ سِوَاهِم. وَقَدْ بَيَّنَهَا أَوَّلاً فِي ٱلْمُنْتَظِمِ لِكَوْنِهِ أَشْرَفَ لِٱنْتِظَامِهِ بِٱلْقِيَاسِ إِلَى غَيْرِ ٱلْمُنْتَظِمِ مِنْهُ، وَإِنَّمَا آثَرَ ٱلْبَيَانَ فِيمَا جَعَلَ مُطْلَقَ كُلِّ وَتَرٍ مُسَاوِياً لِفُرْسِ مَا فَوْقَهُ، أَوْ لِزَلْزَلِهِ، وَسَكَتَ عَنْهُ فِيمَا جَعَلَ مُطْلَقَ كُلِّ وَتَرٍ مُسَاوِياً لِبِنْصَرِ ٱلْأَعْلَى. وَإِنْ قَدَّمَهُ عَلَيْهِمَا فِي ٱلذِّكْرِ لِأَنَّ ٱلاِصْطِحَابَ عَلَى هَذَيْنِ ٱلْوَجْهَيْنِ أَبْعَدُ مِنَ ٱلاِصْطِحَابِ مِنْ هَذَا ٱلْوَجْهِ، عَلَى مَا لَا يَخْفَى، فَٱلْبَيَانُ فِيهِمَا يَكُونُ مُغْنِياً عَنِ ٱلْبَيَانِ فِيهِ، وَإِنَّمَا قَدَّمَهُ عَلَيْهِمَا فِي ٱلذِّكْرِ لِأَنَّهُ أَقْرَبُ إِلَى ٱلاِصْطِحَابِ ٱلْمَعْهُودِ مِنْهَا إِلَيْهِ.

---

7 ٱلْمَثْلَث ... لِبِنْصَرِ] – **أ** 15 وَنِسَبِ] نِسَبِ **أ** 22 لِأَنَّهُ] لِأَنَّ **أ، ب**

هَذَا اَلْكَلَامُ وَقَعَ فِي اَلْبَيْنِ فَلْنَرْجِعْ إِلَى اَلْمَقْصُودِ فَنَقُولُ : إِذَا أَرَدْنَا اِسْتِخْرَاجَ دَوْرٍ مِنَ اَلْأَدْوَارِ مِنْ هَذِهِ اَلْآلَةِ فَلْتَكُنْ دَائِرَةَ **رَاسْتْ**، وَقَدْ جُعِلَ مُطْلَقُ كُلِّ وَتَرٍ مُسَاوِياً لِفُرْسِ مَا فَوْقَهُ، فَإِنَّنَا نَضْرِبُ اَلْمِضْرَابَ أَوَّلاً عَلَى مُطْلَقِ اَلْبَمِّ ثُمَّ عَلَى سَبَّابَتِهِ ثُمَّ عَلَى زَائِدِ اَلْمَثْلَث ثُمَّ عَلَى سَبَّابَتِهِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِ اَلْمَثْنَى ثُمَّ عَلَى مُطْلَقِ اَلزِّيرِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِهِ ثُمَّ عَلَى زَائِدِ اَلْحَادِّ، وَذَلِكَ لِأَنَّهُ لَوْ كَانَ اَلاِصْطِحَابُ هُوَ اَلْمَعْهُودُ، لَكُنَّا نَضْرِبُهُ أَوَّلاً عَلَى مُطْلَقِ اَلْبَمِّ [ثُمَّ] عَلَى سَبَّابَتِهِ ثُمَّ عَلَى زَلْزَلِهِ ثُمَّ عَلَى خِنْصَرِهِ ثُمَّ عَلَى سَبَّابَةِ اَلْمَثْلَث ثُمَّ عَلَى زَلْزَلِهِ ثُمَّ عَلَى خِنْصَرِهِ ثُمَّ عَلَى سَبَّابَةِ اَلْمَثْنَى، عَلَى مَا يَقْتَضِيهِ قَصْدُ نَغَمَاتِهَا، وَقَدْ اِنْتُقِلَتْ فِيمَا نَحْنُ فِيهِ زَلْزَلُ اَلْبَمِّ إِلَى زَائِدِ اَلْمَثْلَث، وَخِنْصَرُهُ إِلَى سَبَّابَتِهِ، وَسَبَّابَةُ اَلْمَثْلَث إِلَى مُجَنَّبِ اَلْمَثْنَى وَزَلْزَلُهُ إِلَى مُطْلَقِ اَلزِّيرِ وَخِنْصَرُهُ إِلَى مُجَنَّبِ اَلزِّيرِ وَسَبَّابَةُ اَلْمَثْنَى إِلَى زَائِدِ اَلْحَادِّ. وَأَنْتَ إِذَا عَرَفْتَ اِسْتِخْرَاجَ هَذِهِ / اَلدَّائِرَةِ مِنْ هَذَا اَلاِصْطِحَابِ لَا يَعْسُرُ عَلَيْكَ اِسْتِخْرَاجُ اَلْبَوَاقِي مِنْهُ. ب-٨٠ض

قَالَ :« فَإِنْ كَانَ ». أَقُولُ : لَمَّا بَيَّنَ كَيْفِيَّةَ اِسْتِخْرَاجِ دَائِرَةِ **رَاسْتْ**، وَقَدْ جَعَلَ مُطْلَقَ كُلِّ وَتَرٍ مُسَاوِياً لِفُرْسِ مَا فَوْقَهُ، شَرَعَ فِي بَيَانِ كَيْفِيَّةِ اِسْتِخْرَاجِهَا وَقَدْ جَعَلَ مُطْلَقَ كُلِّ وَتَرٍ مُسَاوِياً لِزَلْزَلِ مَا فَوْقَهُ، وَلَعَلَّ إِنَّمَا أَخَّرَهُ عَنْهُ بِعَيْنِ مَا ذَكَرْنَاهُ قُبَيْلَ هَذَا. وَلَا يَخْفَى عَلَيْكَ أَنَّ اَلضَّابِطَ / هُوَ اَلضَّابِطُ بِعَيْنِهِ، إِذْ لَا فَرْقَ بَيْنَهُمَا إِلَّا أَنَّهُ يُضْرَبُ اَلْمِضْرَابُ عَلَى هَذَا اَلتَّقْدِيرِ أَوَّلاً عَلَى مُطْلَقِ اَلْبَمِّ ثُمَّ عَلَى سَبَّابَتِهِ ثُمَّ عَلَى زَلْزَلِهِ أَوْ عَلَى مُطْلَقِ اَلْمَثْلَث عِوَضاً عَنْهُ، ضَرُورَةَ أَنَّ نَغْمَتَيْ وَ حَ وَاحِدَةٌ عَلَى هَذَا اَلتَّقْدِيرِ، ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِهِ ثُمَّ عَلَى مُطْلَقِ اَلْمَثْنَى ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِهِ ثُمَّ عَلَى فُرْسِهِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِ اَلزِّيرِ، لِتَحْصُلَ اَلْأَبْعَادُ اَلْمَذْكُورَةُ وَذَلِكَ لِأَنَّهُ اِنْتَقَلَ خِنْصَرُ اَلْبَمِّ إِلَى مُجَنَّبِ اَلْمَثْلَث، وَسَبَّابَةُ اَلْمَثْلَث إِلَى مُطْلَقِ اَلْمَثْنَى، وَزَلْزَلُ اَلْمَثْلَث إِلَى مُجَنَّبِ اَلْمَثْنَى، وَخِنْصَرُ اَلْمَثْلَث إِلَى فُرْسِ اَلْمَثْنَى، وَسَبَّابَةُ اَلْمَثْنَى إِلَى مُجَنَّبِ اَلزِّيرِ. وَاعْلَمْ أَنَّ قَوْلَهُ « عَلَى زَلْزَلِهِ أَوْ مُطْلَقِ اَلْمَثْلَث » لَيْسَ أَوْلَى مِنْ قَوْلِهِ « عَلَى زَلْزَلِهِ أَوْ خِنْصَرِهِ ». أ-٥٩ض

قَالَ : « وَإِذْ قَدْ عُلِمَ ذَلِكَ ». أَقُولُ : لَمَّا فَرَغَ مِنْ بَيَانِ كَيْفِيَّةِ اِسْتِخْرَاجِ اَلْأَدْوَارِ مِنْ أَوْتَارٍ مُصْطَحَبَةٍ اِصْطِحَاباً مُنْتَظِماً، أَرَادَ أَنْ يُشِيرَ إِلَى اِسْتِخْرَاجِهَا مِنْ أَوْتَارٍ لَمْ تُصْطَحَبْ أَصْلاً، وَ[مِن] أَوْتَارٍ مُصْطَحَبَةٍ اِصْطِحَاباً غَيْرَ مُنْتَظِمٍ، وَإِنْ كَانَ اَلْوَاجِبُ تَقْدِيمُ اَلثَّانِي عَلَى اَلْأَوَّلِ عَلَى مَا لَا يَخْفَى، لَكِنْ لَمَّا كَانَ اَلنَّوْعُ اَلثَّانِي مِنَ اَلْأَوَّلِ مُشْتَرِكاً لِلثَّانِي فِي اِخْتِلَافِ طَبَقَاتِ اَلنَّغَمِ، وَكَانَ اَلْمِثَالُ اَلَّذِي سَنُورِدُهُ يَصْلُحُ أَنْ يَكُونَ تَوْضِيحاً لَهُمَا عَلَى مَا يَلُوحُ بِهِ لَفْظُهُ « لِذَلِكَ »، فِي قَوْلِهِ « وَلْنُمَثِّلْ لِذَلِكَ »، قُدِّمَ عَلَيْهِ. فَنَقُولُ : إِنَّهُ لَا يَتَعَذَّرُ عَلَى اَلْمُتَمَكِّنِ فِي اَلصِّنَاعَةِ اَلْعَمَلِيَّةِ اِسْتِخْرَاجُ اَلْأَدْوَارِ مِنْ أَوْتَارٍ غَيْرِ مُصْطَحَبَةٍ أَصْلاً، وَكَذَلِكَ مِنْ أَوْتَارٍ مُصْطَحَبَةٍ اِصْطِحَاباً غَيْرَ مُنْتَظِمٍ. أَمَّا اَلْأَوَّلُ فَلِأَنَّهُ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ يَكُونَ اَلْجَمِيعُ فِي طَبَقَةٍ وَاحِدَةٍ أَوْ لَا. فَإِنْ كَانَ اَلْأَوَّلَ فَحُكْمُهَا حُكْمُ اَلْوَتَرِ اَلْوَاحِدِ بِعَيْنِهِ، وَإِنْ كَانَ اَلثَّانِي فَلَابُدَّ أَنْ تُنْتَقَلَ اَلنَّغَمَاتُ / إِلَى أَيِّ مَوْضِعٍ اِنْتُقِلَتْ إِلَى مَوَاضِعِهَا، فَيُضْرَبُ اَلْمِضْرَابُ عَلَى ذَلِكَ اَلْمَوْضِعِ. وَكَذَلِكَ اَلْحَالُ فِيمَا إِذَا كَانَ اَلاِصْطِحَابُ غَيْرَ مُنْتَظِمٍ، وَهَذَا مَعْنَى قَوْلِهِ « وَلْنُمَثِّلْ لِذَلِكَ اِصْطِحَاباً مَجْهُولاً ». ب-٨١و

---

2 فَإِنَّنَا] اَلْأَصْلُ : فَإِنَّا 14 عَلَى] **– أ** 14–15 ثُمَّ عَلَى مُطْلَقِ] عَلَى مُطْلَقِ **ب** 20 مُنْتَظِماً] **– أ** 25 اَلْجَمِيعُ] اَلْجَمْعُ **أ**

إِذَا عَرَفْتَ ذَلِكَ فَٱعْلَمْ أَنَّهُ إِذَا أُرِيدَ اِسْتِخْرَاجُ ٱلدَّوْرِ ٱلْمَذْكُورِ، وَقَدْ جُعِلَ مُطْلَقُ ٱلْمَثْلَث مُسَاوِياً لِبِنْصَرِ ٱلْبَمِّ، وَمُطْلَقُ ٱلْمَثْنَى مُسَاوِياً لِزَلْزَلِ ٱلْمَثْلَث، وَمُطْلَقُ ٱلزِّيرِ مُسَاوِياً لِفَرْسِ ٱلْمَثْنَى، وَمُطْلَقُ ٱلْحَادِّ مُسَاوِياً لِسَبَّابَةِ ٱلزِّيرِ، فَلْنَضْرِبِ ٱلْمِضْرَابَ عَلَى مُطْلَقِ ٱلْبَمِّ أَوَّلاً، ثُمَّ عَلَى سَبَّابَتِهِ ثُمَّ عَلَى زَلْزَلِهِ ثُمَّ عَلَى زَائِدِ ٱلْمَثْلَث ثُمَّ عَلَى فُرْسِهِ ثُمَّ عَلَى زَائِدِ ٱلْمَثْنَى ثُمَّ عَلَى سَبَّابَتِهِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِ ٱلزِّيرِ، وَذَلِكَ لِأَنَّ خِنْصَرَ ٱلْبَمِّ قَدِ اِنْتَقَلَ إِلَى زَائِدِ ٱلْمَثْلَث، وَسَبَّابَةُ ٱلْمَثْلَث إِلَى فُرْسِهِ، وَزَلْزَلُهُ إِلَى زَائِدِ ٱلْمَثْنَى، وَخِنْصَرُ ٱلْمَثْلَث إِلَى سَبَّابَةِ ٱلْمَثْنَى، وَسَبَّابَتُهُ إِلَى مُجَنَّبِ ٱلزِّيرِ، ثُمَّ يَعُودُ ٱلدَّوْرُ.

وَٱعْلَمْ أَنَّهُ قَدْ يَعْرِضُ مِنْ اِسْتِعْمَالِ هَذِهِ ٱلاِصْطِحَابَاتِ أَنْ لَا يُوَافِقَ ٱلْمَصْنُوعُ ٱلْمَعْلُومَ، وَٱلسَّبَبُ فِي ذَلِكَ أَحَدُ ٱلْأَمْرَيْنِ : أَحَدُهُمَا فِي وَضْعِ ٱلآلَةِ، وَٱلثَّانِي فِي حَالِ ٱلْأَوْتَارِ. أَمَّا ٱلَّذِي فِي وَضْعِ ٱلآلَةِ، فَلِأَنَّ ٱلْمُشْطَ إِذَا كَانَ مُرْتَفِعاً، أَوِ ٱلْأَنْفُ، حَتَّى صَارَ سَبَباً لِتَبَاعُدِ وَضْعِ ٱلوَتَرِ عَنْ وَجْهِ / ٱلآلَةِ، فَإِذَا قُبِضَ ٱلوَتَرُ إِلَى مَشَدِّ ٱلدَّسْتَانِ حَتَّى يَلْتَصِقَ بِوَجْهِ ٱلآلَةِ، اِحْتَاجَ ضَرُورَةً أَنْ يَتَمَدَّدَ، وَذَلِكَ لِأَنَّهُ قَدْ كَانَ قَبْلُ خَطّاً مُسْتَقِيماً <زِيرٌ جداً وَٱلآنَ> فَيَزِيدُ أَنْ يَصِيرَ خَطَّيْنِ يُحِيطَانِ بِٱلْخَطِّ ٱلْأَوَّلِ لَوْ ثَبُتَ ٱلْمُثَلَّثُ. وَقَدْ ثَبُتَ فِي ٱلشَّكْلِ ٱلْعِشْرِينَ مِنَ ٱلْمَقَالَةِ ٱلْأُولَى مِنْ كِتَابِ إِقْلِيدِسَ أَنَّ كُلَّ ضِلْعَيْنِ مَجْمُوعَيْنِ مِنَ ٱلْمُثَلَّثِ أَطْوَلُ مِنَ ٱلثَّالِثِ، وَأَنْ يَطُولَ ٱلوَتَرُ إِلَّا لِفَصْلٍ لِرَدِّ لِتَمَدُّدٍ، وَٱلتَّمْدِيدُ وَٱلتَّبْيِينُ بِغَيْرِ طَبِيعَتِهِ إِلَى ٱلْحِدَّةِ. وَأَمَّا ٱلسَّبَبُ ٱلَّذِي فِي ٱلوَتَرِ فَهُوَ أَنَّ ٱلوَتَرَ لَمَّا اِخْتَلَفَتْ أَجْزَاؤُهُ فِي ٱلْغِلَظِ وَٱلدِّقَّةِ وَٱللِّينِ وَٱلصَّلَابَةِ، فَلَمْ تَكُنْ نِسْبَةُ أَجْزَائِهِ وَاحِدَةً، فَلَمْ تَرِدْ ٱلنَّغَمُ عَلَى نِسَبِهَا. وَهَذَا ٱلسَّبَبُ غَرِيبٌ، مِنْ جُمْلَةِ ٱلآفَاتِ، لَيْسَ مِنْ جُمْلَةِ ٱلْأُمُورِ ٱلضَّرُورِيَّةِ.

هَذَا / آخِرُ مَا ذَكَرْنَاهُ مِنْ أَقْوَالِ ٱلنَّغَمِ، مُمَهِّدِينَ لِمَا مَنُبَيِّنُهُ مِنْ عِلْمِ ٱلتَّأْلِيفِ. فَقَدْ حَانَ أَنْ نَشْرَحَ كَلَامَنَا فِي عِلْمِ ٱلإِيقَاعِ، حَتَّى إِذَا أَحَاطَ ٱلْعِلْمُ بِتَأْلِيفِ ٱلنَّغَمِ وَعَمَلِ ٱلإِيقَاعِ، سَهُلَ تَعْرِيفُ كَيْفِيَّةِ ٱلْعَمَلِ فِي تَأْلِيفِ ٱلْأَلْحَانِ.

أ-٦٠و

ب-٨١ض

---

1 ٱلْمَذْكُورِ] غير مقروءأ 9 سَبَباً] سَبَبَ ب 10 ضَرُورَةً] ضَرْ أ 13 وَٱلتَّبْيِينُ] غير مقروءأ 16 لِمَا مَنُبَيِّنُهُ] لِمَاهِيَّةِهِ أ

XL Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلثَّالِثَ عَشَرَ]

قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلثَّالِثَ عَشَرَ فِي ٱلإِيقَاعِ ». أَقُولُ : قَدْ عَرَفْتَ أَنَّ صِنَاعَتَنَا هَذِهِ إِنَّمَا تَتِمُّ بِجُزْأَيْنِ، أَحَدُهُمَا يَبْحَثُ عَنْ أَحوَالِ ٱلنَّغَمِ ٱلْمُسَمَّى بِٱسْمِ ٱلتَّأْلِيفِ، وَثَانِيهِمَا يَبْحَثُ عَنْ أَحوَالِ ٱلأَزْمِنَةِ ٱلْمُتَخَلِّلَةِ بَيْنَ ٱلنَّقَرَاتِ، ٱلْمُسَمَّى بِٱسْمِ ٱلإِيقَاعِ، عَلَى مَا أَشَارَ إِلَيْهِ ٱلشَّيْخُ فِي ٱلشِّفَاءِ. فَلَمَّا فَرَغَ ٱلْمُصَنِّفُ مِنْ تَحْقِيقِ ٱلْقَوْلِ فِي ٱلأَوَّلِ، شَرَعَ فِي تَحْقِيقِ ٱلْكَلَامِ فِي ٱلثَّانِي، فَهوَ عَلَى مَا عَرَّفَهُ عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ بَيْنَهَا أَزْمِنَةٌ مَحْدُودَةُ ٱلْمَقَادِيرِ لَهَا أَدوَارٌ مُتَسَاوِيَةٌ ٱلْكَمِّيَّةِ عَلَى أَوْضَاعٍ مَخْصُوصَةٍ. وَأَلْفَاظُ ٱلتَّعْرِيفِ ظَاهِرَةٌ لَا تَحْتَاجُ إِلَى ٱلْبَيَانِ عَلَى أَنَّهُ يَتَّضِحُ لَكَ فِي أَثْنَاءِ ٱلْكَلَامِ، وَفِيهِ نَظَرٌ.

أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّ ٱلإِيقَاعَ مِنْ <مَنْقُولِهِ> ٱلْفِعْلُ فَلَا يَصِحُّ حَمْلُ ٱلنَّقَرَاتِ عَلَيْهِ. وَ أَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّ ٱلإِيقَاعَ قَدْ يُوجَدُ بِدُونِ ٱلأَدوَارِ كَمَا فِي بَعْضِ ٱلأَصوَاتِ ٱلَّتِي تُسَمَّى بِٱلْفَارِسِيَّةِ « پیشرُو ». وَأَمَّا ثَالِثاً فَلِأَنَّ ٱلأَدوَارَ ٱلْمُتَسَاوِيَةَ قَدْ لَا تُدْرَكُ، إِمَّا مُطْلَقاً وَإِمَّا بِٱلْقِيَاسِ إِلَى ٱلْبَعْضِ، مَعَ أَنَّ ٱلإِيقَاعَ بِحَالِهِ. فَٱلصَّوَابُ فِي تَعْرِيفِهِ مَا ٱخْتَارَهُ ٱلشَّيْخُ أَبُو نَصْرٍ ٱلْفَارَابِي إِذْ قَالَ : « ٱلإِيقَاعُ هُوَ ٱلنُّقْلَةُ عَلَى ٱلنَّغَمِ فِي أَزْمِنَةٍ مَحْدُودَةِ ٱلْمَقَادِيرِ وَٱلنِّسَبِ ». وَٱلْمُرَادُ بِكَوْنِ ٱلأَزْمِنَةِ مَحْدُودَةَ ٱلْمَقَادِيرِ هُوَ أَنْ لَا تَكُونَ مَائِلَةً إِلَى أَحَدِ جَانِبَيْ ٱلإِفْرَاطِ وَٱلتَّفْرِيطِ. وَتَحْقِيقُ ٱلْقَوْلِ فِيهِ هُوَ أَنَّهُ إِذَا ٱنْتُقِلَ عَلَى ٱلنَّغَمَاتِ فَلَا بُدَّ أَنْ تَقَعَ بَيْنَ مَبَادِئِهَا، ٱلَّتِي هِيَ ٱلنَّقَرَاتُ، أَزْمِنَةٌ. وَتِلْكَ ٱلأَزْمِنَةُ لَائِحٌ إِمَّا أَنْ تَكُونَ فِي غَايَةِ ٱلْقِصَرِ أَوْ فِي غَايَةِ ٱلطُّولِ أَوْ مُتَوَسِّطَةً فِي مَا بَيْنَ ٱلْغَايَتَيْنِ. وَلَا يَخْفَى عَلَيْكَ أَنّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنَ ٱلأَوَّلَيْنِ مِمَّا يُوجِبُ فَسَادَ ٱللَّحْنِ. أَمَّا ٱلأَوَّلُ فَلِأَنَّ ٱللَّحْنَ كَمَا عَرَفْتَهُ إِنَّمَا يَحْصُلُ مِن ٱمْتِزَاجِ ٱلنَّغَمِ بَعْضُهَا مَعَ بَعْضٍ. وَقَدْ عَرَفْتَ أَيْضَا أَنَّ لِكُلِّ نَغْمَةٍ مِنْهَا حِصَّةً مِنَ ٱللَّبْثِ / فِي زَمَانٍ يُمْكِنُ / أَنْ تَرْتَسِمَ فِي ذَلِكَ ٱلزَّمَانِ فِي ٱلْقُوَّةِ ٱلسَّامِعَةِ. فَإِذَا أُوردَتْ ٱلثَّانِيَةُ عَلَى ٱلأُولَى وَهيَ لَمْ تَرْتَسِمْ بَعْدُ فِيهَا كَمَالَ ٱلارْتِسَامِ فَإِنَّهُ يُبْطِلُ صُورَتَهَا، فَلَا يَحْصُلُ ٱلامْتِزَاجُ بَيْنَهُمَا، فَيَفْسُدُ ٱللَّحْنُ. وَقَدْ يَبْلُغُ ٱلْقِصَرُ إِلَى غَايَةٍ تَجْعَلُ ٱلزَّمَانَ غَيْرَ مَحْسُوسٍ وَذَلِكَ لِأَحَدِ أَمْرَيْنِ :

ب-٨٢و

أ-٦٠ض

أَحَدُهُمَا وَهوَ أَنْ تَحْدُثَ ٱلنَّقْرَةُ بَعْدَ ٱلنَّقْرَةِ عَنْ حَرَكَةٍ وَاحِدَةٍ وَخُصُوصاً إِذَا كَانَتْ مُصَادَمَةُ ٱلثَّانِيَةِ مَعَ مُقَارَنَتِهِ ٱلأُولَى، فَلَا تُدْرِكُ ٱلسَّامِعَةُ مَا يَتَخَلَّلُ بَيْنَهُمَا مِنَ ٱلأَزْمِنَةِ، كَأَنَّهُ مِنْ وَاحِدٍ حَاصِلٍ فِي مَسَافَةٍ بَيْنَ

---

7 ظَاهِرَةٌ] ظَ : **أ،ب** 9 فَلِأَنَّ ٱلإِيقَاعَ مِنْ <مَنْقُولِهِ> ٱلْفِعْلُ ... وَ أَمَّا ثَانِياً] **–أ** 14 أَنْ تَقَعَ] وَأَنْ تَقَعَ : **أ،ب** 18 أَنْ تَرْتَسِمَ فِي] أَنْ تَرْتَسِمَ فِي **ب** 20 أَمْرَيْنِ] ٱلأَمْرَيْنِ : **أ**

ٱلْمَسَافَتَيْنِ، أَوْ إِنْ أَدْرَكَتْهُ لَكِنَّهَا لَمْ تَضْبِطْهُ لِقِصَرِ ٱلْمَسَافَةِ. وَهَذَا كَٱلنَّقْرَةِ ٱلَّتِي <تَتِمُّ> بِوَتَرَيْنِ مُتَقَارِبَيْ ٱلوَضْعِ مَعاً، وَكَٱلَّتِي تَهْتَزُّ عَلَى ٱلوَتَرِ ٱلْأَعْلَى مِنَ ٱلْعُودِ مَعَ ٱلْبَمِّ ٱلْمُتَّصِلِ بِهِ، بَلِ ٱلَّتِي <تَمُرُّ بِفَنٍّ> وَاحِدٍ عَلَى وَتَرَيْنِ، وَإِنْ كَانَتَا مُتَبَايِنَتَيْنِ، لَيْسَا كَٱلزِّيرِ مَعَ ٱلْأَعْلَى [أَيْ] مَعَ ٱلْبَمِّ، بَلْ مِثْلَ ٱلْبَمِّ وَٱلْمَثْلَث.

وَثَانِيهِمَا هُوَ أَنْ لَا تَكُونَ ٱلنَّقْرَتَانِ عَنْ حَرَكَةٍ وَاحِدَةٍ مِنَ ٱلْمُتَقَرَّرِ بِهِ بَلْ عَلَى حَرَكَةٍ تُسْتَأْنَفُ بَعْدَ حَرَكَةٍ <تَنْصَرِفُ> عَنْهَا. لَكِنَّ ٱلنَّاقِرَ يَجْتَهِدُ فِي إِحْدَاثِ ٱلنَّقْرَةِ ٱلتَّالِيَةِ وَيَسْتَعْجِلُ ٱسْتِعْجَالاً لَا يَرُومُ أَنْ يُدْغِمَ ٱلثَّانِيَةَ فِي ٱلْأُولَى كَأَنَّهُ يُحَاوِلُ بِذَلِكَ تَمْدِيداً مِنْ نَغْمَةِ ٱلنَّقْرَةِ ٱلْأُولَى وَذَلِكَ كَمَا يُشَاهَدُ مِنْ تَرْعِيدِ ٱللِّسَانِ وَسُرْعَةِ حَرَكَةِ ٱلنَّقَرَاتِ عَلَى ٱلطُّبُولِ مِنْ أَيْدِي ٱلْمَهَرَةِ. وَهَذَا ٱلْعَمَلُ يُسَمَّى تَهْزِيزاً وَتَرْعِيداً وَتَضْعِيفاً وَيُلَقِّبُهُ ٱلْمُطْرِبُونَ مَرْغُولاً. وَأَمَّا ٱلثَّانِي فَلِأَنَّهُ يُوجِبُ ٱنْقِطَاعَ ٱلنَّغْمَةِ ٱلْأُولَى مِنَ ٱلنَّغْمَةِ ٱلثَّانِيَةِ وَذَلِكَ لِأَنَّهُ إِذَا أُوردَت ٱلثَّانِيَةُ وَٱلزَّمَانُ مِنَ ٱلطُّولِ فِي ٱلْغَايَةِ فَلَا تَكُونُ ٱلْأُولَى قَد ٱضْمَحَلَّتْ بِٱلْكُلِّيَّةِ مِنَ ٱلسَّامِعَةِ، فَلَا يَحْصُلُ ٱلامْتِزَاجُ بَيْنَهُمَا أَيْضاً فَيَفْسُدُ ٱللَّحْنُ، فَلِذَلِكَ يُسَمَّى ذَلِكَ مُنْقَطِعاً. فَلَمَّا ظَهَرَ أَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْ هَذَيْنِ ٱلصِّنْفَيْنِ لَا يَصْلُحُ أَنْ يَكُونَ مِعياراً تُكَالُ بِهِ ٱلْأَزْمِنَةُ، فَوَجَبَ أَنْ يَكُونَ لِلتَّقْدِيرِ مَدْخَلٌ مُعْتَدٌّ بِهِ فِي هَذَا ٱلْبَابِ، وَهُوَ أَنْ تَكُونَ ٱلْأَزْمِنَةُ ٱلْمُتَخَلِّلَةُ مَحْدُودَةَ / ٱلْمَقَادِيرِ. ب-٨٢ض

وَٱلْأَدْوَارُ لَا تُدْرِكُ تَسَاوِيَ تِلْكَ ٱلْأَزْمِنَةِ وَٱلْأَدْوَارِ. لَكِنَّ إِدْرَاكَ تَسَاوِي ٱلْأَزْمِنَةِ وَٱلْأَدْوَارِ لَا يُمْكِنُ إِلَّا بِمِيزَانِ ٱلطَّبْعِ ٱلسَّلِيمِ، فَلِذَلِكَ قِيلَ إِنَّ بَيْنَ ٱلشِّعْرِ وَٱلإِيقَاعِ تَنَاسُباً مَّا مِنْ وَجْهٍ، وَهُوَ أَنَّ أَدْوَارَ عَرُوضِ ٱلشِّعْرِ كَمَا تَكُونُ فِي ٱلْأَوْضَاعِ مُتَقَارِبَةً وَفِي ٱلْأَوْزَانِ مُخْتَلِفَةً. وَٱلشَّخْصُ ٱلَّذِي أُعْطِيَ ٱلطَّبْعَ ٱلسَّلِيمَ لَا يَفْتَقِرُ فِي إِدْرَاكِ تَسَاوِي كُلِّ دَوْرٍ مِنْهَا إِلَى مِيزَانِ ٱلْعَرُوضِ. كَذَلِكَ ٱلإِيقَاعُ، فَإِنَّ مَنْ أُعْطِيَ ٱلطَّبْعَ ٱلْمُسْتَقِيمَ لَا يَفْتَقِرُ فِي إِدْرَاكِ تَسَاوِي كُلِّ دَوْرٍ مِنْ أَدْوَارِ ٱلإِيقَاعِ إِلَى مِيزَانٍ يُدْرِكُ بِهِ ذَلِكَ، بَلِ ٱلْغَرِيزَةُ ٱلَّتِي قَدْ جُبِلَ هُوَ عَلَيْهَا تَكُونُ كَافِيَةً فِي ذَلِكَ ٱلإِيقَاعِ. وَتِلْكَ ٱلْغَرِيزَةُ لَا تُوجَدُ فِي كُلِّ شَخْصٍ، بَلْ لَا تُوجَدُ إِلَّا وَاحِدٍ بَعْدَ وَاحِدٍ، فَإِنَّ جَمَاعَةً مِنَ ٱلْأَذْكِيَاءِ، وَطَائِفَةً / مِنَ ٱلْحُكَمَاءِ، عَلَى مَا حَكَاهُ ٱلْمُصَنِّفُ، تَوَجَّهُوا إِلَى مَعْرِفَةِ عِلْمِ ٱلإِيقَاعِ، أ-٦١و وَٱنْقَطَعُوا عَمَّا سِوَاهُ بِٱلْكُلِّيَّةِ، وَبَذَلُوا وُسْعَهُمْ فِي ذَلِكَ مُدَّةً مَدِيدَةً وَٱسْتَغْرَقُوا جُهْدَهُمْ أَزْمِنَةً طَوِيلَةً، وَٱجْتَهَدَ مُعَلِّمُهُمْ وَمُرْشِدُهُمْ أَقْصَى غَايَةِ ٱلإِجْتِهَادِ وَٱلإِرْشَادِ عَلَى أَنْ يَتَعَقَّلُوا ذَلِكَ وَيَصِيرَ مَلَكَةً لَهُمْ بِكَثْرَةِ ٱلْمُمَارَسَةِ وَٱلْمُزَاوَلَةِ عَلَيْهِ. وَلَمْ يَنْفَعْهُمْ جُهْدُهُمْ وَٱجْتِهَادُهُمْ إِلَّا ٱلْمَشَقَّةَ وَٱلتَّعَبَ، إِلَّا نَادِراً مِنْهُم، مَعَ أَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ كَانَ عَالِماً بِٱلْعُلُومِ ٱلدَّقِيقَةِ، سَرِيعَ ٱلْهُجُومِ عَلَى إِدْرَاكِ ٱلْحَقَائِقِ ٱلْخَفِيَّةِ ٱلْجَلِيلَةِ، إِذْ كُلٌّ مُسَيَّرٌ لِمَا خُلِقَ لَهُ وَنَحْنُ قَدْ وَجَدْنَا أَكْثَرَ ٱلْحُكَمَاءِ فِي هَذَا ٱلزَّمَانِ مِنْ هَذَا ٱلْقَبِيلِ، لِأَنَّهُ يُحَرِّكُ أَعْضَاءَهُ عِنْدَ سَمَاعِ ٱلإِيقَاعِ عَلَى هَيْأَةٍ غَيْرِ مَوْزُونَةٍ. وَٱعْلَمْ أَنَّهُ قَدْ شَاعَ فِيمَا بَيْنَ ٱلْخَلَائِقِ وَبَيْنَ مَنْ لَيْسَ لَهُ ٱسْتِعْدَادٌ وَتَحْصِيلُ ٱلْحَقَائِقِ.

إِنَّ ٱلشَّيْخَ ٱلرَّئِيسَ أَبَا عَلِيِّ بْنَ سِينَا، نَوَّرَ ٱللَّهُ مَرْقَدَهُ، لَمْ يُدْرِك ٱلنِّسَبَ ٱلْمُوسِيقَارِيَّةَ، وَإِنَّهُ مِنْ زُمْرَةِ هَذِهِ ٱلطَّائِفَةِ، مُنْدَرِجٌ فِي سِلْكِهِم، وَهَذَا بُهْتَانٌ عَظِيمٌ وَإِثْمٌ مُبِينٌ لِأَنَّهُ صَرَّحَ فِي ٱلْفَصْلِ ٱلْأَوَّلِ مِنْ كِتَابِ ٱلْقَانُونِ

---

[1] <تَتِمُّ> غير مقروءة**أ،ب** [2] مَعاً] **–أ** [2] تَهْتَزُّ] تَهْتَزُّهُ : **أ** [2] <تَمُرُّ بِفَنٍّ>] غير مقروءة**أ،ب** [5] ٱلتَّالِيَةِ] ٱلثَّالِثَةِ : **أ** [5] يُدْغِمَ] غير مقروءة**أ** [10] ذَلِكَ] **–أ** [11–12] وَهوَ أَنْ تَكُونَ] وَأَنْ تكُونَ : **أ** [13] ٱلْأَزْمِنَةِ] **–أ** [14] تَنَاسُباً مَّا] تَنَاسُباً : **أ** [26] بْنَ] **–أ**

ب-٨٣و بِمَا هَذِهِ حِكَايَتُهُ : « وَأَنَا أَسْتَعْظِمُ ضَبْطَ هَذِهِ ٱلنِّسَبِ بِٱلْحِسِّ / وَٱسْتَسْهِلُهُ عَلَى مَنْ اِعْتَادَ دَرْجَ اِلإِيقَاعِ وَتَنَاسُبَ ٱلنَّغَمِ بِٱلصِّنَاعَةِ. » ثُمَّ كَانَ تَارَةً عَلَى أَنْ يُعَرِّفَ ٱلْمُوسِيقَى بِتَفْتِيشِ ٱلْمَصْنُوعِ بِٱلْمَعْلُومِ، فَهَذَا ٱلإِنْسَانُ إِذَا تَأَمَّلَهُ، أَيْ ٱلنَّبْضُ، أَمْكَنَ أَنْ يَفْهَمَ هَذِهِ ٱلنِّسَبَ بِٱلْحِسِّ. وَهَذَا ٱلْكَلَامُ يُنَادِي بِأَعْلَى ٱلصَّوْتِ عَلَى أَنَّهُ لَمْ يُمَارِسِ ٱلإِيقَاعَاتِ وَٱلنِّسَبَ ٱلْمُوسِيقِيَّةَ بِٱلِيَدِ وَٱلْعَمَلِ، لِتَنَزُّهِ مَنْزِلَتِهِ عَنْ ذَلِكَ، وَٱسْتِغْرَاقِ زَمَانِهِ فِيمَا هُوَ أَهَمُّ وَأَشْرَفُ، فَلَا جَرَمَ كَانَ ذَلِكَ غَيْرَ حَاصِلٍ لَهُ وَلِذَلِكَ اِسْتَعْظَمَ إِدْرَاكَهُ. يَعْرِفُ مَنْ لَهُ إِلْفٌ بِكَلَامٍ عَلَى أَنَّ كَثِيراً 5 مِمَّنْ لَهُ ذِهْنٌ نَقَّادٌ وَطَبْعٌ وَقَّادٌ، يُنْشِدُ ٱلْبَيْتَ مَكْسُوراً، بَلْ مَرْقُوماً، وَلَا تَجْرِبَةَ، وَذَلِكَ إِمَّا بِسَبَبِ عَدَمِ ٱلاِعْتِيَادِ أَوْ بِسَبَبِ نَقْصٍ فِي ٱلطَّبِيعَةِ أَوْ بِسَبَبٍ آخَرَ. فَلَا يَتِمُّ ٱلاِسْتِدْلَالُ بِعَدَمِ ٱلْحُصُولِ عَلَى عَدَمِ ٱلاِسْتِعْدَادِ.

قَالَ : « فَلْنُورِدْ ». أَقُولُ : إِنَّهُ قَدْ يَعْرِضُ لِلْأَصْوَاتِ وَٱلْحُرُوفِ حَرَكَاتٌ وَسَكَنَاتٌ تُكَوِّنُ بَيْنَ كُلِّ حَرَكَتَيْنِ زَمَاناً. وَقَدْ عَرَفْتَ أَنَّ تِلْكَ ٱلْأَزْمِنَةَ تَكُونُ مُخْتَلِفَةً فِي ٱلطُّولِ وَٱلْقِصَرِ وَقَدْ لَا تَكُونُ. وَكُلَّمَا كَانَتْ 10 أَزْمِنَةٌ مَعْدُودَةٌ بَيْنَ حَرَكَاتٍ مَعْدُودَةٍ مُسَاوِيَةً لِأَزْمِنَةٍ مُتَخَلِّلَةٍ بَيْنَ حَرَكَاتٍ أُخَرَ تُسَمَّى تِلْكَ ٱلْأَزْمِنَةُ أَدْوَاراً. فَلْنُورِدْ أَوَّلاً لِنَغْمَتَيْ ٱلْأَزْمِنَةِ ٱلْمُخْتَلِفَةِ ٱلْوَاقِعَةِ بَيْنَ ٱلْحَرَكَاتِ مُقَدِّمَةً، فَنَقُولُ :

اِصْطِلَاحُ أَصْحَابِ ٱلْعُرُوضِ عَلَى أَنَّ كُلَّ حَرْفَيْنِ مُتَحَرِّكَيْنِ لَا يَعْقُبُهُمَا سَاكِنٌ كَقَوْلِنَا تَنَ، سَبَبٌ ثَقِيلٌ. وَكُلُّ حَرْفَيْنِ ثَانِيهِمَا سَاكِنٌ كَقَوْلِنَا تَن، سَبَبٌ خَفِيفٌ. وَكُلُّ ثَلَاثَةِ أَحْرُفٍ ثَالِثُهَا سَاكِنٌ فَقَط، كَقَوْلِنَا تَنَن، وَتَدٌ مَجْمُوعٌ. وَكُلُّ مُتَحَرِّكَيْنِ بَيْنَهُمَا سَاكِنٌ، وَتَدٌ مَفْرُوقٌ، كَقَوْلِنَا تَانَ. وَكُلُّ أَرْبَعَةِ أَحْرُفٍ رَابِعُهَا سَاكِنٌ فَقَط، كَقَوْلِنَا تَنَنَن، فَاصِلَةٌ صُغْرَى. وَكُلُّ خَمْسَةِ / أَحْرُفٍ خَامِسُهَا سَاكِنٌ فَقَط، كَقَوْلِنَا تَنَنَنَن، فَاصِلَةٌ كُبْرَى. أ-٦١ض 15

إِذَا عَرَفْتَ ذَلِكَ فَنَقُولُ إِنَّهُ يُمْكِنُ لَكَ أَنْ تَتَلَفَّظَ بِأَسْبَابٍ ثِقَالٍ عَلَى أَنْ تَكُونَ تِلْكَ ٱلْأَزْمِنَةُ ٱلْوَاقِعَةُ بَيْنَ حَرَكَاتِهَا مُتَسَاوِيَةً، وَ[أَن] تَقْرِنَ بِكُلِّ وَاحِدٍ مِنْ حَرَكَةِ كُلِّ / سَبَب، بَلْ تِلْكَ ٱلْأَسْبَاب، نَقْرَةً عَلَى ٱلْوَتَرِ إِذَا ب-٨٣ض تَصَفَّقْنَا بِٱلْيَدِ كَمَا إِذَا قُلْتَ تَنَ تَنَ تَنَ تَنَ. وَيُمْكِنُكَ أَيْضاً أَنْ تَلْفَظَ بِأَسْبَابٍ خِفَافٍ عَلَى ٱلتَّتَالِي وَتَقْرِنَ بِكُلِّ نَقْرَةٍ بِتَاءِ كُلِّ سَبَبٍ دُونَ نُونِهَا ٱلسَّاكِنَةِ، كَمَا إِذَا قُلْتَ تَنْ تَنْ تَنْ تَن. وَيُمْكِنُ لَكَ أَيْضاً أَنْ تَلْفَظَ بِطَائِفَةٍ مِنَ ٱلْأَوْتَادِ عَلَى ٱلتَّتَالِي وَتَقْرِنَ بِٱلتَّاءِ ٱلْأُولَى مِنْ كُلِّ وَتَدٍ مِنَ ٱلْأَوْتَادِ دُونَ ٱلْأُخْرَيَيْنِ مِنْ حَرْفَيْهِمَا، أَعْنِي ٱلتَّاءَ ٱلْمُتَحَرِّكَةَ ٱلثَّانِيَةَ وَٱلنُّونَ ٱلسَّاكِنَةَ ٱلثَّالِثَةَ، كَمَا إِذَا قُلْتَ تَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَن. وَيُمْكِنُ لَكَ أَيْضاً أَنْ تَلْفَظَ بِجَمَاعَةٍ مِنَ ٱلْفَوَاصِلِ ٱلصُّغْرَى عَلَى ٱلتَّتَالِي، وَتَقْرِنَ بِٱلتَّاءِ ٱلْأُولَى مِنْ كُلِّ فَاصِلَةٍ مِنْ تِلْكَ ٱلْفَوَاصِلِ دُونَ ٱلْحُرُوفِ ٱلْأَوَاخِرِ هَهُنَا، كَمَا إِذَا قُلْتَ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَن، لَكِنْ يَجِبُ أَنْ يَكُونَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْ تَلَفُّظِكَ وَنَقَرَاتِكَ فِي ٱلْجَمِيعِ مُعْتَدِلاً بَيْنَ ٱلسُّرْعَةِ وَٱلْبُطُوءِ، وَمُطَابِقاً بَعْضُهَا عَلَى ٱلْبَعْضِ.

لَمَّا عَرَفْتَ أَنَّ ٱلْخُرُوجَ إِلَى أَحَدِهِمَا مِمَّا يُوجِبُ فَسَادَ ٱللَّحْنِ فَقَدْ ظَهَرَ لَكَ مِنْ هَذَا أَنَّ ٱلْأَزْمِنَةَ ٱلإِيقَاعِيَّةَ مُخْتَلِفَةٌ بِحَسَبِ ٱلطُّولِ وَٱلْقِصَرِ، فَإِنَّ ٱلْأَزْمِنَةَ ٱلْمُتَخَلِّلَةَ بَيْنَ نَقَرَاتِ ٱلْأَسْبَابِ ٱلثِّقَالِ أَقْصَرُ مِنَ ٱلْمُتَخَلِّلَةِ بَيْنَ

---

3 أَيْ] وَأَيْ : **أ** 6 ٱلْبَيْتَ] وَٱلْبَيْتُ : **أ** 10 مَعْدُودَةٌ] مُعَدَّدَةٌ : **ب** 16 تَتَلَفَّظَ] تَلْفَظَ : **أ** 18 تَصَفَّقْنَا] تَصْفَضَا : **أ** 19 بِتَاءِ] بِقَاءِ : **ب** 26–3161 ٱلثِّقَالِ أَقْصَرُ ... ٱلْأَسْبَابِ] **–أ**

ٱلْأَسْبَاب ٱلْخِفَاف لِٱمْتِنَاعِ أَنْ تَقَعَ بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَات ٱلثِّقَال نَقْرَةٌ صَالِحَةٌ لِتَأْلِيف ٱلْأَلْحَان وَجَوَاز وُقُوعِهَا فِيمَا بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَات ٱلْأَعْلَى وَتَحَقُّقِهَا فِيمَا بَيْنَ نَقْرَتَيْ ٱلثَّانِيَة. وَٱلْأَزْمِنَةُ ٱلْمُتَخَلِّلَةُ بَيْنَ نَقَرَات ٱلْأَسْبَاب ٱلْخِفَاف أَقْصَرُ مِنَ ٱلْأَزْمِنَةِ ٱلْمُتَخَلِّلَةِ بَيْنَ نَقَرَات ٱلْأَوْتَاد، لِٱمْتِنَاعِ أَنْ تَقَعَ بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَات ٱلْخِفَاف نَقْرَتَانِ وَإِمْكَانِ وُقُوعِهِمَا فِيمَا بَيْنَ نَقْرَتَيْ ٱلْأَوْتَاد لِٱتِّحَاد ٱلْوَاسِطَةِ فِي ٱلْأُولَى وَتَعَدُّدِهَا فِي ٱلثَّانِيَة. وَٱلْأَزْمِنَةُ ٱلْمُتَخَلِّلَةُ بَيْنَ نَقَرَات ٱلْأَوْتَاد أَقْصَرُ مِنَ ٱلْأَزْمِنَةِ ٱلْمُتَخَلِّلَةِ بَيْنَ نَقَرَات ٱلْفَوَاصِلِ، لِٱمْتِنَاعِ أَنْ تَقَعَ بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ / مِنْ نَقَرَات ٱلْأَوْتَاد ثَلَاثُ نَقَرَاتٍ وَجَوَاز وُقُوعِهَا فِيمَا بَيْنَ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَات ب-٨٤و
ٱلْفَوَاصِلِ لِوُجُود ٱلْوَاسِطَتَيْنِ فِي ٱلْأُولَى وَٱلْوَسَائِطِ فِي ٱلثَّانِيَةِ، وَأَطْوَلُ مِنَ ٱلْأَزْمِنَةِ ٱلْمُتَخَلِّلَةِ بَيْنَ ٱلْأَسْبَاب ٱلْخِفَاف لِمَا ذَكَرْنَاهُ بِعَيْنِهِ، وَكَذَلِكَ [مِنَ] ٱلْأَزْمِنَةِ ٱلْمُتَخَلِّلَةِ بَيْنَ نَقَرَات ٱلْأَسْبَاب ٱلثِّقَال، وَإِنَّمَا لَمْ يَتَعَرَّضْ لَهُ لِأَنَّهُ بَعْدَمَا ذَكَرَهُ مِنَ ٱلنِّسَب مِنَ ٱلرَّأْس بِحَيْثُ لَا يَخْفَى.

قَالَ : « فَلْنُسَمِّ ٱلْأَزْمِنَةَ ». أَقُولُ : مِنْ عَادَةِ أَرْبَاب هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ أَنَّهُمْ يَخُصُّونَ كُلَّ زَمَانٍ مِنَ ٱلْأَزْمِنَةِ ٱلْإِيقَاعِيَّةِ بِٱسْمٍ مُفْرَدٍ لِيَمْتَازَ كُلٌّ مِنْهَا عَنِ ٱلْآخَرِ فَيَكُونَ مُحَصَّلاً عِنْدَ ٱلسَّامِعِ، فَإِنَّهُمْ يُسَمُّونَ ٱلْأَزْمِنَةَ ٱلْمُتَخَلِّلَةَ بَيْنَ نَقَرَات أَسْبَاب ٱلثِّقَال زَمَانَ أَ وَهُوَ قَلِيلُ ٱلِاسْتِعْمَال فِي تَأْلِيف ٱلْأَلْحَان لِكَوْنِهِ وَاقِعاً مِنَ ٱلِاعْتِدَال فِي طَرَف لِأَنَّهُ / أَقْصَرُ ٱلْأَزْمِنَةِ ٱلْمُسْتَعْمَلَةِ فِي تَأْلِيفِهَا، وَٱلْأَقْصَرُ مِنْهُ يُؤَدِّي إِلَى مَا نَبَّهْتُ عَلَيْهِ مِنَ ٱلتَّهْزِيز أ-٦٢و
وَٱلتَّرْعِيد، وَٱلشَّيْخُ ٱلْفَارَابِي يُسَمِّيهِ سَرِيعَ ٱلْهَزَج، وَٱلْمُتَخَلِّلَةَ بَيْنَ نَقَرَات ٱلْأَسْبَاب ٱلْخِفَاف بِزَمَانِ بَ وَيُسَمِّيهِ ٱلشَّيْخُ خَفِيفَ ٱلْهَزَج، وَٱلْمُتَخَلِّلَةَ بَيْنَ نَقَرَات ٱلْأَوْتَاد بِزَمَانِ جِ وَيُسَمِّيهِ ٱلشَّيْخُ خَفِيفَ ثَقِيلِ ٱلْهَزَج، وَٱلْمُتَخَلِّلَةَ بَيْنَ نَقَرَات ٱلْفَوَاصِلِ بِزَمَانِ دَ وَيُسَمِّيهِ ٱلشَّيْخُ ثَقِيلَ ٱلْهَزَج.

وَكُلُّ وَاحِدٍ مِنْ هَذِهِ ٱلثَّلَاثَةِ، لِٱعْتِدَالِهِ مِنْ بَيْنِ ٱلزَّمَان، كَثِيراً مَا يُسْتَعْمَلُ فِي تَأْلِيف ٱلْأَلْحَان. وَمِنْهُمْ مِنْ بُحُور ٱلْمِضْمَانِي زَمَانُ هَ وَهُوَ ٱلَّذِي يُمْكِنُ أَنْ تَقَعَ بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَاتِهِ أَرْبَعُ نَقَرَات، وَلَا يَجُوزُ ٱلتَّجَاوُزُ عَنْهُ بِنَاءاً عَلَى مَا نَبَّهْتُ أَنَّ ٱلْأَطْوَلَ مِنْهُ يُؤَدِّي إِلَى مَا نَبَّهْتُ مِنَ ٱلِانْقِطَاع. وَكَذَلِكَ ٱلْمُصَنِّفُ فَإِنَّهُ قَالَ فِي / ٱلرِّسَالَةِ ٱلشَّرَفِيَّةِ : « وَأَنْتَ يُمْكِنُكَ تَبْعِيدُ ٱلنَّقَرَات بَعْضِهَا عَنْ بَعْضٍ أَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ، وَلَكَ أَنْ تُسَمِّيَهُ بِأَيِّ ٱسْمٍ ب-٨٤ض
شِئْتَ، غَيْرَ أَنَّنَا نَقْتَصِرُ عَلَى هَذِهِ ٱلْأَزْمِنَةِ ٱلْأَرْبَعَةِ. » وَإِنِ ٱشْتَهَيْتَ أَنْ تَعْلَمَ مَا هِيَ ٱلنِّسْبَةُ بَيْنَ كُلِّ زَمَانَيْنِ مِنْ تِلْكَ ٱلْأَزْمِنَةِ فَٱعْلَمْ أَنَّ نِسْبَةَ زَمَانِ بَ إِلَى زَمَانِ أَ نِسْبَةُ ٱلضِّعْف، وَنِسْبَةَ زَمَانِ جِ إِلَى زَمَانِ بَ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْف، وَإِلَى زَمَانِ أَ نِسْبَةُ ثَلَاثَةِ ٱلْأَمْثَال. وَنِسْبَةُ زَمَانِ دَ إِلَى زَمَانِ جِ نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْف، وَإِلَى زَمَانِ بَ نِسْبَةُ ٱلضِّعْف، وَإِلَى زَمَانِ أَ نِسْبَةُ أَرْبَعَةِ ٱلْأَمْثَال. وَإِذَا كَانَ كَذَلِكَ فَٱلزَّمَانُ ٱلَّذِي يُتَلَفَّظُ فِيهِ بِثَمَانِيَةٍ مِنَ ٱلْأَسْبَاب ٱلثِّقَال يَكُونُ مُسَاوِياً لِلزَّمَانِ ٱلَّذِي يُتَلَفَّظُ فِيهِ بِأَرْبَعَةٍ مِنَ ٱلْفَوَاصِلِ، إِذْ لَوْ فُرِضَ شَخْصَانِ أَحَدُهُمَا

7–8 ٱلْأَسْبَاب ٱلْخِفَاف] أَسْبَاب ٱلْخِفَاف : **أ،ب** 13 وَٱلْأَقْصَرُ مِنْهُ] أَوْ لِلْأَقْصَرِ مِنْهُ : **ب** 15 خَفِيفَ ثَقِيلِ ٱلْهَزَج] ثَقِيلَ ٱلْهَزَج : **أ**
17 وَمِنْهُمْ] وَمِنْهُمْ : **أ،ب** 21 مَا هِيَ] فِي ٱلْأَصْلِ، **أ، ب** : هُوَ

لَافِظٌ بِٱلأَسْبَابِ ٱلثِّقَالِ ٱلثَّمَانِيَةِ، وَٱلآخَرُ بِٱلْفَوَاصِلِ ٱلأَرْبَعِ، مُبْتَدآنِ مَعاً، حَافِظَانِ لِنِسْبَةِ ٱلأَزْمِنَةِ حَقَّهَا، فَإِنَّهُمَا إِذَا أَعَادَا ٱلدَّوْرَ، تَقَعُ نَقْرَتَاهُمَا فِي اِنْتِهَاءِ ٱلدَّوْرِ ٱلأَوَّلِ ٱلَّذِي هُوَ اِبْتِدَاءُ ٱلدَّوْرِ ٱلثَّانِي مَعاً. وَكَذَلِكَ ٱلزَّمَانُ ٱلَّذِي يُتَلَفَّظُ فِيهِ بِأَرْبَعَةِ أَوْتَادٍ وَفَاصِلَةٍ يَجِبُ أَنْ يَكُونَ مُسَاوِياً لِلزَّمَانِ ٱلَّذِي يُتَلَفَّظُ [فِيهِ] بِأَرْبَعٍ مِنَ ٱلْفَوَاصِلِ أَوْ بِثَمَانِيَةٍ مِنَ ٱلأَسْبَابِ ٱلثِّقَالِ، بِعَيْنِ مَا ذَكَرْنَاهُ مِنَ ٱلنِّسْبَةِ بَيْنَ ٱلزَّمَانِ وَٱلْغَرَضِ وَٱلاِمْتِحَانِ.

قَالَ : « وَإِذَا أَدْرَجَ ٱللَّافِظُ ». أَقُولُ : لَمَّا بَيَّنَ أَنَّ ٱلأَزْمِنَةَ ٱلْمُتَخَلِّلَةَ بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَاتِ ٱلأَسْبَابِ ٱلثِّقَالِ وَٱلْخِفَافِ وَٱلأَوْتَادِ وَٱلْفَوَاصِلِ، بَعْضُهَا أَقْصَرُ مِنَ ٱلْبَعْضِ، أَرَادَ أَنْ يُشِيرَ إِلَى أَنَّ ٱلأَقْصَرَ هَهُنَا قَدْ يَكُونُ مُسَاوِياً لِلأَطْوَلِ، وَقَدْ يَزِيدُ عَلَيْهِ بِفَضْلٍ :

أَمَّا ٱلأَوَّلُ فَلِأَنَّ ٱللَّافِظَ بِٱلأَسْبَابِ ٱلثِّقَالِ إِذَا أَدْرَجَ نَقَرَاتِهِ ٱلْمَقْرُونَةَ بِنُونَاتِهَا ٱلْمُتَحَرِّكَةِ وَأَسْقَطَهَا مِنَ ٱلْبَيْنِ وَٱقْتَصَرَ مِنْهَا عَلَى نَقَرَاتِ ٱلتَّآتِ، يَكُونُ كُلُّ زَمَانَيْنِ مِنْ أَزْمِنَةِ أَ، أَعْنِي زَمَانَ ٱلتَّاءِ وَٱلنَّقْرَةِ ٱلْمَحْذُوفَةِ مَعاً مُسَاوِيَيْنِ لِزَمَانِ بَ، لِجَوَازِ أَنْ يَقَعَ جِ بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَاتِهَا، [وَهِيَ] نَقْرَةٌ صَالِحَةٌ لِتَأْلِيفِ ٱللَّحْنِ، وَذَلِكَ ظَاهِرٌ. / وَكَذَلِكَ ٱللَّافِظُ بِٱلأَسْبَابِ ٱلْخِفَافِ / إِذَا حَذَفَ نَقْرَةً بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَاتِهَا يَكُونُ كُلُّ زَمَانَيْنِ مِنْ أَزْمِنَةِ بَ، أَعْنِي زَمَانَيْ ٱلنَّقْرَةِ ٱلْمَوْجُودَةِ وَٱلْمُدْرَجَةِ ٱلْمَحْذُوفَةِ مَعاً مُسَاوِيَيْنِ لِزَمَانِ دَ لِجَوَازِ أَنْ تَقَعَ بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَاتِهَا نَقْرَتَانِ. ب-٨٥و أ-٦٢ض

وَأَمَّا ٱلثَّانِي فَلِأَنَّ ٱللَّافِظَ بِٱلأَوْتَادِ إِذَا أَدْرَجَ بَ بَيْنَ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَاتِهَا يَكُونُ كُلُّ زَمَانَيْنِ مِنْ أَزْمِنَةِ جِ، أَعْنِي زَمَانَيْ ٱلنَّقْرَةِ وَٱلْمَحْذُوفَةِ مَعاً، مُسَاوِيَيْنِ لِزَمَانٍ يَزِيدُ عَلَى زَمَانِ دَ بِمِقْدَارِ زَمَانِ بَ، لِأَنَّ ٱللَّافِظَ فِي ذَلِكَ ٱلزَّمَانِ يَتَلَفَّظُ بِأَرْبَعَةِ مُتَحَرِّكَاتٍ وَقَدْ سَبَقَ أَنَّ زَمَانَ ثَلَاثَةِ أَحْرُفٍ مُتَحَرِّكَةٍ مَعَ سَاكِنٍ [هُوَ] زَمَانُ دَ، وَزَمَانُ مُتَحَرِّكٍ مَعَ سَاكِنٍ زَمَانَيْ بَ، فَيَكُونُ ٱلْمَجْمُوعُ زَمَانَ دَ مَعَ فَضْلَةٍ هِيَ زَمَانُ بَ.

قَالَ : « إِذَا عَرَفْتَ فَٱعْلَمْ ». أَقُولُ : ٱلإِيقَاعَاتُ <ٱلرَّاوِيَةُ> ٱلْمُتَدَاوَلَةُ بَيْنَ أَرْبَابِ ٱلصِّنَاعَةِ ٱلْعَمَلِيَّةِ سِتَّةٌ : أَحَدُهَا ٱلثَّقِيلُ ٱلأَوَّلُ، وَثَانِيهَا ٱلثَّقِيلُ ٱلثَّانِي، وَثَالِثُهَا خَفِيفُ ٱلثَّقِيلِ، وَرَابِعُهَا ٱلرَّمَلُ وَثَقِيلُهُ أَوْ هُوَ وَخَفِيفُهُ، وَخَامِسُهَا خَفِيفُ ٱلرَّمَلِ، وَسَادِسُهَا ٱلْهَزَجُ.

1 [ٱلثَّقِيلُ ٱلأَوَّلُ]

أَمَّا ٱلثَّقِيلُ ٱلأَوَّلُ فَٱلْمُرَادُ بِهِ فِي زَمَانِنَا هَذَا جُمْلَةُ نَقَرَاتٍ يُحِيطُ بِهَا زَمَانٌ لَا يُمْكِنُ أَنْ يُتَلَفَّظَ فِيهِ إِلَّا بِثَمَانِيَةِ أَسْبَابٍ ثِقَالٍ، فَتَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِهِ سِتَّ عَشْرَةَ. إِلَّا أَنَّ مِنْهُمْ مَنْ يَحْذِفُ مِنْهَا إِحْدَى عَشْرَةَ نَقْرَةً، وَيَجْعَلُهَا أَزْمَاناً وَيَأْتِي بِٱلْبَوَاقِي، وَٱلْمُصَنِّفُ رَحِمَهُ ٱللَّهُ تَعَالَى لِسُهُولَةِ هَذَا ٱلزَّمَانِ جَعَلَ زَمَاناً يُمْكِنُ أَنْ يُتَلَفَّظَ فِيهِ بِوَتَدَيْنِ وَفَاصِلَةٍ وَسَبَبٍ خَفِيفٍ، ثُمَّ فَاصِلَةٍ عِوَضاً عَنْهُ عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ تَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ،

---

[1] لَافِظٌ] ٱللَّافِظُ : **ب** [1] مُبْتَدآنِ] مُبْتَدِئِينَ [1] حَافِظَانِ] حَافِظِينَ [5] نَقْرَتَيْنِ] مُعَادَةٌ، **أ، ب** [8] نَقَرَاتِهِ] نَقَرَاتَ : **أ** [10] مُسَاوِيَيْنِ] مُسَاوِياً : **أ،ب** [11] بِٱلأَسْبَابِ] بِأَسْبَابٍ [12] ٱلنَّقْرَةِ] نَقْرَةٍ : **أ** [12] مُسَاوِيَيْنِ] مُسَاوِياً : **أ،ب** [15] مُسَاوِيَيْنِ] مُسَاوِياً : **أ،ب** [17] فَضْلَةٍ] غير مقروء**أ** [18] <ٱلرَّاوِيَةُ>] <ٱلرِّوَايَةُ> : **أ** [18] ٱلْمُتَدَاوَلَةُ] **– أ** [19] أَوْ هُوَ وَخَفِيفُهُ] أَوْ هُوَ وَهُوَ خَفِيفُهُ : **ب** [24] تَعَالَى] **– ب**

وَاشْتَرَطَ أَنْ تُقْرَنَ بِتَاءِ وَتَدِ اَلْأَوَّلِ نَقْرَةٌ أَوَّلاً، ثُمَّ عَلَى تَاءِ اَلوَتَدِ ثَانِياً، ثُمَّ عَلَى تَاءِ اَلْفَاصِلَةِ اَلْأُولَى، ثُمَّ عَلَى تَاءِ اَلسَّبَبِ، ثُمَّ عَلَى تَاءِ اَلْفَاصِلَةِ اَلثَّانِيَةِ، فَيَنْتَظِمُ فِي اَلْخَيَالِ دَوْرٌ مَوْزُونٌ، ثُمَّ يَرِدُ اَلدَّوْرُ.

لِنَجْعَلْ عَلَامَةَ اَلْحَرَكَةِ اَلَّتِي تُقَارِنِهَا اَلنَّقْرَةُ م، وَعَلَامَةَ اَلْبَوَاقِي اَلْمُتَحَرِّكَاتِ وَاَلسَّوَاكِنِ تَرَكَهَا بِنَاءاً عَلَى أَنَّ تَرْكَ اَلْعَلَامَةِ يَصْلُحُ / أَنْ يَكُونَ عَلَامَةً أَيْضاً، لِأَنَّ اَلْمُرَادَ هَهُنَا هُوَ اَلْمُمَيَّزُ وَهُوَ مِمَّا يَصْلُحُ لَهُ، فَيَكُونُ مَا ب-٨٥ض
بَيْنَ اَلنَّقْرَةِ اَلْأُولَى وَاَلثَّانِيَةِ مِنَ اَلزَّمَانِ مُسَاوِياً لِمَا بَيْنَ اَلنَّقْرَةِ اَلثَّانِيَةِ وَاَلثَّالِثَةِ مِنْهُ لِأَنَّ كُلّاً مِنْهُمَا هُوَ زَمَانُ حَ، وَكَذَلِكَ مَا بَيْنَ اَلثَّالِثَةِ وَاَلرَّابِعَةِ مَعَ مَا بَيْنَ اَلْخَامِسَةِ وَاَلْأُولَى بِالنِّسْبَةِ إِلَى مَنْ يُرِيدُ إِعَادَةَ اَلدَّوْرِ ضَرُورَةَ أَنَّ كُلّاً مِنْهُمَا عَلَى هَذَا اَلتَّقْدِيرِ هُوَ زَمَانُ دَ، وَمَا بَيْنَ اَلنَّقْرَةِ اَلرَّابِعَةِ وَاَلْخَامِسَةِ زَمَانُ بَ، وَلَيْسَ فِي هَذَا اَلدَّوْرِ لَهُ مُسَاوٍ إِذْ هُوَ أَصْغَرُ اَلْأَزْمِنَةِ اَلْمَوْجُودَةِ فِيهِ، فَقَدْ وُجِدَتْ فِيهِ اَلْأَزْمِنَةُ اَلثَّلَاثَةُ بِأَسْرِهَا.

وَاعْلَمْ أَنَّ اَلْمُوَقِّعَ فِي هَذَا اَلدَّوْرِ قَدْ يَقْرِنُ بِكُلِّ حَرَكَةٍ مِنْ حَرَكَاتِ اَلْأَوْتَادِ وَاَلْفَوَاصِلِ وَاَلسَّبَبِ نَقْرَةً وَيَجْعَلُ اَلسَّوَاكِنَ مِنْهَا أَزْمِنَةً فَتَكُونُ اَلتَّآتُ اَلْمُتَحَرِّكَاتُ وَاَلنُّونَاتُ اَلسَّوَاكِنُ عُمْدَةَ اَلْحَرَكَاتِ وَاَلسَّوَاكِنِ، لِيَنْقُرَهُمَا فِي اَلْحَالَيْنِ جَمِيعاً بِخِلَافِ اَلسِّتَّةِ اَلْبَاقِيَةِ فَإِنَّ اَلْمَوْقِعَ فِيهَا بِالْخِيَارِ، إِنْ شَاءَ أَوْقَعَهَا، وَإِنْ شَاءَ أَدْرَجَهَا. فَعَلَى هَذَا لَا يُمْكِنُ أَنْ تُوجَدَ فِيهِ مِنَ اَلْأَزْمِنَةِ زَمَانُ دَ / لِأَنَّ زَمَانَ مَا بَيْنَ اَلْمُتَحَرِّكَيْنِ مِنَ اَلوَتَدِ اَلْأَوَّلِ زَمَانُ أ-٦٣ض
أَ، وَزَمَانَ مَا بَيْنَ اَلسَّاكِنِ مِنْهُ وَاَلْمُتَحَرِّكِ اَلْأَوَّلِ مِنَ اَلوَتَدِ اَلثَّانِي زَمَانُ بَ، وَزَمَانَ مَا بَيْنَهُ وَ[بَيْنَ] اَلْمُتَحَرِّكِ اَلثَّانِي مِنْهُ زَمَانُ أَ، وَمَابَيْنَهُ وَ[بَيْنَ] اَلْمُتَحَرِّكِ اَلْأَوَّلِ مِنَ اَلْفَاصِلَةِ اَلْأُولَى زَمَانُ بَ، وَمَا بَيْنَهُ وَ[بَيْنَ] اَلْمُتَحَرِّكِ اَلثَّانِي مِنْهُ زَمَانٌ أَ، وَكَذَلِكَ مَا بَيْنَهُ وَ[بَيْنَ] اَلْمُتَحَرِّكُ اَلثَّالِثِ مِنْهُ وَمَا بَيْنَهُ وَ[بَيْنَ] اَلْمُتَحَرِّكِ مِنَ اَلسَّبَبِ زَمَانُ بَ، وَمَا بَيْنَهُ وَ[بَيْنَ] اَلْمُتَحَرِّكِ اَلْأَوَّلِ مِنَ اَلْفَاصِلَةِ اَلثَّانِيَةِ زَمَانُ بَ، وَمَا بَيْنَهُ وَ[بَيْنَ] اَلْمُتَحَرِّكِ اَلثَّانِي مِنْهُ زَمَانُ أَ، وَكَذَلِكَ مَا بَيْنَهُ وَ[بَيْنَ] اَلْمُتَحَرِّكِ اَلثَّالِثِ مِنْهُ. ثُمَّ يَرِدُ اَلدَّوْرُ فَيَكُونُ مَا بَيْنَ زَمَانِ اَلْمُتَحَرِّكِ اَلثَّالِثِ مِنَ اَلْفَاصِلَةِ اَلثَّانِيَةِ وَاَلْمُتَحَرِّكِ اَلْأَوَّلِ مِنَ اَلوَتَدِ اَلْأَوَّلِ زَمَانَ بَ، وَمِنْهُمْ مَنْ <تُقْنِعُهُ> مِنْ نَقَرَاتِ هَذَا اَلدَّوْرِ عَلَى نَقْرَتَيْنِ مِنْهَا، إِحْدَاهُمَا اَلْمُقَارِنَةُ لِتَاءِ اَلْفَاصِلَةِ اَلْأُولَى / وَثَانِيَتُهُمَا اَلْمُقَارِنَةُ لِتَاءِ اَلْفَاصِلَةِ اَلثَّانِيَةِ، وَتُدْرَجُ ب-٨٦و
اَلْبَوَاقِي مِنْهَا وَيَجْعَلُهَا أَزْمَاناً، وَيُسَمَّى هَذَا ضَرْبَ اَلْأَصْلِ زَاعِماً أَنَّ سَائِرَ ضُرُوبِهِ فَرْعٌ بِالنِّسْبَةِ إِلَيْهِ. وَمِنْهُمْ مَنْ يَقْتَصِرُ مِنْهَا عَلَى نَقْرَتَيْنِ أَيْضاً، لَكِنْ يَقْرِنُ إِحْدَيْهِمَا بِالنُّونِ اَلثَّالِثَةِ مِنَ اَلْفَاصِلَةِ اَلْأُولَى وَاَلْأُخْرَى بِتَاءِ اَلْفَاصِلَةِ اَلْأُخْرَى. وَاعْلَمْ أَنَّ قَوْلَهُ « وَلْتَكُنْ عَلَامَةُ اَلْمُتَحَرِّكِ م وَاَلسَّاكِنِ اَلَّذِي لَا نَقْرَةَ مَعَهُ مَتْرُوكاً » لَيْسَ كَمَا يَنْبَغِي وَاَلْأَوْلَى أَنْ يُقَالَ « وَلْتَكُنْ عَلَامَةُ اَلْحَرَكَةِ اَلَّتِي تُقَارِنُهَا اَلنَّقْرَةُ م وَعَلَامَةُ غَيْرِهَا تَرْكُهَا ».

---

[1] تُقْرَنَ] <تُقْرْتَانِ> : **ب** [2] اَلثَّانِيَةِ] **–أ** [3] لِنَجْعَلْ] وَلْنَجْعَلْ : **ب** [6] مَا بَيْنَ اَلثَّالِثَةِ وَاَلرَّابِعَةِ] **أ**، أُعِيدَتْ مَرَّتَيْنِ [6] ضَرُورَةَ] ضْ : **أ** [18] <تُقْنِعُهُ>] **أ**، مُغَيَّرَةٌ إِلَى : يَقَعُ [20] فَرْعٌ] نَوْعٌ : **ب** [22] وَلْتَكُنْ] وَلَكِنْ : **ب** [22] مَعَهُ] مَعَهَا : **أ**،**ب**

2 [ٱلثَّقِيلُ ٱلثَّانِي]

قَالَ : « وَأَمَّا ٱلثَّقِيلُ ٱلثَّانِي ». أَقُولُ : ٱلدَّوْرُ ٱلثَّانِي مِنَ ٱلْأَدوَارِ ٱلْمَذْكُورَةِ هُوَ ٱلثَّقِيلُ ٱلثَّانِي وَهوَ عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ يَكُونُ زَمَانُهَا مُسَاوِياً لِزَمَانِ ٱلثَّقِيلِ ٱلْأَوَّلِ فَيَكُونُ يُمْكِنُ أَنْ يُتَلَفَّظَ فِيهِ بِوَتَدَيْنِ وَسَبَبٍ خَفِيفٍ عَلَى هَذَا ٱلْمَوْضِعِ : تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَن، فَيَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِهِ سِتَّ عَشْرَةَ، إِلَّا أَنَّ ٱلْمُوَقَّعَ مِنْهَا يَحْذِفُ عَشْرَةً وَيَأْتِي بِستَّةٍ وَهِيَ ٱلْمُقَارِنَةُ لِحَرَكَةِ ٱلتَّاءِ ٱلْأُولَى مِنَ ٱلوَتَدِ ٱلْأَوَّلِ وَٱلْمُقَارِنَةُ لِحَرَكَةِ ٱلتَّاءِ ٱلْأُولَى مِنَ ٱلسَّبَبِ ٱلْأَوَّلِ، وَٱلْمُقَارِنَةُ لِحَرَكَةِ ٱلتَّاءِ ٱلْأُولَى مِنَ ٱلوَتَدِ ٱلثَّالِثِ، وَٱلْمُقَارِنَةُ لِحَرَكَةِ ٱلتَّاءِ ٱلْأُولَى مِنَ ٱلسَّبَبِ ٱلثَّانِي، فَيَكُونُ زَمَانُ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ مُسَاوِياً لِمَا بَيْنَ ٱلثَّانِيَةِ وَٱلثَّالِثَةِ لِأَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا زَمَانُ حَ، وَكَذَلِكَ زَمَانُ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ ٱلرَّابِعَةِ وَٱلْخَامِسَةِ، وَٱلْخَامِسَةِ وَٱلسَّادِسَةِ بِهَذَا بِعَيْنِهِ، وَكَذَلِكَ زَمَانُ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ ٱلثَّالِثَةِ وَٱلرَّابِعَةِ لِزَمَانِ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ ٱلسَّادِسَةِ وَٱلْأُولَى، لَكِنْ بِٱلنِّسْبَةِ إِلَى مَنْ يُرِيدُ إِعَادَةَ ٱلدَّوْرِ ضَرُورَةَ أَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا زَمَانُ بَ.

عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ فَقَدْ وَجَدْتَ فِي هَذَا ٱلدَّوْرِ أَرْبَعَةَ أَزْمِنَةٍ عَلَى أَنَّهُ زَمَانُ حَ. لَكِنْ لَا عَلَى ٱلتَّوَالِي، وَهِيَ أَزْمِنَةُ مَا بَيْنَ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ وَمَا بَيْنَهَا وَٱلثَّالِثَةِ وَمَا بَيْنَ ٱلرَّابِعَةِ وَٱلْخَامِسَةِ وَمَا بَيْنَهَا وَٱلسَّادِسَةِ، وَزَمَانَانِ عَلَى نِسْبَةِ زَمَانِ بَ وَهُمَا مَا بَيْنَ ٱلثَّالِثَةِ وَٱلرَّابِعَةِ، / وَمَا بَيْنَ ٱلسَّادِسَةِ وَٱلْأُولَى عَلَى ٱلتَّقْدِيرِ ٱلْمَذْكُورِ وَلَمْ يُوجَدْ فِيهِ زَمَانُ دَ، فَتَكُونُ ٱلنَّقَرَاتُ ٱلسِّتُّ أَعْمِدَةَ / ٱلْحَرَكَاتِ وَٱلسِّتَّةَ ٱلسَّوَاكِنِ أَعْمِدَةَ ٱلسَّوَاكِنِ لِمَا قُلْنَا فِي ٱلْفَصْلِ ٱلْأَوَّلِ. وَأَمَّا ٱلْبَوَاقِي فَٱلْمُوَقَّعُ فِيهَا بِٱلْخِيَارِ، إِنْ شَاءَ أَوْقَعَهَا وَإِنْ شَاءَ أَدْرَجَهَا. وَمِنْهُمْ مَنْ يَقْتَصِرُ مِنْ نَقَرَاتِهِ عَلَى نَقْرَتَيْنِ، إِحْدَاهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ لِتَاءِ ٱلوَتَدِ ٱلْأَوَّلِ وَثَانِيَتُهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ لِلنُّونِ ٱلْأَوَّلِ مِنَ ٱلوَتَدِ ٱلرَّابِعِ، وَيُسَمِّيهِ ضَرْبَ ٱلْأَصْلِ. وَٱعْلَمْ أَنَّهُ لَوْ أَوْرَدَ قَوْلَهُ « فَقَدْ أَسْقَطَ زَمَانَ دَ » عُقَيْبَ قَوْلِهِ « وَزَمَانَيْنِ مِنْ أَزْمِنَةِ بَ » لَكَانَ أَصوَبَ عَلَى مَا لَا يَخْفَى.

أ-٦٣ض

ب-٨٦ض

3 [خَفِيفُ ٱلثَّقِيلِ]

قَالَ : « خَفِيفُ ٱلثَّقِيلِ ». أَقُولُ : ٱلدَّوْرُ ٱلثَّالِثُ هُوَ خَفِيفُ ٱلثَّقِيلِ وَهوَ أَيْضاً عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ يَكُونُ زَمَانُهَا مُسَاوِياً لِزَمَانِ ٱلثَّقِيلِ ٱلْأَوَّلِ. وَلَا يُمْكِنُ أَنْ يُتَلَفَّظَ فِيهِ إِلَّا بِثَمَانِيَةٍ مِنَ ٱلْأَسْبَابِ، فَيَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِهِ سِتَّ عَشْرَةَ كَٱلثَّقِيلِ ٱلْأَوَّلِ، إِلَّا أَنَّ ٱلْمُوَقَّعَ فِيهَا يَحْذِفُ أَرْبَعاً وَهِيَ ٱلثَّانِيَةُ وَٱلسَّادِسَةُ وَٱلْعَاشِرَةُ وَٱلرَّابِعَةَ عَشْرَةَ، وَيَأْتِي بِٱلْبَوَاقِي مِنْهَا فَتَكُونُ مَثَلاً عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ، سَبَبٌ خَفِيفٌ، ثُمَّ ثَقِيلٌ، ثُمَّ خَفِيفٌ، ثُمَّ ثَقِيلٌ، عَلَى هَذَا ٱلتَّرْتِيبِ إِلَى أَنْ تَتِمَّ ٱلْأَسْبَابُ، فَيَكُونُ زَمَانُ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ ٱلْأُولَى

8–9 زَمَانُ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ] – **ب** 10 ضَرُورَةَ] ضَ : **أ** 13 وَهُمَا] وَهِيَ : **أ** 15 مَنْ] – **أ** 22 وَهِيَ] فِي ٱلْأَصْلِ : وَهُمَا 23 تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنَ] تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ : **أ**

وَاَلثَّانِيَةِ مُسَاوِياً لِزَمَانِ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ اَلرَّابِعَةِ وَاَلْخَامِسَةِ لِأَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا زَمَانُ بَ. وَكَذَلِكَ زَمَانُ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ اَلسَّابِعَةِ وَاَلثَّامِنَةِ يَكُونُ مُسَاوِياً لِزَمَانِ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ اَلْعَاشِرَةِ وَاَلْحَادِيَةَ عَشْرَةَ لِهَذَا بِعَيْنِهِ. وَزَمَانُ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ اَلثَّانِيَةِ وَاَلثَّالِثَةِ يَكُونُ مُسَاوِياً لِزَمَانِ مَا بَيْنَ اَلْخَامِسَةِ وَاَلسَّادِسَةِ إِذْ كُلٌّ مِنْهُمَا زَمَانُ أَ. وَكَذَلِكَ مَا بَيْنَ اَلثَّامِنَةِ وَاَلتَّاسِعَةِ وَمَا بَيْنَ اَلْحَادِيَةَ عَشْرَةَ وَاَلثَّانِيَةَ عَشْرَةَ، وَمَا بَيْنَهَا وَاَلْأُولَى لِمَنْ يُرِيدُ إِعَادَةَ اَلدَّوْرِ، إِذِ اَلْكُلُّ زَمَانُ أَ. فَقَدْ وَجَدْتَ فِيهِ أَرْبَعَةَ أَزْمِنَةٍ عَلَى نِسْبَةِ زَمَانِ بَ، وَهِيَ أَزْمِنَةُ مَا بَيْنَ اَلْأُولَى وَاَلثَّانِيَةِ، وَمَا بَيْنَ اَلرَّابِعَةِ وَاَلْخَامِسَةِ وَاَلسَّابِعَةِ وَاَلثَّامِنَةِ، وَمَا بَيْنَ اَلْعَاشِرَةِ وَاَلْحَادِيَةَ عَشْرَةَ، وَخَمْسَةَ أَزْمَانٍ عَلَى نِسْبَةِ زَمَانِ أَ، وَهِيَ أَزْمِنَةُ مَا بَيْنَ اَلثَّانِيَةِ وَاَلثَّالِثَةِ، وَمَا بَيْنَ اَلْخَامِسَةِ وَاَلسَّادِسَةِ وَمَا بَيْنَ اَلثَّامِنَةِ وَاَلتَّاسِعَةِ وَمَا بَيْنَ اَلْحَادِيَةَ عَشْرَةَ وَاَلثَّانِيَةَ عَشْرَةَ وَمَا بَيْنَهُمَا وَاَلْأُولَى عِنْدَ إِعَادَةِ اَلدَّوْرِ / وَلَمْ يُوجَدْ فِيهِ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْ زَمَانَيْ حَ [وَ]دَ. وَمِنْهُمْ مَنْ ب-٨٧و
يَقْتَصِرُ مِنْهَا عَلَى نَقْرَتَيْنِ، إِحْدَاهُمَا اَلْمُقَارِنَةُ لِحَرَكَةِ تَاءِ اَلسَّبَبِ اَلْأَوَّلِ، وَثَانِيَتُهُمَا اَلْمُقَارِنَةُ لِحَرَكَةِ تَاءِ اَلسَّبَبِ اَلسَّابِعِ، وَيُسَمِّيهِ ضَرْبَ اَلْأَصْلِ. وَأَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّ إِيرَادَ هَذَا اَلضَّرْبِ عُقَيْبَ اَلْمِثَالِ لَيْسَ كَمَا يَنْبَغِي إِذْ هُوَ تَوَسُّطُ <اَلْأَجْنَبِيِّ> بَيْنَ اَلْمَلْزُومِ وَلَازِمِهِ مِنْ غَيْرِ ضَرُورَةٍ.

ثُمَّ اِعْلَمْ أَنَّ أَرْبَابَ هَذِهِ اَلصِّنَاعَةِ قَدْ اِخْتَلَفُوا فِيمَا بَيْنَهُمْ فِي وَجْهِ تَسْمِيَةِ هَذِهِ اَلْأَدْوَارِ اَلثَّلَاثَةِ، أَعْنِي اَلْأَوَّلَ وَاَلثَّانِيَ وَاَلثَّالِثَ، فَمِنْهُمْ مَنْ يَقُولُ لَمَّا كَانَ زَمَانُ دَ اَلَّذِي هُوَ أَطْوَلُ اَلْأَزْمِنَةِ مَوْجُوداً فِي اَلْأَوَّلِ فَقَطْ يُسَمَّى بِاَلثَّقِيلِ اَلْأَوَّلِ. ثُمَّ كَانَ زَمَانُ حَ اَلَّذِي هُوَ أَقْصَرُ / مِنْ زَمَانِ دَ، وَأَطْوَلُ مِنْ سَائِرِ اَلْأَزْمِنَةِ، مَوْجُوداً فِي أ-٦٤و
اَلثَّانِي دُونَ اَلثَّالِثِ سُمِّيَ بِاَلثَّقِيلِ اَلثَّانِي، وَبِفِقْدَانِهِمَا فِي اَلثَّالِثِ سُمِّيَ بِخَفِيفِ اَلثَّقِيلِ. وَمِنْهُمْ مَنْ يُورِدُ اَلدَّوْرَ اَلثَّانِيَ وَاَلثَّالِثَ عَلَى نَوْعٍ آخَرَ غَيْرَ مَا ذَكَرْنَا، وَيَقُولُ إِنَّ اَلدَّوْرَ اَلثَّانِي عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ تَكُونُ نِسْبَةُ زَمَانِهَا إِلَى زَمَانِ اَلدَّوْرِ اَلْأَوَّلِ نِسْبَةَ اَلْوَاحِدِ إِلَى اَلاِثْنَيْنِ، وَيَقْتَصِرُ فِي مِثَالِهِ عَلَى وَتَدَيْنِ وَسَبَبٍ خَفِيفٍ عَلَى هَذَا اَلْوَضْعِ : تَنَنْ تَنَنْ تَن، وَاَلدَّوْرُ اَلثَّالِثُ عِبَارَةٌ عَنْ جُمْلَةِ نَقَرَاتٍ تَكُونُ نِسْبَةُ زَمَانِهَا إِلَى زَمَانِ اَلْأَوَّلِ نِسْبَةَ اَلْوَاحِدِ إِلَى اَلْأَرْبَعَةِ فَيَقْتَصِرُ عَلَى سَبَبَيْنِ أَحَدُهُمَا خَفِيفٌ وَهُوَ اَلثَّانِي وَاَلآخَرُ ثَقِيلٌ عَلَى هَذَا اَلْوَضْعِ : تَنَ تَن، فَيَكُونُ عِنْدَهُ زَمَانُ كُلِّ دَوْرَيْنِ مِنْ أَدْوَارِ اَلثَّانِي بِإِزَاءِ دَوْرٍ مِنْ أَدْوَارِ اَلْأَوَّلِ، وَزَمَانُ كُلِّ دَوْرَيْنِ مِنْ أَدْوَارِ اَلثَّالِثِ بِإِزَاءِ دَوْرٍ مِنْ أَدْوَارِ اَلثَّانِي، وَزَمَانُ أَرْبَعَةِ أَدْوَارٍ مِنْ أَدْوَارِهِ بِإِزَاءِ دَوْرٍ مِنْ أَدْوَارِ اَلْأَوَّلِ، فَيَكُونُ اَلْأَوَّلُ ثَقِيلاً بِاَلنِّسْبَةِ إِلَى اَلثَّانِي، اَلثَّقِيلِ بِاَلنِّسْبَةِ إِلَى اَلثَّالِثِ، فَنَاسَبَ أَنْ يُسَمَّى اَلْأَوَّلُ بِاَلثَّقِيلِ اَلْأَوَّلِ وَاَلثَّانِي بِاَلثَّقِيلِ اَلثَّانِي وَاَلثَّالِثُ بِخَفِيفِ اَلثَّقِيلِ.

وَمِنْهُمْ مَنْ يُسَمِّي اَلدَّوْرَ اَلثَّانِي بِخَفِيفِ اَلثَّقِيلِ، وَاَلثَّالِثَ بِاَلثَّقِيلِ اَلثَّانِي لِأَنَّ اَلثَّانِي أَخَفُّ مِنَ اَلثَّالِثِ : أَمَّا أَوَّلاً فَلِأَنَّ اَلْأَصْوَاتَ وَاَلطَّرَائِقَ اَلْمُصَنَّفَةَ فِي اَلدَّوْرِ / اَلثَّانِي إِذَا غُنِّيَ بِهَا وَأَوْقَعَ شَخْصٌ إِيقَاعَهَا ب-٨٧ض
وَآخَرُ إِيقَاعَ اَلدَّوْرِ اَلثَّالِثِ، فَإِنَّ اَلْمُوَقِّعَ إِيقَاعَ اَلدَّوْرِ اَلثَّالِثِ يَلْزَمُهُ أَنْ يَجْتَهِدَ فِي إِحْدَاثِ اَلسُّرْعَةِ وَيَسْتَعْجِلَ

---

1 لِزَمَانِ] – ب 6 وَاَلثَّامِنَةِ] وَاَلثَّانِيَةِ : أ 9 إِحْدَاهُمَا] إِحْدَيْهِمَا : أ،ب 13 زَمَانُ دَ] غير مقروءأ 13 اَلْأَوَّلِ] اَلْأَطْوَلِ : أ
16 مَا] – ب 21 أَدْوَارِ اَلثَّالِثِ] اَلْأَدْوَارِ اَلثَّالِثِ : أ 21 أَدْوَارِهِ] أَدْوَارِ اَلثَّالِثِ : أ

اِسْتِعْجَالاً فِي تَتَالِي ٱلنَّقَرَاتِ أَكْثَرَ مِمَّا يَقْتَضِيهِ دَوْرُهُ لِتَمَكُّنِهِ ٱللُّحُوقَ بِٱلْمُوقِّعِ إِيقَاعَ ٱلدَّوْرِ ٱلثَّانِي. وَأَمَّا ثَانِياً فَلِأَنَّ ٱلْمُوَقِّعَ إِيقَاعَ ٱلدَّوْرِ ٱلثَّالِثِ لَوْ أَوْقَعَ عَلَى عَادَتِهِ عَلَى هَذَا ٱلتَّقْدِيرِ، يَحْتَاجُ ٱلْمُوَقِّعُ إِيقَاعَ ٱلدَّوْرِ ٱلثَّانِي إِلَى أَنْ يُبْطِئَ فِي إِيقَاعِهِ أَكْثَرَ مِنَ ٱلْعَادَةِ. وَأَمَّا ثَالِثاً فَلِأَنَّ ٱلْمُوَقِّعَ إِيقَاعَ ٱلدَّوْرِ ٱلثَّانِي إِذَا أَسْرَعَ فِي إِيقَاعِهِ لِعَادَتِهِ، رُبَّمَا يَقِفُ ٱلْمُوَقِّعُ إِيقَاعَ ٱلثَّالِثِ عَجْزاً عَنْ إِيقَاعِ ٱلنَّقَرَاتِ لِٱزْدِحَامِهَا بِسَبَبِ ٱلسُّرْعَةِ وَلِإِخْفَاءِ أَنَّ ٱلْكُلَّ يَدُلُّ عَلَى كَوْنِ ٱلثَّانِي أَخَفَّ مِنَ ٱلثَّالِثِ فَيَكُونُ أَحَقَّ بِٱسْمِ خَفِيفِ ٱلثَّقِيلِ وَٱلثَّالِثُ بِٱلثَّقِيلِ ٱلثَّانِي، وَمِنْهُمْ مَنْ يُسَمِّيهِ ٱلْمُخَمَّسَ.

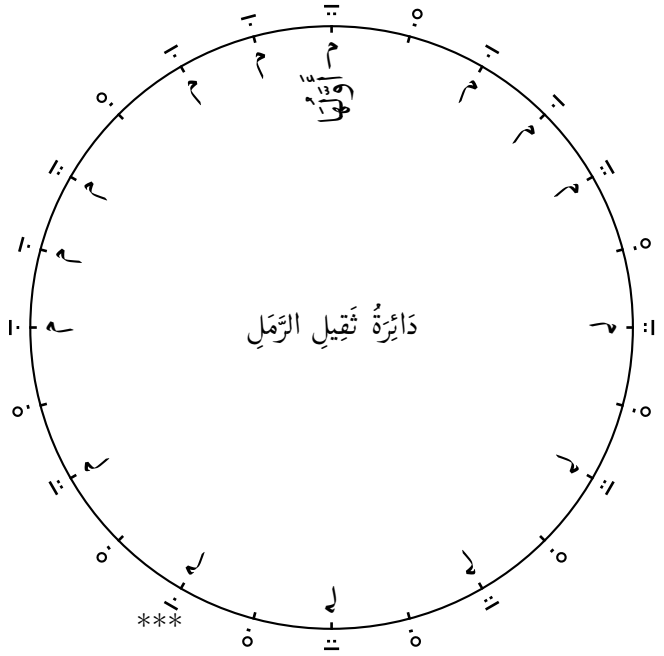
4 [ثَقِيلُ ٱلرَّمَلِ]

قَالَ : « وَأَمَّا ثَقِيلُ ٱلرَّمَلِ ». أَقُولُ : لَمَّا عَرَفْتَ أَنَّ ٱلرَّابِعَ مِنَ ٱلْأَدْوَارِ هُوَ ٱلرَّمَلُ وَثَقِيلُهُ، فَٱعْلَمْ أَنَّ ثَقِيلَهُ عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ يُحِيطُ بِهَا زَمَانٌ لَا يُمْكِنُ أَنْ يُتَلَفَّظَ فِيهِ إِلَّا بِإِثْنَيْ عَشَرَ سَبَباً. فَيَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِهِ أَرْبَعاً وَعِشْرِينَ وَنِسْبَةُ زَمَانِهِ إِلَى زَمَانِ ٱلثَّقِيلِ ٱلْأَوَّلِ نِسْبَةَ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ، وَكَذَا إِلَى ٱلثَّقِيلِ ٱلثَّانِي هِيَ هَذِهِ ٱلنِّسْبَةُ بِعَيْنِهَا أَوْ نِسْبَةُ ثَلَاثَةِ ٱلْأَمْثَالِ، وَكَذَلِكَ إِلَى خَفِيفِ ٱلثَّقِيلِ أَوْ نِسْبَةَ سِتَّةِ ٱلْأَمْثَالِ، فَيَقُومُ كُلُّ دَوْرٍ مِنْ أَدْوَارِهِ مَقَامَ دَوْرٍ وَنِصْفٍ / دَوْرٍ مِنْ أَدْوَارِ ٱلْأَوَّلِ، وَمَقَامَ دَوْرٍ وَنِصْفِ دَوْرٍ مِنْ أَدْوَارِ ٱلثَّانِي، أَوْ ثَلَاثَةَ أَدْوَارٍ مِنْهَا، وَمَقَامَ دَوْرٍ وَنِصْفِ دَوْرٍ مِنَ ٱلثَّالِثِ، أَوْ سِتَّةَ أَدْوَارٍ مِنْهَا. أ-٦٤ض

لَكِن، لَمَّا كَانَ ٱلْمُوَقِّعُ يَجْعَلُ زَمَانَ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ زَمَانَ دَ، وَكَذَلِكَ زَمَانَ مَا بَيْنَ ٱلثَّانِيَةِ وَٱلثَّالِثَةِ، وَيَجْعَلَ ٱلْبَوَاقِيَ أَزْمِنَةَ بَ، يَكُونُ مَثَلاً عَلَى هَذَا ٱلْوَضْعِ : تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَن، فَيَكُونُ زَمَانُ مَا بَيْنَ نَقْرَتِهِ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ مُسَاوِياً لِزَمَانِ مَا بَيْنَهَا وَٱلثَّالِثَةِ لِأَنَّ كُلاً مِنْهُمَا زَمَانُ دَ. وَكَذَلِكَ يَكُونُ زَمَانُ مَا بَيْنَ / نَقْرَتِهِ ٱلثَّالِثَةِ وَٱلرَّابِعَةِ مُسَاوِياً لِزَمَانِ مَا بَيْنَهَا وَٱلْخَامِسَةِ، وَمَا بَيْنَهَا وَٱلسَّادِسَةِ لِمَا بَيْنَهَا وَٱلسَّابِعَةِ، وَمَا بَيْنَهَا وَٱلثَّامِنَةِ لِمَا بَيْنَهَا وَٱلتَّاسِعَةِ، وَمَا بَيْنَهَا وَٱلْعَاشِرَةِ لِمَا بَيْنَهَا وَٱلْأُولَى، إِذِ ٱلْكُلُّ زَمَانُ بَ فَقَدْ وُجِدَ فِيهِ زَمَانَانِ مُتَوَالِيَانِ عَلَى نِسْبَةِ زَمَانِ دَ، وَثَمَانِيَةُ أَزْمِنَةٍ مُتَوَالِيَةٍ عَلَى نِسْبَةِ زَمَانِ بَ. وَرُبَّمَا يَجْعَلُ زَمَانَ مَا بَيْنَ ٱلدَّوْرَيْنِ زَمَانَ دَ أَيْضاً، فَيَكُونُ مِثَالُهُ حِينَئِذٍ عَلَى هَذَا ٱلْوَضْعِ : تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنّ وَيُوجَدُ فِيهِ ثَلَاثَةُ أَزْمِنَةٍ غَيْرُ مُتَوَالِيَةٍ عَلَى نِسْبَةِ زَمَانِ دَ، وَسِتَّةُ أَزْمِنَةٍ مُتَوَالِيَةٍ عَلَى نِسْبَةِ زَمَانِ بَ. وَٱعْلَمْ أَنَّ هَذَا ٱلدَّوْرَ يُسَمَّى عِنْدَ ٱلْفُرْسِ بِضَرْبِ ٱلْأَصْلِ حَتَّى تَكُونَ أَكْثَرُ مُصَنَّفَاتِهِمْ وَاقِعَةً فِيهِ. وَضَرْبُ أَصْلِهِ نَقْرَتَانِ، إِحْدَاهُمَا ٱلْمُقَارَنَةِ بِحَرَكَةِ تَاءِ ٱلْفَاصِلَةِ ٱلْأُولَى، وَثَانِيَتُهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ بِحَرَكَةِ تَاءِ ٱلسَّبَبِ ٱلسَّادِسِ، وَهَذِهِ دَائِرَتُهَا :

---

[1] فِي تَتَالِي] فِي : أَ، غَيْرُ مَقْرُوءٍ [1] دَوْرُهُ] دَوْرٌ : **أ** [4] وَلِإِخْفَاءِ] فِي ٱلْأَصْلِ : وَلِإِخْفَاءِ فِي [5] ٱلثَّانِي] – **أ** [12] ٱلْأَوَّلِ، ... مِنْ أَدْوَارِ] **أ**، فِي ٱلْحَاشِيَةِ [20] حِينَئِذٍ] حَ : **أ،ب** [22] وَاقِعَةً] وَاقِعاً : **أ،ب** [23] إِحْدَاهُمَا] إِحْدَيْهُمَا

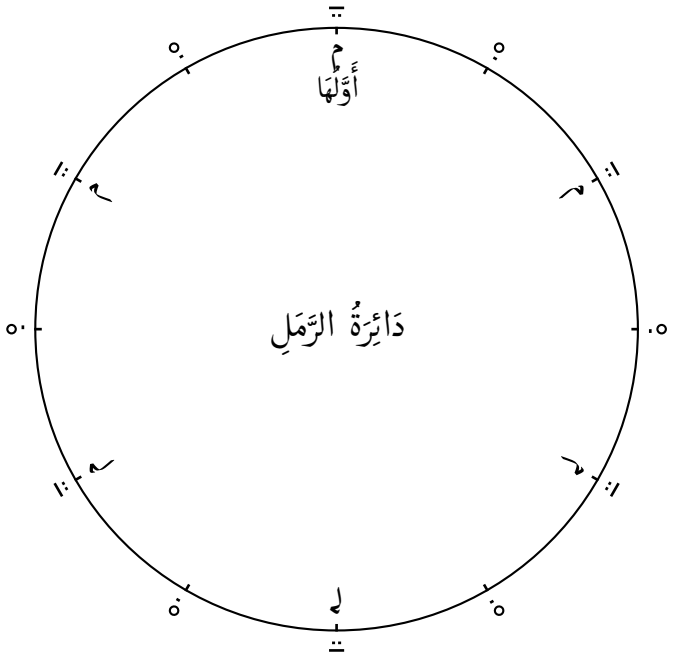


قَالَ : « وَأَمَّا ٱلرَّمَلُ ». أَقُولُ : ٱلْخَامِسُ هُوَ دَوْرُ ٱلرَّمَلِ، وَهوَ عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ يُحِيطُ بِهَا زَمَانٌ لَا يُمْكِنُ أَنْ يُتَلَفَّظَ فِيهِ إِلَّا بِستَّةِ أَسْبَابٍ، فَيَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِهِ إِثْنَتَيْ عَشْرَةَ عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَن، تُقْرَنُ بِحَرَكَةِ تَاءٍ كُلِّ سَبَبٍ مِنْ تِلْكَ ٱلْأَسْبَابِ نَقْرَةٌ، فَتَكُونُ ٱلْأَزْمِنَةُ بِأَسْرِهَا أَزْمِنَةَ ب. وَمِنْهُمْ مَنْ يَحْذِفُ نَقْرَةَ ٱلسَّبَبِ ٱلسَّادِسِ، وَيَجْعَلُ زَمَانَ مَا بَيْنَ ٱلدَّوْرَيْنِ زَمَانَ دَ لِئَلَّا تَكُونَ ٱلْأَزْمِنَةُ مُقَارَنَةً، وَيُورَدُ ٱلْمِثَالُ عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَن، وَيُقْتَصَرُ مِنَ ٱلنَّقَرَاتِ عَلَى خَمْسٍ وَهِيَ ٱلْأُولَى وَٱلثَّالِثَةُ وَٱلْخَامِسَةُ وَٱلسَّابِعَةُ وَٱلتَّاسِعَةُ، وَضَرْبُ ٱلْأَصْلِ مِنْهَا نَقْرَتَانِ، إِحْدَاهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ بِحَرَكَةِ تَاءِ ٱلسَّبَبِ ٱلْأَوَّلِ، وَثَانِيَتُهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ بِحَرَكَةِ تَاءِ ٱلْفَاصِلَةِ، فَإِذَا أَوْقَعْتَ هَاتَيْنِ / ٱلنَّقْرَتَيْنِ فَقَطْ فِي هَذَا ٱلدَّوْرِ، يُسَمَّى ٱلْمُرْسَلَ. ب-٨٨ض

وَمِنْهُمْ مَنْ يُسْقِطُ ٱلثَّانِيَةَ وَٱلسَّادِسَةَ وَٱلثَّامِنَةَ وَٱلثَّانِيَةَ عَشْرَةَ فَحِينَئِذٍ تَكُونُ فِي كُلِّ دَوْرٍ ثَمَانِ نَقَرَاتٍ. يَكُونُ زَمَانُ مَا بَيْنَ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ زَمَانَ بَ، وَمَا بَيْنَ ٱلثَّانِيَةِ وَٱلثَّالِثَةِ، / وَٱلثَّالِثَةِ وَٱلرَّابِعَةِ زَمَانَيْ أَ، وَ بَيْنَ ٱلرَّابِعَةِ أ-٦٥و وَٱلْخَامِسَةِ، وَٱلْخَامِسَةِ وَٱلسَّادِسَةِ زَمَانَيْ بَ، وَ بَيْنَ ٱلسَّادِسَةِ وَٱلسَّابِعَةِ وَ ٱلسَّابِعَةِ وَٱلثَّامِنَةِ زَمَانَيْ أَ وَبَيْنَ ٱلثَّامِنَةِ وَٱلْأُولَى أَيْضاً زَمَانَ بَ لِمَنْ أَعَادَ ٱلدَّوْرَ. وَلَكَ أَنْ تُسْقِطَ مِنْ هَذِهِ ٱلثَّمَانِي أَرْبَعاً أُخْرَى لِيَصِيرَ كُلُّ دَوْرٍ أَرْبَعاً مِنَ ٱلنَّقَرَاتِ، وَيُتَلَفَّظَ فِيهِ بِسَبَبَيْنِ مِنَ ٱلْأَسْبَابِ ٱلْخِفَافِ عَلَى ٱلتَّتَالِي وَفَاصِلَتَيْنِ، عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنَن. تُقْرَنُ بِحَرَكَةِ تَاءِ كُلِّ سَبَبٍ مِنْهَا وَفَاصِلَةٍ نَقْرَةً، فَيَكُونُ بَيْنَ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ وَبَيْنَهَا وَبَيْنَ ٱلثَّالِثَةِ زَمَانُ بَ، وَبَيْنَ ٱلثَّالِثَةِ وَٱلرَّابِعَةِ زَمَانُ دَ، وَكَذَلِكَ بَيْنَهَا وَٱلْخَامِسَةِ عِنْدَ إِعَادَةِ ٱلدَّوْرِ، وَٱلْمُصَنِّفُ، رَحِمَهُ ٱللَّهُ، أَوْرَدَ دَائِرَةً فِي ٱلرِّسَالَةِ ٱلشَّرَفِيَّةِ مُشْتَمِلَةً عَلَى ثَمَانِي نَقَرَاتٍ، وَفِي هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ، مُشْتَمِلَةً عَلَى ستٍّ مِنْهَا عَلَى

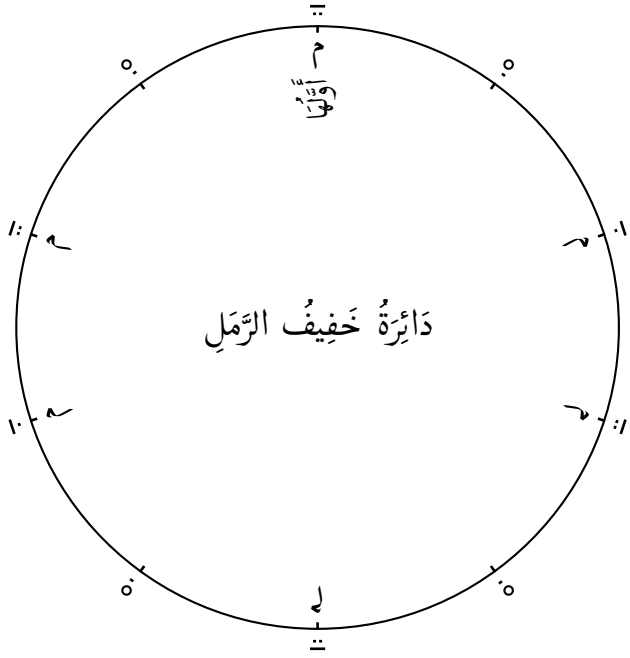
[8] فَحِينَئِذٍ] فَحَ : **أ،ب** [10] وَٱلسَّادِسَةِ زَمَانَيْ بَ] وَٱلسَّادِسَةِ زَمَانَا أَ : **أ** [10] وَ بَيْنَ ٱلسَّادِسَةِ ... وَٱلثَّامِنَةِ زَمَانَيْ أَ] **–أ** [14] ٱلْمُصَنِّفُ] ٱلْمُصَ : **أ،ب**

هَذِهِ ٱلصُّورَةِ :



قَالَ : « وَأَمَّا خَفِيفُ ٱلرَّمَلِ ». أَقُولُ : ٱلدَّوْرُ ٱلسَّادِسُ هُوَ خَفِيفُ ٱلرَّمَلِ، وَهوَ عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ يَشْتَمِلُ عَلَيْهَا زَمَانٌ لَا يُمْكِنُ أَنْ يُتَلَفَّظَ فِيهِ إِلَّا بِسَبَبَيْنِ غَيْرِ مُتَوَالِيَيْنِ، وَوَتَدَيْنِ كَذَلِكَ، فَيَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِهِ عَشْرَةً عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ، تُقْرَنُ بِتَاءِ كُلِّ سَبَبٍ وَفَاصِلَةٍ مِنْهَا نَقْرَةٌ، فَتَكُونُ بَيْنَ نَقْرَةِ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ وَٱلثَّالِثَةِ وَٱلرَّابِعَةِ أَزْمِنَةُ بَ، وَبَيْنَ ٱلثَّانِيَةِ وَٱلثَّالِثَةِ زَمَانُ دَ، وَكَذَلِكَ بَيْنَ ٱلرَّابِعَةِ وَٱلْأُولَى، / لَكِنْ عِنْدَ إِعَادَةِ ٱلدَّوْرِ. وَضَرْبُ ٱلْأَصْلِ فِيهِ نَقْرَتَانِ، إِحْدَاهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ بِحَرَكَةِ تَاءِ ٱلسَّبَبِ ٱلْأَوَّلِ وَثَانِيَتُهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ لِتَاءِ ٱلوَتَدِ ٱلثَّانِي. وَمِنْهُمْ مَنْ يُسْقِطُ ٱلنَّقْرَةَ ٱلْأُولَى أَيْضاً وَيَقْتَصِرُ مِنْهَا عَلَى نَقْرَةٍ وَاحِدَةٍ هِيَ نَقْرَةُ ٱلوَتَدِ ٱلْأَصْلِيِّ، فَيُورَدُ ٱلْمِثَالُ عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنْ تَنْ تَنْ تَنَن، وَهَذِهِ صُورَتُهَا : ب-٨٩و 5

[4] تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ] تَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ : **أ** [5] أَزْمِنَةُ] زَنَانَا : **أ،ب** [7–8] ٱلوَتَدِ ٱلْأَصْلِيِّ] وَتَدِ ٱلْأَصْلِ : **أ**

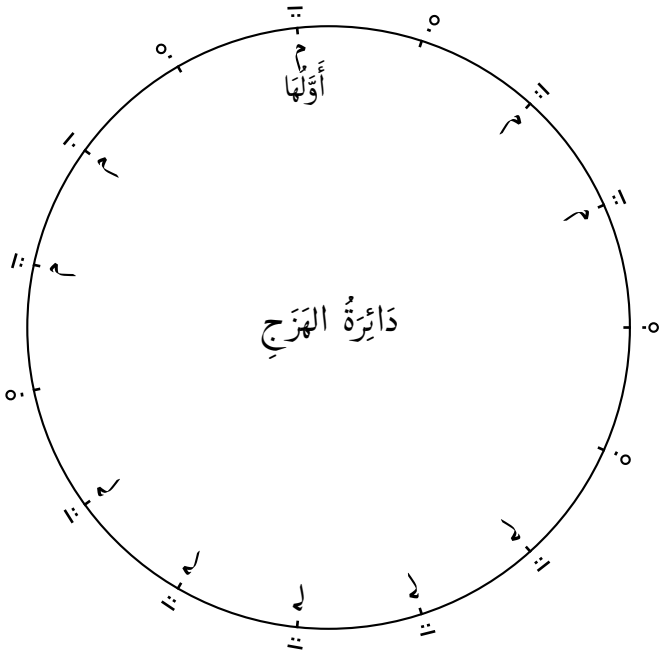


قَالَ : « وَأَمَّا ٱلْهَزَجُ ». أَقُولُ : دَوْرُ ٱلْهَزَجِ عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ يَشْتَمِلُ عَلَيْهَا زَمَانٌ يَكُونُ مُسَاوِياً لِزَمَانِ خَفِيفِ ٱلرَّمَلِ، فَيَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِهِ عَشْراً أَيْضاً، لَكِنْ يَبْتَدِئُ مِنْ تَاءِ ٱلوَتَدِ وَيَنْتَهِي بِتَاءِ ٱلسَّبَبِ، عَلَى عَكْسِ خَفِيفِ ٱلرَّمَلِ، عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَن، تُقْرَنُ بِتَاءِ كُلِّ وَتَدٍ وَسَبَبٍ مِنْهَا / نَقْرَةٌ، فَيَكُونُ أ-٦٥ض
مَا بَيْنَ نَقْرَةِ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ وَمَا بَيْنَ ٱلثَّالِثَةِ وَٱلرَّابِعَةِ زَمَانَا دَ، وَبَيْنَ ٱلثَّانِيَةِ وَٱلثَّالِثَةِ زَمَانُ بَ، وَكَذَلِكَ بَيْنَ
5 ٱلرَّابِعَةِ وَٱلْأُولَى لَكِنْ مِثْلَ إِعَادَةِ ٱلدَّوْرِ وَضَرْبِ ٱلْأَصْلِ فِيهِ نَقْرَتَانِ، إِحْدَاهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ بِحَرَكَةِ ٱلوَتَدِ ٱلْأَوَّلِ وَثَانِيَتُهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ بِحَرَكَةِ نُونِ ٱلوَتَدِ ٱلثَّانِي.

وَمِنْهُمْ مَنْ يَقُولُ إِنَّ دَوْرَ ٱلْهَزَجِ عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ يَشْتَمِلُ عَلَيْهَا نِصْفُ زَمَانِ دَوْرِ ٱلرَّمَلِ فَيَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِهِ سِتٌّ عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنَنْ تَن، وَيَجْعَلُ ضَرْبَ ٱلْأَصْلِ فِيهِ إِحْدَاهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ لِتَاءِ ٱلْفَاصِلَةِ وَثَانِيَتُهُمَا ٱلْمُقَارِنَةُ لِتَاءِ ٱلسَّبَبِ وَمِنْهُمْ مَنْ يُورِدُ فِي مِثَالِهِ وَتَدَيْنِ عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنَنْ تَنَن، وَٱلْفَرْقُ بَيْنَهُمَا
10 ظَاهِرٌ إِذْ زَمَانُ مَا بَيْنَ نَقْرَةِ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ فِي ٱلْأَوَّلِ وَٱلثَّانِيَةِ زَمَانُ دَ، وَبَيْنَ ٱلثَّانِيَةِ وَٱلْأُولَى عِنْدَ إِعَادَةِ ٱلدَّوْرِ / زَمَانُ بَ، وَبَيْنَ ٱلنَّقْرَةِ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ وَبَيْنَهَا وَٱلْأُولَى عِنْدَ إِعَادَةِ ٱلدَّوْرِ فِي ٱلثَّانِي زَمَانَا حَ وَهَذِهِ ب-٨٩ض
دَائِرَتُهَا عَلَى ٱلوَجْهَيْنِ ٱلْأَوَّلَيْنِ :

---

2 خَفِيف] غير مقروءة 8 ٱلْمُقَارِنَةُ] أ، فِي ٱلْحَاشِيَةِ 10 ظَاهِرٌ] ظَ : أ 10 إِذْ] وَ : أ 10 وَبَيْنَ ٱلثَّانِيَةِ] وَبَيْنَهَا : أ 11–12 وَهَذِهِ دَائِرَتُهَا] دَائِرَةٌ غَيْرُ كَامِلَةٍ، لَكِنْ أُعِيدَتْ وَحْدَهَا فِي <٦٦و>

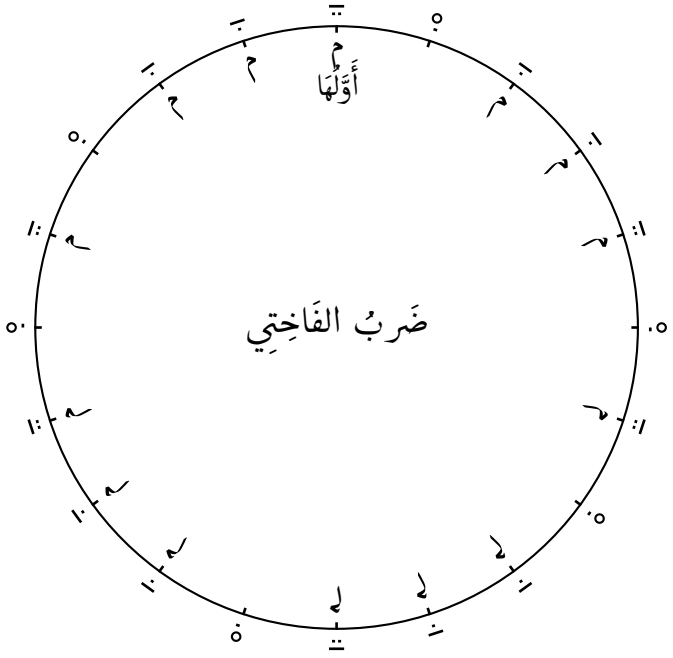


5 [آلْفَاخِتِي]

قَالَ : « وَلِلْعَجَمِ ضَرْبٌ ». أَقُولُ : لِلْفُرْسِ أَنوَاعٌ مِنَ ٱلضُّرُوبِ غَيْرُ مُشْتَهِرَةٍ عِنْدَ ٱلْعَرَبِ، بَلْ وَعِنْدَ كَثِيرٍ مِنَ ٱلْعَجَمِ قَدْ تَكُونُ لَهُمْ فِيهَا مُصَنَّفَاتٌ كَثِيرَةٌ. وَأَشْهَرُهَا ضَرْبٌ يُسَمُّونَهُ ٱلْفَاخِتِي، وَهوَ عِبَارَةٌ عَنْ جَمَاعَةِ نَقَرَاتٍ يُحِيطُ بِهَا زَمَانٌ يُمْكِنُ أَنْ يُتَلَفَّظَ فِيهِ بِسَبَبٍ خَفِيفٍ وَفَاصِلَتَيْنِ، ثُمَّ سَبَبٍ وَفَاصِلَتَيْنِ وَتُجْعَلُ ٱلْأُولَى مُقَدَّمَةً وَٱلثَّالِثَةُ تَالِيَةً عَلَى هَذَا ٱلوَضْعِ : تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَن، فَيَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِهِ عِشْرِينَ، تُقْرَنُ بِحَرَكَةِ تَاءٍ وَكُلُّ فَاصِلَةٍ وَسَبَبٍ مِنْهَا نَقْرَةٍ، فَيَكُونُ بَيْنَ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ، وَٱلرَّابِعَةِ وَٱلْخَامِسَةِ زَمَانَا بَ، وَبَيْنَ ٱلثَّانِيَةِ وٱلثَّالِثَةِ، وَبَيْنَهَا وَٱلرَّابِعَةِ، وَبَيْنَهَا وَٱلْخَامِسَةِ، وَبَيْنَهَا وَٱلسَّادِسَةِ لِمَنْ أَعَادَ ٱلدَّوْرَ أَزْمِنَةُ دَ. ثُمَّ إِنَّهُمْ لَا يَزِيدُونَ عَدَدَ نَقَرَاتِهَا عَلَى مَا ذَكَرْنَا. وَهَذِهِ صُورَتُهَا :

---

[4] وَتُجْعَلُ] **–أ** [5] فَيَكُونُ] ‹د› بَيْنَ ٱلْفَاصِلَتَيْنِ : **ب**، إِضَافَةٌ غَيْرُ مَفْهُومَةٍ بَيْنَ ٱلسَّطْرَيْنِ [6–7] فَيَكُونُ بَيْنَ ... أَزْمِنَةُ دَ] **أ،ب**، إِضَافَةٌ فِي ٱلْحَاشِيَةِ : ٱلصَّوَابُ مَا ذُكِرَ فِي ٱلشَّرْفِيَّةِ أَنَّ بَيْنَ ٱلْأُولَى وَٱلثَّانِيَةِ زَمَانُ بَ، وَبَيْنَ ٱلثَّانِيَةِ وَٱلثَّالِثَةِ زَمَانُ دَ، وَبَيْنَ ٱلثَّالِثَةِ وَٱلرَّابِعَةِ أَيْضاً زَمَانُ دَ، وَبَيْنَ ٱلرَّابِعَةِ وَٱلْخَامِسَةِ زَمَانُ بَ، وَبَيْنَ ٱلْخَامِسَةِ وَٱلسَّادِسَةِ زَمَانُ دَ، وَبَيْنَ ٱلسَّادِسَةِ وَٱلْأُولَى لِمَنْ أَعَادَ ٱلدَّوْرَ زَمَانُ دَ.



وَٱعْلَمْ أَنَّهُ لَوْ ذَكَرَ قَوْلَهَ « فَهَذِهِ دَائِرَةُ ٱلْمَشْهُورَةِ » قَبْلَ « هَذَا ٱلدَّوْرِ » لَكَانَ أَوْلَى عَلَى مَا لَا يَخْفَى.

6 [آلْجَمْعُ بَيْنَ آلْأَدْوَارِ آلإِيقَاعِيَّةِ فِي لَحْنٍ وَاحِدٍ]

وَٱعْلَمْ أَنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ يُجْمَعَ فِي لَحْنٍ وَاحِدٍ بِعَيْنِهِ سَائِرُ ٱلْأَدوَارِ، لَكِنْ إِذَا كَانَ ٱلْمُؤَلِّفُ مُسْتَحْضِراً نِسَبَ ٱلْأَدوَارِ بَعْضِهَا إِلَى بَعْضٍ، مَثَلاً إِذَا أُرِيدَ تَأْلِيفُ // لَحْنٍ مِنْ ضَرْبَيْنِ أَحَدُهُمَا ثَقِيلُ ٱلرَّمَلِ وَثَانِيهِمَا ٱلثَّقِيلُ أ-٦٦و
/ ٱلثَّانِي فَلْيَجْعَلْ كُلَّ ثَلَاثَةِ أَدوَارٍ مِنَ ٱلثَّقِيلِ ٱلثَّانِي بِإِزَاءِ ٱلدَّوْرَيْنِ مِنْ أَدوَارِ ثَقِيلِ ٱلرَّمَلِ لِأَنَّ ٱلنِّسْبَةَ بَيْنَ ب-٩٠و
نَقَرَاتِهَا نِسْبَةُ ٱلْمِثْلِ وَٱلنِّصْفِ ضَرُورَةَ أَنَّ عَدَدَ نَقَرَاتِ ثَقِيلِ ٱلرَّمَلِ أَرْبَعَةٌ وَعِشْرُونَ وَعَدَدُ نَقَرَاتِ ٱلثَّقِيلِ ٱلثَّانِي سِتَّةَ عَشَرَ. فَإِذاً، يَكُونُ عَدَدُ نَقَرَاتِ ثَلَاثَةِ أَدوَارٍ مِنْهُ ثَمَانِي وَأَرْبَعِينَ فَهُوَ بِعَيْنِهِ عَدَدُ نَقَرَاتِ دَوْرَيْنِ مِنْ أَدوَارِ ثَقِيلِ ٱلرَّمَلِ، وَهَذَا مِمَّا يُنَبِّهُكَ عَلَى كَيْفِيَّةِ جَمْعِ ٱلْأَدوَارِ بَعْضِهَا إِلَى بَعْضٍ فِي لَحْنٍ وَاحِدٍ بِعَيْنِهِ إِذَا كُنْتَ خَبِيراً بِٱلنِّسَبِ بَيْنَهَا. فَلْيَكُنْ هَذَا آخِرُ مَا أَوْرَدْنَاهُ مِنْ عِلْمِ ٱلإِيقَاعِ لِأَنَّهُ كَافٍ لِمَنْ لَهُ قُدْرَةٌ عَلَى ٱلتَّفْرِيعِ.

---

[3] نِسَبَ] ٱلنِّسَبِ : **أ،ب** [4] //] صَفْحَةُ إِعَادَةِ دَائِرَةِ ٱلْهَزَجِ [5] ٱلثَّانِي فَلْيَجْعَلْ] **–أ** [5] ٱلدَّوْرَيْنِ] دَّوْرَيْنِ : **ب** [6] نَقَرَاتِهَا] نَقَرَاتِهِمَا : **أ** [6] ضَرُورَةَ] ضْ : **أ** [9] أَوْرَدْنَاهُ] أَرَدْنَاهُ : **أ**

XLI Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلرَّابِعَ عَشَرَ]

قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلرَّابِعَ عَشَرَ فِي تَأْثِيرِ ٱلنَّغَمِ ». أَقُولُ : قَدْ عُلِمَ فِيمَا سَبَقَ أَنَّ ٱلْأَبْحُرَ عِبَارةٌ عَنِ ٱلْأَقْسَامِ ٱلَّتِي يَشْتَمِلُ عَلَيْهَا بُعْدُ ذِي ٱلْكُلِّ، وَإِنَّمَا يُسَمَّى عِنْدَهُمْ « شَدّاً »، فَٱعْلَمْ أَنَّ لِكُلِّ شَدٍّ مِنَ ٱلشُّدُود وَمِنَ ٱلْأَدوَارِ ٱلْمَشْهُورَةِ مِنَ ٱلْأَصوَاتِ ٱلْمَذْكُورَةِ تَأْثِيراً فِي ٱلنَّفْسِ، إِلَّا أَنَّهَا مَعَ كَثْرَتِهَا وَٱخْتِلَاف تَأْثِيرَاتِهَا تَنْحَصِرُ بِحُكْمِ ٱلوُجْدَانِ فِي ثَلَاثَةِ أَنوَاعٍ : فَإِنَّ مِنْهَا مَا يُورِثُ قُوَّةً وَشَجَاعَةً وَبَسْطاً فِي ٱلْغَايَةِ، وَمِنْهَا مَا يُورِثُهُ لَكِنْ لَا فِي ٱلْغَايَةِ بَلِ ٱنْبِسَاطاً مُعْتَدِلاً، وَمِنْهَا مَا يُورِثُ نَوْعَ حُزْنٍ وَفُتُور.

وَأَمَّا ٱلَّتِي تُورِثُ ٱلْقُوَّةَ وَٱلشَّجَاعَةَ وَٱنْبِسَاطاً فِي ٱلْغَايَةِ فَهِيَ ثَلَاثَةٌ : أَحَدُهَا **عُشَّاق**، وَثَانِيهَا **بُوسَلِيك**، وَثَالِثُهَا **نَوَى**، وَهِيَ عَلَى مَا قِيلَ مُلَائِمَةٌ لِطِبَاعِ ٱلتُّرْك وَٱلْحَبَشَةِ وَٱلزَّنْج وَسُكَّانِ ٱلْجِبَالِ. وَأَمَّا ٱلَّتِي تُورِثُ ٱلِانْبِسَاطَ ٱلْمُعْتَدِلَ ٱللَّطِيفَ فَهِيَ أَرْبَعَةٌ أَحَدُهَا **رَاسْتْ** وَثَانِيهَا **نُورُوزْ** وَثَالِثُهَا **عِرَاقْ** وَرَابِعُهَا **اِصْفَهَانْ**. وَأَمَّا ٱلَّتِي تُورِثُ ٱلْحُزْنَ وَٱلْفُتُورَ فَهِيَ سِتَّةٌ : أَحَدُهَا **رَاهوِي** وَثَانِيهَا **بُزُرْكْ** وَثَالِثُهَا **زِرَافْكَنْدْ** وَرَابِعُهَا **زَنْكُولَهْ** وَخَامِسُهَا **حُسَيْنِي** وَسَادِسُهَا **حِجَازِي**. وَإِذْ قَدْ عُلِمَ تَأْثِيرُ كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا فَيَنْبَغِي أَنْ يَقْرُنَ صَاحِبُ هَذِهِ ٱلصِّنَاعَةِ فِي ٱلإِيقَاعِ ٱلشِّعْرِيِّ بِكُلِّ شَدٍّ مِنْ هَذِهِ ٱلشُّدُود شِعْراً يُنَاسِبُ مَفْهُومُهُ مُقْتَضَاهُ لِيَحْصُلَ تَأْثِيرُهُ عَلَى ٱلوَجْهِ ٱلْأَتَمِّ / ٱلْأَكْمَلِ. فَٱلْمُوَقِّعُ فِي دَوْرِ **زِيرَافْكَنْدْ** مَثَلاً، لَوْ أَنْشَدَ أَبيَاتاً تَلِيقُ بِحَالِ ٱلْفَرْحَانِ مِثْلَ قَوْلِ ٱلْقَائِلِ : ب-٩٠ض

وَقَعَ ٱلرِّضَى وَتَيَسَّرَ ٱلوَصْلُ
بَعُدَ ٱلْعُلَى وَتَجَمَّعَ ٱلشَّمْلُ

لَمْ يَكُنْ مُنَاسِباً لِهَذَا ٱلدَّوْرِ أَصْلاً، وَلَمْ يَظْهَرْ لَهُ أَثَرٌ فِي ٱلنَّفْسِ ٱلْبَتَّةَ، لِأَنَّ هَذَا بِٱلْخَاصِّيَّةِ يُورِثُ ٱلْحُزْنَ وَذَلِكَ بِفَحوَاهُ يُورِثُ نَقِيضَهُ.

وَإِذْ قَدْ عُلِمَ ذَلِكَ فَلْنَشْرَعِ ٱلآنَ فِي ٱلسُّلُوك إِلَى ٱلصِّنَاعَةِ ٱلْعَمَلِيَّةِ، وَنُبَيِّنَ بَعْضَ ٱلْأَلْحَانِ ٱلْمُصَنَّفَةِ ٱلسَّهْلَةِ ٱلتَّنَاوُلِ، لِيَتَدَرَّجَ ٱلطَّالِبُ مِنْهَا إِلَى اِسْتِخْرَاجِ أَلْحَانٍ أُخَرَ، مِمَّا هُوَ أَصْعَبُ مِنْهَا.

---

16 بَعُدَ] وَبَعُدَ **أ** 20 أُخَرَ] آخَرَ **أب**

XLII Chapitre

[ٱلْفَصْلُ ٱلْخَامِسَ عَشَرَ]

قَالَ : « ٱلْفَصْلُ ٱلْخَامِسَ عَشَرَ ». أَقُولُ : قَدْ عُلِمَ فِيمَا سَبَقَ أَنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ يُتَلَفَّظَ بِٱلْأَسْبَابِ وَٱلْأَوْتَادِ وَٱلْفَوَاصِلِ وَأَنْ تُقْرَنَ بِكُلِّ حَرَكَةٍ مِنْ حَرَكَاتِهَا نَقْرَةً نَقْرَةً. فَإِذَا كَانَتِ ٱلْأَوْتَارُ مُصْطَحَبَةً اِصْطِحَابَهَا ٱلْمَعْهُودَ
أ-٦٦ض 5 وَٱلدَّسَاتِينُ ٱلسَّبْعَةُ ٱلْمَذْكُورَةُ مَشْدُودَةً / عَلَى سَاعِدِ ٱلآلَةِ وَأُرِيدَ ٱلإِمْعَانُ فِي ٱلرِّيَاضَةِ بِضَرْبِ ٱلْمِضْرَابِ عَلَى ٱلْأَوْتَارِ، فَيَجِبُ أَوَّلاً أَنْ يُضْرَبَ عَلَى مُطْلَقِ ٱلوَتَرِ ٱلوَاحِدِ مِرَاراً كَثِيرَةً لِيَسْهُلَ ٱلاِنْتِقَالُ إِلَى مُطْلَقِ وَتَرٍ آخَرَ عِنْدَ حُصُولِ ٱلإِعْتِيَادِ بِهِ. وَأَيْضاً، يَجِبُ أَنْ يُتَلَفَّظَ آنَ ٱلضَّرْبِ بِٱلْأَسْبَابِ ٱلثِّقَالِ عَلَى ٱلتَّتَالِي وَتُقْرَنَ بِكُلِّ نَقْرَةٍ مِنَ ٱلنَّقَرَاتِ ٱلْمُتَتَالِيَةِ ٱلْمُتَعَلِّقَةِ مِنَ ٱللِّسَانِ عَلَى ٱللَّهَاةِ نَقْرَةً نَقْرَةً بِٱلْمِضْرَابِ عَلَى نَهْجٍ تَكُونُ تَاءُ كُلِّ سَبَبٍ نَازِلَةً وَنُونُهُ صَاعِدَةً لِيَكُونَ ٱلضَّرْبُ مُسْتَدِيراً، إِذْ لَوْ لَمْ يَكُنْ كَذَلِكَ يَؤُولُ ٱلْأَمْرُ إِلَى اِضْطِرَابٍ غَيْرِ مَوْزُونٍ وَذَلِكَ
10 لِأَنَّكَ إِذَا حَاوَلْتَ أَنْ تَجْعَلَ ٱلتَّاءَ وَٱلنُّونَ مِنْ كُلِّ سَبَبٍ نَازِلَةً اِضْطُرِرْتَ لَا مَحَالَةَ إِلَى سُرْعَةِ عَوْدَةٍ إِلَى جِهَةِ ٱلصُّعُودِ، فَتَقَسَّمَ ٱلزَّمَانُ ٱلْأَوَّلُ وَإِنْ كَانَ مُرُورُكَ فِي <ٱلْعَوْدَةِ> عَلَى ٱلوَتَرِ، لِأَنَّهُ إِذَا لَمْ يَكُنْ كَذَلِكَ كَانَ ٱلضَّرْبُ شَبِيهاً <بِٱلنَّدْفِ>. وَهَذَانِ ٱلْقِسْمَانِ مِمَّا يَجِبُ أَنْ يَتَوَقَّاهُ ٱلْمُبْتَدِئُ لِئَلَّا يَؤُولَ ٱلْأَمْرُ إِلَى مَا ذَكَرْنَا،
ب-٩١و بَلِ ٱلاِعْتِمَادُ تَاءٌ نَازِلَةٌ وَنُونٌ صَاعِدَةٌ عَنْ حَرَكَةٍ مُعْتَدِلَةٍ بَيْنَ ٱلسُّرْعَةِ وَٱلْبُطْئِ. وَأَيْضاً يَجِبُ / أَنْ يُسْتَعَانَ فِي هَيْأَةِ وَضْعِ ٱلآلَةِ وَٱلْمِضْرَابِ بِمُشَاهَدَةِ خَبِيرٍ حَاذِقٍ بِٱلصِّنَاعَةِ إِذْ كَثِيراً مَا تَخْتَلِفُ ٱلْهَيْآتُ فِي ذَلِكَ.

15 وَٱلْمُصَنِّفُ رَحِمَهُ ٱللَّهُ [وَ.عَ] طَرَائِقَ مَحْصُورَةً وَأَصْوَاتاً مَعْدُودَةً وَأَثْبَتَ بِإِزَاءِ كُلِّ نَغْمَةٍ عَدَدَ نَقَرَاتِهَا بِٱلرُّقُومِ ٱلْهَنْدَسِيَّةِ حَتَّى لَوْ أَرَادَ أَحَدٌ مُبَاشَرَةَ اِسْتِخْرَاجِ طَرِيقَةٍ مِنْ تِلْكَ ٱلطَّرَائِقِ أَوْ صَوْتاً مِنْ هَذِهِ ٱلأَصْوَاتِ مِنْ أَوْتَارِ ٱلآلَةِ فَعَلَيْهِ أَنْ يَتَأَمَّلَ فِي مَوَاقِعِ ٱلنَّغَمَاتِ وَمُحَافَظَةِ عَدَدِ ٱلنَّقَرَاتِ وَيَضْرِبَ بِكُلِّ نَغْمَةٍ نَغْمَةً بِعَدَدِ ٱلنَّقَرَاتِ ٱلْمَرْسُومَةِ تَحْتَهَا. وَأَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّ هَذَا إِنَّمَا يَكُونُ بَعْدَ أَنْ كَانَتْ تِلْكَ ٱلطَّرَائِقُ وَٱلْأَصْوَاتُ مَحْفُوظَةً، اَللَّهُمَّ إِلَّا أَنْ يَكُونَ لَهُ حَظٌّ وَافِرٌ فِي تَرْكِيبِ ٱلْأَلْحَانِ وَقِسْطٌ كَامِلٌ فِي مُحَافَظَةِ ٱلْأَزْمَانِ.

20 وَأَمَّا ٱلطَّرِيقَةُ ٱلَّتِي وَضَعَهَا فِي **نُورُوزِ ضَرْبِ ٱلرَّمَلِ** فَصُورَتُهُ هَذَا ٱلشِّعْرُ :

عَلَى صَبِّكُمْ يَاحَاكِمِيَّ تَرَفَّقُوا وَمِنْ وَصْلِكُمْ يَوْماً عَلَيْهِ تَصَدَّقُوا
وَلَا تَلْتَقُوهُ بِٱلصُّدُودِ فَإِنَّهُ يُحَاذِرُ أَنْ يَشْكُو إِلَيْكُمْ فَتُشْفِقُوا

---

10 عَوْدَةٍ] عَوْد **أب** 11 وَإِنْ كَانَ] إِنْ كَانَ **ب** 11 <ٱلْعَوْدَةِ>] ٱلْعَوْدِ 13 وَٱلْبُطْئِ] والْبُطُوءِ **أب** 16 طَرِيقَةٍ] طَرِيقٍ **أب**
20 هَذَا] هَذِهِ **أ** 22 تَلْتَقُوهُ] تَتَلَقُّوهُ **أب**

تَقْطِيعُهُ :

عَلَى	صَبِّكُمْ	يَا حَا	كِمِيَّ	تَرَ	فَّ	قُوا	وَمِنْ وَصْلِكُمْ	يَوْماً	عَلَيْهِ	تَصَ	دَّ	قُوا
يَهَ	يَبَ	يَ	يَ	يَ	يَ	حَ	يَهَ	يَبَ	طَ	يَبَ	يَ	حَ
١٨	٦	٦	٦	١٦	١٦	١٢	١٨	٦	٦	٦	٢	١٢

وَلَا	تَلْتَقُوهُ	بِٱلصُّدُودِ	فَإِ	نَّ	هُو	يُحَاذِرُ أَنْ	يَشْكُوا	إِلَيْكُمْ	فَتُشْ	ف	قُوا
يَهَ	يَ	يَبَ	يَ	حَ		يَهَ	يَبَ	يَ	يَبَ	يَ	حَ
١٨	٦	٦	٢	١٢		١٨	٦	٦	٦	٢	١٢

فَيَكُونُ ٱلضَّابِطُ فِي إِسْتِخْرَاجِهِ مِنَ ٱلإِصْطِحَابِ ٱلْمَعْهُودِ هُوَ أَنْ يُضْرَبَ ٱلْمِضْرَابُ أَوَّلاً عَلَى خِنْصَرِ ٱلْمَثْلَثِ بِعَدَدِ ٱلنَّغَمَاتِ تَحْتَهُ، ثُمَّ عَلَى فُرْسِ ٱلْمَثْلَثِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِهِ ثُمَّ عَلَى فُرْسِهِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِهِ ثُمَّ عَلَى خِنْصَرِ ٱلْبَمِّ / وَكَذَلِكَ فِي سَائِرِ ٱلْمَصَارِيعِ ثُمَّ كُلُّ ذَلِكَ بِعَدَدِ ٱلنَّغَمَاتِ ٱلْمَرْقُومَةِ. أ-٦٧و

وَٱعْلَمْ أَنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ يُضْرَبَ هَذَا ٱلضَّرْبُ بِعَيْنِهِ فِي غَيْرِهِ مِنَ ٱلدَّوَائِرِ :

أَمَّا فِي دَائِرَةِ **حِجَازِي** فَبَعْدَ أَنْ تُؤْخَذَ / نَغْمَةُ يَجَ عِوَضاً عَنْ نَغْمَةِ يَبَ وَتُتْرَكَ ٱلْبَوَاقِي مِنَ ٱلنَّغَمَاتِ وَغَيْرُهَا مِنَ ٱلأَلْفَاظِ وَٱلنَّقَرَاتِ عَلَى حَالِهَا فَيُضْرَبُ ٱلْمِضْرَابُ أَوَّلاً عَلَى خِنْصَرِ ٱلْمَثْلَثِ ثُمَّ عَلَى زَلْزَلِهِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِهِ ثُمَّ عَلَى زَلْزَلِهِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِهِ ثُمَّ عَلَى خِنْصَرِ ٱلْبَمِّ. ب-٩١ض

وَأَمَّا فِي دَائِرَةِ **رَاسْتْ** فَبَعْدَ أَنْ تُؤْخَذَ نَغْمَةُ يَجَ عِوَضاً عَنْ نَغْمَةِ يَبَ وَنَغْمَةُ يَا [عِوَضاً] عَنْ نَغْمَةِ يَ فَيُضْرَبُ ٱلْمِضْرَابُ عَلَى خِنْصَرِ ٱلْمَثْلَثِ ثُمَّ عَلَى زَلْزَلِهِ ثُمَّ عَلَى سَبَّابَتِهِ ثُمَّ عَلَى زَلْزَلِهِ ثُمَّ عَلَى سَبَّابَتِهِ ثُمَّ عَلَى خِنْصَرِ ٱلْبَمِّ.

وَأَمَّا فِي دَائِرَةِ **زِيرَافْكَنْدْ** فَبَعْدَ أَنْ تُؤْخَذَ نَغْمَةُ يَجَ عِوَضاً عَنْ نَغْمَةِ يَهَ فَيُضْرَبُ أَوَّلاً عَلَى زَلْزَلِ ٱلْمَثْلَثِ ثُمَّ عَلَى فُرْسِهِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِهِ ثُمَّ عَلَى فُرْسِهِ ثُمَّ عَلَى مُجَنَّبِهِ ثُمَّ عَلَى خِنْصَرِ ٱلْبَمِّ.

وَبِٱلْجُمْلَةِ، لَوْ كَانَ ٱلْمُوَقِّعُ عَارِفاً لِمَوَاضِعِ ٱلنَّغَمَاتِ وَتَفَاوُتِ ٱلأَدْوَارِ مِنْهَا لَا يَتَعَذَّرُ عَلَيْهِ أَنْ يَضْرِبَ أُصُولَ طَرِيقَةٍ صُنِّفَتْ فِي دَائِرَةٍ فِي غَيْرِهَا مِنَ ٱلدَّوَائِرِ. وَأَمَّا ٱلطَّرِيقَةُ ٱلَّتِي وَضَعَهَا فِي **كَوَاشْتْ** فِي هَذَا ٱلضَّرْبِ، وَٱلطَّرِيقَةُ ٱلْقَدِيمَةُ ٱلْمَعْرُوفَةُ بِمُجَنَّبِ ٱلرَّمَلِ، وَٱلْقَدِيمَةُ ٱلْمَشْهُورَةُ بِٱلثَّقِيلِ ٱلْمُطْلَقِ فَلَا يَخْفَى عَلَيكَ ٱلضَّابِطُ فِي إِسْتِخْرَاجِ كُلٍّ مِنْهَا إِذَا ٱلضَّابِطُ هُوَ ٱلضَّابِطُ بِعَيْنِهِ مِنْ غَيْرِ فَرْقٍ.

فَلْيَكُنْ هَذَا آخِرُ مَا أَرَدْنَاهُ مِنْ تَوْضِيحِ هَذِهِ ٱلرِّسَالَةِ، وَٱلْحَمْدُ لِلَّهِ حَمْداً لَا اِنْتِهَاءَ لِأَعْدَادِهِ وَلَا اِنْقِضَاءَ لِأَمْدَادِهِ، وَٱلصَّلَوَاتُ وَٱلسَّلَامُ عَلَى ٱلْمُصْطَفَيْنَ مِنْ عِبَادِهِ، خُصُوصاً عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ وَأَوْلَادِهِ ٱلْمَعْصُومِينَ، وَصَلَّى ٱللَّهُ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ أَجْمَعِينَ، ٱلطَّيِّبِينَ ٱلطَّاهِرِينَ.

[آخِرُ ٱلْمَخْطُوطِ أ :]

تَمَّتْ كِتَابَةُ هَذَا ٱلشَّرْحِ لِلْأَدْوَارِ بِعِنَايَةِ ٱللَّهِ، ٱلْمَلِكِ ٱلْجَبَّارِ،

---

[1] تَقْطِيعُهُ] بِٱلنِّسْبَةِ لِأَوَّلِ ٱلْبَيْتِ ٱلثَّانِي ١٩ ٦ ٦ ٦ ٢ ١٢ أ؛ ١٨ ٦ ٦ ٦ ٨ ١٢ ب [19] وَٱلصَّلَوَاتُ] وَٱلصَّلَوةُ أ

فِي يَوْمِ ٱلإِثْنَيْنِ ١٣ مِنْ شَهْرِ جُمَادِي اَلْأُولَى
سَنَةَ ١٠٧٣ بِمُسْتَقَرِّ ٱلْخِلَافَةِ شَاهْ جهَانْ أَبَادْ
شَاهْ قُبَادْ عَبْدِ ٱلْجَلِيلِ ٱلْبَدْخَشِي
ٱلْمُلَقَّبِ بِدِيَانْتْخَان،
كَتَبَهُ فَقِيرُ سَيِّدْ أَبُو مُحَمَّدٍ
اِبْنْ سَيِّدْ فَتْحْ مُحَمَّدٍ
سِمَانْئِ.

تَمَّتْ مُقَابَلَتُهَا بِٱلْأَصْلِ فِي يَوْمِ اَلْخَمِيسِ ١٩ مُحَرَّمَ سَنَةَ ١٠٧٤ فِي كَشْمِيرَ.

[آخِرُ اَلْمَخْطُوطِ **ب** :]
تَمَّتْ كِتَابَةُ هَذَا ٱلشَّرْحِ لِلْأَدوَارِ بِعِنَايَةِ
اَللَّهِ ٱلْمَلِكِ ٱلْجَبَّارِ، فِي يَوْمِ ٱلثُّلَاثَاءِ ٱلثَّامِنِ
مِنْ شَهْرِ ذِي حِجَّةِ ٱلْحَرَامِ سَنَةَ
أَرْبَعٍ وَ مِائَةٍ بَعْدَ أَلْف
مِنْ هِجْرَةِ <ٱلْمَصْطُوفَةَ>
<قِطْعَةٌ>

[<كِتَابَةٌ بِٱلْفَارِسِيَّةِ>].

[8] تَمَّتْ مُقَابَلَتُهَا بِٱلْأَصْلِ فِي يَوْمِ اَلْخَمِيسِ ١٩ مُحَرَّمَ سَنَةَ ١٠٧٤ فِي كَشْمِيرَ] كُتِبَتْ فِي **أ**بِخَطٍّ مُخْتَلِفٍ

Quatrième partie

Annexes

Al-Fārābī, concernant les causes du grave et de l'aigu : extrait du *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr*

L'acuité et la gravité du son dépendent généralement du degré de compression imprimé aux molécules de l'air qui rebondit sous le choc. Plus cette compression est grande, plus le son est aigu ; plus elle est faible et plus lâche est le milieu, plus le son est grave. Tout ce qui renforce la compression des molécules de l'air, est cause d'une plus grande acuité, et tout ce qui relâche ces molécules, est cause d'une plus gravité.

Le mouvement accéléré des molécules de l'air et leur rebondissement brusque sont une des causes de leur plus grand resserrement ; car la rapidité de la course de cet air l'empêche de se désagréger, et lui permet d'atteindre notre oreille quand il est encore comprimé. De même, plus le frottement imprimé par un cors à un autre est fort, plus le son est aigu, parce que le frottement plus énergétique produit un plus grand resserrement des molécules. Plus ce frottement est faible, plus le son est grave.

Quand l'air refoulé est en grande quantité, si l'impulsion qui lui est donnée est faible, sa course sera alors moins rapide et sa compression moins

وَ أَمَّا حِدَّةُ اَلْصَّوْتِ وَثِقَلُهُ فَإِنَّمَا يَكُونُ بِالْجُمْلَةِ مَتَى كَانَ اَلْهَوَاءُ اَلْنَّابِي شَدِيدَ اَلإِجْتِمَاعِ، أَوْ كَانَ فِي اَلْحَالِ اَلْدُّونِ مِنَ اَلإِجْتِمَاعِ، فَإِنَّهُ إِنْ كَانَ شَدِيدَ اَلإِجْتِمَاعِ كَانَ اَلْصَّوْتُ أَحَدَّ، وَمَتَى كَانَ أَقَلَّ آجْتِمَاعًا وَتَرَاصًّا كَانَ اَلْصَّوْتُ أَثْقَلَ، وَجَمِيعُ مَا يَفْعَلُ اَلإِجْتِمَاعَ اَلْأَشَدَّ فِي اَلْهَوَاءِ فَهُوَ اَلْسَّبَبُ فِي أَنْ يَفْعَلَ اَلْصَّوْتَ اَلْأَحَدَّ، وَمَا يَفْعَلُ اَلإِجْتِمَاعَ اَلْدُّونَ فَهُوَ اَلْسَّبَبُ فِي أَنْ يَفْعَلَ اَلْصَّوْتَ اَلْأَثْقَلَ.

وَأَحَدُّ مَا يَفْعَلُ اَلإِجْتِمَاعَ فِي اَلْهَوَاءِ هُوَ سُرْعَةُ حَرَكَتِهِ وَسُرْعَةُ نُبُوِّهِ، فَإِنَّهُ بِسُرْعَةِ حَرَكَتِهِ يُسَابِقُ تَشَبُّذَهُ (ت. خَشَبَهَ، يُسَابِقُ تَشَدُّدَهُ)فَيَصِلُ إِلَى اَلْسَّمْعِ مُجْتَمِعًا. وَكَذَلِكَ مَتَى كَانَ زَحْمُ اَلْقَارِعِ أَشَدَّ كَانَ اَلْصَّوْتُ أَحَدَّ، مِنْ قِبَلِ أَنَّهُ يَفْعَلُ فِي اَلْهَوَاءِ اَلْنَّابِي آجْتِمَاعًا أَشَدَّ، وَمَتَى كَانَ زَحْمُهُ أَقَلَّ كَانَ اَلْصَّوْتُ أَثْقَلَ. وَأَيْضًا، فَإِنَّ اَلْجِسْمَ اَلْمَقْرُوعَ مَتَى كَانَ أَكْثَرَ صَلاَدَةً وَمَلاَسَةً وَصَلاَبَةً كَانَ اَلْصَّوْتُ أَحَدَّ، مِنْ قِبَلِ أَنَّ اَلْهَوَاءَ مَتَى نَبَا عَنْ جِسْمٍ بِهَذِهِ اَلْحَالِ كَانَ آجْتِمَاعُهُ أَشَدَّ.

وَأَيْضًا، فَمَتَى كَانَ اَلْهَوَاءُ اَلْمَدْفُوعُ أَكْثَرَ وَكَانَتْ قُوَّةُ اَلْذِي دَفَعَهُ أَضْعَفَ، كَانَ اَلْهَوَاءُ أَبْطَأَ حَرَكَةً وَيَكُونُ مِنَ اَلإِجْتِمَاعِ بِالْحَالِ اَلْدُّونِ، فَيَكُونُ

اَلْصَّوْتُ أَثْقَلَ، وَمَتَى كَانَ اَلْهَوَاءُ قَلِيلاً والْقُوَّةُ اَلْدَّافِعَةُ أَقْوَى كَانَتْ حَرَكَةُ اَلْهَوَاءِ أَسْرَعَ وَكَانَ أَشَدَّ آجْتِمَاعًا، فَكَانَ اَلْصَّوْتُ أَحَدَّ.
(خَشَبَة ٦١٢,٦١٧)

forte ; le son produit sera alors grave. Quand au contraire, la quantité d'air refoulée est petite et l'impulsion donnée vigoureuse, le mouvement de sa course sera rapide et sa compression plus intense ; le son produit est alors aigu.

(Erl. III, 82-83)

Extraits du commentaire de l'Anonyme LXII [1]

[مقدمة]

الحمد لله الذي اختار نوع الإنسان بمزيد اللّطف والإحسان وميّزهم عن سائر الأكوان بدقيق الفهم والبيان ورسم أنفاسهم بكيفيّات الحروف والألحان وزيّن ألفاظهم بمحاسن الأصوات والأوزان حمدا تضوع شذاها مدى الأدوار والأزمان وتفوح ريّاها نسيم الرّوح والرّيحان والصّلوة والسّلام على حبيب الرّحمان محمّد المبعوث إلى كافّة الإنس والجان وعلى آله أعيان الأحـ.>يان وأصحابه وأحبابه خير أصحاب وإخذان.

أمّا بعد، فإنّ ألهمم في زماننا هذا تقاصرت عن تحقيق العلوم العقلية وتحصيلها والرّغبات فترت عن دركها وضبط جملها وتفاصيلها حتّى تداعت مباينها بالإنهدام وتجاوبت قواعدها بالإنخرام لا سيما الرّياضيّات فإنّها صارت كالعنقاء يسمع منها اسم بلا مسمّى تنفرّ عن تصدّيه الطّباع لاكتنفّر الشّاء من صيد السّباع ومن أصولها المتوقّى الذي تميل إليه الأذهان السّليمة وقد تشبّث بأهداب الجزء العملي منه أحادّ من العوامّ قنعوا باليسير منه لا بالتّمام يضربون على سنته الأوتار ويتغنّون على شعبه لتناول الأوطار مع الغفلة على الفنّ العلمي منه كلّيّا وكونه عندهم نسيا منسيّا وإنّي عند شروعي في كلّيّات الطّبّ افتقرت إلى قواعد من هذا الفنّ محتاجة إليها فيه فحرصت على الوقوف على كنه هذا العلم المهجور فلم أجد أحدا عنده منه ما يشفي <الصّدرور> فصرفت شطرا صالحا من عمري في تحقيقه وظبطه وترتيبه وباحثت كلّ من جلّ وقلّ واستسقيت الوبل والطلّ وراجعت جلّ الكتب المصنّفة فيه فوجدت رسالة الأدوار التي لم يسمح بمثله الأدوار ما دار الفلك الدّوّار كتابا جامعا لأصوله وفروعه مشتملا على مباحث جليلة في ألفاظ قليلة ولطائف كثيرة في عبارات يسيرة، لا يطّلع على شعبه إلّا الأوحدي من الأذكياء ولا يهتدي إلى طرقه إلّا الألمعي من الفضلاء باجتهدت في حلّ عقده ورفع شبهه برهة من الزّمان وتداولته مرّة بعد أخرى في كلّ حين وأوان، فلمّا صادفت منه المبتغى وارتقيت منه المرتقى وتصفّحت سينه وشينه وتعرّفت عنه وسمينه أحببت أن أشرحه شرحا يذلّل صعابه ويميّز عن القشر لبابة ويكشف عن وجوه المشكلات غطائه ويميط عن عيون المعظلات غشاؤه فوافق القدر مرادي والحجّ ما سنح لفؤادي ولمّا فرغت من إتمامه وإبراز مكنونه من الحمامة جعلته وسيله إلى حضرة من <حصّة> اللّه بتأيّده وجعله مظهر المرحمة على عبيده جمع أقطار الأرض في صفقة ملكه وضمّ الخلائق بأجمعها في حوزة ملكه خضعت عند سرير سلطنته رقاب السّلاطين وارتعدت بسياسته فرائص المتمرّدين تطأطأت لوطأته أعناق الصّيد ولانت بصولته صعاب أصلاب الّناديد انخرط في سلك سامي رأيه مصالح

1. Anon. LXII, op. cit.

الدّين والدّنيا ولاذ بلبابه المنيف وجنابه الشّريف كافّة الورى يساق إلى جنابه ركائب الآمان ويضرب في طلب أفضاله البار الآبان شحنت بثنائه أصول المحاضر وشرفت بألقابه فروع المنابر ينتظم بذهنه النّقّاد في سلك البيان فرائد حقائق المعضلات وتنحلّ بطبعه الوقّاد عقائد دقائق المشكلات لا يخطر بالبال نكتة خفيّة إلّا وعنده بيّنه جليّة ولا يشار بحضرته إلى سرّ مستور إلّا وألبسه لباس الظّهور وفلت لمّة القّ لميا من دولته من جلابيب الجلال في سبغها وإسناها ورقّت من بقاع الغزّ والكمال إلى أعلى ذراها. تلك رقاب الجبابرة بما حازها من ملكتي السّماحة والحماسة وذلل صعاب قروم الأكاسرة بما فاز بها من فضلتي العدالة والسّياسة ظلّ اللّه الممدود في أقطار الأرضين صورة رحمة الخالق على الخلائق أجمعين أفضل الملوك وأكمل الولّاة وأعدل السّلاطين جلال الحقّ والدّين والدّنيا مبارز الإسلام وغيّاث المسلمين السّلطان المطيع المطاع جلال الدّنيا والدّين أبى الفوارس شاه شجاع خلّد اللّه ملكه وسلطنته في دولة ظاهرة الرّايات إلى يوم الموعود وأيّد رأفته ورحمته في أبّهة باصرة الآيات مقترنة بالخلود فإن نظر إلى ما قاسيت فيه بعين الرّضى فهو نهاية المرجى وغاية المنى واللّه يؤيّده بنصره في الدّين والدّنيا ويؤتيه من لدنه ما هو المبتغي إنّه لطيف لما يشاء.

قال : الحمد للّه ربّ العالمين والصّلوة على سيّدنا محمّد وآله أجمعين. أمّا بعد، فقد أمرني من يجب عليّ امتثال أوامره والتّيمّن بالسّعي في مسالك مرامي خواطره أن أضع له مختصرا في معرفة النّغم ونسب أبعادها وأدوارها وأدوار الإيقاع وأنواعه على نهج يفيد العلم والعمل فبادرته إلى ما أمر به ممتثلا وبيّنت ما سنح للخاطر فيه ما إذا أمعن النّظر فيه انكشف له ما لم يتفطّن إليه أكثر ممّن أفنى جلّ زمانه في هذه الصّناعة.

أقول : ما معنى الدّيباجة فواضحة لكنّا نقدّم قبل الشّروع في معاني كلامه مباحث يحتاج في كلّ علم إلى تقديمها ليكون الكتاب مسلوكا على النّهج المتعارف في سائر العلوم فنقول : من دأب العلماء في تصانيفهم أن يبدؤا بتعريف العلم وذكر موضوعه ومبادئه وبيان وجه الحاجة إليه، والمصنّف أهمل أكثرها لأنّ عنايته مصروفة إلى بيان المباحث الضّروريّة لأهل العمل. فأمّا تعريف أهل العلم فالموسيقى لفظ يوناني معناه الألحان واللّحن في اللّغة القراءة المطربة. يقال لَحِنَ فلان في قرائته إذا أطرب بها وغرّد والتّغريد التّطريب في الصّوت وهو لحن النّاس إذا كانت أجنسهم قراءة. وفي الإصطلاح يفسّر بمعنيين، ليس شيء منهما بتعريف العلم. الأوّل أنّه جماعة نغم مختلفة رتّبت ترتيبا محدودا ملائما والثّاني أنّه جماعة نغم مختلفة رتّبت ترتيبا محدودا ملائما قرنت بألفاظ منظومة دالّة على معان. والمعنى الأوّل أعمّ بل هو شبه مادّة للثّاني وسيجيء البحث عن ذلك مستوفى في موضعه إن شاء اللّه. والشّيخ الفاضل المقدم أبو النّاصر محمّد بين محمّد بن إيرلاغ الطّرخاني الفارابي رحمه اللّه قال في كتابه أنّ الموسيقى صناعة تشتمل على الألحان وما بها تلتئم وما بها تصير أكمل وأجود يشير إلى أنّ للموسيقى ثلثة أجزاء. فأمّا الجزء الذي يشتمل على الألحان أنفسها فهو العملي من هذا الفنّ و أمّا ما بها تلتئم فإشارة إلى القسم الذي تتبيّن فيه الأجزاء الضّروريّة للألحان وهي النّغمات والأبعاد والجموع النّاقصة والكاملة وكيفيّة الإنتقالات في العمل وضروب الإيقاع ما بها تصير أكمل وأجود فإشارة إلى التّرنينات التي تضاف إلى الأجزاء الأصليّة للألحان كما ستعرفه في مواضعها. وقد رسم بعض الأفاضل بأنّه علم يعرف منه كيفيّة تأليف النّغمات لتكون ملائمة بحسب نسبها، موزونة بحسب أزمنة مّا بينها، وذلك التّعريف أشبه لاشتماله على العلل الأربعة إذ النّغمات كالمادّة والتّأليف كالصّورة والملائمة والوزن كالغاية والفاعلي يفهم التزاما إذ لا تأليف إلّا بمؤلّف. وأيضا قوله علم كالجنس وباقي القيود كالفصل أو الخاصّة المميّزة. ويحترز بقوله يعرف منه كيفيّة تأليف النّغمات عن سائر العلوم، وأمّا قوله كذا وكذا لتدخل فيه جملة أقسام العلم إذ هو مشتمل على فنّين : فنّ التّأليف وفنّ الإيقاع. ومن فنّ التّأليف يعرف أنّه على أيّ وجه يجب أن تؤلّف النّغمات حتّى تكون ملائمة ومن الإيقاع أنّه على أيّ نسب ينبغي

أن تكون أزمنة ما بينها حتّى يحكم الطّبع السّليم باستقامتها. وأمّا موضوعه فالنّغمات من حيث نسب بعضها إلى بعض في كمّيّة مقادير حدّتها وثقلها وأزمنة ما بينها. والحدّة والثّقل على الوجه المذكور من العوارض الذّاتيّة للنّغمات وهي كيفيّتان مسموعتان عارضتان <٧٠أ> للأصوات عند قياس بعضها إلى بعض. والحدّة الصّياح لا الجهارة، والثّقل ضدّه لا الخفاتة. وللأصوات صفات تلحقها من باب الكيف كالصّفاء والكدورة والخشونة والنّعومة والجهارة والخفاتة والغنّة والزّمّ وستعرف في آخر الكتاب أحوالها. فهذه جملة أعراض عامّة للنّغمات وخواصّ الصّوت.

وأمّا مبادؤه فاعلم أنّ مبادئ العلوم تنضبط تحت ثلثة أقسام : أوّليّات وهي ما حصل لكلّ أحد من بدو الفطرة ولا يحتاج إلى بيان، ومصادرات وهي ما يتسلّم من صاحب علم أعلى وقد برهن عليه في ذلك العلم ووجدانيّات وأعني بها ما يحتاج إلى تجربة واستواء كما في مبادئ علم الطّب والنّجوم فإنّ الطّبيب لا يبرهن في علمه على كون تشريح أعضاء الإنسان على الوجه الذي يقرّره ولا على طبائع الأدوية المفردة وقواها وتلك ليست البيّنة في أنفسها ولا في علم آخر وكذا المنجّم لا يبرهن في علمه على مقادير حركات الكواكب المعلومة بالرّصد ولا في علم أعلى بل الطّبيب والمنجّم إن كانا ممّن باشر التّشريح وتجربة الأدوية ورصد الحركات السّماويّة بنفسه كانت تلك المبادئ في حقّهما تجريبيّة وإن كانا ممّن يسلّمها من مباشريها التحق في حقّهما بالقسم الثّاني بالحقيقة غير أنّه لم يتبيّن في علم آخر.

ولنسمّ كلا النّوعين المبادئ التّجريبيّة. فإذا تقرّر ذلك فاعلم أنّ تلك الأقسام موجودة في علمنا هذا، فالأوّليّات تجدها في أثناء المباحث ولا فائدة في تعيينها ههنا، وأمّا المتسلّمة من علوم أخر فبعضها مأخوذ من علم النّسب وغيره من أقسام الهندسة وبعضها من الطّبيعيّات. ولمّا كنّا بصدد شرح الكتاب لم نقدّم ذكرها جملة واحدة لئلاّ يلزم التّكرار عند ذكر المصنّف كلّ واحد منها فنشير إلى كلّ واحد في موقعه. وأمّا التجريبيّات فيتسلّمها صاحب نظري هذا الفنّ من أرباب العمل لتقدّم عملي هذا الفنّ على نظريّه بالزّمان.

وهذا العلم يتدرّج شيئا فشيئا حتّى كمل على هذا النّظام وقد كان القدماء في الماضية من القرون تأمّلوا أوّلا في أصوات الحيوانات النّاطقة وغيرها فوجدوها في كلّ حال من أحوالها الملذّة المؤذية مخالفة لم في الحال الآخر فسمعوا منها في حال طربها نوعا من الصّوت غيرما سمعوا منها إذا لحقها الخوف وكذا في حال أسفها وغضبها وشفقتها أنحاء من الأصوات مخالفة لما في أضدادها ولم يكن إدراك ماهيّات فصول كلّ منها و<.> وجدوا الإنسان يباشر بطبعه أنواع التّرنّمات يطلب ببعضها حصول الرّاحة واللّذّة وإن لا يحسّ بالتّعب كما هو دأب المشتغلين بالأعمال الشّاقّة فإنّهم يشتغلون بسبب ترنّماتهم <٧٠ب> في أثناء العمل عن الإحساس بالتّعب من الحركة وذلك لعدم الإحساس بالزّمان فلا يحسّ بالحركة الواقعيّة فيه ولا بالتّعب التّابع لها، وقد تفعل بعض التّرنّمات مثل ذلك بالحيوانات <الأخرى> كما يعرض للجمال العربيّة عند الحداء وحكايتها مشهورة. ويترنّم الإنسان بنوع من التّرنّمات يطلب بها إحداث بعض الأحوال التي يمكن عروضها له وإزالتها إذ عرضته أو <إنماؤها> أو تنقيصها ويترنّم بنوع آخر يقصد بها ترويح الأقاويل المقرونة بها من الخطب والأشعار وغيرها في التّفهيم و<التّخييل> فصارت أنواع التّرنّمات عندهم ثلاثة : الملذّة والإنفعاليّة والمروّجة. ثمّ أخذت هذه التّلحينات تنشؤ عند كلّ واحد قليلا قليلا وفي زمان بعد زمان وفي قوم بعد قوم حتّى حصلت جماعة كانت لهم قرائح تأتّت لهم بها ترنّمات في واحد من المقاصد الثّلاثة لم يتأتّ لأحد قبلهم مثلها فاشتهرت واشتهروا <واجتذى جذوبهم> في ذلك فصار ينموا ويتزايد حينا بعد حين. ثمّ لمّا اختلف أغراض أصحاب المقاصد الثّلاثة خلطوا بعض تلك التّرنّمات ببعض فجعلوها ألحانا إنسانيّة مقترنة بأقاويل شعريّة حتّى تتكوّن ملذّة مؤثّرة في الإنفعالات مروّجة لمعاني الأقوال المقرونة إليها

فراموا بها زيادة إصغاء السّامعين إليها. ثمّ لمّا كثر المتأمّلون لها والمتنافسون فيها وتصرّف أصحاب القرائح فيها بالزّيادة والنّقصان آذنت أن يبلغ الفنّ العملي كماله، ثمّ بعد ذلك وجدوها متى ساوقتها نغم أخر مسموعة من أجسام صالحة لذلك كانت <.> وألذّ مسموعا وأطوع لإدراك ماهيّة تفاوتها وكمّيّاتها وكيفيّاتها باختلاف أماكنها من تلك الأجسام فطلبوا لذلك أجساما معطية للنّغم ثمّ نظروا من أيّ مكان من أجزاء تلك الأجسام تخرج نغمة من النّغمات التي تخيّلوها أجزاء للألحان المحفوظة عندهم فعرفوا أمكنتها وحدودها فأعلموا عليها وهذا أوّل مسئلة من نظريّ هذا الفنّ خرج من القوّة إلى الفعل ثمّ بعد ذلك لا يزالون يتحرّون من طبائعهم آلات تعطيهم تلك النّغم أكمل وأجود وكلّما اهتدوا لآلة ثمّ أحسّ فيها بخلل أزالوه حتّى حدثت الآلة المسمّاة بالعود، فعند ذلك كملت الصّناعة العمليّة من الموسيقى واستقرّ أمر الألحان فعرف أيّ الألحان طبيعيّة للإنسان وأيّها غير طبيعيّة نريد بها الملائمة والمنافرة، وأيّ الملائمات أشدّ ملائمة وأيّها أقلّ إلى أن ينتهي إلى ما ليس بملائم أصلا، فصارت الملائمات التّامّة الملائمة بمنزلة الأغذية الطّبيعيّة للأبدان وما دون ذلك في الملائمة بمنزلة الفواكه وما دونها بمنزلة الأدوية وما ليس بطبيعي بمنزلة السّموم كالأصوات الهائلة والحادّة التي ليس في قوّة الإنسان احتمالها وعند ذلك كثرت المسائل العمليّة وعلى هذا إلى أن صار علما مدوّنا.

فبهذه المقدّمات ظهر تقدّم العملي من هذا الفنّ على نظريّه وتسملّ المبادئ التّجريبيّة من صاحب العمل كما يُتسلّم منه أنّ بين نغمتي البمّ وسبّابة المثنى في العود مثلا أعظم الإتّفاقات، ولا تظنّنّ أنّ ذلك التسلّم تقدح في علم صاحب النّظري فإنّه كتسلّم الطّبيب كيفيّة صور الأعضاء وطبائع الأدوية من غيره، وقد تبيّن أنّ كثيرا من القدماء المشهورين بالبراعة في هذا العلم لم يكونوا مرتاضي الأسماع في جميع ماهو طبيعي للإنسان من النّغم والألحان كما يحكى عن بطليموس التّعاليمي أنّه ذكر في كتابه المسمّى بطيلاوس في الموسيقى إنّه لا يحسّ بكثير من ملائمات النّغم وإذا أراد امتحانها أمر الموسيقار الحاذق المرتاض بامتحان ذلك كلّه وكما ينقل عنه ثامسطيوس البارع في الفلسفة من أجلّة أصحاب أرسطو ومن المتبحّرين في مذهبه أنّه نصّ على مثل ذلك بقوله إنّي أعلم ممّا تعاطيت من التّعاليم أنّ النّغمة المفروضة موافقة للّتي تسمّى الوسطى ولا أحسّ باتّفاقها لقلّة ارتياضي بهذا الباب، وهاتان النّغمتان هما مطلق البمّ وسبّابة المثنى المتقدّم ذكرهما فقد اعترف هذا الفاضل بعدم معرفته باتّفاقهما ذوقا وقد علم اتّفاقهما بطريق النّظر ولم يقدح ذلك في علمه. وهذا أرسطو يقول في اقولوطيقا الثّانية إنّ كثيرا ممّن يتعاطى النّظر في الكلّيّات لا يحسّ بالجزئيّات لأنّ ذلك يحوج إلى قوّة غير قوّة العلم مثال ذلك صاحب الموسيقي النّظري فإنّه ربّما لم يكن عنده معرفة كثير ممّا علمه من طريق الحسّ وإن كان قد عرفه في علمه هذا كلامه. ويستدلّ من جملة ما أوردنا أنّ هذا الفنّ لا يحتاج فيه إلى مباشرة عمل أصلا بل هو إمّا اعتقاد صرف أو اعتقاد بكيفيّة مباشرة العمل ولا يدخل لنفس مباشرة العمل فيه كما في قسمي الطّبّ نظريّة وعمليّة. وأمّا معرفة علل تلك التّأثيرات المختلفة التي تقدّم ذكرها فيتبيّن في علم الطّبيعي عند بيان تأثير سائر المحسوسات في المدركات والقول الجملي فيه أنّ اللّذّة والأذى إنّما يتّبع كمالات الإدراك ولا كمالاتها ونحن نتسلّم تفاصيلها من صاحب الطّبيعي على طريق المصادرة. فهذه جملة ما أردنا تقديمه والآن نبتدئ بشرح كلامه فنقول وباللّه التّوفيق : أمّا قوله أن أضع مختصرا في معرفة النّغم ونسب أبعادها وأدوارها وأدوار الإيقاع على نهج يفيد العلم والعمل فيظهر منه أنّ الرّسالة مشتملة على ما عدّه من ضروريّات مباحث العلم لا على شعبه وفروعه ومأخذه وأصوله ويأتي معنى النّغمات والأبعاد والأوتار وجعلت مداره أوّلا على وتر واحد لئلّا يتعذّر على المبتدئ استخراجه. قد تبيّن في المقدّمة أنّ تفاوت الأصوات ظهر عند معرفة القدماء أمكنة النّغمات من أجسام تنتجها فلا جرم احتاجوا في التّعليم إلى الإستناد إلى شيء من الآلات. والآلات التي لها أوتار أطوع للتّفهيم بطريق التّعليم

على ما سيجيء والأوتار رذا كانت متعدّدة لاحتياج إلى اصطحاب وهو في اللّغة تجاوب الأصوات قال الشّاعر إنّ الضّفادع في العذران تصطحب، وفي اصطلاحهم مصادقة وترين أو أكثر حتّى تكون نسبة أحدها إلى الآخر نسبة معيّنة ويحصل بإرخاء بعضها وتمديد الآخر وإذا كان الوتر واحدا كان أسهل للتّعليم وذلك لأنّ الأصعب على من يروم المباشرة عملا هو اصطحاب الأوتار. والوتر لا يفتقر إلى اصطحاب أصلا إذ الإصطحاب نسبة مطلق وتر إلى آخر وإدراك كون الوترين على النّسبة المعيّنة يتوقّف على الإرتياض البالغ في سماع النّغمات والمهارة في العمل فلا يجدي للمبتديء نفعا. ورتّبته فصولا، رتّب الكاتب على هذه الفصول من غير حصر بل وضع لكلّ جملة من مباحثه فصلا وذلك لعدم اعتنائه إلى ترتيب الكتاب كما نبّهنا عليه من قبل فلم يتكلّف لاختراع وجه الحصر لأنّه لا يخلو من تمحّل ولا طائل تحته إلّا الإطناب والإسهاب وفي الجملة فالفصول الأربعة الأولى ذكر فيها مبادئ هذا العلم أكثر من مسائله وفي الباقية أكثرها مسائله.

الفصل الأوّل : في نسب الأبعاد

الفصل الثّاني : في تقسيم الدّساتين

الفصل الثّالث : في نسب الأبعاد

الفصل الرّابع : في الأسباب الموجبة للتّنافر

الفصل الخامس : في التّأليف الملائم

الفصل السّادس : في الأدوار ونسبها

الفصل السّابع : في حكم الوترين

الفصل الثّامن : في تسوية أوتار العود واستخراج الأدوار منه

الفصل التّاسع : في أسماء الأدوار المشهورة

الفصل العاشر : في تشارك نغم الأدوار

الفصل الحادي عشر : في أدوار الطّبقات

الفصل الثّاني عشر : في الإصطحاب الغير معهود

الفصل الثّالث عشر : في أدوار الإيقاع

الفصل الرّابع عشر : في تأثير النّغم

الفصل الخامس عشر : في مباشرة العمل

الفصل الأوّل في تعريف النّغم وبيان الحدّة والثّقل ولمّا كانت النّغمة موضوع العلم إبتدأ بتعريفها فقال النّغمة صوت لابث زمانا ما على حدّ من الحدّة والثّقل محنون إليه بالطّبع وقد اختلف أقاويل أرباب الصّناعة في تعريفها فالشّيخ المقدم <٧٢أ> أبو نصر قال النّغمة صوت واحد لابث زمانا ذا قدر محسوس في الجسم الذي فيه يوجد فقوله صوت كالجنس لها وباقي القيود كالمفصل والخاصّة فاحترز بواحد عن الكثير وبقوله لابث زمانا ذا قدر محسوس عن مثل صوت الصكّة والضّربة فليس لها لبث يحسّ به وبقوله في الجسم الذي يوجد فيه عن مثل لبث الصّوت في طريق الوصول إلى السّامعة فإنّ وصول صوت المطرقة المضروبة على صخرة في قلّة جبل إلى الشّخص الواقف في حضيضه يحتاج إلى زمان ولذلك يسمع الصّوت بعد رفع الضّارب يده فحصل للصّوت لبث في ذلك الزّمان لكن لا في الجسم الذي يوجد فيه بل في الطّريق بتموّج الهواء كما يبيّن فيما سيأتي وكالصّداء فإنّ له لبثا لكنّه ليس في الجسم ذي الصّوت بل حدث عن قرع الهواء الجسم الذي له الصّداء فهو في الحقيقة صوت آخر. والشّيخ الرّئيس قال النّغمة صوت لابث زمانا ما على حدّ ما من الحدّة والثّقل فاكتفى بتنكير صوت عن قوله واستغنى بقوله لابث زمانا عن ذا قدر محسوس إذ لا

يمكن وجود اللّبث من غير أن يكون الزّمان ذا قدر محسوس وجاء بقوله على حدّ ما من الحدّة والثّقل بدلا عن قول الشّيخ في الجسم الذي فيه يوجد لأنّ الإحساس بكون اللّبث على حدّ واحد من الحدّة والثّقل لا يمكن إلاّ عند لبث الصّوت في السّامعة ولا يلبث في السّامعة إلّا عند لبثه في الجسم الذي فيه يوجد وفيه فائدة أخرى وهي كون حدّه من الحدّة والثّقل حدّا واحدا جملة ذلك الزّمان إذ يمكن أن يتبدّل حدّته وثقله في كلّ آن واعترض صاحب الكتاب على هذا التّعريف في رسالته الموسومة بالشّرفيّة بقوله كلّ صوت فإنّه لا يعرى عن حدّة وثقل مّا كَأَنَّ الصّوت هيولي والحدّة والثّقل صورة ولا يوجدان إلّا معا وإذا كان كذلك فقد يلبث زمانا ذا قدر محسوس كما يسمع من جرّ الأجسام على صفحات الأرض وله قسط من الحدّة والثّقل بحسب صلابة الجسم أو الجسمين وتخلخله أو تخلخلهما وليست بنغمات فيفتقر حينئذ إلى خاصّة يمتاز بها النّغمة عن الصّوت ويمكن أن يجاب عنه بأنّا لا نسلم أنّ الصّوت في المثال المذكور لَبَثَ على حدّ واحد زمانا بل يمكنه تغيّر حدّته وثقله في كلّ آن لأنّه لمّا لم يحسّ بمقدار حدّته وثقله كيف يحسّ بلبث ذلك المقدار عليه وزاد بعض المتأخّرين قيدا على تعريف الشّيخ الرّئيس وهو قوله محنون إليه طبعا وهو ما ارتضاه المصنّف في هذه الرّسالة أمّا في الشّرفيّة فقال وليس قول القائل محنون إليه طبعا ممّا يخصّص النّغمة فقد تسمع النّغمات من حلوق مستشبعة يكرهها السّامع <٧٢ب> مع أنّها تعدّ نغما وهذا كما قاله ثمّ رسمها بأنّها صوت يمكن إدراك قفاوت الكميّة من ثقله أو حدّته بالنّسبة إلى آخر ولو لا هذه الخصوصيّة لكانت الأصوات على اختلاف طبقاتها صالحة للتّأليف اللّحني وليس كذلك. أقول هذا الرّسم يميّز النّغمة عن الصّوت بعض التّميّز بسبب ذكر إدراك تفاوت الكميّة لأنّ كلّ صوتين إمّا أن يتساويا في الحدّة والثّقل أو يزيد أحدهما على الآخر حدّة أوثقلا وعلى كلّ التّقديرين أمّا أن يكونا بحال يمكن إدراك كمّيّة التّفاوت بينهما لو اختلفا أو <...> أو لا يكون فإن كانا كذلك فهما نغمتان لكن أهمل فيه الرّكن المعتبر وهو اللّبث الزّماني فإنّا لو فرضنا صكّتين إحديهما على جسم صلب والأخرى على جسم متخلخل فلا يستحيل أن يمكن إدراك تفاوت الكمّيّة بينهما وإذا كانتا كذلك كانتا نغمتين على تعريفه وليس كذلك لأنّه إنا كان الأمر على هذا لما احتيج في إحداث النّغمات إلى اتّخاذ الآلات على شرائط معيّنة فعلم أنّ اختيار المصنّف تعريف الشّيخ الرّئيس في الرّسالة أجود ممّا ذهب إليه في الشّرفيّة ولو زيد عليه قولنا يمكن إدراك تفاوت كمّيّة حدّته وثقله بدلا عن قول القائل محنون إليه طبعا لكن تعريفا جامعا مانعا وهو قولنا صوت لابث زمانا على حدّ مّا من الحدّة والثّقل يمكن إدراك تفاوت كمّيّة حدّته وثقله بالقياس إلى أخرى مخالفة لها.

ولمّا كان الصّوت جنسا للنّغمة إحتجنا إلى تعريفه وهو كيفيّة تحسّ بها السّامعة عند اصطكاك جسمين والإصطكاك مصادمة مع مقاومة المزحوم للزّاحم وأمّا السّمع فلا يحتاج إلى تعريف لأنّ من له هذه القوّة فعنده بديهيّ ومن ليست له فلا يتصوّره بالتّعريف. وأمّا كيفيّة إحساس السّامعة بالصّوت فإنّ الهواء إذا انضغط ونبا من بين الجسمين المصطكّين يحرّك الجزء المجاور له بسبب نبوّه فيقبل الكيفيّة التي قبلها الجزء الأوّل من المصادمة ويحرّك الثّاني الثّالث فيقبل ما قبله والثّالث رابعا فلا يزال هذا التّناول من جزء إلى جزء من جميع جوانب موضع المصاكّة إن لم يكن مانع في جهة حتّى ينصدم الجزء الموجود في الصّماخ المجاور للعضو الذي فيه القوّة السّامعة فتحسّ به كما يشاهد في تموّج الماء الرّاكد على استدارة عند إلقاء الحصاة فيه واحسّت شكل الهواء المتموّج عند عدم المانع شكل بيض أغلظ أجزائه دائرة عظيمة موازية لدائرة أفق موضع المصاكّة وفوقها دوائر متوازية وموازية للعظيمة كلّ واحدة أصغر ممّا تحتها كالمقنطرات <٧٣أ> إلى أن ينتهي إلى نقطة وكذلك فيما تحت الدّائرة العظيمة إلّا أنّ الدّوائر الفوقانيّة أعظم من التّحتانيّة فيكون الخطّ الواصل بين النّقطة الفوقانيّة ومركز العظيمة أطول من الواصل بين التّحتانيّة والمركز وذلك لمعاوقة طبيعة الهواء للحركة القسريّة التي إلى تحت ومعاونتها للّتي إلى فوق ولا يقدح فيما أوردنا ما يقال أنّ من

الإسطقسات إذا حصل في مكانه لا يبقى له ميل إلى جهة لأنّ المراد من المكان نهايته وفيما دونها لا يظهر الميل لحيلولة الإسطقس الآخر أو سائر أجزاء نفسه بينه وبين وجهيه ولو فرض ارتفاع الحائل لوجد الميل ولا يقال إنّ الميل يحدث بارتفاع المانع لامتناع أن يكون أمر عدمي علّة لأمر وجودي فليتأمّل ويتغيّر هذا الشّكل بهبوب الرّياح وغيرها من الموانع ولكون التّموّج حركة ذينيّة كلّما كان الصّوت من مكان أبعد كان أبطأ وصولا إلى السّمع كما قدّمنا في مثال الصّكّة على القلّة ومن ههنا يستدلّ على أنّ الإحساس بالأصوات من طريق التّموّج والتّداول المذكورين.

والشّيخ المقدم أو نصر أورد في كتابه عند ذكر الصّوت كلاما مشبعا واعترض عليه المصنّف في الشّرفيّة بشكوك منها أنّه قال في أثناء ذكره أقسام المصادمات والمزاحمات بين الأجسام المختلفة أنّه متى لم يكن بين الزّاحم والمزحوم مقاومة لم يوجد في الجسم الذي زحم صوت فاعترض عليه أنّ ذلك يوهم اختصاص الصّوت بالمزحوم دون الزّاحم مطلقا وليس كذلك فإنّ الصّوت المسموع من مصادمة حجر حجرا لا يقال بخصوصيّته المزحوم دون الزّاحم وبالعكس ويمكن أن يجاب عنه بأنّ مراده من الزّاحم أمثال الخشب التي تزاحم الطّبول ولا شكّ أنّ الصّوت يختصّ بالطّبول لا بالخشب فاعتبرها مطّردة ولا يلتفت إلى المتحرّك والسّاكن فإنّا لو فرضنا أنّا نزاحم بطبل خشبا لم يكن الطّبل زاحما بل هو الخشب إذ الخشب يزايل سطح الطّبل عن مكانه بعض المزايلة في الحالين. ومنها أنّه شرط في حدوث الصّوت أن تكون قوّة المزحوم دون قوّة الزّاحم فقال المصنّف وذلك غير مطّرد فقد يتساوى القوّتان وقد يضعف قوّة الزّاحم دون قوّة المزحوم ما يضعف قوّته هذا إذا اختلف القوّتان أمّا إذا تساوى القوّتان في النّدرة فلا يختصّ الصّوت بأحد الجسمين ويكون خارجا عن الأصوات المعتبرة في الفنّ فلم يلتفت إليه. ومنها أنّه عرّف القرع بأنّه مماسته الجسم الصّلب جسما آخر صلبا آخر مزاحما له عن حركة وذكر بعدها أنّه قد يوجد في الهواء صوت إذا قرع <٨٣ب> بالسّياط فقال المصنّف فيه تناقض إذ الهواء ليس بصلب ولو قلنا أنّ الهواء المتراكم صلب لم يعدّ إذ المراد من الصّلابة هو الممانعة وهي حاصلة في هذا الهواء وإلاّ لم يحدث صوت ثمّ قال وأيضا قوله مزاحما له عن حركة فتكرار إذ كلّ مزاحمة لا يمكن أن يكون إلاّ عن حركة فلو أراد أن يحترز به عن مزاحمة فلا يغنيه تلك العبارة بل إن استعمل المصادمة بدلا عن المماسة لأغناه عن ذلك وهذا ومناقشته لفظيّة <بحسب> الإختصار والإطناب وأمثال ذلك الشّيخ ليس ممّن يناقش في تلك المباحث اللّفظيّة مع تقدّمه إذ المعاني بأسرها مأخوذة عن المتقدّمين وليس للمتأخّرين إلاّ تنقيح العبارات.

ولكلّ نغمة نظير من الحدّة والثّقل شرع في ذكر المبادىء التّجريبيّة التي فحصنا عن أمرها وقد سبق تعريف الحدّة والثّقل فاعلم الآن أنّ القوم لمّا أرادوا حصر النّغمات حبسوا أجزاء الوتر الواحد جزءا جزءا فوجدوا كلّ جزء منها [...]

وللحدّة والثّقل أسباب فأمّا سبب حدّة مطلق الأصوات فشدّة اجتماع الهواء النّابي من بين الجسمين المتصادمين وسبب ثقلها قلّة الإجتماع وما ذكرها صاحب الكتاب فهي أسباب حدّة النّغمات وثقلها ولمّا كانت النّغمات أصواتا خاصّة لمكان اللّبث فيه فحدوثها أمّا في الأشياء المهتزّة التي متى حرّكت بقيت الحركة فيها إلى جوانبها <٧٤أ> زمانا وشاعت في جزء جزء من أجزائها بعد ما فارقها المتحرّك كما في الأوتار فإنّ الحركة الباقية فيها تنقض الهواء عن جوانبها فيحدث في الهواء قرعات متّصلة فيدوم بدوام الحركة الإهتزازيّة وأمّا في أجسام مجوّفة يسرّب الهواء فيها شيئا فشيئا بدفع شديد فيقرع الهواء جوانب باطن الجسم أو أجزاء نفسه بعضه بعضا على اتّصال زمانا كما في المزامير وما شاكلها وأمّا في أجسام أخر يفعل ذلك الفعل وقد كان للقدماء آلات منتجة للنّغم غير هذين النّوعين وقد اندرس في زماننا جملتها وأساميها توجد في كتبهم من غير شرح وبقلّة المعرفة بحالها لم نذكرها.

فأسباب الثّقل طول الوتر وإرخاؤه وغلظه وسعة الثّقب في الآلات ذوات النُّفخ وبعدها من المنفاخ وأسباب الحدّة ما يقابل ذلك كقصر الوتر ودقّته وتوتّره وضيق الثّقب وقربه من فم النّافخ أمّا أسباب الثّقل في الآلات ذوات الأوتار فثلثة أحدها طول الوتر فكلّما كان وتر أطول من آخر وتساويا في الغلظ والتّوتّر كان النُّغمة الخارجة من الأطول أثقل وذلك لأنّ الحركة إذا شاعت في أجزاء الوتر ضعفت فمتى كانت الأجزاء أكثر كانت الحركة أضعف لكون حصّة كلّ جزء من الحركة أقلّ فيضعف النّفض ويقلّ اجتماع أجزاء الهواء وتراكمها وذلك هو السّبب في ثقل الأصوات فبالضّرورة تكون النّغمة الخارجة من تمام أيّ وتر فرض أثقل من الخارجة من بعض أجزائه وثانيها غلظ الوتر وهو أيضا يوجب ضعف النّفض لمثل ما قلنا وثالثها إرخاؤه وهو أيضا موجب لضعف النّفض لسهولة حركته عن مكانه وأمّا أسباب الحدّة فأيضا ثلثة وهي أضداد ما ذكر وهي قصر الوتر ودقّته وتوتّره لأضداد ما ذكرنا فيكون نغمة الوتر الطّويل الغليظ الموخي ثقيلة جدّا والقصير الدّقيق الشّديد التّوتّر حادّة جدّا واعتبر امتزاج تلك الأسباب برأيك وأمّا في الآلات ذوات النّفخ فالثّقل من سعة التّجاويف التي هي مجاري الهواء فيها وسعة الثّقوب التي هي متخلص الهواء منها وبعد المتخلص عن فم النّافخ وضعف النّفخ أمّا ضيق التّجاويف فلأنّه متى كان مجار الهواء أضيق كان ازدحام أجزائه ومصاكّتها أشدّ فيكون النّغمة الحادثة منه أحدّ وفي السّعة بالعكس وكذلك الحال في ضيق الثّقب وسعتها وأمّا القرب والبعد من الدّافع فهما موجبان لشدّة اجتماع أجزاء الهواء وضعفه لأنّ الحركة القسريّة كلّما ازداد بعدا من القاسر إزداد ضعفا وأمّا <٧٤ب> شدّة النّفخ وضعفه فتأثيرهما في الحدّة والثّقل ظاهر واعلم أنّا بيّنّا أنّ اختلاف الألحان بسبب اختلاف نسب النّغمات الموجودة فيها في الحدّة والثّقل واختلاف تلك النّسب نابع لاختلاف تلك الأسباب الموجبة لهما لكن ليس كلّ واحدة من هذه الأسباب ممّا يسهل الوقوف على كمّيّة مقادير تفاضلها مثل توتّر الأوتار فإنّ إدراك مقدار التّفاوت فيها لا يحسن إلاّ للمرتاض مثل أن يعلم بالحسّ أنّه أي مقدار بحسب أن يمدّ كلّ واحد من الوترين حتّى يكون أحدهما ضعف الآخر في التّوتّر أو الإرخاء بخلاف الطّول والقصر فإنّهما من الكمّ المتّصل الممكن تجزئته وتقسيمه إلى حيث يراد وأمّا الآلات ذوات النّفخ فيمكننا الوقوف على مقادير سعة تجاويفها والثّقب المستديرة التي على سطوحها بتقدير أقطارها وكذا مقادير قربها وبعدها من المنفاخ لكن لا يتيسّر لنا تقدير شدّة النّفخ وضعفه أصلا وأكثر النّغمات في تلك الآلات يستخرج لشدّة النّفخ وضعفه لأنّ الثّقب في تلك الآلات أقلّ من تلك النّغمات المستخرجة منها فالسّبب في اختلاف بعض نغماتها مع بعض هي شدّة النّفخ وضعفه ولذلك ترك الإسناد إلى تلك الآلات في نظريّ هذه الصّناعة لتعذّره فظهر ممّا قلنا سبب إيراد المصنّف بين النّغمات أولا في وتر واحد وهو أن لا يحتاج إلى غير الطّول والقصر من أسباب الحدّة والثّقل.

والشّيخ المقدّم أورد في كتابه إنّ زحم القارع متى كان أشدّ كان الصّوت أحدّ من قبل أنّه يفعل في الهواء <.> اجتماعا أشدّ ومتى كان الزّحم أضعف كان الصّوت أثقل واعترض عليه صاحب الكتاب بأنّ ذلك غير مطّرد إذ لو كان كذلك لأمكن إيجاد نغمات مختلفة الحدّة والثّقل من مطلق الوتر الواحد بمجرّد شدّة قرع القارع للوتر وضعفه وهذا معلوم البطلان وأقول لا نسلّم أنّه يوجب ما قاله من قبل أنّ النّغمة في ذوات الأوتار إنّما تحدث من حركة الوتر ونفضه الهواء من جوانبه فالقارع هو الوتر والمقروع هو الهواء وشدّة قرع الوتر للهواء تابعة لأسباب الحدّة التي ذكر وضعفه تابع لأسباب الثّقل ولا يحدث بشدّة قرع المضراب لمطلق الوتر شيء من أسباب الحدّة ولا بضعفه شيء من أسباب الثّقل وقول الشّيخ باق على عمومه لأنّ النّغمة ليست هي صوت الهواء النّابي من بين المضراب والوتر عند قرعه بل هي صوت الهواء المقروع باهتزاز الوتر فإذا وافق تلك الحالة <٧٥أ> قصر الوتر أو دقّته أو توتّره كانت القرعات الإهتزازيّة

شديدة والنّغمة حادّة وإن وافق شيئا من أضدادها كانت القرعات ضعيفة والنّغمة ثقيلة ولو كانت النّغمة صوت قرعة المضراب على الوتر لوجدت عند قرعه لم ينفصل المضراب عن الوتر والوجود بخلافه وغاية ما في <..> قرع المضراب على الوتر علّة بعيدة لحدوث النّغمة فظهر أنّ كلام الشّيخ لا <غبار> عليه ثمّ قال المصنّف بعد الإعتراض بل الحقّ أن يقال أنّها يزداد جهارة بشدّة القرع وخفاتة بضعفها لا حدّة وثقلا وذلك حقّ لا ينافي ما قلنا. فهذه جملة المبادئ المأخوذة من الطّبيعيّات.

الفصل الثّاني في أقسام الدّساتين.

إعلم أوّلا أنّ وزان الألحان التّامّة المصوغة في الموسيقى وزان القصيدة في الشّعر، فكلّما أنّ للقصيدة أجزاء قريبة من تركيبها وهي الأبيات وللأبيات المصاريع وللمصاريع الكلمات وللكلمات الأسباب والأوتاد والفواصل ولها الحروف فكذلك للألحان أجزاء قريبة من تكوّنها وهي الجموع الكاملة ولها الجموع النّاقصة ولها الأبعاد الوسطى ولها الأبعاد الصّغرى ولها النّغمات كما سيأتي بيان كلّ منها، وأدرك ذلك بتحليل كلّ إلى ما تحته حتّى انتهوا إلى النّغمات التي هي الأجزاء البسيطة لها كالحروف فابتدؤوا في طريق التّركيب وهو التّعليم بأنّها [...]

الفصل التّاسع : في أسماء الأدوار المشهورة

وأهل هذه الصّناعة تسمّون الأدوار شدودا ولكلّ دور أصل يبنى عليه، والأدوار عندهم إثني عشر : عشّاق نوى أبوسليك راست عراق إصفهان زيرافكند بزرك زنكوله راهوي حسيني حجازي. <..> أنّ كلّ دائرة من الدّوائر إنّما يتركّب من بعدين أحدهما بعد ذي الأربع وثانيها بعد ذي الخمس فيكون أصولها من أقسامها التي تبنى عليها، وقد عرفت أيضا أنّ تلك الأقسام أبحر وأنّ مجموع الأجزاء التي يشتمل عليها بعد ذي الكلّ يسمّى عند أصحاب هذه الصّناعة شدّ، فاعلم أنّ الأدوار إلى الشّدود عندهم إثني عشر وتفصيل عدد أساميها هكذا عشّاق نوى أبوسليك راست عراق اصفهان زيرافكند بزرك زنكوله راهوي حسيني حجازي، ولا يخفى عليك أنّ الأربعة منها من الدّوائر السّتّة المذكورة بعينها.

فأمّا العشّاق <١١٥أ> فهي الدّائرة الأولى الي هي الدّائرة الأولى الحاصلة من إضافة القسم الأوّل من الطّبقة الثّانية إلى الأوى من الطّبقة الأولى. ونوى فهي الدّائرة الرّابعة عشر أي هي الدّائرة الثّامنة والرّابعة عشر الحاصلة من إضافة القسم الثّاني من الطّبقة الثّانية إلى القسم الثّاني من الطّبقة الأولى. وأبوسليك فهي الدّائرة السّابعة والعشرون أي هي الدّائرة الثّالثة والسّابعة والعشرون الحاصلة من إضافة القسم الثّالث من الطّبقة الثّانية إلى القسم الثّالث من الطّبقة الأولى. وراست فهي الدّائرة الأربعون أي هي الدّائرة الرّابعة والأربعون الحاصلة من إضافة القسم الرّابع من الطّبقة الثّانية إلى القسم الرّابع من الطّبقة الأولى فتكون أبعاد كلّ واحدة منها ونغماتها معلومة لا تحتاج إلى البيان، وأمّا البواقي فتحتاج إلى البيان : اصفهان د ٤٥ مركّبة من راست وبزرك وهي بالحقيقة زنكوله وسيشير إليه المصنّف. د ٢٤ شعبة من اصفهان تسمّى بالفارسيّة كردانيا أي المقلوب لأنّها اصفهان رتّبت فاصلة طرفا أثقل فهي اصفهان في الطّبقة السّابعة عشر على ما يظهر في فصل الطّبقات. د ٤٧ متنافر. ٤٨ شعبة جامعة للأجناس القويّة. د عراق هي الدّائرة التّاسعة والسّتّون لأنّ جنس عراق لو رتّب في الطّبقتين سمّيت الدّائرة حجازيا فهي فرع عراق، والدّائرة ٦١ مركّبة من جنس عراق ونوى ولكن يقال من حجازي ونوى لأنّ <..> في العراق في الدّائرة إنّما يطلق إذا إضيف جنس عراق إلى جنس بزرك وإلاّ سمّي حجازيّا. د ٦٢ فيه تنافر خفيّ، د ٦٣ متنافر و ٦٤ شعبة من الحجازي يسمّى نهفت لوقوعه في تاسع طبقات الحجازي و٦٤ راهوي لوجود أبعاد الجنس المسمّى راهوي فيه وهي مركّبة من حجازي وحسيني. د ٦٦ حجازي على ما قلنا والمصنّف مخالف لذلك وسيصرّح بالخلاف. د

٦٧ متنافر و٦٨ من حجازي واصفهان. د ٧٥ بزرك لوجود الجنس المفرد الأعظم في الطّرف الأثقل من هذه الدّائرة و<.> شعبة عن اصفهان تسمّى كواشت وبالفارسيّة اصفهانك <وإلّا> شعبة من الحجازي. واصفهان هي الدّائرة الرّابعة والأربعون وقد تقدّم وزيرافكند <١١٥ب> هي الدّائرة التّاسعة والخمسون ولما كان جنس زيرافكند وهو المفرد الأصغر جزء من بزرك فمتى وجد بعد إلّا أنّ الدّائرة المخصوصة بها هذه وبزرك هي الدّائرة السّبعون كما تقدّم وزنكوله هي الدّائرة الثّانية والأربعون وراهوي هي الدّائرة الخامسة والسّتّون وقد تقدّم ذكرهما وحسيني هي الدّائرة الثّالثة والخمسون وهو نوروز مرتّب في طبقتي الجمع التّام المتّصل الأثقل لكنّه خصّ باسم الحسيني فهي فرع نوروز كما أنّ الحجازي فرع عراق، واسم نوروز إنّما يطلق على الجنس المذكرور إذا لم يتمّ دائرتها وسيأتي والدّائرة ٤٩ مركّبة من حسيني ونى و٥٥ من حسيني وبوسليك إلاّ أنّ فيه تنافر وتستخرج منه شعبة تسمّى ركبي بانتقال مخصوص و٥٢ يسمّى محيّر الحسيني وهي من طبقات الحسيني وحجازي هي الدّائرة الرّابعة والخمسون على رأي المصنّف د ٥٥ مركّبة من نوروز واصفهان د٥٦ من حسيني واصفهان د٥٧ من نوروز وبزرك د٥٨ خفيّة التّنافر د٦٥ أيضا خفيّة التّنافر، وقد ذكرنا ٦١ إلى ٧٢ و ٧٣ مركّبة من اصفهان وعشّاق وفيه تنافر و٧٤ أيضا كذلك، و٧٥ متنافر و٧٦ شعبة من اصفهان فيه تراكيب و٧٧ و٧٨ و٧٩ متنافرات و٨٥ من شعبة من اصفهان و٨١ و٨٢ و٨٣ متنافرات و٨٤ فيه تنافر وأمّا بواقي الأدوار فإنّ المتنافرة لا يلتفت إليها لتنافرها وربّما صنّفوا منها أصواتا وذلك لحسن التّلطّف في الإنتقال فلا نطوّل شرحها وذلك باختلاطها بدائرة ملائمة أو تقديم وتأخير في الإنتقال يوجب ملائمة ونحن بعد نذكر بعد ذلك لمعة من كيفيّة الإنتقال يظهر لك منها مراده. وأمّا الأدوار الأخر فإنّ بعضها هي الأدوار المذكورة في غير مواضعها المعهودة أي التي ليست متنافرة توافق بعضها بعض الأدوار المذكورة باتّفاقها في الأبعاد ومخالفتها في التّرتيب، فإذا ابتدئ من إحديهما عن نغمة غير الأولى وتمّم الدّور ترتيب أبعاد الدّائرة الأخرى ولا يبقى بينهما اختلاف إلاّ في الطّبقة بأن يكون تحديد إحديهما أحدّ من الأخرى فإنّ لكلّ دائرة سبعة عشر موضعا تسمّى الطّبقات وسنذكرها في الفصل الحادي عشر.

فإذا تأمّلتها، أي الطّبقات، وأمعنت النّظر فيها، أي في الدّوائر، وجدتها كذلك. فلنذكر منها طرفا يسيرا وتأمّل أنت الباقي. فالدّائرة السّادسة والسّبعون اصفهان في الطّبقة الثّانية لأنّ أبعادها هي ج ج ج ب ط ج ج ط بنغماتها ا ج ه ز ح يا يح يه يج و نغمات اصفهان

[...] <١١٧أ> [...] وأمّا مايه فهي هيئة في التّقدّم والتّأخّر في اللّحن، وهذه شعبة <١١٧ب> لا تراعى فيها الأبعاد اللّحنيّة بل هي ضعف ذي الأربع، لكن لم يقسّم فيه ذو الأربع ثلاثة أقسام بل بجعل قسمين من الثّلثة قسما واحدا قد والأربع مقسوم بقسمين. وأمّا نسبها فكلّ نغمة أجزاء من سبعة وعشرين جزءا من كلّ، فهي مأخوذة من غير المتّصل الأوّل ط على ما يظهر من جداول الأجناس والتّقديم والتّاخير في الإنتقال، وكذلك شهناز وهي بعض طبقات زيرافكند بل هي أصل زيرافكند لأنّه الجنس المفرد الأصغر لأنّ أبعادها ج ج ب والتّقديم والتّأخير في الإنتقال. فهذه هي الأوازات : إثنان منها دوران تامّان كما ذكرنا وأربعة شعب من دوائر تامّة. ونحن ذكرنا دائرتين آخرين في أثناء ذكر الشّدود هما محيّر الحسيني ونهفت الحجازي ممّا له اسم خاصّ وأشرنا إلى ما ليس له اسم تراكيبها ولعلّ لبعضها اسما عند أرباب العمل ونحن وضعنا لسائر الدّوائر الملائمة منها اسما جامعا يشير بعضها إلى ما تركّب منها إشارة خفيّة وبعضها إلى اشتراكها مع المذكورات في الدّوائر والطّبقات فالدّائرة الرّابعة المركّبة عن عشّاق وراست سمّيناها صبا وإنّما ابتدأنا من الرّابعة لأنّ الأولى قد ذكر أنّها عشّاق والثّانية والثّالثة متنافرة كما أعلم عليها في الجدول، فكذا الخامسة والسّادسة والسّابعة، وأمّا الثّامنة قسّمناها عذرا وبعدها الثّانية عشر دوستكانه والثّالثة عشر معشوقا والرّابعة عشر ذكرناها نوى ثمّ السّادسة عشر خوش سرا والعشرون خزان ثمّ الخامسة والعشرون نوبهار والسّادسة والعشرون وصال

والسّابعة والعشرون هي أبوسليك كما ذكر والثّامنة والعشرون كلتان والتّاسعة والعشرون غمزدا ثمّ الحادي والثّلاثون مهرجان وهي من طبقات خزان والثّانية والثّلثون تركيب بديع عراق طبقاتها متنافرة فلم نضع لها اسما، ثمّ السّابعة والثّلثون دلكش وغمزروا من طبقاتها، والثّامنة والثّلاثون بعد ستان من طبقات كلستان، ثمّ الأربعون راست كما ذكر ثمّ الثّانية والأربعون زنكوله على ما ذكره المصنّف ثمّ الرّابعة والأربعون اصفهان، والخامسة والأربعون أيضا زنكوله وقد ذكرناها، والسّادسة والأربعون سبق أنّها كردانيا، ثمّ الثّامنة والأربعون مجلس افروز، والتّاسعة والأربعون نسيم من طبقات صبا، والخمسون جانفزا من طبقات خوش سواد غمزدا، ثمّ الثّانية والخمسيون محيّر الحسيني وقد ذكرنا، والثّالثة والخمسون زندرود من طبقات اصفهان ثمّ السّابعة والخمسون عراق على قول وقد مرّ، ثمّ التّاسعة والخمسون زيرافكند المذكرور، ثمّ الحادية والسّتّون مروكاني من طبقان دوستكانه، ثمّ الرّابعة والسّتّون نهفت حجازي وقد ذكرناه، والخامسة والسّتّون مرّ أنّه رهاوي، والسّادسة والسّتّون ذكر أنّه حجازي عند بعض ثمّ الثّامنة والسّتّون تركيب متنافر الطّبقات لم يلتفت <١١٨أ> إليها، والتّاسعة والستّون عراق على ما ذكر، والسّبعون بزرك وقد مرّ والحادية والسّبعون كواشت من الشّعب المذكورة والثّامنة والسّبعون عزّال من الشّعب المشهورة، والثّالث والسّبعون وامق من طبقات عذرا، والرّابعة والسّبعون لم نضع لها اسما مع ملائمتها وكونها من طبقات خزان ومهرجان لوقوع بعدي ب منها في أقلّ من ذي الأربع، ثمّ السّادسة والسّبعون نوروز عرب، ثمّ الثّمانون شعبة من اصفهان متنافر الطّبقات، والبواقي متنافرات.

فجملة الدّوائر من الأدوار الأربعة والثّمانين أربعون دائرة كما سيجئ ذكرها في الجداول، والمصنّف قد وضع جدولا مشتملا على الدّساتين التي تستخرج منها الأوازات السّتّة وإليه إشارة بقوله فلنجعل للسّتّة جدولا ونعرّف أسمائها على هذه الصّورة :

[...]

وأمّا جداولنا الموعودة للأدوار الملائمة كلّها وهي أربعون دورا من الدّوائر الأربعة والثّمانين مع الأدوار الملائمة من جداولنا المشتملة على تسعة وأربعين دائرة وهي أربعة أدوار منها، أوّلها وهي الأولى من الدّوائر وهي الماهوري المشهور، والثّانية وهي الثّامنة من الدّوائر سمّيناها فرح نهاوي من طبقات عمزدا وأخواتها، والثّالثة وهي الحادية عشر من الدّوائر سمّيت <بيضا> من طبقات راست، <١١٨ب> الرّابعة وهي الرّابعة والثّلاثون من الدّوائر سمّيت خضر أيضا من طبقات راست وصنّفنا <أيها> أيضا الآوازات الأربعة التي أوردها المصنّف، كلّ ذلك بأسمائها وذكر دوائرها وأبعادها ونغماتها وأسماء أجناسها، والجداول هذه :

[...]

وأنت إذا تأمّلت هذه الجداول عرفت الملائمات والمتنافرات من سائر الأدوار وذلك بتحقّق بعد معرفة الطّبقات فإنّ الملائمات يوجد بعضها في طبقات البعض بخلاف المتنافرات. إطّلعت على أسباب ملائمة الأدوار ومنافرتها إطّلاعا يقينا ويرد ذلك اليقين عند معرفة تشارك النّغم كما سيأتي في الفصل التّالي لذلك الفصل حتّى لا يخفى عليك شرف أمرها، وهذا ذكر التّشارك :

الفصل العشر : في تشارك نغم الأدوار. وإذا عرفت الأدوار ونغماتها فلا يعتبر عليك أن تتفقّد النّغمات المشتركة بين الدّوائر المختصّة ببعض نغمات أ ج يح مشتركة بين سائر الدّوائر وهي الثّوابت، ونغمة يه مشتركة بين جملة الأدوار المشهورة إلاّ زيرافكند وبزرك لأنّهما في الطّبقة الثّانية وهي الطّبقة المستعملة تسقط منها نغمة مطلق الزّير فسمّينا زيرافكند أي مسقط الزّير حدّهما زيرافكند بزرك والآخر زيرفكند كوجك ثمّ غلب اسم زيرافكند على كوجك وقيل لزيرافكند بزرك وكذلك كردانيا وكوشت وعزّال من الشّعب، لا توجد فيه نغمة يه، ودوستكانه ومجلس افروز من سائر النّغمات، [و] قد يشترك في كثير من منها بعض الدّوائر.

واعلم أنّ اشتراك الدّوائر في النّغمات على نوعين : الأوّل الإشتراك في جميع النّغمات فباختلاف المبدء

كما قال، وأنت إذا تأمّلت الأدوار وجدت دائرة عشّاق ونوى وبوسليك دائرة واحدة إذ لو فرض د أوّل نوى، وافقت مراكزها مراكز عشّاق

[...]

<١٢٧ب> فهذه جملة الدّوائر التي تستخرج منها الأدوار الأثني عشر من الطّبقات المختلفة وقد أشرنا إلى المتشاركة منها وغيرها، فيوجد فيها من الدّوائر السّتة عشر التي ذكرنا أنّ مدار الأدوار الملائمة عليها ثمانية وأربعون، الباقية مكرّرات، ونوى وبوسليك تكرار عشّاق. وحسيني تكرار رست، وزيرفكند تكرار بزرك، وتفقد الثّمانية الباقية ونحن نوردها في جداول لكن لم نضع لكلّ دور سبعة عشر طبقة بل اقتصرنا على الطّبقات الملائمة من كلّ دائرة ولم نتعرّض للمتنافرة منها خوفا من التّطويل وهذه صورتها :

أدوار صبا [...] أدوار دوستكاني [...] أدوار خزان [...] أدوار نوبيار [...] <١٢٨أ> أدوار العذرا [...] أدوار خوش سرا [...] أدوار كلستان [...] أدوار عراق على راي [...]

وليس لعراق على هذا القول طبقة ملائمة كما لعراق على قول الجمهور، واعلم أنّ الأدوار التي توجد فيها طبقات تلك الأدوار فلا شكّ توجد هذه الأدوار في طبقات تلك الأدوار، وإنّما لم نوردها خوفا من الإطالة، ولا يعسر عليك بعد معرفة جملة ما ذكرنا معرفتها وكذلك معرفة طبقات الأدوار الإثني عشر الأصول من طبقات مشاركاتها، وأنت إذا استحضرت ذلك <١٢٨ب> عرفت جملة الملائمات والمتنافرات من الأدوار والطّبقات واطّلعت على كيفيّة تشارك جملة الأدوار الملائمة في ستّة عشر دائرة وهي الثّمانية التي أشرنا إليها في طبقات الأدوار المشهورة والثّمانية التي أوردناها الآن وليس شيء من ملائمات الأدوار خارجة عن تلك الدّوائر، فعليك بتحقيق أمرها وتدقيق النّظر فيها، فإنّه ملاك فنّ التّأليف، واللّه وليّ الإعانة ومنه التّوفيق.

الفصل الثّاني عشر في الإصطحاب الغير المعهود

[...] <١٢٩ب> [...] وَإِذَا قَدْ عُلِمَ ذَلِكَ فَلْنَذْكُرْ طَرَفًا مِنْ عِلْمِ الإِيقَاعِ لِأَنَّهُ تَمَّ بِمَا ذُكِرَ عِلْمُ الأَلْحَانِ الّذي هُوَ أَحَدُّ فِي هَذَا العِلْمِ، لَكِنَّنَا وَعَدْنَا فِي مَا سَبَقَ بَيَانُ كَيْفِيَّةِ الانْتِقَالَاتِ وَهُوَ مِنْ أَجْزَاءِ فَنِّ الأَلْحَانِ فَنَقُولُ :

اَلانْتِقَالُ عِبَارَةٌ عَنْ نَقْلٍ <.> مِنْ نَغْمَةٍ إِلَى أُخْرَى فِي الأَلْحَانِ وَقَدْ سَبَقَ أَنَّ النَّغَمَ المَوْجُودَةَ فِي كُلِّ لَحْنٍ فَهِيَ إِمَّا مِنَ الأَجْزَاءِ الضَّرُورِيَّةِ لَهَا أَوْ غَيْرُهَا. أَمَّا **اَلضَّرُورِيَّةُ** فَهِيَ النَّغَمُ الّتِي هِيَ مَبَانِي الشَّدِّ المُسْتَعْمَلِ فِي تِلْكَ الأَلْحَانِ، وَ **غَيْرُ اَلضَّرُورِيَّةِ** مَا يُخْلَطُ بِالضَّرُورِيَّاتِ أَوْ يُزَادُ عَلَيْهَا تَشْبِيعًا أَوْ تَفْخِيمًا.

أَمَّا إِذَا اقْتُصِرَ عَلَى الضَّرُورِيَّاتِ وَهِيَ مَبَانِي الشَّدِّ المُسْتَعْمَلِ، فَبِأَنْ تُجْعَلَ لِكُلِّ جُمْلَةٍ مِنْ أَجْزَاءِ اللَّحْنِ خَمْسَ عَشَرَةَ نَغْمَةً، وَهِيَ **مَبَانِي** ذِي الكُلِّ مَرَّتَيْنِ، أَوْ سَبْعًا أَوْ ثَمَانِي وَهِيَ مَبَانِي ذِي الكُلِّ، أَوْ خَمْسًا وَهِيَ مَبَانِي ذِي الخَمْسِ أَوْ أَرْبَعًا وَهِيَ مَبَانِي ذِي الأَرْبَعِ فِي الأَكْثَرِ، غَيْرَ أَنَّ مَا عَدَا ذِي الكُلِّ مَرَّتَيْنِ لَا يَكُونُ بَهَاءً وَرَوْنَقًا إِلاَّ بِأَنْ يُخْلَطَ بِأَجْزَائِهَا مِنْ **غَيْرِ اَلْمَبَانِي** شَيْءٌ. وَأَمَّا فِي ذِي الكُلِّ مَرَّتَيْنِ فَلِاشْتِمَالِهِ عَلَى سَائِرِ النَّغَمِ وَحَوَادِّهَا، لَا يُمْكِنُ أَنْ تُخْلَطَ بِهِ نَغْمَةٌ إِلَّا أَنْ يُرَكَّبَ مَعَهُ نَوْعٌ آخَرُ مِنْ جِنْسِهِ أَوْ مِنْ ذِي الكُلِّ أَو الخَمْسِ أَو الأَرْبَعِ، غَيْرُ مَا اسْتُعْمِلَ فِيهِ. وَعَلَى الجُمْلَةِ فَالأَلْحَانُ إِمَّا سَاذَجَةٌ وَإِمَّا مَخْلُوطَةٌ وَلَاهُمَا إِمَّا أَنْ تُوجَدَ فِيهِ تَزْيِيدَاتٌ أَوْ لَا.

فَأَمَّا الأَجْزَاءُ الضَّرُورِيَّةُ فَتُسَمَّى **مَبَادِيءَ اَلانْتِقَالَاتِ** لِأَنَّ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا تَصْلُحُ أَنْ تَكُونَ مَبْدَأً كَمَا سَبَقَ فِي الطَّبَقَاتِ.

فَإِذَا ابْتُدِئَ مِنْ بَعْضِ المَبَادِئِ فَإِمَّا أَنْ يَكُونَ مِنْ جَانِبِ الثِّقَلِ مُنْتَقِلًا إِلَى الحِدَّةِ وَيُسَمَّى **هَابِطًا** أَوْ مِنْ

جَانِبِ الحِدَّةِ مُنْتَقِلًا إِلَى الثِّقَلِ وَيُسَمَّى **صَاعِدًا** .

وَالأَجْوَدُ أَنْ تَكُونَ **مَبَادِئُ اَلانْتِقَالَاتِ** نَغَمًا يُمْكِنُ الانْتِقَالُ مِنْهُ إِلَى نَغَمٍ أَحَدَّ وَأَثْقَلَ، صَاعِدًا كَانَ أَوْ هَابِطًا. فَلَوْ ابْتُدِئَ الانْتِقَالُ مِنْ نَغْمَةِ مُطْلَقِ البَمِّ الَّتِي هِيَ ثَقِيلَةُ المَفْرُوضَاتِ لَا يُمْكِنُ أَنْ يُنْتَقَلَ مِنْهَا إِلَى أَثْقَلَ، لَا يُمْكِنُ أَنْ يُنْتَقَلَ مِنْهَا إِلَى أَثْقَلَ مِنْهَا، وَكَذَا حَادَّةُ الحَادَّاتِ إِلَى أَحَدَّ مِنْهَا. فَلِهَذَا تَبْتَدِئُ الأَلْحَانُ من الطَّبَقَةِ الثَّانِيَةِ وَهِيَ مُطْلَقُ المَثْلَثِ فِي الانْتِقَالَاتِ الهَابِطَةِ، وَمِنْ سَبَّابَةِ الزِّيرِ فِي الصَّاعِدَةِ.

ثُمَّ اعْلَمْ أَنَّ الانْتِقَالَ صَاعِدًا كَانَ أَوْ هَابِطًا فَإِمَّا أَنْ يَكُونَ مِنْ غَيْرِ رُجُوعٍ إِلَى الجِهَةِ الَّتِي جَاوَزَهَا فَيُسَمَّى **اَلانْتِقَالَ اَلْمُسْتَقِيمَ** ، وَيَكُونُ ذَلِكَ فِي الأَلْحَانِ السَّاذَجَةِ المُقْتَصَرَةِ فِيهَا عَلَى المَبَانِي. وَإِنْ كَانَ مَعَ رُجُوعٍ إِلَى مَا جَاوَزَهَا سُمِّيَ **رَاجِعًا** . فَإِنْ كَانَ الرُّجُوعُ إِلَى المَبْدَإِ سُمِّيَ **لَاحِقًا** وَ **مُنْعَطِفًا** ، وَإِلَى غَيْرِ المَبْدَإِ سُمِّيَ **مُبْتَنِيًا** وَ **فَحْلًا** ، وَكِلَاهُمَا إِمَّا بَعْدَ نَغْمَةٍ وَاحِدَةٍ أَوْ أَكْثَرَ.

وَالرُّجُوعُ إِمَّا أَنْ يَكُونَ مَرَّةً <١٣٠أ> وَاحِدَةً وَهُوَ **اَلرَّاجِعُ اَلْفَرْدُ** أَوْ مِرَارًا مُتَوَالِيَةً وَهُوَ **اَلْمُتَوَاتِرُ** . ثُمَّ أَعْدَادُ النَّغْمَةِ فِي كُلِّ رَجْعَةٍ إِمَّا أَنْ تَكُونَ مُتَسَاوِيَةً فَهِيَ **اَلْمُتَسَاوِي** أَوْ لَا **فَالْمُخْتَلِفُ** . وَالرُّجُوعُ قَدْ يَكُونُ إِلَى غَيْرِ المَبَانِي بِأَنْ تُخْلَطَ بِالنَّغْمَةِ نَظِيرَتُهَا، أَوْ نَغْمَةً عَلَى نِسْبَةِ ذِي الخَمْسِ أَوْ ذِي الأَرْبَعِ أَوْ غَيْرَ تِلْكَ النِّسَبِ مِنَ النِّسَبِ المُلَائِمَةِ.

وَ **اَلانْتِقَالُ اَلْمُسْتَقِيمُ** صَاعِدًا كَانَ أَوْ هَابِطًا فَإِمَّا أَنْ يَكُونَ بِتَوَالٍ، وَهُوَ **اَلْمُتَّصِلُ** ، أَوْ بِغَيْرِ تَوَالٍ بَلْ بِتَخَطِّي وَاحِدَةٍ أَوْ أَكْثَرَ، وَهُوَ **اَلْطَّافِرُ** . وَفِي جُمْلَةِ تِلْكَ الأَصْنَافِ كَثِيرًا مَا تَتَكَرَّرُ النَّغْمَةُ الوَاحِدَةُ مَرَّتَيْنِ أَوْ مِرَارًا مُتَوَالِيَةً <وَيُسَمَّى> **إِقَامَةً** ، وَهِيَ إِمَّا **مُتَسَاوِيَةٌ** وَإِمَّا **مُخْتَلِفَةٌ** . ثُمَّ **اَلانْعِطَافُ** قَدْ يَكُونُ بِدَوْرٍ كَمَا يَبْدَأُ مِنَ الوُسْطَى وَيَنْتَقِلُ إِلَى حَادَّةِ الأَوْسَاطِ ثُمَّ إِلَى وَاسِطَتِهَا ثُمَّ إِلَى ثَقِيلَةِ العَالِيَاتِ.

وَالعَالِيَاتُ عِبَارَةٌ عَنِ النَّغَمَاتِ الَّتِي تُسَمَّى حِينًا بِالمُتَّصِلَاتِ وَحِينًا بِالمُنْفَصِلَاتِ، لِمَكَانِ الفَاصِلَةِ وَوُقُوعُهَا إِمَّا بَيْنَ الوُسْطَى وَتِلْكَ النَّغَمَاتِ وَتُسَمَّى بِتَالِيَةِ الوُسْطَى، وَيَتَغَيَّرُ اسْمُ تِلْكَ النَّغَمَاتِ مِنَ المُتَّصِلَاتِ إِلَى المُنْفَصِلَاتِ وَإِمَّا بَعْدَ تِلْكَ النَّغَمَاتِ وَتَصِلُ حِينَئِذٍ تِلْكَ النَّغَمَاتُ بِالوُسْطَى فَتُسَمَّى المُتَّصِلَاتِ والاسْمُ الشَّامِلُ لَهَا فِي الحَالَيْنِ جَمِيعًا العَالِيَاتُ، ثُمَّ إِلَى تَالِي الوُسْطَى ثُمَّ يَعُودُ إِلَى الوُسْطَى وَيُسَمَّى **مُسْتَدِيرًا** وَقَدْ يَكُونُ الإِنْعِطَافُ بِغَيْرِ دَوْرٍ وَيُسَمَّى **اَلْمُضَلَّعَ** وَيَكُونُ ذَلِكَ بِانْفِرَاجٍ، كَمَا يَبْدَأُ مِنَ الوُسْطَى وَيَنْتَقِلُ إِلَى حَادَّةِ الأَوْسَاطِ ثُمَّ إِلَى تَالِي الوُسْطَى ثُمَّ إِلَى وَاسِطَةِ الأَوْسَاطِ، ثُمَّ إِلَى ثَقِيلَةِ العَالِيَاتِ ثُمَّ إِلَى ثَقِيلَةِ الأَوْسَاطِ ثُمَّ إِلَى وَاسِطَةِ العَالِيَاتِ، وَكِلَاهُمَا إِمَّا بِتَوَالٍ أَوْ بِغَيْرِ تَوَالٍ. وَلِلْقَوْمِ أَنْوَاعُ انْتِقَالَاتٍ غَيْرَ مَا ذَكَرْتُهَا، [وَ] لَا يَعْسُرُ عَلَيْكَ اسْتِخْرَاجُهَا إِذَا تَأَمَّلْتَ مَا ذَكَرْنَا.

وَالاعْتِمَادُ فِي الانْتِقَالِ مُطْلَقًا عَلَى تَلَاؤُمِ النَّغْمَتَيْنِ، المُنْتَقِلِ مِنْهَا وَالمُنْتَقَلِ إِلَيْهَا، وَعَدَمُ تَنَافُرِ البُعْدَيْنِ المُتَتَالِيَيْنِ فِيهَا، فَإِذَا أَنْتَ أَحْكَمْتَ مَعْرِفَةَ مُلَائَمَاتِ كُلِّ نَغْمَةٍ مِنْ كُلِّ دَائِرَةٍ وَمُنَافَرَاتِهَا مِنَ الجَدَاوِلِ الَّتِي نُورِدُهَا، تَمَكَّنْتَ مِنْ أَيِّ انْتِقَالٍ شِئْتَ. وَإِنْ أَرَدْتَ أَنْ تَتَنَقَّلَ مِنْ نَغْمَةٍ إِلَى مُنَافِرَاتِهَا فَاطْلُبْ نَغْمَةً ثَالِثَةً تُلَائِمُهَا جَمِيعًا وَوَسَطُهَا بَيْنَهُمَا. وَتَضَافِي امْتِزَاجِ بَعْضِ الجَمَاعَاتِ بِبَعْضٍ يَحْتَاجُ إِلَى قَانُونٍ يُرَاعَى فِيهِ، وَقَدْ وَضَعَ

---

[12] أَوْ نَغْمَةً] صحّ ؛ وَ نَغْمَةً :أ

الشَّيْخُ أَبُو نَصْرٍ فِي كِتَابِهِ جَدَاوِلَ لِتَرْكِيبِ الأَجْنَاسِ بَعْضَهَا مَعَ بَعْضٍ، وَنَحْنُ نَذْكُرُ مِنْهَا <تَأْلِيفًا> يَشْتَمِلُ عَلَى تَرْكِيبِ ذِي المَدَّتَيْنِ مِنَ الطَّرَفَيْنِ وَالمُتَّصِلِ الأَوْسَطِ مِنَ الطَّرَفَيْنِ، وَذِي المَدَّتَيْنِ مَعَ المُتَّصِلِ الأَوْسَطِ، فَإِنَّهَا هِيَ الأَجْنَاسُ المُسْتَعْمَلَةُ فِي هَذَا الكِتَابِ مِنَ الأَجْنَاسِ القَوِيَّةِ، وَأَنْتَ لَوْ أَحْبَبْتَ الزِّيَادَةَ عَلَيْهَا لَا يَعْسُرُ عَلَيْكَ اسْتِخْرَاجُهَا إِذَا سَلَكْتَ مِنْهَا الطُّرُقَ الَّتِي بَيَّنَّاهَا فِي قِسْمَةِ الأَبْعَادِ وَإِضَافَةِ بَعْضِهَا إِلَى بَعْضٍ وَفَصْلِ بَعْضِهَا عَنْ بَعْضٍ، مَعَ تَأَمُّلِكَ المُلَاءَمَةَ وَالمُنَافَرَةَ مِنَ القَاعِدَةِ الَّتِي وَضَعْنَاهَا، وَهِيَ كَوْنُهَا عَلَى نِسْبَةِ المِثْلِ وَالجُزْءِ أَوِ الضِّعْفِ أَوِ الأَضْعَافِ، فَتَأَمَّلْ <مِنْ هَهُنَا>.

وَقَدْ وَضَعَ الشَّيْخُ جَدْوَلًا مُشْتَمِلًا عَلَى أَصْنَافِ الانْتِقَالَاتِ <١٣٠ب> الجُزْئِيَّةِ وَأَوْرَدَهُ المُصَنِّفُ فِي الشَّرَفِيَّةِ عَلَى صُورَتِهِ، وَنَحْنُ تَابَعْنَاهُمَا فِي إِيرَادِهِ وَهَذِهِ صُورَةُ جَدَاوِلِ تَرَاكِيبِ الأَجْنَاسِ المَذْكُورَةِ وَجَدَاوِلِ مُلَائَمَاتِ [مِنَ] النَّغَمَاتِ فِي بَعْضِ الجُمُوعِ الكَامِلَةِ وَصُورَةُ جَدَاوِلِ الانْتِقَالَاتِ لِلشَّيْخِ :

[...]

الفصل الثّالث عشر في الإيقاع

قد عرفت أنّ لكلّ نغمة زمانا فلابدّ وأن تكون الإنتقالات على النّغمات في أزمنة ولا تأتلف النّغمات في المسموع إلّا أن تكون أزمنتها محدودة المقادير بحيث تدرك نسب بعضها إلى بعض فإنّها إن طالت أو قصرت تلك الأزمنة جدّا لم يمكن إدراك نسبها سمعا فلم تسمع مؤتلفة. وأيضا إن كانت المقادير محدودة ولم تكن نسب المقادير محدودة لم تسمع موزونة فوجب أن تكون الأزمنة محدودة المقادير والنّسب حتى يكون الإنتقال موزونا، وحينئذ يسمّى إيقاعا. فالإيقاع هو الإنتقال على النّغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسب، وهذا تعريف الشّيخ للإيقاع، أمّا المصنّف فقال : « الإيقاع جماعة نقرات ». النّقرة قرع جسم صلب بجسم دقيق الطّرف شبيه بطرف خطّ مماسّ لخطّ أو سطح، فكلّما كان النّاقر أدقّ كان إطلاق هذا الإسم عليه أحرى وذلك لأنّهم جعلوا ابتداء الزّمان من النّقرات ولمّا كانت أطراف الزّمان آنات لزم أن يكون محاذ<.> نقاطا وكذلك محل تماس الخطّ للسّطح فكلّ جماعة نقرات فإمّا أن يكون بينها أزمنة أو لا فحكمها حكم النّغمة الواحدة كما يجمع بين نغمتين في آن واحد وذلك لم يكن إيقاعا فلهذا قال « بينها أزمنة » وإن كان الأوّل فلا يخلو إمّا أن يكون الزّمان محسوس القدر أو لا، والثّاني إمّا أن يكون لقصر الزّمان كما يشاهد <ص> من سرعة حركة أيدي المهرة في النّقرات على الطّبول ويسمّى ترعيدا أو هو ملحق بما لا زمان له وإمّا أن يكون لطول ذاك الزّمان كما يجعل بين نقرتين زمانا خارجا عن الإعتدال في الطّول بحيث لا يتيسّر تحديده. والأوّل أي الذي يكون كلّ واحدة من أمنتها الواقعة بين النّقرات <.> المقادير إمّا أن تكون نسب كلّ جماعة منها إلى جماعة أخرى محدودة أو لا، والثّاني لم يكون إيقاعا بل هو من التّلحينات في مثل الآذان وإنشاد الأشعار وما شاكله والأوّل يكون لها أدوار متساويات الكمّيّة ويلزم أن يكون على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي تلك الأزمنة. والأدوار بميزان الطّبع السّليم المستقيم، فليس كلّ جماعة أزمنة متساوية المقدار موزونا، كما أنّه ليس كلّ جماعة من الحروف المتساوية في الحركات والسّكنات منظوما بل هيآت مخصوصة تقبلها الطّباع السّليمة وكما أنّ عروض الشّعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان ومع آختلاف أوزانه وتفاوت أوضاعه لا يفتقر الطّبع السّليم فيها إلى ميزان العروض كذلك لا يفتقر صاحب

الطّبع السّليم في إدراك تساوي أزمنة كلّ دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك وأمّا غيره فيحتاج في الشّعر إلى العروض حتّى يضبط أنواع البحور والزّحافات وكيفيّة تقطيع الأشعار، بخلاف الإيقاع فإنّه لا ميزان له كذلك بحيث ينضبط لغير صاحب الطّبع تقطيعه فلا يجدي فيه إلاّ الطّبع السّليم الفطري لأنّ مكيال الأشعار هي الخروف التي هي تشارك أجزاء الشّعر وهي مقدّرة متعارفة لا يتغيّر مقاديرها باختلاف التّلفّظ، اللّهمّ إلّا نادرا بأن يشدّد المخفّف أو يخفّف المشدّد لا غير.

[مكيال الإيقاع]

ومكيال الإيقاع مقدار معيّن من الزّمان لا يمكن تقديره إلّا بميزان الطّبع، فمن فقده فلا حيلة له في تحصيله بل هو غريزة قد جبل عليها الطّبع السّليم من إدراك وزن الشّعر والإيقاع، وتلك الغريزة للبعض دون البعض. فأمّا غريزة الشّعر فتسمّى في العرف العامّ بطبع النّظم، غريزة الإيقاع بالأصول أي لصاحبه طبع مستقيم حصل له إدراك أصول الإيقاعات طبعا. وبين الغريزتين عموم من وجه فقد يجتمعان معا ويرتفعان معا وقد توجد إحداهما بدون الآخرى غير أنّ الأصول بدون طبع النّظم قليل لأنّها أدقّ وقد لا <يحصل بدو> اجتهاد، وأمّا في طبع النّظم فللأغبياء الذين لا يدركون تقطيع الحروف وقليل ما هم سوى أنّ الكثير ممنّ ليس لهم تلك الغريزة لا يعتنون بتحصيل العروض <فيبقون> على ما هم عليه ولا يحصّلونه تقليدا بالعروض. وأمّا في الأصول فلأصحاب القرائح الزّكيّة أيضا، فالنّاس في هذه الغزيزة صنفان : صنف لم تحصل لهم تلك الغريزة في الفطرة وهم المرادون <ص> بقوله «وكيف لا وقد شاهدنا جماعة قد شغفوا بمعرفة هذا الفنّ، أعني الإيقاع، وجدّو أو اجتهدوا [فيه] غاية الإشتهاد زمانا وافرا من العمر على أن يتعلّقوا بذلك وتصير لهم ملكة فلم يجد عليهم إلاّ التّعب» لفقدان ما يقوم مقام العروض في هذا الفنّ فلم يحصل لهم لا ذوقا ولا تقليدا، وفي طبع النّظم يحصل تقليدا بالعروض. وأمّا الصّنف الأخير وهم الذي حصلت لهم تلك الغريزة طبعا فهم فرقتان : فرقة حصل لهم في الغاية حتّى لا يسمع شيئا من أدوار الإيقاع وأوزان الأشعار إلّا ويحكم من غير رؤية بكونها موزونا أو منظوما سواء سمع مثلها من قبل أو لا. وفرقة حصل لهم لا في الغاية وقد يحصل لهم بالتّعب والإجتهاد وهم المرادون بقوله «اللّهمّ إلّا نادرا» وذلك كان لهم بالقوّة فصر بالفعل مع أنّ المجتهد منهم، أي من الصّنف الأوّل، تراه عالما بالعلوم الدّقيقة، سريع الهجوم على إدراك الحقائق، ويقال أنّ عرض بذلك إلى الحكيم الفيلسوف أفضل الحكماء المتأخّرين نصير الملّة والدّين الطّوسي، فهو كما يحكى لم تكن له تلك الغريزة أصلا فكان يحرّك أعضاءه على هيأة غير موزونة عند سماع النّغمات مع تبحّره في الحكميّات بأسرها وخصوصا الرّياضيّات حتّى أنّه فاق الشّيخ الرّئيس فيها، ولم تكن له أيضا تلك الغريزة على ما يفهم من كلامه في هذا الفنّ : «ونحن رأينا كثيرا من أفاضل الأدباء والفضلاء والظّرفاء ينشدون الشّعر مزحوفا بل مكسورا»، فعلم أنّ ذلك أمر فطري.

«فلنورد منها طرفا» فنقول : أنت يمكنك أن تتلفّظ بأسباب ثقال على التّتالي حافظا لتساوي الأزمنة وتقرن بكلّ حركة حركة من الأسباب نقرة نقرة حال التّلفّظ بها كقولك تَنَ تَنَ تَنَ تَنَ تَنَ. السّبب في اصطلاح أصحاب العروض عبارة عن لفظ مركّب من حرفين فإن كانا متحرّكين فثقيل وإن كان الثّاني ساكن فخفيف، ولا سبيل إلى سكون الأوّل لأنّه لا يبتدأ بالسّاكن. والوتد عندهم لفظ مركّب من ثلثة أحرف، فإن كان ساكن الوسط فمفروق، وإن كان متحرّكا فمجموع. والفاصلة الصّغرى مركّبة من سببين والكبرى من سبب ووتد.

واعلم أنّ القوم لمّا أرادوا أن يكون لأزمنة ما بين النّقرات وزنا احتاجوا إلى ميزان تكال به تلك الأزمنة

ومكيال كلّ مقدَّر يجب أن يكون من نوعه في الكمّ. فإن كان التّقدير للأطوال فالمكيال سواء <كالأفرع> وعلى هذا في المكاييل والبيمانيّات والسنجات والمثاقيل، ويجب أن يكون المكيال واحدا <.> إمّا حقيقة أو وضعا كالواحد في الأعداد والسّاعات في الأزمان وغيرهما. ولذلك يكون ما تحتها كسورا تنقص بالضّرب وتزداد بالقسمة على ضدّ الصّحاح، فلذلك لزم أن يكون مكيال <ص> أزمنة الإيقاعات غير منقسم وهو أقلّ زمان يقع بين نغمتين ويسمّى زمان الأوّل كزمان ما بين التّلفّظ بالتّاء والنّون من تَنَ ورسموه بأنّه كلّ زمان واقع بين نقرتين لم يمكن أن تقع بينها نقرة أخرى، وقولنا «لم يمكن أن تقع بينهما نقرة لا يراد به امتناع وقوعها فإنّ الزّمان متّصل واحد قابل للإنقسامات إلى غير نهاية على ما قرّر في غير هذا العلم، بل المراد أن لا تقع بينهما يكون الزّمانان المكتنفان بها محسوسي المقدار، والنّسبة كما نرضاه في حدّ الإيقاع لأنّه إن كان كذلك صلح كلّ منهما أن يكون زمانا أوّلا، فالمكيال أقلّ مقدار يقع بين نقرتين يحسّ بقدره نسبته إلى آخر من جنسه.

وقد مثّلوا النّقرات في صورة التّلفّظ بالحروف والأزمنة بالإمتداد إذ<يوقّع> بين الإبتداء بالتّلفّظ بالحرف الأوّل مع حركته وابتداء التّلفّظ بالحرف الثّاني ومن البيّن أنّ التّلفّظ بالتّاء المتحرّكة لا يمكن إلّا بنقرة من اللّسان على <اللّثّة> وكذلك النّون المتحرّكة وهما <حركتان> مختلفتان لزم أن يكون بينهما زمان سكون على ما برهن عليه في الطّبيعيّات فإذا اعتدل ذلك الزّمان على ما وضعنا كان زمان بين التّاء والنّون من تَنَ والنّون منها والتّاء من سبب آخر وكذا بين تائه ونونه كلّها أزمنة أوّل.

«ويمكنك أيضا أن تتلفّظ بمجموعة أسباب خفاف على التّتالي وتقرن بتاء كلّ سبب منها نقرة نقرة دون نونها السّاكن كقولك تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ ويمكنك أيضا أن تتلفّظ بجماعة أوتاد على التّتالي وتقرن [...نقص...] بتاء كلّ وتد منها نقرة دون الأخريين» وهما النّونان لأنّهم لا يفرّقون بين النّون السّاكنة والمتحرّكة كقولك تَنَنْ تَنَنْ «ويمكنك أن تتلفّظ بجماعة فواصل صغرى على التّتالي وتقرن بكلّ أوّل حركة منها نقرة دون الحركات الأخر منها كقولك تَنَنَنْ تَنَنَنْ وليكن تلفّظك ونقراتك معتدلا بين السّريع» كي لا يلحق بالتّرعيدات «والبطيء» كي لا يؤل إلى عدم الإحساس بنسبته إلى غيره لطول المكث المؤدّي إلى غفلة السّمع عنها.

أنت تعلم أنّ أزمنة ما بين نقرات الأسباب الثّقال أقصر من أزمنة ما بين نقرات الأوتاد أقصر من أزمنة ما بين نقرات الفواصل وأطول من أزمنة ما بين نقرات الأسباب الخفاف بل أزمنة الأوتاد مثل ونصف لأزمنة الأسباب الخفاف وثلثة أرباع أزمنة الفواصل وأزمنة الفواصل مثل وثلث لأزمنة الأوتاد وأزمنة الأوتاد أمثال لأزمنة الأسباب الثّقال وأزمنة الفواصل أضعاف لأزمنة الأسباب الثّقال.

[أسماء الأزمنة]

فلنسمّ الأزمنة التي بين نقرات الأسباب الثّقال زمان أ وهو الزّمان الأوّل الذي <ص> ليس بين نقرتين منه مساع لنقرة واحدة، والخفاف ب وهو الزّمان الثّاني الذي بين كلّ نقرتين منه مساع لنقرة واحدة أخرى وهو عند التّلفّظ بالنّون، وأزمنة ما بين نقرات الأوتاد جـ وهو الزّمان الثّالث الذي بين كلّ نقرتين منه مساع لنقرتين أخريين وهو عند التّلفّظ بالنّونين، والفواصل د وهو الزّمان الرّابع الذي بين كلّ نقرتين منه مساع لثلاث نقرات وهو عند التّلفّظ بالنّونات. وزمان ما يتلفّظ فيه بثمانية أسباب ثقال مثلا كزمان ما يتلفّظ فيه بأربعة فواصل لما شرطنا من تسوية أزمنة ما بين كلّ حرفين على الإعتدال ساكنا كان أو متحرّكا إذ لو فرض اثنان أحدهما لافظا بالأسباب والآخر بالفواصل مبتدئين معا حافظين لنسبة الأزمنة بالطّبع وأرادا إعادة الدّور وقعت نقرتا دورهما الثّاني معا لاشتمال الأسباب الثّمانية على ستّة عشر جزءا وكذا الفواصل الأربع فلا بدّ وأن ينتهيا

معا إذا روعي الإعتدال فيهما وكذلك زمان ما تلفّظ فيه بأربعة أوتاد وفاصلة واحدة مساو لزمان ما تلفّظ فيه بأربعة فواصل أو ثمانية أسباب خفاف أو ثقال <.> أربعة أوتاد في مقابلة ثلاثة فواصل وستّة أسباب إذ كلّ منها اثني عشر حرفا.

«وإذا أدرج اللّافظ بالأسباب الثّقال نقراته المقرونة بنونات أسبابه صار كلّ زمانين من أزمنة أ مع زمان النّقرة المندرجة واحدا مساويا لزمان ب» على ما تقرّر. «وكذلك إذا أدرج اللّافظ بالأسباب الخفاف من بين كلّ نقرتين نقرتين نقرة» نقرة أي يقرن النّقرة بتاء السّبب الأوّل والثّاني والخامس والسّابع دون الثّاني والرّابع والسّادس والثّامن «كان كلّ زمانين من أزمنة ب مع النّقرة المدرجة واحدا مساويا لزمان د. وكذلك إذا أدرج اللّافظ بالأوتاد من بين كلّ نقرتين نقرتين من نقراته نقرة» نقرة «صار كلّ زمانين من أزمنة جـ مع زمان النّقرة المدرجة واحدا زائدا على زمان د بمقدار زمان ب» لاشتمال الوتدين على ستّة حروف. واعلم أنّه ليس لتقدير الزّمان الأوّل في الحقيقة حدّ معيّن محصور بل بحسب أن تكون نسبة الزّمان الثّاني إليه نسبة الضّعف ونسبة الثّالث ثلثة أمثاله ونسبة الرّابع أربعة أمثاله، وهذا <املاك> أمر الإيقاع <فاحفظ>.

[الموصّل والمفصّل]

واعلم أنّ الإيقاعات تنقسم إجمالا إلى الموصّلة والمفصّلة. أمّا الموصّل فهو <جماعة> نقرات منها أزمنة متساوية، والمفصّل جماعة نقرات بينها أزمنة <..>. ثمّ الموصّل إن كانت الأزمنة الموجودة فيها أزمنة أوّل وهي أزمنة أ سمّي سريع الهزج وإن كانت أزمنتها أزمنة ب سمّي خفيف الهزج، وإن كانت أزمنة جـ سمّي خفيف ثقيل الهزج، وإن كانت أزمنة د سمّي ثقيل الهزج، ولا يستعمل في الموصّلات أعظم من زمان د الذي هو أضعاف الزّمان الأوّل <١٣٨أ> الذي هو المكيال الغير المنقسم، ولا جرح على من يتعدّاه إلى زمان نسمّيه زمان ه يكون خمسة أمثال المكيال أو زمان نسميّه و وهو ستّة أمثاله. وأمّا المنفصل فهو أنواع : ١ ما هو إلّا فيه نقرتان نقرتان بينهما زمان من الأزمنة الأربعة المذكورة في الموصلات وبين كلّ زوجين منها زمان أطول من الزّمان الذي بين الأوّلين. ٢ ماهو إلّا ثلاث نقرات بين الأوّل والثّاني وبين الثّاني والثّالث شيء من الأزمنة الأربعة بين الثّالث والأوّل عند إعادة الدّور زمان أطول من الزّمانين السّابقين. ٣ ما يقع الزّمان الأطول به بعد توالي أربع نقرات مشتملة على ثلاث أزمنة. ثمّ الأوّل من هذه المفصّلات إن كان زمانه الأقصر زمان أ سمّي سريع المفصّل الأوّل وجثيثه، وإن كان ب سمّي خفيف المفصّل الأوّل. والزّمان الأطول في السّريع يجب أن يكون ضعف الأقصر، مثاله تَنَنْ تَنَنْ. وفي الخفيف مثله ونصفه، مثاله تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ. وفي الخفيف الثّقيل مثله وثلثه، مثاله تَنَنْ تَنَنَنْ. وفي الثّقيل مثله وربعه، وحينئذ تكون الفاصلة أعظم من زمان د، وهو الذي أشرنا إليه أنّه يكون زمان ه ويسمّى الثّقيل المطلق، مثاله تَنَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنَنْ. وكلّ واحد من تلك الأمثلة يشتمل على دورين ليتبيّن الزّمان الأعظم عند إعادة الدّور. وأمّا المفصّل الثّاني فإمّا أن يكون زماني ما بين نقراتها المتوالية متساوية ويسمّى المتساوي الثّلاثي أو متفاضلة ويسمّى المتفاضل الثّلاثي. والمتساوي ينقسم إلى الأقسام الأربعة التي انقسم إليها المفصّل الأوّل، ويوضع لها اسم كأسمائها، فجثيثة مثل تَنَنَنْ <تَنَنَنَنْ> والخفيف مثل تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ والثّقيل مثل تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنْ ويسمّيان بالثّقيل الأوّل. والمتفاضل الثّاني ينقسم أوّلا إلى قسمين : الأوّل إن تقدّم أصغر زمانيه الأصغرين على أعظمهما وأسمّيه المتفاضل الثّلاثي، الثّاني إن تقدّم أعظم الأصغرين وأسمّيه منفصل المتفاضل الثّلاثي، وفي القسمين جميعا إمّا أن يكون الأصغر زمان أ وحينئذ إمّا أن يكون الأعظم ضعفه فالفاصلة ثلثة أمثاله أو الأعظم ثلاثة أمثاله فالفاصلة أربعة أمثاله أو الأعظم أربعة أمثاله والفاصلة

خمسة أمثاله وإن كان الأصغر زمان ب الأعظم إمّا مثله ونصفه والفاصلة أربعة أمثال ما لا ينقسم أو الأعظم أربعة أمثال ما لا ينقسم والفاصلة خمسة أمثاله وإن كان الأصغر زمان جـ فالأعظم أربعة أمثاله والفاصلة خمسة أمثالة لا غير لأنّ <١٣٨ب> الفاصلة يجب أن لا يزيد على ه الذي قلنا إنّه الثّقيل المطلق لأنّه قرّر عند أرباب الصّناعة العمليّة أنّ النّغمة إذا تباعدت عن النّغمة أكثر من ذلك المقدار لا يحسّ بائتلافهما بل تكون التّالية <كالمستأنفة> فالفاصلة لا تزيد لا تزيد على <د> وأعظم الأصغرين لا يزيد على د وأصغرها على جـ وعلى الجملة فالمتّصل المتفاصل <د> إن كان أصغر زمانيه زمان أ سمّي بالجثيث مثل تَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ، وإن كان ب سمّي خفيفا مثل تَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ، وإن كان جـ سمّي خفيف ثقيله مثل تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ والأقرب إلى الوزن من تلك <الأف> ما يزيد فيه الأعظم على الأصغر بمقدار مّا لا ينقسم. وكذا الفاصلة على الأعظم ويسمّى خفيفه وخفيف ثقيله بالثّقيل الثّاني والجثيث والخفيف بالماخوري. أمّا الجثيث بالماخوري الخفيف والخفيف بالماخوري الثّقيل وقد أورد الشّيخ في كتابه أنّ

[بياض]

وأمّا المنفصل المتفاضل الثّلاثي فيسمّى الرّمل ويستعمل أقسامها كأقسام الثّقيل الثّاني. وأمّا المنفصل الثّالث تسمّى أقسامه الرّباعيّات. فمنها المتساويات ومنها المتفاضلات، وكلّ واحد منها متّصلات ومنفصلات والمنفصلات منها المتتاليات وغيرها. ولقلّة استعمال جملتها لم نفصّلها لكن لا يعسر عليك معرفة أقسامها إذا تأمّلت تأمّلا شافيا. وأمّا الموصلات فلا يستعمل شيء منها لعدم تبيّن أدوارها لتشابه أجزائها. وقد يستعمل بعضها بأن يفصل بعض أجزائها وذلك بإدراج بعض نقراتها أو بأن يخلط ببعض المنفصلات فتتميّز أدواره. فهذه جملة ما يليق بكتابنا من كلّيّات أحوال الإيقاع ولك أن تخترع أنواعا من الإيقاعات غير ما أشرنا إليه من تلقاء نفسك، إمّا بسيطة كالخماسيّات كما فوق أو مركّبة من تلك البسائط.

[الضّروب المشهورة]

وإن عرفت ذلك فلنورد شيئا من جزئيّات أحوال الإيقاع، فاعلم أنّ أدوار الضّروب المشهورة عند أرباب الصّناعة العمليّة من العرب ستّة مأخوذة من أصول الإيقاعات التي ذكرناها، غير أنّهم ركّبوا بعض الأصول مع بعض أو كرّروا بعضها <١٣٩أ> وسمّوه دورا إرادة أن يكون لكلّ دور نصفا يكون بمنزلة المصراع في الشّعر. والأدوار المستعملة عند جمهور أرباب الصّناعة كثيرة، والمصنّف أورد ما اشتهر منها عند العرب وتداولها <جماهيرهم> وكثرت التّصانيف عليها وهي : الثّقيل الأوّل والثّقيل الثّاني وخفيف الثّقيل والرّمل وخفيف الرّمل والهزج. فأمّا الثّقيل الأوّل فزمان كلّ دور من أدواره بإزاء ما يلفظ به ثمانية أسباب ثقال. قد قلنا إنّ الثّقيل الأوّل في الأصل عبارة عن ثقيل المتساوي الثّلاثي وخفيف ثقيله <د> على الأوّل بإزاء تلفّظ فيه بخمسة أسباب ووتد بل فاصلتين صغيرتين وفاصلة كبرى، كقولك فعلن فعلن فاعلن، يكون عدد نقراته ثلاثة عشر، وعلى الثّاني بإزاء خمسة أسباب بل وتدين وفاصلة صغرى كقولك مفاعلن فعلن، ويكون هو ونقراته عشرة. وأمّا المستعمل فهو الثّاني مضافا إليه من خفيف الثّقيل الأوّل فاصلة ضعف زمانه الأقصر فصار كلّ دور بإزاء ثمانية أسباب هو إيقاع خماسي، فيكون حينئذ عدد نقراته ستّة عشر، إلّا أنّهم يسقطون منها أحد عشر نقرة يجعلونها أزمنة مضافة إلى زمان أ. فلنجعل عوضا عن الأسباب الثّمانية وتدين وفاصلتين وسببا خفيفا متوسّطا بين الفاصلتين كقولك مفاعلن فعلن مفتعلن وتقرن بأوّل كلّ حركة منها نقرة نقرة على هذا الوضع تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ.

ولتكن علامة المتحرّك م والسّاكن والمتحرّك الذي لا نقرة معه متروكا إذ ترك العلامة علامة، والضّابط أنّهم يركّبون الأسباب والأوتاد والفواصل من التّاء والنّون لا غيرهما من الحروف، ويجعلون التّاء أوّل كلّ

لفظ والنّون باقيها إلّا في الفاصلة الكبرى فإنّهم يحتاجون فيها إلى تاء في وسط الكلمة ويقرنون النّقرات بالتّآآت لا غير لكونها من الحروف الشّديدة وهي تناسب النّقرة والحركة والنّون بين الرّخوة والشّدة ومن حروف الغنّة وتناسب السّكون والإدراج. ثمّ إنّهم وضعوا دوائر لتمثيل أدوار الإيقاعات وأعلموا على مواضع النّقرات، فعلامة م مأخوذة من لفظ «المتحرّك» ويتركون ما عداها من أجزاء الدّور بلا علامة كما سيأتي.

«فزمان ما بين نقرته الأولى والثّانية مساو لزمان ما بين نقرته الثّانية والثّالثة إذ كلّ واحد منهما زمان جـ وزمان ما بين نقرته» الثّالثة والرّابعة مساو لزمان ما بين نقرته الخامسة والأولى لمن أعاد الدّور لأنّ كلّ واحد منها زمان د. وإنّما اعتبر إعادة الدّور لأنّ كمّيّة الزّمان إنّما بانحصاره بين نقرتين فلو لم يعد الدّور لا يحصر الخامس بلا يدرك مقداره. وزمان ما بين الرّابعة والخامسة هو زمان ب وليس في الدّور لها مساو فقد وجدنا في هذه الدّائرة الأزمنة الثّلاثة وهي ب جـ د وفقد زمان أ ولهذا سمّي بالثّقيل الأوّل لوجود الأزمنة <١٣٩ب> الثّقال فيه بدون الحثيث وتكرّر الثّقيلين بدون الخفيف. والموقّع ربّما قرن بكل حركة من حركات الأوتاد والأسباب والفواصل ما عدا السّواكن نقرة نقرة. قد عرفت أنّ الأحرف الموجودة في تلك الألفاظ تاآت ونونات. فالتّآآت تقرن بها الحركات البتّة وتسمّى أعمدة الحركات، والنّونات السّواكن لا تقرن بها نقرة البتّة وتسمّى أعمدة السّكنات. فالخمسة الأولى هي أعمدة الحركات والخمسة السّواكن هي أعمدة السّواكن والباقي إنّما النّونات المتحرّكة إن شيئت قرنت وإن شيئت أدرجت أدرجت. ومنهم من يقرن بكلّ دور نقرتين ويدرج الباقي ويسمّونه ضرب الأصل وهي الثّالثة والخامسة من النّقرات الخمس المذكورة، أي تاء الفاصلة الأولى وتاء الفاصلة الثّانية فتصير دائرته ذات زمانين، أصغرهما مساو لزمانين من أزمنة جـ وأعظمها مساو لزمانين من أزمنة جـ وزمان واحد من أزمنة د.

[الثّقيل الأوّل]

واعلم أنّ اقتران النّقرات إلى نغمات الألحان يختلف بحسب الآلات التي تستخرج منها. أمّا في الآلات التي تستخرج من النّغم فتقرن النّغم بجملة الحروف المتحرّكة من أجزاء الإيقاعات دون سواكنها وقد يقرن بالسّواكن أيضا ويسمّونه تضعيفا وفرقا. ويمكن أن تدرج النّونات المتحرّكات أيضا دون التّآآت فإنّها إن أن أدرجت فكثير ما يزداد الزّمان على الثّقيل المطلق ولا تسمع النّغم مؤتلفة ولا تدرك النّسب ولا تدرك النّسب التّأليفيّة ولا الوزنيّة. وأمّا في آلات الإيقاع كالدّفوف والطّبول والأكف فيحتمل الأمرين جميعا أمّا الإقتران بجميع الأجزاء بل قسمة بعض الأزمنة إلى أزمنة أقصر من الزّمان الأوّل كالتّرعيدات وذلك في الطّبول وما شابهها، وأمّا الإقتصار على الإقتران بالتّآآت بل وقد يقتصر على ضرب الأصل المذكور في الإيقاعات وهذا العمل لا يمكن في الآلات ذوات النّغم لما بيّنّا من الفساد وقد يقرن بالنّونات المتحرّكة إظهارا للحذق والمهارة. ومنهم من <..> حركات الفاصلة الأولى نقرة بأوّل الفاصلة الأخيرة نقرة ويجعل الباقي زمانا فتشتمل دائرته على زمانين أعظمهما مساو لثلاثة من أزمنة د وأصغرهما زمان واحد من أزمنة د، وقد مثّلنا لذلك دائرة على هذا الوضع :

[دائرة الثّقيل الأوّل]

وقد مثّلت أدوار الإيقاع هذه الدّوائر المقسومة بأقسام متساوية لأزمنة الإيقاعات وأعلم كما قلنا على الأجزاء المتحرّكة التي تقرن إليها النّقرات م وخلّى سائر المواضع من العلامة. ولمّا قلنا أنّ أدوار الإيقاعات يلزم أن تكون لها أوساط بالفعل لتتبيّن لها أنصاف على شكل مصاريع الشّعر فلذلك حسبوا كلّ دورين ممّا ذكرنا دورا واحدا وقد مثّلنا لها مثالا، وهذه صورة دائرته وتقطيعه ونقراته <١٤٠أ> :

[دائرة مضاعف الثّقيل الأوّل]

[الثّقيل الثّاني]

وأمّا الثّقيل الثّاني فإنّ زمان كلّ دور منه مساو لزمان دور الثّقيل الأوّل وهو في الأصل خفيف المتّصل المتفاصل الثّلاثي خفيف ثقيله فيكون إمّا بإزاء + ما يتلفّظ بسبب ووتد وفاصلة صغرى كقولك فاعلن فعلن أو بإزاء + ما يتلفّظ بوتد وفاصلة صغرى وفاصلة كبرى كقولك مفاعيلن <فعولن> والمستعمل منه الثّاني مسقطا منه الفاصلة الصّغرى وحينئذ تقطيعه مفاعلاتن إلّا أنّهم يجعلون كلّ دورين منها دورا واحدا كما قلنا في الثّقيل الأوّل فيكون كلّ دورين منها بإزاء دور واحد من الثّقيل الأوّل، لكنّ المصنّف لمّا لم يذكر في الثّقيل الأوّل مضاعفه كان كلّ دور منه مساويا <.> من الثّقيل الأوّل، إلّا أنّ الموقّع يسقط من نقراته عشرا وهي الأولى والرّابعة والسّابعة والتّاسعة والثّانية عشر والخامسة عشر، مثاله تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ. إعلم أنّ المصنّف ينشئ جميع الإيقاعات من جثيث الهزج من الوصلات فيغرض منه دورا ذي ستة عشر نقرة ويكون بين كلّ نقتين منها زمان أ ثمّ يدرج ما شاء من نقراتها كما فعله ههنا وفي الثّقيل الأوّل فزمان ما بين نقرته الأولى والثّانية وما بين الثّانية والثّالثة متساويان إذ كلّ منهما زمان جـ وكذلك زماني ما بين النّقرة الرّابعة والخامسة وما بين الخامسة والسّادسة أيضا متساويان ومساويين للزّمانين الأوّلين وكلّها زمان جـ. وزمان ما بين الثّالثة والرّابعة والرّابعة والسّادسة والأولى في إعادة الدّوة متساويان إذ كلاهما زمان ب، وهذه دائرتها :

[دائرة الثّقيل الثّاني]

فقد وجدنا في هذه الدّائرة أربعة أزمنة على نسبة جـ وزمانين من أزمنة ب فالنّقرات السّتّ هي أعمدة الحركات والسّتّة السّواكن هي أعمدة السّكنات وما يبقى وهي أربعة إن شيئت أدرجت وإن شيئت لم تدرج فقد أسقط زمان د في هذه الدّائرة وكان موجودا في الثّقيل الأوّل. ومنهم من يقرن بالتّاء الأولى من الوتد <١٤٠ب> الأولى نقرة وبالحركة الثّانية من الوتد الرّابع نقرة وهي ضرب أصلها تشتمل دائرته على زمانين، أحدهما مساو لثلاثة من أزمنة د والآخر مساو لزمان واحد من أزمنة د وهي بعينها ضرب الأصل من الثّقيل الأوّل على الرّأي الأخير.

[خفيف الثّقيل]

وأمّا خفيف الثّقيل فزمان دوره أيضا مساو لزمان دور الثّقيل الأوّل إلّا أنّ الموقّع يدرج منها أربعة وهي الثّانية والسّادسة والعاشرة والرّابعة عشر ويأتي بالبواقي على هذا المثال تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ وهو في الأصل جثيث المتساوي الثّلاثي ووخفيف فيكون إمّا بإزاء سببين كقولك فعلن أو بإزاء سببين ووتد كقولك مستفعلن والمستعمل هو الأوّل إلّا أنّ السّبب الخفيف فيه مقدّم، فإذا أريد أن يكون لها منتصف بالفعل جعل دوران منه دورا واحدا وهذا <من عند> يجعل دور الثّقيل الأوّل من اثنين وثلثين ودور الثّقيل الثّاني من ستّة عشر فيكون خفيف الثّقيل نصف الثّقيل الثّاني كما أنّ الثّقيل الثّاني نصف الثّقيل الأوّل ويكون <.> تسميتها بتلك الأسامي بكون الأثقل ضعفا للأخفّ وهذا الرّأي الأقرب إلى القياس وأشهر، لكنّ المصنّف جعل أزمنة الأدوار الثّلاثة متساوية وعلّل التّسمية بعين ما ذكرنا وعلى ما اعتبره لأعمدة الحركات في هذه الدّائرة ثمانية وأعمدة السّكنات أربعة والأربعة البواقي إن شيئت أدرجت وإن شيئت قرنت، كقولك مفتعلن متفاعلاتن فع.

وضرب الأصل منها النّقرة الأولى من السّبب الأوّل والأولى من السّبب السّابع فيكون زماناه كما في الثّقيلين فقد وجد في هذه الدّائرة أربعة أزمنة على نسبة ب وثمانية من أزمنة أ وفقد فيه زمانا جـ د. فمنهم من يقول إنّه لمّا كان زمان د مخصوصا بالأوّل يسمّى الثّقيل الأوّل ولمّا كان جـ في الثّاني دون الثّالث سمّي الثّقيل الثّاني وسمّي الثّالث بخفيف الثّقيل لفقدان د جـ فيه، ومنهم من يقول لا بل دور الثّقيل الثّاني ثمانية وهي تَنَنْ تَنَنْ تَنْ وخفيف الثّقيل أربعة وهي تَنْ تَنْ ثمّ تَنْ تَنْ دائرة ثانية. فعند القائل بهذا كلّ دورين من الثّاني يقوم مقام دور من الأوّل وكلّ دورين من الثّالث يقوم مقام دور من الثّاني فلذلك سمّي الأوّل بالثّقيل الأوّل والثّاني بالثّقيل الثّاني وذلك لأنّ الأصوات والطّرائق المصنّفة في الثّقيل الثّاني إذا غنّي بها وأوقع واحد إيقاعها وآخر إيقاع خفيف الثّقيل فإنّه يسرع موقّع خفيف <١٤١أ> الثقيل، أي يلزمه أن يسرع في تتالي النّقرات أكثر من العادة ليلحق الموقّع لخفيف الثّقيل <.> أي إيقاع موقّع الصّوت المصنّف في الثّقيل الثّاني. وإن أوقع على عادته يحتاج أن يثقّل الموقّع إيقاع الثّقيل الثّاني أكثر من المعتاد. فظهر من هذا أنّ الثّقيل الثّاني أخفّ من خفيف الثّقيل وذلك لأنّ أعمدة السّكنات في الثّقيل الثّاني ستّة وفي خفيف الثّقيل أربعة وزمان التّلفّظ بالأسباب <.> أقلّ من زمان التّلفّظ بالأسباب الثّقال في الحقيقة لأنّ التّلفّظ بحرفين متحرّكين يحتاج إلى زمان أكثر من زمان ما يتلفّظ فيه بمتحرّك وساكن. فإذا أريد مساوقة الإيقاعين معا يحتاج إلى أحد أمرين : إمّا أن يثقّل موقّع الثّقيل الثّاني حتّى يلحقه موقّع حفيف الثّقيل أو يسرع موقّع الخفيف ليلحق بالثّقيل. فإن أسرع موقّع الثقيل الثّاني خلافا لعادته وعكس القضيّة + فربّما وقف الموقّع للخفيف الثّقيل عجزا عن لحوق الضّرب + لأنّه لا يمكنه الإسراع إلى حدّ يتدارك التّفاوتات التي كانت في الأصل التي حدثت بإسراعه لشدّة سرعته أي موقّع الثّقيل الثّاني.

وإذا كانت دائرة الثّقيل الثّاني أخفّ قاسم الخفيف أولى به أي خفيف الثّقيل، ومنهم من يسمّيه أي خفيف الثّقيل المخمّس وذلك حين يجعلون له خمسة نقرات ما بين الأولى والثّانية زمان ب، وبين الثّانية والثّالثة والثّالثة والرّابعة زماني أ، وبين الرّابعة والخامسة والأولى عند إعادة الدّور زماني ب. فتوجد ثلاثة من أزمنة ب وزمانان من أزمنة أ، كقولك تَنْ تَنَنْ تَنْ على وزن مفتعلن فع، وهذه دائرته تكرّر لظهر المنتصف :

[دائرة خفيف الثّقيل] [دائرة المخمّس مضاعفا]

[ثقيل الرّمل ومضاعفه]

وأمّا ثقيل الرّمل في الأصل <هو> منفصل المتفاصل الثّلاثي وله ثلاثة أقسام الجثيث والخفيف والثّقيل. وأمّا المستعمل فأيضا ثلاثة : ثقيل الرّمل ويسمّى مضاعفه والرّمل وخفيفه. أمّا الثّقيل فينشأ من خفيف الهزج من الموصلات فيكون اثني عشر زمانا من أزمنة ب، فهو اثني عشر سببا خفيفا فيكون <١٤١ب> نقراته أربعا وعشرين فهي مثل ونصف زمان للثّقيل الأوّل حال ما يجعل كلّ دور منه ستّة عشر زمانا من أزمنة أ، إلّا أنّ الموقّع يجعل زماني ما بين نقرته الأولى والثّانية والثّانية والثّالثة مساويا لزمان د، أي مفصّلة بإدراز النّقرة الثّانية والرّابعة من النّقرات الإثني عشر، فيشتمل على زماني د والبواقي أزمنة ب، وربّما جعل زمان ما بين الدّورين أيضا د بأن يدرج النقرة الثّانية عشر فيوجد فيه +<ثلاثة>+ من أزمنة د وستّة من أزمنة ب على هذا المثال تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ على وزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن. وأعمدة الحركات في هذه الدّائرة تسع : فاء فاعلاتن الأولى وتاؤها ولام الثّانية وتاؤها وفاء الثّالثة ولامها وتاؤها وفاء الرّابعة ولامها. وأعمدة السّكنات تسع : ألف الأولى وعين الثّانية وألفها ونونها وعين الثّالثة وألفها ونونها وعين الرّابعة ونونها

والسّتّة البواقي مدرجات، وهذه صورة دائرتها :

[دائرة ثقيل الرّمل ومضاعفه]

وسائر العجم يسمّون هذا ضرب الأصل وأكثر مصنّفاتهم في هذا الضّرب. إستعمال العجم هذا الضّرب أكثر من سائر ضروب العرب لكونه أثقل الإيقاعات يسمّونه بضرب الأصل بضرب أصله النّقرة الأولى من الفاصلة الأولى، والأولى من السّبب السّادس فبين المتباعدين ثمانية عشر زمانا وبين المتقارنتين ستّة ولا يتبيّن لهذا الضّرب منتصف بالفعل. ومن العجم من يقرن بتاء الفاصلة الأولى نقرة وبتاء السّبب الثّلث والخامس والسّادس نقرة ويسمّيه جهار ضرب أي ذي أربع ضروب ويكون ما بين نقرته الأولى والثّانية والثّانية اثني عشر زمانا، وما بين الثّانية والثّالثة أربعة وما بين الثّالثة والرّابعة زمانين وما بين الرّابعة والأولى ستّة وأكثر مصنّفات زماننا على هذا الضّرب وهذه صورة دائرته :

[دائرة الثّقيل عند العجم ويسمّونها جهار ضرب]

وإنّما وضعه رجل من أذربايجان يقال له محمّد شاه الرّبابي، والعجم يزعمون أنّه أثقل الإيقاعات بل هو ضعف مضاعف الرّمل الذي يسمّونه بالثّقيل وذلك لأنّهم يثقّلون أزمنتها حتّى يجعلونها ضعف ما ينبغي فيصير حينئذ <١٤٢أ> ضعف الثّقيل وفي الحقيقة هو مساو للثّقيل <.> ثقيل الرّمل فإن عملوا هذا العمل في الثّقيل صار ضعف ما كان.

[الرّمل]

وأمّا الرّمل فزمان دوره اثني عشر نقرة +مساويا+ لنصف ثقيل الرّمل ولهذا سمّي الثّقيل لمضاعف الرّمل فهي ستّة أسباب يقرن بتاء أوّل كلّ سبب نقرة فهو خفيف الهزج من الموصلات التي لها ستّة من أزمنة ب، ومنهم من يدرج نقرة تاء السّبب السّدس من الأسباب جاعلا زمان ما بين الدّورين <..> يتساوى الأزمنة فتجهل الدّور وذلك تفصيل هذا الموصّل مثاله موصّلا تَنْ تَنْ تَنْ <تَنْ تَنْ> تَنْ، ومثال من يدرج أي مفصّلا تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ، وحينئذ يشتمل على أربعة من أزمنة ب وزمان واحد من أزمنة د على وزن مفتعلاتن فعلن أو مفتعلن مفتعلن ولا يظهر لهذا الدّور منتصف على ما ذكره، إلّا أن يجعل أعمدة السّواكن ما ذكرنا في تقطيعه الأخير، وحينئذ تتغيّر الأزمنة ويتركّب من ب ثمّ د ثمّ ب ثمّ د. ومنهم من يجعل دورين منها دورا واحدا حتّى يكون له منتصف وحينئذ يساوي دور منه دورا من مضاعف الرّمل وتسميته المضاعف باسمه يخالف ذلك. وأمّا ضرب الأصل من هذه النّقرات الخمس هي الأولى والخامسة فبين المتباعدتين ثمانية أزمنة وبين المتقاربتين أربعة وبينهما مساع لثلاثة نقرات فيكون بينهما مساع لسبع نقرات فإذا أوقعت هاتان النّقرتان في دور مضاعف الرّمل فقط يسمّى المرسل، وحينئذ يكون بين المتقاربتين مساع لسبع نقرات وبين المتباعدتين مساع لخمسة عشرة نقرة، وهذا العمل يكون من جنس ما يعمله العجم في جهار ضرب. وهذه دائرة الرّمل ودائرة المرسل :

[دائرة المرسل] [دائرة الرّمل]

ومنهم من يقول أنّ الرّمل أيضا زمان دوره مثل زمان دور الأوّل، والأوّل ليس برمل بل هو الضّرب المخصوص بضرب الأصل.

[خفيف الرّمل]

وأمّا خفيف الرّمل فهي عشرة وهي تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ وهذه دائرتها :

[دائرة خفيف الرّمل]

<١٤٢ب> فتوجد فيه أربعة من أزمنة ب وزمانان من أزمنة أ على وزن فاعلن فاعلن، وقد ذكر في الشّرفيّة أنّه لمّا كان مفتعلن مرّتين بإزاء مفتعلاتن فعلن يخيّل في النّفس أنّ مفتعلن مفتعلن دور من الرّمل <فمفتعل> نصفه سمّوه خفيف الرّمل، ثمّ حسب مفتعلن مرّتين دورا واحدا من خفيف الرّمل ليتبيّن منتصفه وحسب دورين من مفتعلاتن فعلن دورا واحدا من الرّمل كما ذكر، وهذا أشبه بخفيف الرّمل لمكان نسبة الضّعف فإن له حينئذ اثني عشر زمانا بخلاف ما إذا كانت له عشرة أزمنة وضرب أصلها الأولى والرّابعة، فبين المتباعدتين مساع لستّ نقرات وبين المتقاربتين نقرتان. وهذا الوضع يخالف سائر ضروب الأصل لأنّ بين كلّ نقرتين منها مساع لنقرات أفراد وههنا أزواج. وأمّا ضرب الأصل والدّائرة التي أوردها في الشّرفيّة الميم الأوّل والتّاء الثّاني فبين المتباعدتين مساع لسبع وبين المتقاربتين مساع لثلاثة كما في سائر ضروب الأصل، وهذه صورة دائرة خفيف الرّمل على ما في الشّرفيّة :

[خفيف الرّمل على رأي]

[الهزج]

وأمّا الهزج فزمان دوره مساو لزمان دور الرّمل وهي تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ وضرب أصله النّقرة الأولى ونون الوتد الثّاني. هذا وهو منفصل المتفاصل الرّباعي ويشتمل على اثني عشر زمانا وتوجد فيه من أزمنة د زمان واحد ومن أزمنة جـ زمانان ومن أزمنة ب زمان واحد على وزن فعلن مفتعلاتن ومنهم من يقول أنّ الهزج كلّ دورين منه بإزاء دور من الرّمل على هذا الوضع تَنَنَنْ تَنْ، تقطيعه فعلاتن، وهذا عند من لم يقول بكون الدّوائر ذوات أنصاف وضرب أصلها الأولى والرّابعة من <الدّائرة> الأولى، فبين المتباعدتين مساع لتسع نقرات، وبين المتقاربتين مساع لنقرة واحدة وهاتان دائرتاهما على الوجهين <.> :

[دائرة الهزج على الأشهر] [دائرة الهزج على قول]

[الفاختي]

«وللعجم ضرب يسمّونه الفاختي». إعلم أنّ للفرس أنواع ضروب غير مشهورة عند العرب، وأكثر العجم وأشهرها الفاختي، وقليلا ما يصنّف في هذا الضّرب، وزمان دوره عشرون نقرة على هذا المثال تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ، وهو <١٤٣أ> ثقيل الهزج من الموصلات خلط بخفيفه ويشتمل على أربعة من أزمنة د وزمانين من أزمنة ب. فأمّا كيفيّة الخلط فبعضهم يجعل أحد السّببين بين الفاصلة الأولى والثّانية والثّاني بين الفاصلة الثّالثة والرّابعة كما ذكره المصنّف تقطيعه فعلن مفتعلن فعلن مفتعلن. والبعض يجعل أحد السّببين في ابتداء الدّور وفي الثّاني فيما بين الفاصلة الثّانية والثّالثة، وتقطيعه مفتعلن فعلن مفتعلن فعلن ثمّ لا يريدون <صفة> أنّها على هذا أي يدرجون بسائر المتحرّكات. فأعمدة الحركات في هذه الدّائرة <.> الفاءان من فعلن والميمان والتّاءان من مفتعلن والباقي أعمدة السّواكن وليس لها ضرب أصل وهذه دائرتها على الوجه الذي ذكره المصنّف وعلى الوجه الذي ذكرناه :

[دائرة ضرب الفاختي]

[دائرة ضرب الفاختي على الوجه الأخير]

واعلم أنّه قد زاد المصنّف في هذه الدّائرة فاصلتين وصنّف فيها ألحانا. وحينئذ تكون دائرتها مشتملة على ثمانية وعشرين زمانا وتقطيعه مفتعلن فعلن فعلن مفتعلن فعلن فعلن وهذه الدّوائر الثّلاثة :

[الدّائرة التي وضعها المصنّف وصنّف عليها]

فهذه أدوار الإيقاعات المشهورة في زمانه، وفي زماننا إيقاعات أخر مستعملة إذا تأمّلتها ظهر لك كيفيّة انتشائها و<إدراجها> في الإيقاعات <.>.

[الجمع بين الضّروب في لحن واحد]

ثمّ اعلم أنّه قد يجمع في لحن واحد بين ضربين أو ضروب من الإيقاعات، بل ويمكن أن توجد في لحن واحد سائر الإيقاعات المذكورة لكنّه يجب أن يكون التّرتيب موزونا. والمراد بالوزن أن يكون الجزء المشتمل على أحد الضّروب مساويا لزمان الجزء المشتمل على الآخر ولا يمكن <١٤٣ب> ذلك إلاّا أن بجعل أدوار كلّ ضرب في كلّ جزء عدد تساوي زمانه زمان أدوار الضّرب الآخر من الجزء <الآخر>، وذلك يتوقّف على معرفة نسب الضّروب بعضها على بعض فقد يكون بين دورين نسبة تساوي دوران من أحدهما دورا واحدا من الآخر كما بين الرّمل ومضاعفه. وقد يساوي ثلاثة أدوار من أحدهما دورين من الآخر كما بين الثّقيل الثّاني ومضاعف الرّمل، فإنّ أزمنة المضاعف أربعة وعشرون، فدوران منه يشتمل على ثمانية وأربعين زمانا وأزمنة الثّقيل ستّ عشر فثلاثة أدوار منه أيضا ثمانية وأربعون. فاذا روعي في الألحان المعمولة من أدوار مختلفة هذه المناسبة كانت موزونة وإلّا لا.

وقد كانت أكثر مصنّفات العرب في القديم من هذا الصّنف غير موزونة وستقع على حقيقة معنى الوزن فيما سيأتي. وأمّا نسب الضّروب بعضها إلى بعض فممّا لا يخفى على النّاظر فيه، ومع ذلك وضعنا جدولا يشتمل على نسب الضّروب المشهورة التي ذكرناها، يسهل أمرها على من يرومها، وهذه صورته :

[جدول النّسب]

ثمّ يجب أن يعلم أنّ الضّروب على كثرتها حتّى يكاد أن لا تتناهى راجعة إلى الزّمان الأوّل الذي هو المكيال. وإذا كان كذلك فأنت تتمكّن من استخراج ضروب غير ما أشرنا إليه، لكن يجب أن يكون بحيث يحكم الطّبع السّليم بكونها موزونة. فهذا جملة م يليق بالكتاب من أحوال الإيقاع، وبتمامه تمّ كلّيّات الموسيقى علمها وعملها، ولم يبق لنا إلّا كيفيّة استخراج الألحان الجزئيّة من القوّة إلى الفعل <١٤٤أ>

[...]

Extrait du *Kitāb al-mīzān fī ʻilm al-adwār*[14]

رِسَالَةٌ فِي عِلْمِ ٱلْأَدوَارِ (نسخة أ) (Gotha ar. 85)

كِتَابُ ٱلْمِيزَانِ فِي عِلْمِ ٱلْأَدوَارِ وَٱلْأَوْزَانِ (نسخة ب) (Oxford, Ous. 102)

ٱلْبَابُ ٱلْخَامِسُ فِي أَسْمَاءِ ٱلدَّسَاتِينِ وَقِسْمَتِهَا عَلَى اِخْتِلَافِ ٱلْأَوْتَارِ

وَٱعْلَمْ أَنَّ ٱلدَّسَاتِينَ هِيَ اَلَّتِي يُسْتَدَلُّ بِهَا عَلَى مَخَارِجِ ٱلنَّغَمِ مِنْ جَمِيعِ ٱلآلَاتِ وَٱلْكَرْفْت. وَلَمَّا كَانَ ٱلوَتَرُ ٱلوَاحِدُ إِذَا جُسَّ جُسَّتْ أَجْزَاؤُهُ عَلَى ٱلتَّوَالِي، بِغَيْرِ دَسَاتِينَ مَضْبُوطَةٍ، تَتَنَافَرُ أَنْغَامُهُ وَتَشْمَئِزُّ ٱلنَّفْسُ مِنْهُ. وَيُرَى فِي ذَلِكَ نَوْعٌ فِي <إِنَاءِ> بَيْت أَنَّهَا سَالِمَتُ ٱلْأَجْزَاءِ، <فِي ٱلنَّظَرِ مُتَفَرِّقَةٌ وٱلْأَجْزَاءُ فِي ٱلتَّلَاؤُمِ> وَحيثُ لَمْ تُفِدْ لَذَّةً فَهوَ جَيْرُ طَبِيعيٍّ، فَوَضَعُوا لَهَا ظَوَابِطَ يُفْهَمُ مِنْهَا ٱلإِشْتِبَاهُ وَٱلتَّنَافُرُ. وَقَدْ اُخْتُلِفَ فِي أَسَامِيهَا، وَٱلْمَرْجَعُ إِلَى مَعْنَى وَاحِدٍ. وَأَمَّا ٱلْيُونَانُ، فَتُسَمِّيهَا ٱلدَّسَاتِينَ، وَٱلْفُرْسُ تُسَمِّيهَا ٱلْبَرْدَاوَاتِ، وَٱلْعَرَبُ تُسَمِّيهَا ٱلْأَجْزَاءَ، وَهيَ بِعَدَدِ ٱلنَّغَمَاتِ كَمَا قَدَّمْنَا ذِكْرَهُ.

وَأَمَّا قِسْمَتُهَا فَقَدْ وَقَفْتُ بِهَا عَلَى عَدَدِ أَقْسَامٍ، وَأَجوَدُهَا وَأَصَحُّهَا مَا إِخْتَصَرَهُ ٱلشَّيْخُ[15] ٱلإِمَامُ صَفِيُّ ٱلدِّينِ، طَابَ ثَنَاهُ. وَوَضَعَ لَهَا ٱلشَّيْخُ شَرَفُ ٱلدِّينِ اِبْنُ ٱلْعَلَاءِ وَضْعاً عَجِيباً مَضْبُوطاً غَيْرَ أَنَّهُ مُطَوَّلٌ. وَقَدْ اِمْتَحَنْتُ ٱلوَضْعَيْنِ بِتِرْكَازِ ٱلْمُشْطِ لِأَعْلَمَ أَيَّهُمَا أَضْبَطُ، فَكَانَا كَكَفَّتَيْ مِيزَانٍ، لَمْ أَجِدْ بَيْنَهُمَا تَفَاوُتٌ شَعْرَةً، وَهُنَا أَنَا أَذْكُرُ وَضْعَهُمَا :

وَأَمَّا ٱلشَّيْخُ صَفِيُّ ٱلدِّينِ فَاقْتَصَرَ عَلَى أَنْ يُقْسَمَ طُولُ ٱلوَتَرِ، مِنَ ٱلْأَنْف، وَهوَ اَلَّذِي تُطْنَبُ عَلَيْهِ ٱلْأَوْتَارُ بِٱلْمَلَاوِي إِلَى ٱلْمُشْطِ، وَهوَ اَلَّذِي تُشَدُّ فِيهِ ٱلْأَوْتَارُ م أَسْفَلٍ، بِقِسْمَيْنِ، وَذَلِكَ ٱلنِّصْفُ.

– ثُمَّ تُعْلَمُ عَلَيْهِ، وَ تُقَسِّمُ ٱلنِّصْفَ لِأَعْلَى بِقِسْمَيْنِ، وَتُعْلَمُ عَلَى نِصْفِهَا، وَهوَ رُبْعُ ٱلوَتَرِ، بِدَسْتَانٍ.

– ثُمَّ يُقْسَمُ ٱلرُّبْعُ ٱلْأَعْلَى سَبْعَةً مَا عَدَا ٱلْأَنْفَ، وَيقْسَمُ ٱلرُّبْعُ ٱلثَّانِي عَشَرَةَ أَقْسَامٍ وَيُشَدُّ عَلَى كُلِّ قِسْمٍ

14. Anonyme XXXIV, op. cit.

15. بداية النّسخة د، ٥٤أ ، بعض الأوراق ناقصة في هذه النّسخة فتمّت إضافة كلمة [قال] قبل كلمة [لشّيخ] في بداية الصّفحة.

[14] طَابَ ثَنَاهُ] طَابَ ثَرَاهُ **ب** [14] ٱلشَّيْخُ] ٱلسَّيِّدُ **ب** [14] اِبْنُ ٱلْعَلَاءِ] أَبي ٱلْعَلَاءْ **ب** [15] بِتِرْكَازِ ٱلْمُشْطِ] **– ب** [16] وَهُنَا أَنَا] وَهَا أَنَا **ب** [17] فَاقْتَصَرَ] فَٱخْتَصَرَ **أ**

دَسْتَانٌ. فَحِينَئِذٍ، تَكُونُ أَقْسَامُ طُولِ نِصْفِ ٱلوَتَرِ سَبْعَةَ عَشَرَ دَسْتَاناً، عَدَا ٱلْأَنْفَ، وَهوَ دَسْتَانُ ٱلْمُطْلَقِ. وَلْتَكُنْ ٱلآلَةُ ٱلَّتِي تُشَدُّ عَلَيْهَا ٱلدَّسَاتِينُ طَوِيلَةَ ٱلرَّقَبَةِ لِتَسَعَ ٱلدَّسَاتِينَ، وَ[لِيَكُونَ] ٱلْأَنْفُ بَارِزاً عَنْ سَطْحِ ٱلرَّقَبَةِ كَيْ لَا تَطْرَقُهَا ٱلْأَوْتَارُ. فَهَذَا وَضْعُ مَا قَسَّمَ بِهِ ٱلدَّسَاتِينَ، وَٱخْتَصَرَ وَبَيَّنَ.

وَأَمَّا ٱلسَّيِّدُ شَرَفُ ٱلدِّينِ، رَحِمَهُ ٱللَّهُ تَعَالَى، فَإِنَّهُ قَالَ : يَجِبُ أَنْ تُعَلِّمَ عَلَى مَكَانِ ٱلْمُشْطِ م، وَمَوْضِعِ ٱلْأَنْف أَ، وَتُقَسِّمَ مِنَ ٱلْأَنْفِ إِلَى ٱلْمِيمِ بِقِسْمَيْنِ، وَذَلِكَ عَلَى ٱلنِّصْفِ مِنَ ٱلآلَةِ.

- ثُمَّ تُقَسِّمَ مِنْ مِيمَ إِلَى ٱلنِّصْفِ بِقِسْمَيْنِ، وَذَلِكَ عَلَى ٱلرُّبْعِ، وَيُسَمَّى هَذَا ٱلدَّسْتَانُ فِي ٱلْعُودِ دَسْتَانَ ٱلْخِنْصَرِ، وَهوَ ٱلسَّابِعُ مِنَ ٱلدَّسَاتِينِ ٱلْمُفْتَقَرِ إِلَيْهَا فِي ٱلْعُودِ.
- ثُمَّ تُقَسِّمَ مِنْ مِيمِي إِلَى أَلِفِ تِسْعَةَ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، وَتُعَلِّمَ عَلَى ٱلتَّاسِعِ مِمَّا يَلِي ٱلْأَلِفَ ثَلَاثَةَ أَقْسَامٍ، فَحِينَئِذٍ ٱنْتَهَى ٱلْقِسْمُ ٱلثَّالِثُ فَهوَ ٱلثُّلُثُ مِمَّا يَلِي أَلْفْ فَهوَ مَوْضِعُ ٱلدَّسْتَانِ ٱلْعَاشِرِ ٱلْمُفْتَقَرِ إِلَيْهِ <ٱلْحَفَانَتِ>.
- ثُمَّ تُقَسِّمَ مِنَ ٱلْأَلِفِ إِلَى دَسْتَانِ ٱلسَّبَّابَةِ بِثَلَاثَةِ أَقْسَامٍ مُتَسَاوِيَةٍ، ٱلثَّالِثُ مِنْهَا دَسْتَانُ ٱلسَّبَّابَةِ، وَٱلْأَوَّلُ دَسْتَانُ ٱلزَّائِدِ وَٱلثَّانِي دَسْتَانُ ٱلْمُجَنَّبِ. د-٥٤ب
- ثُمَّ تُقَسِّمَ مِنَ ٱلسَّبَّابَةِ إِلَى ٱلسَّابِعِ ٱلَّذِي هُوَ ٱلرَّابِعُ، وَٱلْأَوَّلُ يُسَمَّى دَسْتَانَ وُسْطَى ٱلْفُرْسِ، وَٱلثَّانِي وُسْطَى زَلْزَلَ، وَٱلثَّالِثُ دَسْتَانُ ٱلْبِنْصَرِ. فَهَذِهِ ٱلسَّبْعَةُ دَسَاتِينَ ٱلْمُفْتَقَرُ إِلَيْهَا [فِي] ٱلْعُودِ.
- ثُمَّ تُقَسِّمَ مِنَ ٱلرُّبْعِ إِلَى ٱلثُّلُثِ بِثَلَاثَةِ أَقْسَامٍ : ٱلْأَوَّلُ يُسَمَّى مُجَنَّبَ ٱلوُسْطَى، وَٱلثَّالِثُ هُوَ ٱلدَّسْتَانُ ٱلْعَاشِرُ ٱلْمُقَدَّمُ ذِكْرُهُ.
- ثُمَّ تُقَسِّمَ مِنَ ٱلثُّلُثِ إِلَى ٱلنِّصْفِ سَبْعَةَ أَقْسَامٍ. ٱلْأَوَّلُ مِنْهَا ٱلْحَادِي عَشَرَ، وَبَعْدَهُ ٱلثَّانِي عَشَرَ، وَٱلثَّالِثَ عَشَرَ، وَٱلرَّابِعَ عَشَرَ، وَٱلْخَامِسَ عَشَرَ وَٱلسَّادِسَ عَشَرَ، وَهوَ مُنْتَصَفُ ٱلآلَةِ. وَيَعْنُو إِلَى هَذِهِ ٱلدَّسَاتِينِ ٱلسَّبْعَةَ عَشَرَ ٱلوَتَرَ ٱلوَاحِدَ، وَيَأْتِي بَيَانُ ذَلِكَ فِي قِسْمَةِ ٱلوَتَرِ ٱلوَاحِدِ وَهَذَا مِثَالُ ٱلْقِسْمَةِ ٱلْمَذْكُورَةِ.

---

[4] عَلَى مَكَانِ ٱلْمُشْطِ] عَلَى كُلِّ مَكَانٍ إِلَّا ٱلأُشْطِ **ب** [8] ثَلَاثَةَ] بِثَلَاثَةِ **ب** [9] فَحِينَئِذٍ] فَحَيْثُ **ب** [9] ٱلدَّسْتَانِ] ٱلدَّسَاتِينِ **ب** [10] ٱلْحَفَانَةِ] ٱلْجَفَانَةِ **ب**، دُونَ نِقَاطٍ [12] ٱلزَّائِدِ] ٱلزَّوَائِدْ **ب** [13] هُوَ] هُوَ عَلَى **ب** [13] وَٱلثَّانِي] وٱلإِثْنَانِ [19] ٱلْمَذْكُورَةِ] رَسْمْ غَيْرْ مَوْجُودْ

Propos attribués à al-Urmawī[17]

من كلام الاستاد عبد المؤمن صفي الدين، رحمه الله في علم الموسيقى

أسمآ الانغام وأسماء الأوازات، وأسماء الضروب، وأسماء الشّعب. يحتاج طالب هذا الفنّ إلى معرفتها، فإنّه علم شريف، هوإي، شائع علم من العلوم، ولا بدّ لطالب هذا العلم، أن يتعلم نغمه بسيطا اد قطعه على الضرب، والاصول ليفرق بين الأصول، والفروع، وما ينتج منها ويتعلم الإنتقال من النغم إلى أخيه بطريق حسن ليستحسنه السّامع

فالأنغام اثني عشر، عشّاق، أبو سليك، نوى، رست حجاز، رهاوي، زروكند، عراق،اصفهان، بزرك، زيرافكند، ما هو، الأوزات، سته،كوشت،كردانيه، رمل، سلمك، مايه، شهناز

والشعب عزل، نهفت، بزرك، ركبي، دوكاه، عجم صعيد، روي عراق، حجاز تركي، مبرقع، بستانكار، وغير ذلك

اسما الضروب، وكلام، الايقاع، دور ثقيل، ٢٢ نقره الخفيف٢١ نقره، دور ورسان ٢١ نقره، دور فاخته، ١نقرات، دور جار، ضرب ٢٢ نقره دور خبره، ٠٢ نقره دور هجز ٦ نقرات دور رمل ٢١ نقره حمله مايه

تمت بحمد الله وعونه وحسن توفيقه والله اعلم بالصواب

17. Ṣafī al-Dīn al-Urmawī. "[min kalām Ṣafī al-Dīn 'Abd al-Mu'min]". RISM AW1, Gotha, ff. 16b–19b.

Propos attribués à Ibn Ġaybī[18]

بسم الله الرحمان الرحيم،

فصل في ذكر الانغام، واصولها، من قول الاستاد عبد القادر، عفا الله عنا وعنه، ورحمنا واياه بمنه وكرمه

إعلم ان اصول الانغام، اربعة وهي رست، عراق، اصفهان، زيرافكند، فالرست حار يابس، والعراق حار رطب، والاصفهان، بارد رطب، والزيرافكند، بارد يابس، ثم اشتق من كل واحد نغمتين، وتسمي اصولا أيضا فالعشاق والزنكلا من الرست، وطبعهما كطبعه حار يابس، والبزرك، والحسيني وطبعهما كطبعه حار رطب، والنوي وابو سليك، من الاصفهان وطبعهما كطبعه بارد رطب، والحجاز، والرهاوي، من الزيرافكند، وطبعهما كطبعه بارد يابس

فصل في ذكر مناسبات الانغام، والطبايع، الشد دمآ يورث الشجاعه، والبسط كالعشاق،؟ والنوى، والبوسليك، فلذلك يلايم طبايع الترك، والحبش، والزنج، والرست، والعراق، والاصفهان، يبسط النفس بسطا لديدا لطيفا، فلذلك يلايم طبايع العلما والفقها، وأرباب الاقلام، واما الرهاوي، والزنكوله والحجاز، فانها تورث حزنا وفتورا، فلذلك يلايم طبايع العشاق، والفاقدين والفقرا، المتصوفين، واما البزرك، والزيرفكند، والحسيني، فانها تلايم طبايع النسا والخدم، وأهل الطرب

فصل في ذكر الأوازات هي ستة مشتقة، من الإثني عشر، من بين كل اصلين فرع، يسمي أواز، وهي شهناز، مايه، سلمك، نوروز، كردانيه، كوشت،، فشهناز مشتق من الحسيني، والحجاز والمايه من النوي، وابو سليك، وسلمك من الرهاوي والزنكوله، والنوروز من البزرك، والزيرافكند، وكردانيا من الرست، والعشاق وكوشت من العراق، والاصفهان واما الفروع المشهورة بين الناس فخمسة وعشرون فرعا، دوكاه، سيكاه، جهاركاه بنجكاه، مقلوب الرست، دوي العراق، عشيران، بنهاوند، بهمايون، ماهور، تركي حجاز، نوروز العجم، صبا وجه الحسيني واما مشتقاتها فمن الدوكاه، إلي البنجكاه، من الرست، ومقلوب الرست، مشتق منه روي العراق مشتق من العراق، والسيكاه، من العشيران، والنوي، والبهاوند، من العراق بهمايون من الزيرافكند، ماهور من النيروز تركي حجاز من الحجاز، نوروز العجم من الرهاوي، نوروز العرب هو الثانى، من الحسيني مربقع من النوروز الأصلي، الركبي من الدوكاه، العزل عكس الحجاز، المحير من الحسيني النهفت من العزل، النيروز ك من الحسيني، النكاري من الزيرافكند، المستعار من سيكاه الشبهر، من الكوشت، الكوشت الاوج، من الرست، النوروز من الحجاز الصبا من النوروز والرهاوي فاعرف ذلك ارشدك، الله تعالي

فصل في تاليف الشعر، من الأنغام الرست يليق به من البحور، الطويل، والكامل والعراق يليق به الوافر، والمديد، والاصفهان يليق به البسيط، والرمل، والزيرافكند، يليق به الرجز، والهزج، والبزرك الخفيف، والزنكوله المنسرح، والرهاوي المتقارب وللمتدارك، والحجاز المحثث، والنوي المقتضب، والبوسليك، السريع فاعرف ذلك ترشد،

فصل وضع بعضهم الانغام، هكذا الرست من الاصفهان، الرهاوي من الزيرافكند، الكردانيه من البزرك، الحسيني من الرهاوي المايه من الحسيني، والحسيني من العشاق، والحسيني من النوي، والحسيني من ابو

18. Ġaybī, op. cit.

سليك والرست من الحجاز، والحجاز من الزنكوله، واما الاوازات، نوروز من الحسيني، ورست من كوشت، وأوجك، وحجاز، وكردانيه من عشاق

فصل اعلم ان الأوازات التي اتت استخرجها من بين كل مقامين، أوازه وكيفية استخراج الشعب، انهم استخرجوا من كل مقامين، وأوازه شعبتين فخرجت الأربعه وعشرون شعبه، والمقامات الاثني عشر، والأوازات السته، واما الانغام الباقيه، القريبه الشاذه، الغير مستعمله فهي مستخرجه من بعضها بعرض من بين كل نغمتين نغمه، فالحادق البيت يقترح من نفسه، ويحسن الانغام، ويدركها فافهم ذلك ان شا الله تعالى

فصل في أداب الموسيقا، وأوقاتها، التي تغنا فيها، ففي السحر، والصباح، الرست والرهاوي والحسيني طلوع الشمس المايه وقت الغدا، عراق نصف النهار نهاوند رست بين الصلاتين، المخالف والحجاز وقت العصر، البوسليك عند غروب الشمس، العشاق المغرب الزنكوله، والمايه عشا الأخره مخالف الرست، نصف الليل النوي ثلثي الليل، الزيرافكند فاعرف ذلك ترشد، ان شا الله تعالي؟ واعلم المقامات موموزه، في هذه الكلمات ان عز بحر عز بحر ورموز الأوازات كن كشمس مختصر الاثني عشر، العراق ثاني الرست لانه ماخوذ من دوكاته، والزروكند، ثالث لأنه ماخوذ من سيكاته، والاصفهان في الرابع لانه ماخوذ، من جركاته، ومن الرست زنكلاه وعشاق، ومن العراق، ابو سليك، ومايا، ومن زروكند، بزرك، ورهوي، ومن اصفهان حسيني، ونوي

فصل في هبوطها، وتخليتها ببعضها وعلوها وبحورها الرست، هبوطه من نفسه، وعلوه من بحوره، يحلا بالنوروز وهو ساكن، ومتحرك الدوكاه طالبة العلو متحركه هابطة علي الرست، يعلوها الحسيني السيكاه ساكنه تشيل من تالث بحر وتهبط رست، ويعلوها العراق، الجركاه متحركه تطلب الهبوط الي الرست، وتعنو به وتشبه باصبهان البنجكاه تشيل من الخامس، وتهبط رست، وتشبه بنوروز، وسيكاه، وحسيني، وهي قليلة المسلك، العراق ساكن بين العلو والهبوط، وهبوطه في نفسه، يعلوه النيروز والمايا غالبا، وروي عراق وجه متشكل بالحجاز ويشبه علو الاصفهان، ويحسن بزروكند، ولهم ناروزين، وروي عراق الرست يعلو ويهبط، والدوكاه والسيكاه يطلبان العلو، والجركاه، والبنجكاه، يطلبان الهبوط، الششتكاه، زركشي يحط رست الحجاز، جاركاه يحط دوكاه، السيكاه رست يحط دوكاه البزرك زروكند، يحط حجازالعراق وعشاق يحط حجاز العزل عشاق يحط حجاز النيرز حجاز يحط رست، البستنكار اصفهان، يحط سيكاه جاركاه الدوكاه، من البحر الرابع يحط الثاني المحير، يحط دوكاه الكردانياه يشيل حصار الرست، يحط رست الركبي، زركشي يحط رمل، ركبي يحط رست، يصير نيروز حجاز قرجا، قار محلي بزروكند، بزرك يحط حجاز، ششكري، يشيل عراق يحط سيكاه ما ورا النهر رمل يحط سيكاه، زاولي عراق يحط دوكاه او من البنجكاه الي السيكاه ومنها الي الدوكاه، نكاري نيروز يحط رهاوي همإي، وهو كردانيه العجم عشاق يحط رهاوي نهفت نيروز يحط حجاز تر ان حصار يحط حصار الي الزروكند، كوشت ديل الزاولي، سيكاه تحط دوكاه.

Taşköprüzāde, Leipzig Universitätsbibliothek Vollers 7[20]

Leipzig : Universitätsbibliothek Vollers 7

فهرس كتاب مفتاح السعادة ومصباح السيادة تاليف العالم العامل. والفاضل الكامل . المولى احمد بن مصطفى الشهير بطاشكبري زاده ، [...] الدوحة الرابعة في العلم المتعلق بالاعيان وفيها مقدمة وعدة شعب [...] الشعبة السادسة في العلوم الرياضية علم الهندسة علم الهيئة علم العدد ويسمى الارثماطيقي علم الموسيقى [...] في فروع علم الموسيقى علم الالات العجيبة علم الرقص علم الغنج

[...]

علم الموسيقى وهو علم يعرف منه احوال النغم والايقاعات والايقاعات وكيفية تاليف اللحون وايجاد الالات الموسيقارية وانما وضعوا هذه الالات لضرورة تحلل الفترات بالصوت الانساني فتخل باللذة ولانه قد يوجد في الالات ما ليس في الطبيعة فلم يرخصوا الاخلال به وموضوعه الصوت من جهة تاثيره في النفس باعتبار نظامه في طبقته وزمانه ومنفعته بسط الارواح وتعديلها وتقويتها وقبضها ايضا لانها يحركها اما عن مبدئها فيحدث السرور واللذة والكرم والشجاعة ولذلك يستعملون النغم تارة في الافراح والحروب وعلاج المرضى وتارة في المأتم وبيوت العبادات واما ما يقال سبب انفعال النفس عن الالحان تذكرها عالمها الاول للمناسبات التى بين هذه الالحان والحان تسمع حركات الافلاك فليس على ظاهره اذ ليس لحركة الافلاك قرع ولا هناك هواء حتى يحدث منها الصوت لما تقرر في الحكمة بل معناه ان حركات الافلاك حركة شرقية الى مؤثراتها من العقول وان حركاتها لعشقها على الامر اللطيف الذي هو العقل المؤثر فكما ان نفوس الافلاك عاشقة على الامر اللطيف فكذلك نفوس الانسان عاشقة على الامور اللطيفة الموزونة فاذا رأت النفس صورة حسنة او سمعت صوتا حسنا يتذكر عالم العقول فتنبسط لها وتنشرح لاجلها وترتاح لاستماعها كارتياح الافلاك للامر اللطيف وكتاب الفارابي اشهر كتب الفن وكذا كتاب الموسيقى من ابواب الشفا لابن سينا ولصفي الدين عبد المؤمن مختصر لطيف ولثابت بن قره تصنيف نافع ولابي الوفا الجرزجاني مختصر في فن الايقاع والكتب في هذا الفن كثيرة الا ان الكل يفيد العلم والعمل موقوف على السماع من الاستاذ الحاذق ثم المتمرن فيها سمعه

[...]

الشعبة العاشرة في فروع علم الموسيقى

١٨٤ علم الالات العجيبة كالعود والمزامير والقانون سيما الارغون ولقد ابدع واضعها فيها الصنايع العجيبة والاسور الغريبة ولقد شاهدت ارغون واستمعت بها مرات عديدة ولم يزد المشاهدة والنظرة الا دهشة وحيرة ولا نطول الكلام بذكر انواع الالات وان كانت من فروع العلوم الرياضية لكنها محرمة في شريعتنا فالاشتغال بتعدادها يضيع الاوقات وعمر طالب علم الاخرة اشرف من ان يضيعها في امثال هذه وانما تعرضت ما تعرضت تتميما للكلام ١٨٥ علم الرقص علم باحث عن كيفية صدور الحركات الموزونة عن الشخص بحيث يوجب الطرب والسرور لمن يشاهدها وهذا من العلوم التي يرغب فيها اصحاب الترفه

20. Taşköprüzāde, op. cit.

والاغنياء والامراء وما يجري مجرى هؤلاء من اصحاب الملاهي ويعلمونها الغلمان الحسان والجواري الفايقات ليلتذ السمع والبصر مع بشاهدة حسنهم وحسنهن واستماع نغماتهن وغنجهن حتى يكمل اللذة والحبور والفرحة والسرور واهل الهند ماهرون في انواع الرقص الا ان هذا العلم محرم في شريعتنا وقد قيل التلذذ والغناء وضرب الملاهي كفر ١٨٦ علم الغنج وهو علم باحث عن كيفية صدور الافعال التي يصدر عن العذارى والنسوان الفايقات الجمال والمتصفات بالظرف والكمال واذا اقترن الحسن الذاتي بالغنج الطبيعي كان كاملا في الغاية وان كان الغنج متكلفا او عرضيا يكون دون الاول لكن كل شيء من المليح مليح منگس مرفس؟ وهذا الغنج ان وقع اثناء المباشرة والمخالطة والتقبيل وغير ذلك مما هو من هذا القبيل كان محرما لقوة الوقاع وينتفع به العاجزون عن القربان كل الانتفاع والغنج في هذا الحال مرخص في الشرع ويحمد هو في النساء في تلك الحال، بل قد توجز هي عليها في الجماع الحلال ، ونساء العرب مشهورات بين الرجال ، بحسن الغنج ولطف الدلال

[...]

تمت كتابة هذا الكتاب في سنة ثمان وخمسين والف

Ibn al-ʻAǧmī? ed. partielle : Ouseley 102, consultation partielle de Gotha 85

الباب الثاني [...] فصل يضاف إلى ماهية النغم، أصل النغم [الطبيعي] ثمان نغمات وهي التي تخرج بالحلق طبعا ومبداها يوافق آخرها ولا يخرج شيء على النسبة الطبيعية سواها وهو دور راست بعينه ولذلك سمي راست لان معني راست بالفارسية مستقيم وسمى دور الانتقال دور بعد آخر بالنسبة الموصوفة فمتى وصل الى الثانية منه فقد انتهى الدور وعاد الى ما ابتدأ منه فيكون حينئذ قد دخل في دور ثاني ويسمى ذلك الدورُ الثاني البعد بالكل مرتين إذا تم الدور الثاني وانتهى ويسمى أيضا الجمع التام وقد بُين ذلك في جدول وهذا مثاله [...]١ ٢ ٣ ٤ الخمس ٥ ٦ ٧ ٨ نا نا نا نا نسبة البعد بالكل تا نا نا نا[...] إن سأل سائل هذا النغم أقدم أم العود فالجواب أن النغم كان منتشرا فأحاط به الصوت بدوران الأوتار عليه وحصرها له وقال فيثاغورس في ذلك أنه ما اشتاقت النفس الناطقة الى مشارفة العجائب الكامنة في أعالمها الاول نعت اظهار الاركان المركبة في الأوتار المطربة ليكون أوغل في السمع فصل وأما النغمات الخمسة عشر التي أشار إليها اليونان ولها أسامي يونانية فإن لكل نغمة من الثمانية المقدم ذكرها نظيرا ويسمى البعد بالكل مرتين لانه إذا وصل الى الثامنة ينتهي الدور ويدخل في دور ثان فيحصل من ذلك بإضافة الدور الأول ستة عشر نغمة تسقط منها الوسطى المتوسطة بين الدورين لأنها آخر الأول وأول الثاني يتخلف خمسة عشر نغمة فهي النغمات الطبيعية وأما النغمات المفتقر إليها سائر الآلات والألحان تسعة عشر نغمه بعدد الدساتين وتسمى كل نغمة من هذه عند الإبتداء بالشيل منها هنك وتسمى طبقة أيضا إذا تم الدور ومنها استخراج سائر الشدود وطبقاتها والأوازات التى هي الفروع فصل وفي هذه النغمات ما هو ملائم للنغمة الأخرى تشابهها ومنها ماهو ملائم غير مشابه فإما الملائم المتفق فإنه يشبه البعد بالكل وهو أنه إذا جس الوتر مطلقا ثم جس منصفه قام عوضاعن الأول وقد جزي (جزأ ؟) الأخرى ما بين الطرفين فلا يجد بينهما نغمة إلا ولها نظير من وراء بعد الكل وأما غير المتفق فهو باقي الأبعاد. الباب الثالث في الأوتار والمواجب وامتزاجها واتفاق أجزاءها والأبعاد وقسمتها للواجب أن كل وترين نغمهما نغم واحد وفي بعض الآلات ثلاثة كالمغني والقانون * وقصدهم في ذلك تضعيف النغم لا (...) وكل موجب من ذوات الأوتار واتفاقه كنغمة ثلاثة أرباع ما فوقه من الواجب ومثاله اتفاق خنصرا لهم مع مطلق المثلث وخنصر المثلث مع مطلق المثنى وخنصر المثنى مطلق الزير بهذه صفة اتفاق الأوتار الأربع فصل في الأبعاد وقسمتها إعلم أن الأبعاد سبعة بعد فضلة وبعد بقية وبعد طنيني والبعد بالأربع والبعد بالخمس والبعد بالكل والبعد بالكل مرتين فأتلاف الجزء الأول مع الثاني فصلة ومع الثالث بقية ومع الأربع طنيني ونسبة ما بين الأول وضعف ضعفه البعد بالكل مرتين ولما كان نسبة الطرف الأعلى من بعد ذي الخمس إلى طرفه الآخر بنسبة الخمس كذلك نسبة طرفه الأخر بنفسه

الخمس وكذلك نسبة طرفه الآخر الى أثقله بعد ذي الأربع واعلم أن الطنيني والبقية والفضلة تسمى أبعادا لحنية فأما البعد بالكل فإنه مركب من الذي بالخمس والذي بالأربع وذا الأربعة مركب من بعدين طنين وفضلة وذا الخمسة أزيد منه ببعد طنيني هو مطلق كل وتر مضاف إليه سبابة ويكون البعد بالكل حيث هو مجموع البعد بالخمس والأربع مُرَكِّباً خَمسةَ أبعادٍ طنينية وفضلتين وحيث كان طرفا كل بعد نغمتين صار عدد الأنغام تزيد على الأبعاد واحدا أبدا وإذا كانَ البعد بالأربع يحتوي على ثلاثة أبعاد فيكون فيه أربع نغمات ولذلك سمي البعد بالخمس (؟ نقص واضح) وإذا كان البعد بالكل مركبت من مجموعها ففيه سبعة أبعاد وثماني نغمات وإذا ضاعفنا الذي بالكل مرتين فيكون أربعة عشر بعدا وخسمة عشر نغمة وفي ترجمة مولانا صفى الدين [عليه رحمة الله] هذه الأبعاد مرموزا فالفضلة ف والبقية ب والطنيني ط وبعد الأربع ع وبعد الخمس س وبعد الكل ك وبعد الكل مرتين كل (كك ؟) واعلم أن معرفة الأبعاد وهو أصل هذا العلم ولا يفهمها الا كل طبع سليم وفهم دقيق ولو لا خوف الإشهاب لبينت فيها دلائل منها ما اتفق عليها أيمّة هذا الفن فصل وقد تقدم القول في أن حكماء اليونان ركبت هذا العلم على الطبائع الأربعة والإستقصات الأربعة والأمزجة الأربعة وذكروا أنها مرتبة على ترتيب البروج الإثني عشر ولما كان الأمر كذلك قسموها على الأربعة أوتار وبنوا العود عليها فكان أكمل الآلات وهو دينارها إذا اعتبرت أقسامها وذلك أن استخراج الدور في الوتر الواحد مفتقر إلى كثرة الإنتقالات في الآخر وكذلك في الوترين والثلاثة في النسبة في الزيادة والنقصان فوضعوا للعود أربع مواجب كل موجب وترين لزيادة النغم وهذا جدول يتضمن ما ذكرناه من الأوتار والطبائع والأمزجة والإستقصات

[جدول ٢]

الأمزجة الاستقصات الطبايع الأوتار

الصفراء النار حار يابس الزير الدم الهواء حار رطب المثنى البلغم المآء بارد رطب المثلث السوداء التراب بارد يابس البم أول من قسم هذا القسم أرسطاطاليس فإني وقفت في بعض كتبه على قوله لما حددنا المنطق وجدنا فيه ما لم يعبر عنه اللسان إلا باله فركبنا العود على تلك الطبائع لتستخرج منه تلك الودائع وأما مزاج الصفراء فيستقرا من الأبعاد في بابها وهو سهل على الفطن الألمعي وذلك أن الزير حار يابس علمنا أن سياسته مطلق المثلث بارد ورطب وحادي عشر أجزائه مطلق المثنى حار رطب ورابع عشرة مطلق البم بارد يابس وأطرحنا التطويل في ذلك لاشتراطنا الإختصار مسألة إن سأل سائل لم كان الزير وهو ناري أسفل الثلاثة تحته المثنى وهو هوائي والمثلث تحت البم وهو مائي والبم أعلى وهو أرضي وهذا غير النغم الطبيعي فالجواب أنه لما كان تحرك النار الى جهة فوق بالزير لما كان أسفلها ليمتزج نغمة في تحركه بباقي الأوتار وتحرك الأرضي بالطبع إلى جهة تحت بالبم جعل أعلاها ليمتزج نغمة بها وكذلك الباقي (...) وهذه نكتة غريبة . الباب الرابع في معرفة الشذوذ والاوازات والبحور والمركبات إعلم أن أجزاء هذا الفن قسمتها علماء هذا الفن فوجدوا فيها ماهو طبيعي ملائم متفق وما انتهت دائرته إلى البعد بالكل ومنها ما هو ثمان نغمات ومنها ما هو تسعة وما لم يصل إلى ذلك فهو أواز الأوازات مخصوصة يأتي ذكرها وهذا الشذوذ إسم محدث اشتقه الفرس وكان يسميها القدماء كما كانت تسميها الفرس شذوذ وجملة الأصابع التي اصطلح عليها القدماء وهي ستة مركبة على الإيقاعات الستة الآتي شرحها في باب الإيقاع وأسماء الأصابع المذكورة الإصبع المطلق الإصبع المزموم الإصبع المنسرح الإصبع المخبث ولكل إصبع ست طرائق وست أصوات وست تشييعات (؟) ولكل طريقة وتشييه (؟) ضرب من الضروب الستة والطريقة هي كالمدخل إلى الصوت والصوت هو بعلم المصنف والشعبة (؟) تعود إلى الطريقة كما أنك تعود إلى من الأواز إلى الجدول والأصابع يفصلها في جدول مفرد في باب الإيقاع متفق وما هو متنافر فاسقط لتنافره على الأبعاد السبعة ثمان عشرة

فكلما كان صحيح الدائرة فيها على نسبة البعد بالكل سميته شاذا وما لا تكمل دوره وهو غير ملائم يسمى أوازا ومركبا وكلما يخرج من آخر العود ملائما ومتنافرا جملته أربع وثمانون دائرة في الطبقة الأولى وقد بينها صفي الدين في كتاب الأدوار بالشدود وقيل أن كان الأصل من الشدود أربعة ثم اشتقوا منها ثمانية كما اشتقوا الأوازات الستة من الشذوذ الإثني عشر وقد ذكر المرحوم صفي الدين فقال رست، عراق، زيلكند، إصفهان، زنكلا، عشاق، حجاز، بوسليك، رهوي، بزرك، نوى، حسيني، فهذا ذكر كل شذوذ وما تولد منه وذكر الجميع أيضا في جدول آخر بهذه الصورة المرسومة، عشاق، نوى، بوسليك، راست، عراق، اصبهان ، زيرافكند ، بزرك، رهوي. حسيني، حجاز، زنكلا، وقد كان أولها عند القدماء الراست وذلك لأنه أقومها وأصحها لأن الرست بالفارسي هو المستقيم وإنما سمي مستقيما لأنه يوجد فيه الأبعاد على الترتيب لأنه ما بين أول نغمة ورابعة البعد بالاربع وما بين أوله وخامسة البعد بالخمس وعلى هذا القياس إلى الثامن وثامنه نظير الاول فى الحدة خلاف ما بقي من الأدوار وهو شواذ البردات وأصل النغمات الطبيعية ولو لا خوف الإسهاب لبنيت مرتبة كل شذ بمفرده ولكنا نتبع ما رتبه مولانا صفى الدين لكونه جعل العشاق أولا بموجب الجدول الموضوع المتقدم قبل هذا الكلام واختاره لوضع العشاق أولا لوجود دلائل ترجحت عنده وذكر صفي الدين رحمه الله في كتاب الأدوار أنه لا يعلم علل أسماء الشدود والأوازات واشتقاقها ولا وجده فى كتب المتقدمين وإنما تقلده من أهل الطرب وأما وضعه للعشاق أولا لأنه يراه متفقا مع الأربع وثمانين دايرة من آخر الوتر المتلائم والمتنافر فلذلك اختاره أولا وفي برهان ذلك إشكال ومن موجبات تقديمه أيضا ما ذكره أيضا أنه لما كان الراست تام الدور في نفسه وفي الأدوار وما لا يكمل ألا به والمرموز التي ترجم بها الشيخ صفي الدين رحمه الله في أسماء الشدود عشاق ق نوى ن بوسليك س راست ر عراق ع إصفهان ص زيرافكند ز بزرك ب رهاوى [لا] حسينى ح حجازي حج زنكولاه ك فهذا الإصطلاح الذي ركبه الشيخ صفي الدين [رحمه الله] ومن تابعه وقيل أنه سأله رجل عن ترتيب الشدود فقال يجمعها قولك عنبر حوحار بعد محفظا المطربون[عينه خرجا فهو محفظ المطربون] تقليدا عن ذلك الترتيب ولم يقصدالشيخ بذلك الترتيب بل الجمع ودليل ذلك أنه ليس في كتبه وكتب الذي تابعه فمن تكلم فيه كالسيد أبي العلاء وغيره ذلك الترتيب ولا من جعل العراق الذي ترجمته العين متأخرا إلى هذه الغاية فاعلم ذلك وهذه الشدود الاثنى عشر على نسبة الضعف الذي هو البعد بالكل فمنها ما هو ثمان نغمات ومنها ما هو تسعة وأما الفروع الذى اشتقت منها و سُميت الأوازات فهي على هذا الترتيب الموضوع فى هذا الجدول الموضوع

[جدول ٣]

سلمك شهناز نوروز كوشت مايه كردانيه فكل فرع من هذه الفروع مشتق من أصلين من الشدودين المقدم ذكرها وجميعها تنقص بالبعد بالكل وهو ثمان نغمات إلا فرعان منها الكوشت فإنها تسع نغمات في الطبقة العاشرة والكردانيا وهو اصفهان فى الطبقة السابعة عشر [الكردانيه وهو الطبقة السابعه عشر واما المايه فانه اربع نغمات لا غير وما فيها ستة سته والفرس يسمى ما وراء النهر صفى الدين رحمه الله قد ذكر ذلك واشتقاق الاوازات من الشدود الاثنى عشر] فهذا مثاله وصفته في هذا الجدول

[جدول ٤]

راست زنكوله زيرافكند زيرافكند راست حسينى سلمك شهناز نوروز راست [اصفهان] عراق اصفهان راست بزرك كوشت مايه كردانيه وقد كثر الإختلاف في اشتقاق ذلك حتى لم أجد طائفة وافقت الأخرى فيه خصوصا إصطلاح الأعاجم ولقد رأيت ببلاد الأرمن جماعة من موجدي هذا الفن صنف في ذلك تصنيف بيت من الشعر زعم أن كل لفظة منه ثلاثية حرفاها الأولان أسماء الشددين والثالث إسم الأواز وهذه صفته

[جدول ٥]

نعك رحم بحك زاس زاش رعن نوى رهوي بزرك زنكله زيرفكن راست عشاق حجاز حسينى بو سليكا

اصفهان عراق كوشت مايه كردانيه سلمك شهناز نيروز فأنكر علماء الفرس وبعض الغرب ذلك حق الإنكار ولعمري لقد أنكروا منكرا ولقد كان واضع ذلك ناقل العلم لا صاحب عمل فلذلك اختلف عليه ولو وقع الإتفاق على صورة معينة لوضع لها بيت من الشعر ضابطا لها يستراح إليه ويستضاء به ولما سألت الشيخ العلامة وحيد دهره وفريد عصره شمس الحق و الدين عن تحقيق ذلك من غير دخل فقال لقد رأيت فى أمر ما لا أتمكن من إيضاحه وبيان إشكاله بدون أن أقطعه بنصفة من عمري ويجمع بين رأي الناس فيه وأصول الشيخ أبي منصور الفارابي في كتبه واستخرج ذلك بيده من مواجب العود ونغما نغما وأقيس على ذلك وهذا يستوعب زمانا طويلا فخففت عنه بالإعفاء عنه معتمدا على الأقرب فالأقرب وأما المركبات فهي أنغام ناقصة غير متلائم اشتقاقها المتأخرون من الشدود والأوازات ووضعوا لها أسماء وصنفوا لها كثيرا ولا حد لتناهيها لتضع لها شيئا حاويا لها كل مركب منها يتضمن به قوته والسابع منها القوال وهو نصف دائرة الحجازي وثاني نغماته في شد آخر على سبيل الممازجة وفيه تقديم وتأخير ومحير الحسيني مع النيروز أيضا حسيني في الطريقة السابعة عشر لكن أبعاد ذلك غير أبعاد هذا وأما الزركشيده هو مركب من الحسيني والإصفهان في الطبقة الرابعة وهو غير طبيعي وهو تسع نغمات ومنها الهمامي وقيل الهمايون وهو مكرب من رهوي وزنكوله وهو تام الدائرة لكنه غير طبيعي وأبعاده ناقصة مختلفة ومنها الحجازي الركبي وتسميه العجم النهفت وهو الحسيني في الطبقة السابعة عشر لكنه غير طبيعي لأنه لا يكمل دوره وأما الدوكاه والسيكاه والجاركاه والبنجكاه فهي ألفاظ فارسية معناها الأبعاد والنغمات من دور الراست فالدوكاه من ثاني نغمة والسيكاه ثالث والجاركاه رابع والبنجكاه خامس وعلى ذلك وأما الأتخن فمعناها اختلاف محط الألحان المؤلفة وابتداؤه وانتهاؤه إلى قدر معلوم من النغمات وليس ذلك في عين الراست لأنه تام الدور في نفسه وهو أصل من الأصول وفي الأدوار ما لا يكمل دوره وهو مؤلف من سبع نغمات يطول شرح استخراجها من آخر الوتر فمن [الناس من] جعل مخرجين و منهم من جعله ثلاثة ومنهم من قال خمسة ولكل قوم قول مختلف وقد ذكر ذلك صفي الدين [رحمه الله] في كتاب الأدوار [و] من هذه الشدود والأوازات ما يأتي دليلا و الذيل هو الطرف الآخر من الدور وهو مشترك من شد آخر مركب في الدور فأما ما لا يكون منه ذيلا أبدا فهو من الشذوذ ١ [ا] عشاق ٢ [ب] عراق ٣ [ج] بوسليك ٤ [د] نوى ٥ [ها] بزرك ٦ [و] زنكولا ومن الأوازات ثلاثة ١ سلمك ٢ شهناز ٣ كوشت ومثالها في الوضع هكذا

نوروز رهوى رهوى كردانيه حسينى مايه حسينى حسينى حسينى راست حجاز حجاز

ذيله ذيله ذيله ذيله ذيله ذيله ذيله ذيله ذيله ذيله ذيله راست اصفهان بزرك حسينى نوى حجاز بوسليك زنكوله

كوشت مايه كردانيه سلمك شهناز نوروز ذيله ذيله ذيله ذيله ذيله ذيله رهاوى حسينى رست [اصفهان] راست حجاز زيرافكند واعلم أن من هذه الشدود [و] الأوازات ما يحدث قوة وشجاعة وما يحدث فرحا (فزعا) وما يحدث خوفا (شوقا) وما يلائم طبع الترك والفرس والعرب والجيش (الحبش) فأما ما يوثر قوة وشجاعة فهو عشاق [و] نوى [و] بوسليك وهم يلائم طبع الترك والحبش وسكان الجبال وأما ما يبسط النفس ويحدث فرحا فهو الراست والنوروز والإصبهان (الاصفهان) والعراق ويلائم طبع العرب وأما ما يورث حزونا [و] فتورا واشتياقا فهو البزرك والحجازي والرهوي والحسيني والزنكله. الباب الخامس في أسماء الدساتين وقسمتها على اختلاف الاوتار إعلم أن الدساتين هي التي يستدل بها على مخارج النغم من جميع الآلات والكوفت (الكرفت) ولما كان الوتر الواحد إذا حبست أجزاؤه على التوالي بغير دساتين مضبوطة تتنافر أنغامه وتشمأز منه النفس ويرى في ذلك نوعا في الأذي بيت أنها سالمة الأجزاء في النظر متفرقة الأجزاء في التلائم وحيث لم يفد لذة فهو غير طبيعي فوضعوا لها ظوابط يعصم من (يفهم منها) الإشتباه والتنافر وقد اختلفت في أساميها والمرجع إلى موضع واحد [و] أما اليونان فتسميها الدساتين والفرس تسميها البردات والعرب تسميها

الأجزاء وهي بعدد النغمات كما ذكره (ذكروا) وأما قسمتها فقد وفقت بها على عدة أقسام وأجودها وأصحها ما اختصره الشيخ الإمام صفي الدين طاب تراه (ثناه) ووضع لها الشيخ شرف الدين أبي العلاء وضعا عجيبا مضبوطا غير أنه مطول وقد امتحنت الوضعين [التي كان المشط] لأعلم أيهما أضبط فكانا ككفتي ميزان لم أجد بينهما تفاوت شعر وهنا أنا أذكر وضعهما وأما الشيخ صفي الدين فاقتصر (فاختصر) على أن ينقسم طول الوتر بين الأنف وهو الذي يطنب عليه الأوتار بالملاوي إلى المشط وهو الذي يشتد فيه الأوتار من أسفل بقسمين ويعلم على نصفها وهو ربع الوتر بدستان ثم يقسم الربع الأعلى ثم يقسم الربع الأعلى سبعة ما عدا الأنف وينقسم الربع الثاني عشرة أقسام ويشد على كل قسم دستان فحينئذ يكون أقسام طول نصف الوتر سبعة عشر دستان عدد الأنف وهو دستان المطلق ولتكن إلا له التي تشد عليها الدساتين طويلة الرقبة تسع الدساتين والأنف بارز عن سطح الرقبة كيلا يضيقها الأوتار فهذا وضع ما قسم به الدساتين واختصر وبين وأما السيد شرف الدين رحمة الله تعالى فإنه قال يجب أن تعلم على كل مكان إلا المشط وموضع الأنف وتقسم من الأنف إلى البم بقسمين وذلك على النصف من الآلة ثم تقسم من ميم إلى النصف بقسمين وذلك على الربع ويسمى هذا الدستان في العود دستان الخنصر وهو السابع من الدساتين المفتقر إليها في العود ثم يقسم من ميم إلى ألف تسعة أقسام متساوية وتعلم على التاسع مما يلي الألف ثلاثة أقسام فحينئذ انتهى القسم الثالث فهو الثلث مما يلي الألف فهو موضع الدساتين العاشر المفتقر اليه الجفانة ثم تقسم من الألف إلى دستان السبابة بثلاثة أقسام متساوية الثالث منها دستان السبابة [والأول دستان الزايد والثاني دستان المجنب ثم تقسم من السبابة] إلى السابع الذي هو الرابع والأول يسمى دستان وسطى فرس والإثنان وسطى الزلزل والثالث دستان البنصر فهذه السبعة الدساتين [المفتقر إليها العود ثم تقسم من الربع إلى الثلث بثلاث أقسام الأول تسمى مجنب الوسطى والثالث هو الدستان العاشر المقدم ذكره ثم يقسم من الثلث إلى النصف سبعه أقسام الأول منها الحادي عشر وبعده الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر وهو منتصف الأوله ويعنوا إلى مده الدساتين السبعة عشر الوتر الواحد وهذا مثال القسمة المذكوره] وهذه أسماء الدساتين مرقومة أعلى (على) المثال والنغمات السبعة عشر الخارجة من هذه تسمى عند الإبتداء بالشيل منها هنوكا ولا حاجة الى تكرار ذلك في مثال أوتار العود إذ ليس هذا موضع الإطالة والمحتاج إليه من هذه الدساتين في العود سبعة في حد ربع الأول وفى الربع كالجفانة عشرة وفي الوتر الواحد السبعة عشر بأسرها والآلات الثلاث بواجب وأحلته في حساب العود وهي بالدساتين إن السبعة ولم يكن للعود القديم سوى أربع دساتين وذلك إذ لم يكن يمكن القدماء إستخراج الشدود والأوازات فيه لا يتغير الإصطحاب والطبقة وجعلوا هذه القسمة مناسبة [لإثني عشر برجا كل أربعة منها مزاج الأربعة والتي كانت هي دستان السبابة ودستان زلزل ودستان الخنصر ودستان البنصر وطلب أهل العلم ليتحد أن لايتغير لايتغر الإصطحاب فجعلوها سبع دساتين وذكر أسماء الثلاثة الزوائد من تمثيل القسمة] وقال الشيخ الإمام صفي الدين رحمه الله تعالى وقد يمكن التمكن في العمل أن يستخرج ما ذكرناه من الأدوار في خمس دساتين إذا تصرف في المخالفة (المخالطة) بين أبعاد الأوتار وقد برهن على ذلك بما لا يدفع برهانه وقال يمكنه أن يستخرج ذلك في أربع دساتين ولكنه يفتقر إلى خمسة أوتار بأن يجعل كل مطلق وترا مساويا للجزء الرابع فما فوقها (كما هو اليوم العود حسن التصرف المبرهن في كتاب الادوار قال ويمكنه استخراجه في ثلثة من الدساتين ولكنه يفتقر الى ستعة اوتار) و يجعل مطلق الأعلى أولا ويسمى الوتر السادس الزائد وبرهن على ذلك أيضا وذكر أن القانون يفتقر إلى ثلاث دساتين ولكن لم يكن له شاعر نشد عليه (ساعد يشد على) الدساتين وهي ثلاثة وله ثلاثون وترا وأصلها عشر مواجب كل موجب ثلاثة أوتار وقصده بذلك زيادة النغم كما أن العود ثمانية أوتار وأصله أربعة وقال صفي الدين رحمه الله تعالى لما رأيت أن أكثر الناس لا يلتفتون إلى كمال الآلة

إلا إلى زيادة الضرب ويفضلون الجنك على العود لزيادة أوتاره وقوة نغمه فاخترعت لهم آلة غريبة وسميتها النزهة وهي قانونان مخالفة فهي مربعة الشكل أحد قوانيها يمين والآخر [يسار] ولها أحد وثمانون وترا كل ستة منها نغمة واحدة بمواجب التمشي صياحات شحاثات اليمين وملاويها (حلاوتها) وسط الآلة [تصب فيها باليدين برخمتين وشدها على هيئة الجنك والمغنى والمقتصد بها زيادة الطرب لاكمال الآلة] واعلم أن الآلات المطلقات مثل النزهة والقانون والجنك وبهما شد عليه أوتار لايعفق بالأصابع بل تعد بعدد النغمات المؤلفة للطبيعية والأدوار التي هى الشذوذ فتلك يفتقر إلى تسعة عشر موضعا بعدد النغمات يحتوى الآلة على دورين مع أن ذلك يحتاج إلى تغيير الإصطحاب في بعض الطبيعي ومن هذه الآلات ما تكون مواجبة ثلاثة أوتار وهو القانون والنزهة والمغنى وأما الجنك فإن موجبه وتر واحد مع أن الأصل في الجميع وتر واحد لكن جعل الثلاثة لزيادات النغم والمغنى أكمل الآلات المطلقات لأنه في ساعة يعفق وهو بعشر (بعشرين) مواجب كل موجب ثلاثة أوتار وأما القسمة فسائر الآلات المطلقات قسمتها واحدة واختلافها في تغيير الصورة ولينها وحدتها وسبب اللين واحدة طول الآلة وقصرها.

Al-ʻAğmī, TN. 18638/1

<١أ> بسم اللّه الرّحمان الرّحيم صلّى اللّه <على سيّدنا> محمّد وآله وصحبه وسلّم

<الحركة المانح> أولي الفضل نطيق الصّواب، الفاتح أبواب الفضل لأولي الألباب، البسهم بحكمته أفخر الجلباب، الصّلاة والسّلام على من أوتي الحكمة وفصّل الخطابا، وعلى الآل والأصحاب وبعد فهذه نبذة في تعريف بعض كلمات وردت باللّغة الفارسيّة ذكرها الشّيخ الفاضل شهاب الدّين العجمي في تأليفه المسمّى بالأغاني في علم الموسيقى فشرعت في تفسير ألفاظها الفارسيّة بالعربيّة وتبيين بعض الألفاظ العربيّة القريبة المعنى ليسهل معناها للنّاظر لهذا الكتاب واللّه أسأل منه التّوفيق والهداية للتّحقيق قال رحمه اللّه في أوّل هذا الكتاب استخرج من أصول طبع الرّاست من عضل الجبهة أي من أعلى الأنف الموازي <١ب> للجبهة من الباطن فإذا خرج الحسّ من المحلّ المذكور فلا يخرج إلاّ مركّبا من حرف الألف والنّون السّاكنة <.> كقولك أَنْ تَنْ وما يتحصّل من سكون في النّون يقال له طنينا فهذا معنى الطّنين في اصلاحهم وقوله وركّبه على عشرة أبراج أي على لفظة تَنْ بحرف التّاء وسكون النّون فكلّ لفظة تَنْ برج قوله <.> الطّول ستّة أبراج أي يذكر في الغناء لفظة تَنْ ستّة مرّات بلا قطع ثمّ يقطع قليلا ويرجع إلى لفظة ذاكرا ذلك أربع مرّات فيكون عرضا وهو الذي قال والعرض أربعة فيتركّب حينئذ من الطّول ضعفه فتصير السّتّة اثني عشر طنينا بالتّوليد ويتركّب العرض ضعفه أيضا فتصير الأربعة ثمانية بالتوليد فتصير العشرة أبراج عشرين طنينا قوله الدّوكاه الأم طبع الدّوكاه هو الاصبعين قوله استخرجت من عضل الصّدر أي من محلّ الصّدر بالترديد هذا معناه وقوله العراق سمّي بذلك عند <٢أ> الفرس والعرب والتّرك و<ثمّ> استخرج من ضلع الأب أي أخذ الضلع الأيسر الأسفل هذا المراد من ضلع الأب وقس على ذلك جميع الأبراج والطول والعرض والطنين في سائر ما ذكره من أي طنين كان قوله الأوازات وهو الذي يعبّر عنه بالعربيّة الطّالع قوله المستخرجة من اثني عشر أي أصول الأطبع الإثني عشر لكلّ طبع طالع المعبّر به عند أهل الموسيقى بالغرب طبع المعبّر عند بالفارسيّة أواز في بيان تفسير ألفاظ الطّبع المعبّر عنه بالتّركي مقام وبالعربيّة نغمات وعند العوام طبع يقال بالتّركي مثلا لطبع الحسين حسين مقام وبالفارسي شعب وبالعربي نغمة وإلى هذا أشار المؤلّف في آخر الكتاب

فصل من كلام الشّيخ عبد المؤمن صفيّ الدّين ملك المصنّفين رحمه اللّه من ذكر المقامات والأوازات والشّعب وعدّتها أربعة وعشرون إلى آخر كلامه <٢ب>

فصل في تفسير معناها وذكر عددها أوّلها الرّست والعراق والزّيدان واصبهان والحسين والرّمل والاصبعين والصيكه والمايه و<المحيّر> والمزموم والنوى هذه أصول النّغمات وهي اثني عشر فأمّا الرّست والعراق والاصبهان والحسين والمايه والمحيّر والنّوى <يعبّر> بها المصنّف في أوّل تأليفه بالأسماء المذكور طبق العربيّة والزّيدان هو الزّيرافكند والدّوكاه هو الاصبعين والصيكه هو السّيكاه والفارسيّة ومعنى الدو عندهم الاثنين وكاه معناه المحل فاذا ركّب صار معناه محلّ الصبعين و<كذ> لفظة سكاه أي محلّ ثلاثة نغمات ويقاس على هذا جميع المقامات أي الطّبوع التي ذكرها المصنّف في آخرها لفظة كاه فإنّها مركّبة بالعدد مثلا

وتارة عبّر عن الاصبعين بالبوسليك وكذا عن الصيكه بالبزرك وعن المزموم والزّنكلا وأمّا الفروع فهي <٣أ> الذّيل ورست الذّيل وحسين صبا وحسين عجم وحسين عشيران وصيكه حجازيّة والحصار و <الزروكند> والعشّاق والرّمل و<رمي> الماية ومحيّر العراق وقد تمّت الاثنا عشر فرعا فصارت أربعة وعشرين نغمت وما زاد على ذلك فهي تسمّي أزاوات قوله

فصل في علم القيراط هو الاستخبار بالعربي على وزن السّبب والأوتاد والسّبب سببان خفيف وهو لَمْ حرف اللاّم والميم اللاّم متحرّك والميم ساكن فبالتّركي وزنه عند المغنّين تن وبالعربي تَرْولَنْ وهو حرفان متحرّكان والوتد وتدان مجموع ومفروق فالمجموع مركّب من ثلاثة أحرف اثنان متحرّكان والثّالث الأخير ساكن فبالتّركي <تنن> وبالعربيّة تَرَنْ وتَلَنْ والمفروق ما ركّب من ثلاثة أحرف أيضا غير أنّ الحرف الأوّل متحرّك والثّاني الوسط ساكن والثّالث الأخير متحرّك <٣ب> وزنه بالتّركي تَانْ وبالعربيّة تَار ولان والفاصلة صغرى وكبرى فالصّغرى ثلاثة حروف متحرّكات والرّابع ساكن وزنه الصّغرى بالتّركي تَتَنَنْ وبالعربي تَرَنَنْ والكبرى خمسة أحرف متحرّكة والحرف السّادس الأخير ساكن وزنه بالتّركي تَتَنَتَنْ وبالعربي ترتنتن وتَلَتَنَتَنْ ولهذا أشار المؤلّف بالمثال الذي يجمع ذلك بقوله لَمْ.أَرَ.عَلَيْ.رَأْسِ.جَبَلِنْ.سَمَكَتَنْ. وجميع ميزان أهل الموسيقى والمغنّين من سائر الملل في الدّنيا يجيء على ما ذكره في علم القيراط بأصول الطّبع وفروعه والأزوات الطّالع والمحطّ <فيجيء> أن تمثّل ثمثيلا للدّائرة الأولى الّتي ذكرها المؤلّف وسمّاها بدائرة ضرب الفتح ذلك عند استخبار المغنّي فيذكر أوّلا السّبب الخفيف ثلاث مرّات وهو لفظة تَنْ <يقفها> بفاصلة صغرى وهي تَتَنَنْ ويقطع قليلا ثمّ يبتديء <٤أ> بستّة أسباب خفيف وهو تَنْ ستّ مرّات ويقطع أزيد من القطع الأوّل ثمّ يبتدئ بالفاصلة الصّغرى مرّتين ويتلوها الوتد المجموع مرّتين أيضا ثمّ الفاصلة الصّغرى ثلاث مرّات بلا قطع وقد تمّت الدائرة المذكورة بنغماتها وقس عليها بقيّة الدوائر التي ذكرها المؤلّف بتمامها إلاّ أنّ أثر النغمات تعلم من ضرب <القضباة على الفنجال> الموضوع فيه <المآه> فو بالأصابع على بعض آلات الطّرب أو على يسمّى بإقليم إفريقيّة الإستخبار وهو على ضروب بحسب الطبوع الأصليّة والفرعيّة ولا يمكن إيضاح ذلك إلاّ بأفواه ولذلك أشار المؤلّف بقوله وأمّا علم الموسيقى <.> قد ركّب من أربعة أحرف وهي لفظة كَلَمَنْ فالكاف لكفّ الإنسان والمراد من ذلك الأصابع المركّبة بالكفّ لأنّه لا يمكن ضرب الآلة أو غيرها إلاّ بالأصابع <٤ب> عبّر بها لكلّ وأراد الجزء في الغالب وقد يكون بكلّ اليد كالدّف و<الطّار> وغير ذلك والمراد من اللاّم الحسين وهو الطّبع والأزاوات والميم للمستعدّ <لفنّ> هذا العلم الذي فيه القابليّة علما وطبيعة أي يقبله مزاجه من غير تعليم والنّون المراد به النّغم وهو أواز <التّوقيعات> بحسب الطّبوع وأمّا <حدّه> فإنّه تهانيك ممدودة على نقرات معدودة وهي دور معناه نقرات بالأصابع على أوتار ممدودة فإنّها عبارة عجميّة كتقديم المضاف إليه على المضاف وقوله أنّ الإيقاع مادّة وهو سبب ووتد وفاصلة صغرى وكبرى فالسّبب نقرة واحدة بإصبع السبّابة وهي حرف تَ والوتر نقرتان والوتد نقرتان إحداهما بالسبّابة والثّانية بالوسطى وهي حرف تَنْ والفاصلة الصّغرى ثلاثة نقرات بالسبّابة والوسطى ثمّ تعود بالسّبابة أيضا ثانية وهي تَتَنْ والفاصلة الكبرى [أربع...؟] <٥أ> نقرات بالسّبابة والوسطى ثمّ السبّابة والوسطى وهي تَنَنَنْ فالتّاء مرّة والنّون أربع مرّات وإن شئت عكست الضّرب بالأصابع وإنّما أطلنا الكلام هنا لإنّ مداد علم الموسيقى مبنيّ على هذه الأشياء وهي أساسها وقوله الأوقات الّتي يغنّى فيها اللّيل والنّهار و<فصّلها> بقوله وقت السّحر وبصوتا حسيني ورهاوي فليس المراد به بذلك أنّ المغنّي مخيّر بأيّهما شاء يغنّي كما يفهم من العبارة بل يغنّي وقت الصّبح بطبع الرّهاوي وهو المراد بقوله <بلغت فارس خالفي صبح زير رهاوي> أي اختار وقت الصّبح بطبع الرّهاوي وبطبع الحسيني في وقت السّحر ويقاس على <تفسير>

أوقات العربيّة بالأوقات الفارسيّة ويظهر هذا من تقسيمه المقامات على البروج الجدي لحسيني والدّلو لأبوسليك بالتّركي أي الأصبعين <٥ب> وهذا الدّوكاه بالفارسيّة والحوت للرّهاوي وهو المراد بقوله خالفي صبح زيررهاوي وأمّا تقسيمه المقامات على الأبحر فمذكور في الكتب العربيّة فلا يحتاج إلى بيان ذلك وتقسيم المقامات هذا على الأبراج الذي قال فيه حمل رست ثور عراق جوزا اصبهان السرطان زيرافكند الأسد عشّاق السنبلة بزرك الميزان نوى العقرب حجاز القوس زنكلا الجدي حسيني الدّلو بوسليك الحوت رهاوي على مذهب التّرك وأمّا على قاعدة الفرس بجعل للحمل اصبهان وللثّور نوى إلى آخر ما قسّمه بالدائرة الكبيرة ذات الشّعب وهي أليق لما تستعمله العرب أنّ القاعدة عندهم إذا طال اللّيل عليك برصد الذّيل انظر كيف جعل مقام الرّصد للميزان وهو لما بعد نصف اللّيل في تقسيم الدّائرة وجعل الرّصد للحمل في التّقسيم الفارسيّة فكان الأنسب في تقسيم المقامات على <٦أ> الأبراج تقسيم الدّائرة واللّه أعلم وقوله <آخرا> وللشعر <مبنيّ> أن يسمّى عروضه به <النّقض والرّجحان يريهما> الفتى، كلّ ذلك مبسوط في كتب العربيّة فلا نطيل الكلام في ذلك وبقي تعريب ألفاظ فارسيّة في تسمية المقامات وفروعها على اصطلاح الفرس بأنّ من ليس له ممارسة بهذا الفنّ إذا نظر لتأليف الشّيخ المذكور وتأمّل في تعداده المقامات وفروعها ظنّ أنّه ذلك يبلغ <.> أكثر من ستّين مقاما وليس الأمر كذلك لأنّه ذلك المقامات وفروعها باللّغة العربيّة واتّبعها بالتّركيب وكذلك بالفارسيّة فكثر بسبب ذلك أسماؤها وإنّما <المعدّل> على الأربعة والعشرين مقاما الّتي بيّنها أوّلا أصلا وفروعا وستّة أوازات المتشعّبة منها أي من [كلّ] مقامين شعبة يسمّى أواز يتشعّب من اثنتي عشر مقاما ستّة <٦ب> شعب فالأواز الأوّل شهناز ومايه وسلمك ونوروز وكردانيّة وكوشت فشهناز هو حسين عشيران والمايه هو رمل المايه وسلمك هو محيّر عراق ونوروز هو الصّيكه حجازيّة وكردانيّة هو حسين صبا وكوشت حسين عجم وهذا على اصطلاح الفرس وفي هذا القدر كفاية لمن له بهذا العلم دراية واللّه أعلم

<محمّد اليه وحسن عونه> ولا حول ولا قوّة إلّا باللّه العليّ العظيم وصلّى اللّه على سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه وسلّم تسليما كثيرا. أمين وكان الفراغ من نسخه في ٧٢ رمضان المعظّم سنة <٦٣٢١> [٠٢٨١١٢٨١ ميلادي]

Les 12 modes chez divers auteurs

RISM	Auteur	Modes											
AW^i[222]	al-Urmawī (KA)	`uššāq	nawā	būsalīk	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī
AW^i[329]	Anonyme LXI	`uššāq	nawā	būsalīk	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī
AW^i[330]	Anonyme LXII	`uššāq	nawā	būsalīk	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī
AW^i[168]	al-Urmawi, d'après al-Irbilī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[239]	al-Širwānī	`uššāq	nawā	būsalīk	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī
AW^i[182]	al-Lāḏiqī	`uššāq	nawā	būsalīk	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī
AW^i[183]	al-Lāḏiqī	…	…	…	…	…	…	…	…	…	…	…	…
AW^i[224]	al-Urmawī (RŠ)	`uššāq	nawā	būsalīk	rāst	ḥiǧāz	nawrūz	iṣfahān	zankūlah	rahāwī	zīrāfkand	buzurk	???
AW^i[035]	al-Ṣaydāwī	rāst	`irāq	zīrāfkand	iṣfahān	zankūlah	`uššāq	māya	būsalīk	buzurk	rahāwī	ḥusaynī	nawā
AW^i[034]	al-Ḏahabī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[033]	al-Ḏahabī (même awāzāt que 33)	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[039]	al-Dalusī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[049]	Jamāl al-Dān Ḥasan ibn Aḥmad	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[071]	al-Ḥaṣkafī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[086]	Ibn al-Ajamī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[159]	ʿAbd al-Qādir al-Qādirī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[168]	al-Ḫaṭīb al-Irbilī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[241]	al-Ṣūfī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[275]	Anonyme VII	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[280]	Anonyme XII	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[281]	Anonyme XIII	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[285]	Page 382 = Anonyme XVII	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[315]	Anonyme XLVII	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[334]	Anonyme LXVI	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[087]	Ibn al-Akfānī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[107]	Ibn Ġaybī al-Marāġī (108-111)	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[193]	al-Mārdīnī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[288]	Anonyme XX	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[219]	al-Ṣafadī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[328]	Anonyme LX	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[133]	Ibn Al-Naṣḥān	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[088]	Ibn al-Akfānī (auteur probable)	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[203]	al-Mawṣilī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[220]	Safi al-Dīn al-Hillī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[227]	Ibn al-Khatib	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[236]	al-Šīrāzī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[239]	al-Širwānī	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[298]	Anonyme XXX	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[302]	Anonyme XXXIV	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[303]	Anonyme XXXV	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[304]	Anonyme XXXVI	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[326]	Anonyme LVIII	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq
AW^i[332]	Anonyme LXIV	rāst	`irāq	iṣfahān	zīrāfkand	buzurk	zankūlah	rahāwī	ḥusaynī	ḥiǧāzī	būsalīk	nawā	`uššāq

Chronologie générale

524	† Boèce	Pavie
ap. 870	† al-Kindī	Bagdad
912	† Ibn al-Munağğim	Bagdad
950	† al-Fārābī	Wasğ (Turkestan) ; Damas
10-11^{e}	I wān al-Ṣafā	Baṣra
10-11e ?	† al-Kātib	Alep - Mossoul
1037	† Ibn Sīnā	Iṣfahān ; Ḥamaḏān
1048	† Ibn Zayla	Iṣfahān
ap. 1057	† Ibn al-Ṭaḥḥān	Caire
11e ?	† Ibn Kurr	Caire ?
1134	† Abū al-Salt	Mahdiyya
1294	† al-Urmawī	Bagdad
1311	† al-Šīrāzī	Tabriz
1349	† al-^{c}Umarī	Damas
1352	† al-Āmulī	Asie centrale
1435	† Ibn Ġaybī	Hérat, Afghanistan
v. 1453	† al-Širwānī	Samarkand ; Kastamonu, Anatolie
15-16^{e}	† pseudo-Širwānī	
15-16^{e}	al-Laḏiqī	Istanbul ?, Turquie

Bibliographie

Ouvrages de référence

AL-ĀLUSĪ, ʿĀDIL. "Al-Mūsīqā fī turāṯ : maḫṭūṭāṭuhā wa-aṯaruhā [La musique dans le patrimoire : ses traces et ses manuscrits]". Dans : *Maǧallat maʿhad al-maḫṭūṭāt al-ʿarabiyya [revue de l'Institut Arabe des Manuscrits]* 45.2 (nov. 2001).

ANONYME. *catalogus codicum manuscriptorum orientalium qui in Museo Britanico asservantur. Pars secunda, codices arabios amplectens*. Londini : Impensis curatorum musei Brittania, 1852.

BEARMAN, P. J. et al., éds. *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*.

AL-FĀRŪQĪ, Lois Ibsen. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Wesport : Greenwood, 1981.

GUETTAT, Mahmoud. *Musiques du monde Arabo-Musulman : Guide bibliographique et discographique, approche analytique et critique*. Dār al-Uns, 2004.

MACY, Laura, éd. *Grove Music Online*.

MASSOUDIEH, Mohammad Taghi. *Manuscrits persans concernant la musique*. T. B XII. Répertoire International des Sources Musicales. München : G. Henle Verlag, 1996. ISBN : 3-87328-080-9.

POCHÉ Christian & Lambert, Jean. *Musiques du monde arabe et musulman: bibliographie et discographie*. Avec la participation de M. Brandily, P. Bruguire, J. Cler, J. During, M. Mahfoufi. Ouvrage bibliographique de référence, se limitant aux travaux écrits en langue française. Paris : Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner, S. A., 2000. ISBN : 2705336710.

RASHED, Roshdi. *Les mathématiques infinitésimales du IXe au XIe siècle*. T. II. Al-Furqān, 1993. ISBN : 2-87723-119-4.

RIEU, C. *Supplement to the Catalogue of the Arabic Manuscripts*. London : India Office Library, 1894.

SHILOAH, Amnon. *Music in the world of Islam: a socio-cultural study*. Traduit en français par Christian Poché (2002, Fayard), et en arabe par Khalil Tuma (2001, The Institute for Israeli Arab Studies). Great Britain : Wayne State University Press, 1995. ISBN : 0859679616.

— *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*. Ouvrage regroupant divers articles de l'auteur. Aldershot : Ashgate Publishing Company/Variorum, 1993.

— *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900), Descriptive Catalogue of Music in Arabic Writings in Libraries of Egypt, Israel, Morroco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to Bx*. T. BXA. Répertoire International des Sources Musicales. München : G. Henle Verlag, 2003. ISBN : 3-87328-107-4.

— *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.* RISM (Répertoire Internatinal Des Sources

Musicales.). Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. München : G. Henle Verlag, 1979. ISBN : 3873280310.

W. Cureton, C. Rieu. *Catalogues codicum manuscriptorum orientalium qui in Museo Britannico asservantur*. Londini : Impensis Curatorum Musei britannici, 1852.

Textes édités ou traduits

Anonyme. *al-Šağara ḏāt al-akmām, al-ḥāwia li-uṣūl al-anğām [L'Arbre aux calices, contenant les fondements des modes]*. Éd. par Isis Fatḥallah Ğaṭṭās ʻAbd al Malik Ḫašaba. Correspond à l'Anonyme LX dans AW^{e}. al-Qāhira : Al-hay'a al-miṣriyya al-ʻāmma li al-kitāb, 1983.

Anonyme XXII. "Kitāb al-mīzān fī ʻilm al-adwār wa-al-awzān [Livre de la précision dans la connaissance des modes et des rythmes]". Dans : *al-Mūsīqā wa-al-ġinā ʻind al-ʻarab [La musique et le chant chez les arabes]*. Éd. par Bāšā Aḥmad Taymūr. Lağnat našr al-mu'allafāt al-taymūriyya, 1963.

Carra De Vaux, Baron. "Le traité des rapports musicaux ou l'épître à Scharaf ed-Dîn, par Safî ed-Dîn ʻAbd el-Mumin Albaghdâdî". Dans : *JA* XVIII.8 (1891). Résumé de la risāla sharafiyyā, p. 279–355.

D'Erlanger, Baron Rodolphe. *La musique arabe*. T. 1. Première partie de la traduction du *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* d'al-Fārābī. Paris : Paul Geuthner, 1930.

— *La musique arabe*. T. 2. Deuxième partie de la traduction de l'ouvrage d'al-Fārābī, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* et la traduction de la section concernant la musique du *Kitāb al-Šifā* d'Ibn Sīnā. Paris : Paul Geuthner, 1935.

— *La musique arabe*. T. 3. Cet ouvrage peut faire croire qu'il s'agit de la traduction du *Kitāb al-adwār*. Mais en réalité, il s'agit de la traduction du commentaire de ce livre par Mawlānā Mubārak Shāh, en se basant sur les copies BM. Or. 2361, Ob. Marsh 521. Paris : Paul Geuthner, 1938.

— *La musique arabe*. T. 4. Contient les traductions d'al-Lāḏiqī et d'al-Širwānī. Paris : Paul Geuthner, 1939.

D'Erlanger, Baron Rodolphe. *La musique arabe*. Réédition des 6 tomes parus entre 1930 et 1959, avec une préface de C. Poché. Paris : Geuthner (Les Geuthner), 2000.

Euclide. "Harmonic and Acoustic Theory". Dans : *Greek Musical Writings*. Éd. par Andrew Barker. T. 2. Cambrige University Press, 1989. Chap. The Euclidean Sectio canonis, p. 190–208.

— "Livres I à IV". Dans : *Les Éléments*. Éd. par Bernard Vitrac. PUF, 1990. ISBN : 2-13-043240-9.

— *The Euclidean Division of the Canon, Greek and Latin Sources*. Éd. par André Barbera. Lincoln, London : University of Nebraska Press, 1991.

al-Fārābī, Abū Naṣr. *Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr. Grand Book of Music*. Éd. par Eckhard Neubauer. C 6. Édition fac-similé à partir du MS 953, Köprülü, Istabul. Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1998.

al-Fārābī, Abū Naṣr. *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr [Grand Traité sur la Musique]*. Éd. par Ğaṭṭās ʻAbd al Malik Ḫašaba. Turāṯunā. Révisé par Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī. al-Qāhira : Dār al-kātib al-ʻarabī li-al-ṭibāʻa wa-al-našr, 1967, p. 1208.

al-Ḫawārizmī, Abū ʻAbd Allah Muḥammad. *Mafāfīḥ al-ʻulūm [Clés des sciences]*. Éd. par Ğawdat Fakhr al Dīn. Beyrouth : Dār al-Manāhil, 1991.

Ibn Ġaybī, ‘Abd al-Qādir al-Marāġī. *Ǧāmi‘ al-alḥān [Codex des mélodies]*. Éd. par Taqī Bīneš. Ouvrage en persan, édité à partir des ms. GB-Ob Marsh 282 (non indiquée dans AW[i]) et Nūr-i ‘Osmāniya-Istanbul MS 3644. Teheran : Cultural Studies et Research Institute, 1987.

— *Maqāṣid al-alhān [Buts des mélodies]*. Éd. par Taqī Bīneš. deuxième. Ouvrage en persan. L’édition a été établie à partir du ms. d’Oxford Ouseley 385. O. Wright (New Grove) indique également Ouseley 264, copie absente dans RISM-AW[i]. Téhéran : B.T.N.K., 1966.

— *Šarḥ-i adwār [commentaire d’al-Adwār]*. Éd. par Taqī Bīneš. Commentaire en persan. Édition établie à partir du ms. d’Istanbul, Nuruosmaniye 3651. Téhéran : Iran University Press, 1991.

Ibn al-Munaǧǧim. *Risālat Ibn al-Munaǧǧim fī al-mūsīqā wa kašf rumūz kitāb al-aġānī [l’épître d’Ibn al-Munaǧǧim sur la musique et l’élucidation des énigmes du kitāb al-aǧānī]*. ar. Éd. par Yūsuf Šawqī. Avec une édition fac-similé de la copie de la librairie Riḍā en Inde et la copie du British Museum, Londres. al-Qāhira : Maṭba‘at dār al-kutub, 1976.

Ibn Sīnā, Abū ‘Alī. “Kitāb al-mūsīqā min ǧumlat kitāb al-naǧāt”. Dans : *Tārīḫ al-mūsīqā al-‘arabiyya [Histoire de la musique arabe]*. Éd. par Ǧurǧīs Fatḥallah al Muḥāmī. Traduction de « A History of Arabian Music » de H. G. Farmer. Beyrouth : Dār maktabat al-ḥayāt, 1972. Chap. Annexe B, p. 403–416.

— *Kitāb al-šifā [Livre de la guérison]*. Maktabat Miṣr, 1956.

— “Le livre de science”. Dans : trad. par H. Massé M. Achem. Traduit en français à partir du persan. Le dernier chapitre (221–243) traite de la musique. Un fac-similé et une édition de la version arabe est publié dans l’annexe de la traduction arabe par al-Muḥāmī de *The History of Arabian Music*. Paris : Belles Lettres/Unesco, 1986.

Ibn Sīnā, Abū ‘Alī. *Šarḥ al-mūsīqā min kitābay al-šifā wa-al-naǧāt*. Éd. par Ǧaṭṭās ‘Abd al Malik Ḫašaba. Caire : al-maǧlis al-a‘lā li-al-ṯaqāfa, 2004.

Ibn Sīnā, Abū ‘Alī. “al-Manṭiq [la logique]”. Dans : *Kitāb al-šifā [Livre de la guérison]*. Éd. par Abū al-‘Alā ‘Afīrī. T. 9. Révisé par Ibrāhīm Bayyūmī Madkūr. al-Ḥay’a al-‘āmma li-šu’ūn al-ṭibā‘a al-amīriyya, 1965. Chap. al-Burḥān [la preuve].

Ibn Sīnā, Abū ‘Alī. *al-Qānūn fī al-ṭibb*. Éd. par Sa‘īd al laḥḥām. T. 1. Dār al-fikr, 2002.

Ibn Sīnā, Abū ‘Alī. “*Ǧawāmi‘ ‘ilm al-mūsīqā* [Compendium sur la science de la musique]”. Dans : *Kitāb al-šifā [Livre de la guérison]*. Éd. par Zakariyyā Yūsuf. T. 1. Révisé par A. F. Ahwānī et M. A. al-Ḥifnī. *Maktabat Miṣr*, 1956.

Ibn Zayla, Abū Manṣūr. *Kitāb al-kāfī fi al-mūsīqā [épître suffisante sur la musique]*. Éd. par Zakariyyā Yūsuf. Édition basée sur MS GB-Lbl O. 2361. al-Qāhira : <manque>, 1964.

Ibn al-Ṭaḥḥān. *Ḥāwī al-Funūn wa-Salwat al-Maḥzūn (Compendium of Fatimid Court Musician)*. Éd. par Eckhard Neubauer. T. C52. Facsimile Editions. Reproduit à partir du MS funūn jamīla 539, Dār al-Kutub, Cairo. Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabischen-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Univ, 1990.

Iḫwān al-Ṣafā’. “[section sur la musique]”. Dans : *Raṣa’il Iḫwān al-Ṣafā’ wa Iḫwan al-ḥillā’*. T. 1. Dār Ṣādir, 1378 H. Chap. al-qism al-riyāḍī [section mathématiques], p. 241.

al-Kātib, al-Ḥasan Ibn Aḥmad ibn ‘Alī. *La perfection des connaissances musicales*. Traduit et commenté par Amnon Shiloah. Paris : Paul Geuthner, 1972.

al-Kātib, al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn ‘Alī. *Kamāl adab al-ġinā*. Éd. par Ġaṭṭās ‘Abd al Malik Ḫašaba. Révisé par M. A. al-Hifnī. Traduit par Amnon Shiloah (1972). al-Qāhira : Al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma li al-kitāb, 1975.

al-Kindī. *Fī ḥubr ṣinā‘at al-ta’līf [Concernant la manière de composer]*. Éd. par Yūsuf Šawqī. (= premier texte chez Zakariyyā Yūsuf). al-Dār al-miṣriyya li-al-kitāb, 1969 ?

al-Kindī. *Mu’allafāt al-Kindī al-mūsīqiyya*. Éd. par Zakariyyā Yūsuf. Matba‘at Šafīq, 1962.

AL-LĀḌIQĪ, Muḥammad Ibn ʻAbd al-Ḥamīd. *Al-Risāla al-fatḥiyya [épître Fatḥiyya]*. Éd. par al-Ḥāǧ Hāšim Muḥammad al RAǦAB. T. 13. Al-silsila al-turāṭiyya. Kuwayt : Al-Mağlis al-waṭanī li al-ṭaqāafa wa al-fūnūn wa al-'ādāb, 1986.

MATHIESEN, Thomas J. "An Annotated Translation of Euclid's Division of a Monochord". Dans : *Journal of Music Theory* 19 (1975), p. 236–257.

NEUBAUER, Eckhard. *Arabische Musiktheorie von den Anfängen bis zum 6./12. Jahrhundert. Studien, Übersetzungen und Texte in Faksimile*. T. 3. The science of music in Islam. Rééimpression d'articles précédents avec introduction en arabe. Frankfurt am Main : Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1998. ISBN : 3-8298-5004-9.

— "Die Theorie vom īqāʻ. I: ¨Ubersetzung des Kitāb al-Īqāʻāt von Abū Naṣr al-Fārābī". Dans : *Oriens* 21-22 (1968–1969). Réimprimé dans le volume 3 de la collection The Science of Music in Islam, p. 196–232.

— "Die Theorie vom īqāʻ. II: Übersetzung des Kitāb Iḥṣā' al-Īqāʻāt von Abū Naṣr al-Fārābī". Dans : *Oriens* 34 (1994). Réimprimé dans le volume 3 de la collection The Science of Music in Islam, p. 103–173.

AL-ṢAFADĪ, Ṣalāh al-Dīn. *Risāla fī 'lim al-mūsīqā [Épître sur la science de la musique]*. Éd. par Ǧaṭṭās ʻAbd al-Malik Ḫašaba ʻAbd al MAǦĪD DIAB. Turāṯunā. L'attribution de ce texte à Ṣalāh al-Dīn al-Ṣafadī est douteuse. Le manuscrit, par un rajout tardif, n'indique que al-Ṣafadī. al-Qāhira : Al-hay'a al-miṣriyya al-ʻāmma li al-kitāb, 1991.

SEYDĪ. *Seydī's book on music*. en. Éd. par Eugenia Popescu-Judetz; in collaboration with ECKHARD NEUBAUER. T. 6. The science of music in Islam. Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 2004. 276 p. ISBN : 3829850077.

SHILOAH, Amnon. "Un traité sur le ʻūd d'Abū Yūsuf al-Kindī". Dans : *Israel Oriental Studies* !4 (1974), p. 179–205.

AL-ŠIRWĀNĪ, Fatḥ Allāh. *Fatḥ Allāh al-Shirwānī: Majalla fī'l-Mūsīqī (Codex on Music)*. Éd. par Eckhard NEUBAUER. T. 26. C - Facsimile Editions. Reproduit à partir du MS 3449 Ahmet III Collection, Topkapı Sarayı Library, Istanbul. Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabischen-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Univ, 1986.

SOLOMON, Jon. *Ptolemy Harmonics : Translation & Commentary*. Mnemosyne. Leiden-Boston-Köln : Brill, 2000. ISBN : 90-04-11591-9.

AL-ʻUMARĪ, Ibn Faḍl Allāh. *Masālik al-Abṣār, vol. X*. Éd. par Fuat SEZGIN. C 46,10. À partir du MS 3423, Süleymaniye Library, Istanbul. Les pages 309-315 concernent al-Urmawī. Francfort : Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1988.

AL-URMAWĪ, Ṣafī al-Dīn. *Al-Risāla al-šarafiyya fī al-nisab al-ta'līfiyya*. Éd. par Ḥāj Hāšim RAǦAB. Silsilat kutub al-turāṭ (119). Baġdād : Wizārat al-ṭaqāfa wa al-'iʻlām, 1982.

AL-URMAWĪ, Ṣafī al-Dīn. *Ketāb al-advār fī al-mūsīqā (Persian Translation and Arabic Text)*. Éd. par Āryu ROSTAMI. Traducteur anonyme. Tehran : Mirās-e Maktub, 2001.

AL-URMAWĪ, Ṣafī al-Dīn. *Kitāb al-Adwār. Book on the Cyclic Forms of Musical Modes, and al-Risāla al-Sharafiya fi'l-nisab al-ta'līfiya. Treatise Dedicated to Sharaf al-Dīn on Proportions in Musical Composition*. Éd. par Fuat SEZGIN. T. 6. C. Édition fac-similé à partir du MS 3653, Nuruosmaniye, et MS 3460 Ahmet III collection, Topkapi Sarayi, Istanbul. Présentation en anglais et en arabe par Eckhard Neubauer. Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1984.

AL-URMAWĪ, Ṣafī al-Dīn. *Kitāb al-Adwār (Book on the Cyclic Forms of Musical Modes) [and:] al-Risāla al-Sharafiyya fī'l-nisab al-ta'līfiya (Treatise dedicated to Sharaf al-Dīn on Proportions in Musical Composition)*. Éd. par Fuat SEGZIN. T. C6. Facsimile Editions. Reproduit à partir des manuscrits MS Nuruosmaniye 3653 et MS 3460 Ahmet III Collection, Topkapı Sarayı Library, Istanbul. Avec une introduction par Eckahrd Neubauer.

Frankfurt am Main : Institut für Geschichte der Arabischen-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Univ, 1984.
— *Kitāb al-adwār*. Éd. par Ḥusayn ʻAlī Maḥfūẓ. Édition fac-similé à partir d'un manuscrit daté de 879 A. H. Baġdād : <manque>, 1961.
— *Kitāb al-adwār*. Éd. par Ḥusayn ʻAlī Maḥfūẓ. À partir d'un manuscrit daté de 879 A. H. Baġdād : ?, 1961.
al-Urmawī, Ṣafī al-Dīn. *Kitāb al-adwār*. Éd. par Ḥāj Hāšim Raǧab. Baġdād : <manque>, 1980.
al-Urmawī, Ṣafī al-Dīn. *Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā*. Éd. par Ġaṭṭās ʻAbd al Malik Ḫašaba. Revu par Maḥmūd 'Aḥmad al-Ḥifnī. al-Qāhira : Al-hay'a al-miṣriyya al-ʻāmma li al-kitāb, 1986.
al-Urmawī, Ṣafī al-Dīn. *al-Risāla al-šarafiyya fī al-nisab al-ta'līfiyya*. Éd. par Lasâad Kriâa. Thèse de doctorat sous la direction de Louis al-Ḥāǧ. Kaslik-Liban : Université St. Esprit, 2004.

Manuscrits

al-ʻAǧmī, Šihāb al-Dīn. "Risāla fī ʻlim al-anǧām [Épître sur la science des modes]". Tunis 18638; Paris, BNF Ar. 2856; Istanbul, Sül. Sehit ʻAli 1170, f. 61a–56a (copie non indiquée dans le RISM); AW[i] [004] (?), AW[i] [304] =! AW[ii] [151–152].
Anonyme IX. "Risāla fī ʻilm al-anġām wa-ḥall al-dā'ira [Épître sur la science des modes et la résolution du cercle]". Caire, Dār al-Kutub, *funūn ǧamīla* 342/2, f. 4a–6a; AW[ii] [137]. Non consulté.
Anonyme LIII. "[Risāla fī al-anġām wa-al-mūsīqā][Épître sur la musique et les modes]". Médine, ʻĀrif Ḥikmat, adab 181, 17ff. Non consulté. Il pourrait s'agir, d'après A. Shiloah (AW[ii] [181]) d'une copie du *Kitāb al-adwār*.
Anonyme LXI. "Commentaire du *Kitāb al-adwār*". British Museum Or. 2361, f. 33b–68a; BM. Add. 7471. AW[i] [329]. 13–15e s. ?
Anonyme LXII. "Commentaire du *Kitāb al-adwār*". British Museum Or. 2361, f. 68b–153a. AW[i] [330]. 13–15e s. ?
Anonyme VII. "Bur' al-asqām, šarḥ al-qaṣīda fī al-anġām". Berlin, Staatsbibliothek, Lbg. 715, f. 1–35; AW[i] [275].
Anonyme XXIII. "Risāla fī al-taʻrīf bi-baʻḍ kalimāt fārisiyya waradat fī ta'līf šihāb al-dīn al-ʻaǧmī fī ʻlm al-mūsīqā". Tunis 18638, f. 1–6; AW[ii]; voir Annexes.
Anonyme XXXIV. "Kitāb al-mīzān fī ʻilm al-adwār wa-al-awzān [Livre de la précision dans la connaissance des modes et des rythmes]". Gotha, Ar. 85, f. 40a–62a; Oxford, Ouesley 102/2 f. 11b-35b; AW[i] [302], AW[ii] [150].
al-Ḏahabī, Muḥammad ibn Muḥammad ibn al-Ṣabbāḥ. "Kitāb fī ʻilm al-mūsīqā wa maʻrifat al-anġām [Livre sur la musique et la connaissance des modes]". Oxford, Bodleian Library, Ouesley 102, f. 1–11b, AW[i] [033].
al-Ġaffārī. "Šarḥ al-nisab al-mūsīqiyya [Commentaire sur les proportions musicales]". Turquie - Libr. Atıf Efendi, 1598, f. 76b–78b. AW[i] [060]. Non consulté. Il s'agirait de commentaire sur des proportions donnés dans la *Risāla al-šarafiyya*. 13 s. ?
Ibn Ġaybī, ʻAbd al-Qādir al-Marāġī. "Muḫtaṣar fī ʻilm al-mūsīqī [Compendium sur la science de la musique]". Istanbul, Nuruosmaniye 3649 (57 ff.) et 3650 (56 ff.); non consulté; Ouvrage en persan; AW[i][110]. Non référencé par Massoudieh (1996).
— "[Recueil de poésies en persan et arabes]". Leiden, Cod. 271, Warn.; f. 64a–66a; PW [54]. Non consulté.

Ibn Ġaybī, ‘Abd al-Qādir al-Marāġī. “Ḏikr al-anġām wa-uṣūlihā [Énumération des modes et de leurs fondements]”. Vienne, Mixt 829/2, f. 12a–17b; Gotha 1350/3, f. 8–13b; AW^{i} [107].

Ibn Kurr. “Ġāyat al-maṭlūb [Le but recherché]”. British Museum, Or. 9247.

al-Irbilī, Šams al-Dīn Muḥammad ibn ‘Alī ibn Ahmad al-Ḫaṭīb. “Ǧawāhim al-niẓām fī ma‘rifat al-anġām [Les perles de l’organisation dans la connaissance des modes]”. Berlin, Staatsbibliothek, Lbg. 715, f. 33a–35a, AW^{i} [168].

Širwānī), Fatḥ Allāh al-Širwānī (pseudo. “[Risāla fi al-mūsīqā]”. Or. 2361, 168b–219b. Traduit dans d’Erlanger T. 4. 15^{e} s. ?

Tašköprüzāde. “Miftāh al-sa‘āda wa miṣbāh al-ṣiyāda”. Leipzig: Universitätsbibliothek Vollers 7. AW^{i} [250].

al-Urmawī, Ṣafī al-Dīn. “[min kalām Ṣafī al-Dīn ‘Abd al-Mu’min]”. RISM AW1, Gotha, ff. 16b–19b.

Travaux

Chabrier, Jean-Claude. “Histoire des sciences arabes”. Dans : t. 2. Paris : Seuil, 1997. Chap. Science musicale, p. 231–262. isbn : 2-02-030353-1.

— “Proceedings of the ninth Congress of the Union Européenne des Arabisants et Islamisants”. Dans : éd. par R. Peters. Leyde : Brill, 1981. Chap. Evolution du luth ‘ūd et périodisation des structures musicales arabo-islamiques, p. 31–47.

Chavoshi, Jafar Aghayani. “Omar Khayyam et la musique théorique”. Dans : *FARHANG : Quarterly Journal of Humanities and Cultural Studies* 18.53-54 (2005), p. 201–228.

— “Omar Khayyam wa al-mūsīqā al-naẓariyya [O. Ḫ. et la mus. théo.]” Dans : *FARHANG : Quarterly Journal of Humanities and Cultural Studies* 12.29–32 (Spring 2000), p. 203–214.

Düring, Jean. “La représentation du rythme dans la théorie islamique ancienne”. Dans : *La rationalisation du temps au XIIIe siècle*. Éd. par M. Pérès. Royaumont : Créaphis, 1999.

Düring, Jean et Sabine Trebinjac. *Introduction au muqam ouïgour*. Papers on Inner Asia 17. Bloomington, Indiana : Indiana University/Research Institute for Inner Asian Studies, 1991.

El-Maghrébi, Saïd. “De la Grèce antique au Maroc atlantique : un périple inachevé de la doctrine de l’ethos”. Dans : *HM* 47 (2002), p. 116–126.

El-tawil, Mahfouz Ali. *Ibn Sīnā and medieval music (370-428 A.H./980-1038 A.D.) : a new edition of the musical section of Kitāb al-Shifā’, and Kitāb al-Najāt plus a comprehensive study of his life and works on music with introduction, surveys, parallels, translation, commentary, and annotated glossary of the Arabic musica*. PhD dissertation. Department of Arabic and Islamic Studies. Exeter : University of Exeter, 1992.

Ertan, Deniz. “Cycles and Peripheries: An Ottoman Kitâb el Edvâr”. Dans : *Asian Music* 38.1 (Winter/Spring 2007). Non consulté, p. 31–60.

Farmer, Henry George. “Al-Kindî on the ”Ethos” of Rythm, Colour, and Perfume”. Dans : *Transactions of the Glasgow University Oriental Society*. Réimprimé dans Neubauer, *The Science of Music in Islam* I, 1997. Glasgow : Glasgow University, 1955–1956, p. 29–38.

— “The lute scale of Avicenna”. Dans : *JRAS* (1937), p. 245–257.

— *Zalzal [Manṣūr Zalzal al-Ḍārib]*. url : `http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30802` (visité le 2009/01/21).

Farmer, Henry George et Eckhard Neubauer. *Zalzal*. url : `http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM-8105` (visité le 2009/01/21).

Feldman, Walter. *Music of the Ottoman Court*. Berlin : Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996. isbn : 3-86135-641-4.

Franke Daniël & Neubauer, Eckhard. *Museum des Institutes für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften: Beschreibung der Exponate. Teil I: Musikinstrumente*. Frankfurt am Main : Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 2000. isbn : 3-8298-0065-7.

Guettat, Mahmoud. *Ālat al-ʻūd bayna diqqat al-ʻilm wa asrār al-fann [Le ʻūd, entre la précision de la science et les secrets de l'art]*. Masaqt : Le centre de musique traditionnelle à Oman, 2006.

— "Naẓariyyat takwīn al-salālim al-mūsīqiyya wa al-niẓām al-mūsīqī al-ʻarabī [la théorie de la formation des échelles musicales et le système musical arabe]". Dans : *al-baḥṯ al-mūsīqī [la recherche musicologique]* 2.1 (2002–2003), p. 9–60.

Jolivet, Jean. "Classification des sciences". Dans : éd. par Roshdi Rashed. T. 3. Paris : Seuil, 1997, p. 255–270. isbn : 2-02-030354-X.

Maalouf, Shireen. *History of Arabic Music Theory : Change and Continuity in the Tone Systems, Genres, and Scales*. T. 6. Étude. Kaslik-Liban : CEDLUSEK, 2002.

Manik, Liberty. *Das Arabische Tonsystem in Mittelalter*. Leiden : E.J.Brill, 1969.

— "Zwei Fassungen einer von Ṣafī al-Dīn notierten Melodie". Dans : *BA* xxiii.1 (1975).

Meyer, Christian. *Mensura monochordi. La division du monocorde (IX-XVe Mensura monochordi, La division du monocorde (IX-XVe siècles)*. Paris : Société française de musicologie, 1996. isbn : 2-85357-005-3.

Miled, Maourane Ben. *Opérer sur le continu : traditions arabes du Livre X des Éléments d'Euclide*. Histoire des sciences. Beït al-Ḥikma, 2005. isbn : 9973-49-023-1.

Neubauer, Eckhard. "Addenda and corrigenda to our facsimile editions of the writings on music by Abū Naṣr al-Fārābī *Kitāb al-Mūsīqī al-kabīr*, Ibn al-Ṭaḥḥān al-Mūsīqī *Ḥāwī al-funūn*, and Ṣafī al-Dīn al-Urmawī *Kitāb al-Adwār*". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 17 (2007), p. 373–376.

— "Affe, Laute, Nachtigall : Tiere und Musik im Islam". Dans : *O ye Gentlemen : Arabic Studies on Science and Literary Culture; In Honour of Remke Kruk*. Éd. par Arnoud Vrolijk et Jan P. Hogendijk. Leiden-Boston : Brill, 2007, p. 437–452.

— "Al-Ḫalīl ibn Aḥmad und die Frühgeschichte der arabischen Lehere von den 'Tönen' und den musikalischen Metren. Mit einer Übersetzung des Kitāb an-Naġam von Yaḥyā ibn ʻAlī al-Munağğim". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 10 (1995–1996). Réimprimé dans le volume 3 de la collection The Science of Music in Islam, p. 255–323.

— "Arabic writings on music". Dans : *The Garland Encyclopedia of World Music : The Middle East*. Éd. par D. Reynolds V. Danielson S. Marcus. T. 6. New York, London : Routledge, 2002, p. 363–386. isbn : 0-8240-6042-3.

— "Classification of Musical Instruments in the Medieval Middle East". Dans : *The Garland Encyclopedia of World Music : The Middle East*. Éd. par D. Reynolds V. Danielson S. Marcus. T. 6. New York, London : Routledge, 2002, p. 395–399. isbn : 0-8240-6042-3.

— "Der Bau der Laute und ihre Besaitung nach arabischen, persischen und türkischen Quellen des 9. bis 15. Jahrhunderts". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 8 (1993), p. 279–378.

— "Die Euklid zugeschriebene "Teilung des Kanon" in arabischer Übersetzung". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 15 (2004/2005), p. 309–385.

Neubauer, Eckhard. “Die acht ’Wege’ der arabischen Musiklehre und Oktoechos”. Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 9 (1994). Réimprimé dans le volume 3 de la collection, p. 373–414.

— “Early Medieval Arabic: Studies on al-Khalīl ibn Aḥmad”. Dans : éd. par Karin C. Ryding. Washington, D.C. 1998. Chap. Al-Khalīl ibn Aḥmad and music, p. 63–91.

— “Glimpses of Arabic Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources”. Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 13 (2000), p. 317–365.

— “Musik zur Mongolenzeit in Iran und den angrenzenden Ländern. I: Schwerpunkte des musikalischen Lebens und namentlich bekannte Musiker”. Dans : *DerIslam* 45 (1969), p. 233–260.

— *Ṣafī al- Dīn al-Urmawī*. Éd. par P. Bearman et al. url : `http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM-6447` (visité le 2008/08/31).

— “Zwölf Dastgāh. Eine persische Hands”. Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 17 (2007), p. 301–372.

— “*Īqā‘*, Musikalische Metrik bei al-Fārābī (gest. 950) und ihr Ebenbild bei Thoinot Arbeau (gest. 1595)”. Dans : *Classical Arabic Humanities in Their Own Terms : Festschrift for Wolfhart Heinrichs on his 65th Birthday Presented by his Students and Colleagues*. Éd. par Beatrice Gruendler. Leiden-Boston : Brill, 2008, p. 127–147.

Poché, Christian. “nuzha”. Dans : *The New Grove dictionary of musical instruments*. Éd. par Stanley Sadie. London : Macmillan Press, 1984. isbn : 0-333-37878-4.

Pourjavady Reza & Schmidtke, Sabine. “Quṭb al-Dīn al-Shīrāzī’s (634/1236-719/1311) Durrat al-Tāj and its Sources”. Dans : *JA* 292.1-2 (2004), p. 311–330.

Reinert, B. “Das Problem des pythagoräischen Kommas in der arabischen Musiktheorie”. Dans : *AS* XXXIII (1979), p. 199–217.

Sauvanet, Pierre. *Pour une morphologie du rythme avec une étude détaillée d’une notation rythmique originale (Safî al-Dîn, Bagdad, XIIIe siècle)*. Paris : DEA, Université Sorbonne, 1989.

Sauvanet, Pierre. *Le rythme et la raison*. Ouvrage en deux volumes; les pages 37-55 concernent Ṣafī al-Dīn al-Urmawī. Paris : Éditions Kimé, 2000.

Sawa, George Dimitri. *Music Performance Practice in the Early ‘Abbasid Era 132-320 AH/750-932 AD*. Toronto : Pontifal Institute of Medieval Studies, 1989.

— “Theories of Rythm and Meter in the Medieval Middle East”. Dans : *The Garland Encyclopedia of World Music : the Middle East*. T. 6. New York, London : Routledge, 2002, p. 387–394.

Shiloah, Amnon. “Anonymous Arabic Treatises on Music: Lost Legacies, Hidden Answers”. Dans : *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*. Éd. par Berta Joncus Melania Bucciarelli. Boydell Press, 2007, p. 11–23.

— “Deux textes arabes inédits sur la musique”. Dans : *Yuval* I (1968). Réimprimé dans The Dimension of Music (VII), p. 221–248.

— *Musical Modes and the Medical Dimension: The Arabic Sources (c. 900-c.1600)*. In, Analogy in Leonard B. Meyer’s Theory of Musical Meaning. Réimprimé dans The Dimension of Music(VI). Australia : Currency Press Pty Ltd, Paddington, 1991.

— “The Arabic Concept of Mode”. Dans : *JAMS* 34.1 (1981). Réimprimé dans The Dimension of Music(IX), p. 19–42.

— “The ‘Ūd and the Origin of Music”. Dans : *Studia Orientalia, Memoriæ D.H. Baneth*. Éd. par S. Pines M.J. Kister. Réimprimé dans The Dimension of Music (II). Jérusalem : The Magnes Press, the Hebrew University, 1979, p. 395–407.

— "« Ên-kil » – commentaire hébraïque de Šem Tov ibn Šaprût sur le canon d'Avicenne". Dans : *Yuval 3* (1974). Réimprimé dans A. Shiloah, « Music and its Virtues in Islamic and Judaic Writings », Ashgate Publishing, 2007, p. 267–287.

Siraisi, Nancy G. "The Music of Pulse in the Writings of Italian Academic Physicians (Fourteenth and Fifteenth Centuries)". Dans : *Speculum* 50.4 (oct. 1975), p. 689–710.

Söhne, Gehard. "Zum versuch der Rekonstruktion einer frühen arabischen Laute". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 9 (1994), p. 357–372.

Wright, Owen. "A preliminary version of the *Kitāb al-Adwār*". Dans : LVIII.3 (1995), p. 445–478.

— "'Abd al-Qādir al-Marāghī and 'Alī b. Muḥammad Binā'ī: Two fifteenth-century examples of notation. Part 1: text". Dans : *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* LVII (1994), p. 475–515.

— "'Abd al-Qādir al-Marāghī and 'Alī b. Muḥammad Binā'ī: Two fifteenth-century examples of notation. Part 2: commentary". Dans : *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* LVIII.1 (1995), p. 17–39.

— *'Abd al-Qādir [ibn Ghaybī al-Marāghī]*. URL : http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00025 (visité le 2008/10/30).

— "Āmulī (-al)". Dans : *NG* 1 (), p. 522.

— "Die melodischen Modi bei Ibn Sīnā und die Entwicklung der Modalpraxis von Ibn al-Munaǧǧim bis zu Safī al-Dīn al-Urmawī". Dans : *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* XVI (2004/2005), p. 224–308.

— *Lādhiqī, al-*. URL : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00586 (visité le 2008/10/29).

— *Quṭb al-Dīn*. URL : http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/22751 (visité le 2008/08/21).

— *Ṣafī al- Dīn*. URL : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24284 (visité le 2008/08/21).

— *Shirwānī, al-*. URL : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51141 (visité le 2008/10/29).

— *The Modal System of Arab and Persian Musican a.d. 1250-1300*. Oxford : Oxford University Press, 1978. ISBN : 0-19-713575-7.

Yammine, Habib. *Les rythmes chez al-Fārābī*. Mémoire de maîtrise. Non consulté. Paris : Université Paris VIII Saint-Denis, 1983.

— "L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe du IXe à la fin du XXe siècle". Dans : *Cahiers des musiques traditionnelles* 12 (1999), p. 95–121.

Index des termes arabes

fasilafāṣila, intervalle de disjonction 70
ab'ād mulā'ima, intervalles concordants 143
ab'ād mutanāfira, intervalles dissonants/discordants 143
al-ab'ād al-baṣīta, intervalles simples 51
al-ab'ād al-murakkaba, intervalles composés 51
'aǧam, Perses 233
aǧnās ..... *voir ǧins*
aǧrām al-'ālam, corps célestes 142
aḫlāq, éthique 142
'aks, opposition 143
alam rūḥānī, souffrance spirituelle 53, 162
alam nafsānī, peine de l'âme 160
ālāt ḏawāt al-nafḫ, instruments à vents 103
ālāt muḥtazza, instruments vibratoires 103
alḥan ..... *voir laḥn*
'amal, pratique 175
anf, sillet 156
āniyya, essence 142
'anqā, instrument du type « psaltérion » 197
aqsām 'aqliyya, divisions logiques 179
aqsām, divisions 61
'arš maǧīd, trône sublime 149
'aṣab, nerf 149
aṣamm, sourd 25
asbāb, pieds 155
aṣḥāb al-irtiyāḍ, personnes éduquées 175
aṣl muta'āraf, loi 24
aṣl, pl. uṣūl, origine 194
aṣwāt, mélodies 208
'awāriḍ, accidents 141
awḍā', postulats 143
awwaliyyāt, principes premiers 24, 142
baḥr, mer 72
baḥṯ, recherche 142
baqiyya, reste 164
barāhīn, démonstrations 142, 143
basā'iṭ, composantes 160
biḥukm al-wuǧdān, réalité 235
binṣar, annulaire 201
bu'd, intervalle 155
buḥūr, mers 72
buḥḥ, enrouement 37
ḍābiṭ, norme 171
ḍābiṭ, précision 238
ḍābiṭ, règle 238
ḍafīr munfaṣil, tressé disjoint 95
ḍafīr muštabak, tressé imbriqué 95
ḏakā' al-iḥsās, intelligence du sens 168
ḍarb aṣl, forme de base 123
dasātīn, ligatures 199
ḍāt, soit 160
dawr, pl. adwār, cycles 222
ḍil', côté 25
dotār, instrument du type « luth » 198
ḏū al-maddatayn, genre diatonique 101
ḏull, abaissement 37
falsafa ūlā, philosophie première 18, 20, 141
fann, art 23, 25
fasād, débauche 151
fāṣila kubrā, *fāṣila* grande 118
fāṣila ṣuǵrā, *fāṣila* petite 118, 222
fāṣila, disjonction 185
faṣl, éloignement 217
fāṣila kubrā, *fāṣila* grande 222
fi'l, acte 142
fūlāḏ, acier 153
furs, Perses 233
futūr, tiédeur 235
ǧadal, dialectique 18
ǧahāra/ḫafāta, intensité 37
ǧahāra, forte intensité 150
ǧamā'a, groupe 70
ǧam', groupement 26, 71, 155
ǧaraḏ, nécessité 160
ǧarr, traînage 149
ǵayriyya, altérité 159
ǧiḏr, racine 25
ǧins, genre 26, 33, 141, 142
ǧism muhtazz, corps vibratoire 150
ǧuḍū', racines 150
ǧumhūr, gens 201
ǧumū', groupements 159
ġunna, nasalité 37
ġurāb, corbeau 198
ḥabaša, éthiopiens 235
ḥabṭ 'aẓīm, grande lacune 166
ḥafāta, faible intensité 150
ḫafīf al-ramal, léger du *ramal* 126
ḫafīf al-ṯaqīl, `léger du lourd` 227
handasa, géométrie 141
ḥaraka intiqāliyya, mouvement de déplacement 148
ḥaraka, voyelle 228
ḫarq, pénétration 146
ḫawābī, jarres 36
hay'a, astronomie 142
ḥayra fikriyya, confusion de l'esprit 53, 160
ḥazq, tawtīr, tension 36
ḥikma naẓariyya, sagesse théorique 20
ḫinṣar, auriculaire 201
ḥisāb, arithmétique 141
ḥiss, sens 153
ḥudūd, définitions 142
ḥukamā', savants 149
ḫulf, absurde 143
ḫušūna, rugosité 37
ḫuṭabā', orateurs 155
huyūlī, matière 142
idrāk, réception 160
ifrāṭ, excès 219
'ihn, laine 148
'illa mūǧiba, cause imposante 207
'ilm al-ḥisāb, science du calcul 20
'ilm al-īqā', science du rythme 217
'ilm al-ta'līf, science du la composition 217
iltiḍāḍ, plaisir 160
imsās 'anīf, contact fort 30
imtizāǧ, mélange 220
indifā', poussée 146
in'ṭāf bi-dawr, bifurcation cyclique 101
intiqāl lāḥiq, mouvement abouti 100
intiqāl muḫil, mouvement abandonné 100

intiqāl mun'ariǧ, mouvement déviant . . . 208
intiqāl mustaqīm, mouvement direct . . . 100
intiqāl mustaqīm, mouvement droit . . . 99, 208
intiqāl muttaṣil, conjonction . . . 99
intiqāl rāǧi'/mun'ariǧ, mouvement avec retours . . . 99
intiqāl ṭāfir, disjonction . . . 99
intiqāl, mouvement . . . 100, 163, 205
intiẓām, régularité . . . 167
īqā' muwaṣṣal, rythme conjoint . . . 118
'īqā' ṣi'rī, rythme poétique . . . 235
al-īqā', rythme . . . 219
iqāma, arrêt . . . 100
iqāma, stationnement . . . 209
isti'lā', supériorité . . . 37
iṣṭiḥāb, accordage . . . 197
istiḥṣāf, résistance . . . 150
istiḥṣāf, pertinence . . . 36, 152, 153
iṣṭikāk, entre-choc . . . 148
iṣṭilāḥāt, terminologies . . . 164
al-ittifāq al-aṣlī, concordance originelle . . . 55
al-ittifāq al-badalī, concordance de remplacement . . . 55
al-ittifāq al-ṯānī, deuxième catégorie . . . 166
kamāl, perfection . . . 160
kammiyyāt, quantités . . . 160
kamm, quantité . . . 142
kayfiyya, manière . . . 30
kīzān, objets coniques . . . 36
kudūrat, ternissement . . . 37
labaṯ, durée . . . 150
lāḥiq (ruǧū'), jonctif . . . 208
laḥn, mélodie . . . 23, 54, 151, 155
laṭāfat al-ḫayāl, imagination avenante . . . 168
lawāḥiq, attributs . . . 18
layyin, doux . . . 65
lisān al-šar', droit religieux . . . 149
mabādi' al-alḥān, débuts des mélodies . . . 96
mabādi' al-intiqālāt, notes de départ . . . 100
mabādi' taǧrībiyya, principes expérimentaux . . . 24
mabādi', principes . . . 141
mabānī al-alḥān, fondements des mélodies . . . 96
mabda', départ . . . 82
mabda', principe . . . 24
madār al-alḥān, trajectoire des mélodies . . . 155
mādda, matière . . . 25
maǧḏūr, déraciné . . . 25
maḥāriǧ, sources . . . 156
maḥaṭṭ, finale . . . 82
maḥafūẓ, appris . . . 238
maḥlaṣ, source . . . 153
maḥmūlāt, attributs . . . 22
al-maḥmūl, prédicat . . . 143
maḥmūl, prédicat . . . 142
maḥrūṭāt, cônes . . . 17
ma'lūm, théorie . . . 217
māl, argent (?) . . . 25
mansūb ilayh, référant . . . 164
mansūb, référé . . . 164
maqādīr mutabāyina, quantités incommensurable . . . 162
maqādīr mutanāsiba, quantités proportionnelles . . . 162
markaziyya, concentriques . . . 143
markaz, note fondamentale . . . 195
masā'il, problèmes . . . 141
maṭālib, requêtes . . . 143
mawḍū', objet . . . 141
mawḍi', emplacement . . . 213
mawḍū', sujet . . . 142, 143
mawǧība ǧuzi'yya, nécessité partielle . . . 143
mawǧība kulliyya, affirmation universelle . . . 143
mawǧūd, être . . . 18, 141
mawqi', emplacement . . . 195
mawzūn, bien proportionné . . . 160
mazǧ, mélange . . . 162
miḍrāb, plectre . . . 146
miqdār, grandeur . . . 141, 142
miṣrā', hémistiche . . . 155
miṣṭara, règle . . . 109
mīzān, balance . . . 143
mizmār al-ǧirāb, instrument du type « cornemuse » . . . 197
mizmār, instrument du type « haubois » . . . 197
mufāraqāt, choses séparées . . . 20
muǧannab, adjointe . . . 201
muǧassamāt, science des solides . . . 141
muǧmal, synopsis . . . 186
muḥaddid al-ǧihāt, repère directionnel . . . 149
muḥaqqiq, analyste . . . 213
muḥarrik, excitateur . . . 31
muḥaṣṣil, personne intelligeante . . . 179
muḫill (ruǧū'), adandonné . . . 208
muḥīṭa, périphériques . . . 143
mulā'm, consonant . . . 160
mulāzama, inhérence . . . 169
mumāzaǧah, mélange . . . 175
mumtāz, se distingue . . . 142
munāsaba, proportion . . . 25
munattaq, exprimable . . . 25
munṭaba'āt, idiophones ? . . . 153
muqaddimāt, prémisses . . . 142
muqayyad, détermination . . . 141
murabba', carré . . . 25
murtāḍ, expérimenté . . . 168
muṣādarāt, axiomes . . . 24, 142
musāhala, simplification . . . 193
musīqī, musique . . . 23
mustadīra, sphériques . . . 142
mustaḥḍir, maîtrise . . . 234
muṣtaḥṣaf, pertinant . . . 147
mušṭ, chevalet . . . 42
mušṭ, cordier . . . 156
mutabaddilāt, notes mobiles . . . 184
mutabāyina, distinctes . . . 142
mutadāḫila, imbriqués . . . 141
mutaḥarrik, mobile . . . 141
mutanāfir, dissonant . . . 160
mutanāsiba, analogues . . . 142
muṭlaq, indéterminé . . . 141
muttafiq, concordant . . . 160
muṭṭaṣil mutawassiṭ, genre conjoint moyen . . . 101
muwaqqi', musicien . . . 238
muwaqqi', percussioniste . . . 228
al-nafs al-insāniyya, âme humaine . . . 160
nafs, âme . . . 235
naġam ḍarūriyya, notes indispensables . . . 95
naġam, modes . . . 235
naqarāt, pulsations . . . 175
naqrat, pl. naqarāt, percussion . . . 122
naw', espèce . . . 72
naw', type . . . 211
nāy, flûte oblique . . . 146
al-nisab al-'adadiyya, rapports numériques . . . 162
niẓām bayna al-muḫtalafāt, système des différences . . . 159
nuqla 'alā in'itāf, Mouvement avec bifurcation . . . 97
nuqla 'alā in'irāǧ, Mouvement par déviation . . . 98
nuqla 'alā istidāra, Mouvement circulaire . . . 98
nuqla 'alā istiqāma, Mouvement droit . . . 96
nuqṣān, amoindrissement . . . 189
nu'ūma, douceur . . . 37
nuzha, instrument du type « cithare » . . . 197
qal', arrachement . . . 30, 148, 150
qānūn al-iḍāfa, règle de l'ajout . . . 172
qānūn al-ṭarh, règle de soustraction . . . 171
qānūn al-tarkīb, règle d'assemblage . . . 172
qānūn, instrument du type « psaltérion » . . . 197, 198
qānūn, règle . . . 171
qar', impact . . . 28, 148, 150
qiṣā', bassines . . . 36
qubūl, réception . . . 142
quṭn, coton . . . 148
quwā insāniyya, forces humaines . . . 142

al-quwwa al-mumayyiza, force distinctive . . . 160
quwwat al-fikr, force d'esprit . . . 168
quwwat al-mumāna'a, force de résistance . . . 147
quwwa, force . . . 160
quwwa, puissance . . . 142, 160
rabāb, instrument du type « luth » . . . 197
radd, retournement . . . 217
rāǧi' mustadīr, retour circulaire . . . 208
rāǧi' fard, retour unique . . . 99, 208
rāǧi' muḍalla', retour strié . . . 99, 208
rāǧi' muḫtalif, retour hétérogène . . . 208
rāǧi' mustadīr, retour circulaire . . . 99
rāgi' mutasāwī nisab al-'aḍlā', [retour] à côtes égales . . . 208
rāǧi' mustawī al-nisab, retour à rapports égaux . . . 208
rāǧi' al-mutawātir, retour répétitif . . . 208
rāǧi' mutawātir, retour à plusieurs reprises . . . 99
rāǧi' fard, retour unique . . . 208
raqm, arqām, marques . . . 199
ribā', prospérité . . . 151
ruǧū' lāḥiq, retour abouti . . . 99
ruǧū' muḫil, retour abandonné . . . 99
rukn, ensemble de pieds . . . 155
ruqūm handasiyya, chiffres géométiques . . . 237
sabab ḫafīf, *sabab* léger . . . 118, 222
sabab ṯaqīl, *sabab* lourd . . . 118, 222
sabbāba, index . . . 201
dasātīn, ligatures . . . 237
šadd ḍarūriyya, ligatures indispensables . . . 100
ṣadm, impact . . . 150
ṣafā', pureté . . . 37
šahawāt, désirs . . . 164
šāhrūd, instrument du type « cithare » . . . 152
sā'id, manche . . . 201, 237
šakl, figure . . . 142
ṣalāba, dureté . . . 149
šamā'il al-ḥarad, irritation naturelle . . . 99
al-sāmirī, sumérien . . . 162
ṣanǧ, instrument du type « harpe » . . . 197
šarāb, vin . . . 151
šaraf, noblesse . . . 53
ṣawt, chants . . . 237
ṣawṭ, chant . . . 130
šay', chose . . . 25
si'at al-ttaǧwīf, cavité . . . 153
ṣifāt, caractéristiques . . . 37
ṣifr, cuivre jaune . . . 153
ṣimāḫ, cochlée . . . 149
ṣinā'a 'amaliyya, pratique instrumentale . . . 217
ṣinā'a, art . . . 235
ṣinā'a, pratique . . . 23, 175
ṣiyāṭ, fouet . . . 147
šudūd, ligatures . . . 203
sūfisṭā'iyya, sophistique . . . 18
sukkān al-ǧibāl, montagnards . . . 235
surnāy, instrument du type « haubois » . . . 197
ṭabaqatu al-dawr, ton [originel] . . . 186
ṭabaqāt, tons . . . 87, 205, 213
ṭabaqa, strate . . . 61, 184
ṭabaqa, tessiture . . . 195
ṭabī'a, physique . . . 142
ṭabī'a, physique . . . 18
ṭabī'a, physique . . . 142
tabyīn, éclaircissement . . . 217
ṭabla, tympan (oreille) . . . 149
ṭab', nature . . . 180
ṭab', tempérament . . . 53
taḍ'īf, dédoublement . . . 117
tawālī, succession immédiate . . . 182
tafrīq 'anīf, séparation forte . . . 31
tafrīṭ, négligence . . . 219
taġrīd, psalmodie . . . 23
taḫalḫul, ébranlement . . . 149
taḥrīk mulidd, émotion savoureuse . . . 155
ta'līf mulāim, composition concordante . . . 54
al-ta'līf, composition . . . 219
ta'līmī, mathématique . . . 141
tamaddud, allongement . . . 217
tamawwuǧ, vibration . . . 148
tanaḥḥī, écartement . . . 146
ṭanīnī, ton . . . 163
ṯaqīl al-ramal, lourd du *ramal* . . . 124
ṯaqīl ṯānī, `deuxième lourd` . . . 123, 226
al-taqlīd, imitation . . . 168
ṭarā'iq, exemples . . . 237
tar'īd, frémissement . . . 117
ṭarīqa, exemple . . . 238
taṣawwurāt, conceptuels . . . 25
taṣawwurāt, représentations . . . 22, 142
taṣdīqāt, approbatifs . . . 25
taṣdīqāt, vérités . . . 142
taṣdīqāt, vérités auxquelles on assentit . . . 22
ṭašt, assiette creuse . . . 146
tās, bol, gamelle . . . 146
tatālī, succession . . . 182
ṯawābit, notes fixes . . . 184
tazyīr, tension . . . 153
ṭibb, médecine . . . 142
tikrār, répétition . . . 160
ṭunbūr, instrument du type « luth » . . . 197
turk, turks . . . 235
'ūd, instrument du type « luth » . . . 197
ukar mutaḥarrika, sphères en mouvement . . . 18
ukar sphère . . . 141
ukar étude des sphères en mouvement . . . 141
'umūm al-lawazim, attributs inséparables . . . 18
'urf, tradition . . . 146
uṣūl mawḍū'a, postulats de départ . . . 142
uṣūl muta'ārafa, principes notoires . . . 142
uṣūl tarīqa, exemples . . . 238
uṣūl, fondements . . . 118
uṣūl, partages [principaux] . . . 195
al-wāḥid, Un . . . 18
wasaṭ, médiété . . . 172
wusṭā al-furs, médius des Persans . . . 201
watad mafrūq, *watad* disloqué . . . 118, 222
watad maǧmū', *watad* regroupé . . . 118, 222
al-wusṭā al-qadīma, ancien médius . . . 201
wusṭā zalzal, médius de Zalzal . . . 201
yad'anu, exciter . . . 149
yaqrunu, frappe . . . 235
yarā'a, instrument du type « flûte » . . . 197
ya'ṭifu, coordine . . . 172
ya'uddu, dénombrer . . . 171
yufnī, commensurer . . . 171
zā'd, surplus . . . 201
zanǧ, noirs . . . 235

Index des noms et des lieux

Abū ʻAlī ..... *voir* Ibn Sīnā
Abū Naṣr ..... *voir* al-Fārābī
ʻAbd al-Muʼmin ..... *voir* al-Urmawī
al-ʻAǧmī 6, 7
al-Āmulī 5, 109
Anonyme IX 6
Anonyme LXII ..... vi, 6, 7, 11, 12, 23, 24, 28, 30, 32, 33, 36, 37, 45, 52, 68–70, 73–76, 79, 85–88, 90, 93, 100–102, 109, 116–120, 123, 125–128, 133, 135–137, 337
Anonyme LXI ..... vi, 5–7, 11, 12, 17, 20, 22–24, 27–30, 32–36, 44, 51–54, 56, 57, 60, 68, 85, 87, 93, 100, 103, 109, 113, 116–118, 123–128, 130, 131, 133, 135–137
Anonyme VII (AW1) 6
Anonyme XLIX 5
Anonyme XXII 6
Anonyme XXIII 8
Anonyme XXXIV 8, 47, 361
Anonyme XXXIV (AW1) 6
Anonymous LIII 6, 7
Anonymous XXIII 6
Anonymous XXII 8
Avicenne ..... *voir* Ibn Sīnā, 161
Azerbaïdjan 125
al-Badḫašī, Šāh Ǧihān Abad 9
Baghdad 138
Barbad 6
Bināʼī, ʻAlī ibn Muḥammad 133
Boèce 41, 42
al-Buḫārī 5
al-Buḫārī, Qāsim ibn Dūst ʻAlī 5
Cachemire 9
al-Ḏahabī, Ibn al-Ṣabāḥ 6
Diant Ḫān 9
Euclide 25, 40, 143, 166, 217
al-Fārābī ..... v, 5, 6, 13, 23, 27–33, 35, 36, 39, 43, 44, 48–50, 52, 54, 55, 62–64, 66, 89–91, 93, 95, 96, 99–102, 109, 115, 116, 118–120, 135–137, 145, 147–149, 152, 153, 160, 219, 223
al-Ġaffārī 6, 7
Ǧāmī, Nūr al-Dīn 5
al-Ǧurǧānī 12
al-Ǧurzaǧānī 12
al-Ǧuwaynī 3
al-Ḫawārizmī 42, 48, 115
al-Ḫillī 8
al-Ḫusaynī, Zayn al-ʻAbidīn 5
Ḫuzistān 85
Ḫulaym ..... *voir* Ibn al-Aḫwaṣ
Ibn al-Akfānī 6, 7
Ibn Ġaybī ..... vi, 5–7, 13, 25, 77, 78, 81–85, 90, 102, 123, 126, 128, 133, 138, 365
Ibn Ḫurradāḏbih 42, 43
Ibn Kurr 115, 219
Ibn Mirza, Darwīš 5
Ibn al-Munaǧǧim ..... v, 43, 54
Ibn Rušd 33
Ibn Sīnā ..... v, 9, 13, 17, 18, 21–26, 35, 43, 49, 51, 52, 54–57, 61, 62, 64–66, 89, 91, 93, 99–101, 115–118, 120, 135, 137, 138, 149, 159, 164, 170
Ibn al-Ṭaḥḥān 54
Ibn Taymiyya 33
Ibn Zayla v
Ibn al-Ṭaḥḥān 115
Ibrāhīm al-Mawṣilī 43
Iḫwān al-Ṣafāʼ 32, 37, 42, 43, 54
al-Irbilī 6, 7
al-Iṣfahānī, Muḥammad Ismāʻīl 5
Isḥāq al-Mawṣilī 42, 43
Ibn al-Akhras ..... *voir* Ibn al-Aḫwaṣ
Ibn al-Aḫwaṣ 152
al-Kātib ..... v, 54, 115, 219
al-Kindī ..... v, 4, 42, 43, 89, 93–95, 122, 129, 137
al-Kāšī, Yaḥyā ibn Aḥmad 5
al-Lāḏiqī ..... vi, 6, 7, 20–26, 46, 59, 70, 77–84, 88–91, 102, 116–118, 123, 127, 128, 130, 133, 136–138
al-Marāġī ..... *voir* Ibn Ġaybī
Mubārak Šāh 11
Muḥammad ibn Murād 83
Muḥammad 141, 239
Muḥammad Šāh, joueur de *rabāb* 125
Nicomaque 25
al-Nīšābūrī 6
Osmānlī Muḥammad II 12
Platon 40
pseudo-Širwānī 13, 57, 74, 77–79, 81–85, 93, 102, 136, 138
Ptolémée 6, 55, 64, 109, 161
Pythagore 55, 166
Quṭb al-Dīn ..... *voir* al-Šīrāzī
Saʻīdī (disciple de Barbad) 6
al-Samarqandī, Luṭf Allāh 5
al-Samarqandī, Šams al-Dīn 9
Šaraf al-Dīn 6
al-Ṣaydāwī ..... v, vi, 133, 136
Seydī 123
Šaraf al-Dīn ibn Abī al-ʻAlā 47
Šaraf al-Dīn ibn al-ʻAlāʼ 8, 47
al-Šīrāzī 6, 9, 36, 59, 70, 88, 133, 135, 213
al-Širwānī ..... vi, 6, 7, 12, 13, 22, 23, 25, 30–32, 36, 45, 46, 59, 74, 80, 81, 88, 90, 91, 116–120, 123, 125, 127, 130, 133, 136, 137
al-Simānī, Abū Muḥammad 9
Širaz 109
al-Širwānī 116, 117, 125–128
Samarkand 152
Ṣafī al-Dīn ..... *voir* al-Urmawī
Tašköprüzāde 6, 7
al-Ṭūsī 117, 137
al-Urmawī ..... v, vi, 3–8, 27–37, 39, 42, 44–48, 50–54, 56, 57, 59–62, 65–68, 70–76, 78, 80, 81, 85, 87–89, 91, 93, 100, 102, 109, 112, 113, 115–118, 121–127, 129, 130, 133, 135–138, 146, 147, 150, 152, 164, 198, 363
Zalzal 48, 49

Index des ouvrages

Aškāl al-ta'sīs, al-Samarqandī 9
al-Burhān . . . . . *voir al-Šifā*, 22, 24, 150
Durrat al-tāǧ, al-Šīrāzī 6, 213
Farā'id al-zamān fī 'ilm al-alhān, Šaraf al-Dīn 6
Kanz al-tuḥaf, Anonyme 5, 91, 109, 198
Kašf al-awtār, al-Buḫārī 5
Kitāb al-adwār, al-Urmawī vi, 3–6, 9, 11–13, 17, 23, 34, 36, 39, 44, 45, 47, 50, 51, 53, 56, 59–62, 65, 67–75, 77, 80, 81, 84, 85, 89, 90, 93, 100, 104, 105, 112, 113, 115, 118, 121, 122, 126–131, 135–137, 149, 152, 164, 183, 188, 230
Kitāb al-aġānī, al-Iṣfahānī v
Kitāb al-īqā', al-Fārābī 115
Kitāb al-mīzān fī 'ilm al-adwār, Anonyme XXXIV 8
Kitāb al-mūsīqā al-kabīr, al-Fārābī 62, 115, 149
Kitāb al-naġam, Ibn al-Munaǧǧim 43
Kitāb al-naǧāt, Ibn Sīnā 149
Kitāb al-naǧāt, Ibn Sīnā 149
Kitāb al-qānūn, Ibn Sīnā 116
Kitāb iḥṣā' al-īqā'āt, al-Fārābī 115
al-Manṭiq, Ibn Sīnā 17
Maqāmāt al-adwār, al-Buḫārī 5
Maqāṣid al-alḥān, Ibn Ġaybī 77, 81–85, 90, 126
Muḫtaṣar al-mūsīqā fī-ta'līf al-naġam wa ṣan'at al-'ūd, al-Kindī 129
Risāla al-fatḥiyya, al-Lāḏiqī 20, 46, 136
Risāla fī ḫubr ṣinā'at al-ta'līf, al-Kindī 42
Risāla al-šarafiyya, al-Urmawī . . . . . vi, 4–6, 12, 13, 26–28, 34, 35, 47, 50–54, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 65–68, 70–72, 75, 76, 88, 93, 100, 101, 109, 112, 116–119, 122–130, 135–137, 145, 149, 153, 162, 170, 224, 231, 233
Sectio canonis, Euclide 40
al-Šifā, Ibn Sīnā 49, 62, 150
Timée, Platon 40
Traité de musique, Boèce 42
Zayn al-Alḥān, al-Lāḏiqī 46
Fī ḫubr ṣinā'at al-ta'līf, al-Kindī vi
Ġāyat al-maṭlūb, Ibn Kurr 115, 119
al-Šaǧara ḏāt al-akmām, Anonyme LX 82

Index général

abyssins . . . 89
accidents . . . 18, 141
accordage . . . 88
acuité . . . 37
affirmation particulière . . . 143
affirmation universelle . . . 143
aigu . . . 36, 76, 151
air . . . 27, 29, 30, 36, 37, 146–149
ajout (des intervalles) . . . 56
allégresse . . . 91
altérité . . . 159
amalgame . . . 168
analogues (sciences) . . . 142
analyse . . . 168, 175
angles . . . 143
approximation . . . 170
appréciation . . . 160
arithmétique . . . 20, 141, 142
arrachement . . . 146, 150
astres . . . 18, 20, 149
    en mouvement . . . 18
astronomie . . . 20, 142
audibilité . . . 148, 163, 170
audition . . . 33, 148, 149, 153, 160, 162, 168, 223
    répulsion . . . 160
    vivifier . . . 160
axiomes . . . 24

bonté . . . 166

cailloux . . . 146, 147, 149
causes (de la discordance) . . . 60, 61, 70
causes (du grave et de l'aigu) . . . 13, 36, 103
cavité . . . 36
cercle (mouvement de l'eau) . . . 149
chants . . . 228, 235, 237, 238
    sans cycles rythmiques . . . 219
chiffre . . . 172
choc . . . *voir* corps
choc (des corps) . . . 27
chocs . . . 135
chrétien . . . 162
classification (des sciences) . . . 17
composition . 23, 24, 54, 60, 93, 95, 115, 129, 152, 159, 160, 168, 175, 179
    mélodique . . . 161
    objets (de la) . . . 159
concordance . 22, 23, 26, **54**, 72, 93, 101, 143, 159–164, 175, 176
    absolue . . . 161, 162
    simultanéité . . . 162
    succession . . . 162
consonance . . . 13, 18, 21, 51, 53, **54**, 72, 143, 160
consonance (deuxième catégorie) . . . 55
consonance (simultanéité/succession) . . . 51
corde . . . 47, 146, 153, 154, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 165
    bamm . . . 159
    maṭlaṭ . . . 159
    maṭnā . . . 159
    zīr . . . 160
    départage . . . 39
    détendue . . . 154
    épaisseur . . . 36
    finesse . . . 154
    longue . . . 154
    longueur . . . 36, 43, 44, 53, 153, 154, 157, 161, 163
    tension . . . 36, 153, 154
    vibration . . . 103
    vide . . . 151
    épaisse . . . 154
    épaisseur . . . 153, 154
cordes
    longueur . . . 143
    épaisseur . . . 143
cordier . . . 156
cordophones . . . *voir* instruments
corps . . . 142, 145–147, 153
    choc . . . 145–150, 152, 153, 220
    contact . . . 145–147
    direction . . . 145
    dureté . . . 145, 149
    fluides . . . 145
    heurt . . . 146, 150
    lisse . . . 147
    moux . . . 145, 148
    résistance . . . 145, 147, 150
    solides . . . 145
    traînage . . . 149, 150
    vibratoire . . . 150
    vibratoires . . . 31, 34, 103, 153
corps (sonore) . . . 27, 28
corps célestes . . . 142
corps humain . . . 142
courage . . . 89
critiques . . . 145
cycle . . . 70, 75, 80, 119
cycle (secondaire/dérivé) . . . 68
cycle de quartes . . . 87
cycle des quintes . . . 3, 39, 43, 49, 50, 135
cycle fermé (des quartes) . . . 136
cycles . . . 5, 85, 90, 121, 235
    `aḏrā عذراء . . . 79, 80
    awǧ اوج . . . 80, **84**, 90
    bastanigar بستنگار . . . 69, 85, 90
    bayātī بياتي . . . 90
    bozorg بزرگ . . . 69, 74–76, 78, 80, 81, 85, 86, 89–92, 102, 106, 203, 204, 212, 235
    būsalīk أبوسليك بوسليك 69, 74, 75, 79, 80, 86, 89, 91, 105, 188, 203, 211, 212, 235
    bustān بستان . . . 79
    dāmaq دماق . . . 80
    dilkušā دلكشاه . . . 79
    dū-gah دوكاه . . . **81**
    dūstakānah دستخانه . . . 79, 80, 85
    gamzadā كمزدا . . . 79
    ǧānfazā جنفزا . . . 79
    ġazal غزل . . . 78, 80, 84, 85, 90
    gulistān كلستان . . . 79
    ḫazān خزان . . . 79–81
    hiǧāz (grand) . . . 82

hiğāz حجاز حجازي 13, 14, 69, 74, 75, 79–81, 83–85, 89–91, 102, 107, 132, 186, 203, 204, 206, 207, 235, 238
hiṣār حصار **83**, 90
humayūn همیون **84**, 90
ḫuš-sirā خوش سرا 79
husaynī حسين حسيني 69, 74–76, 78–82, 86, 87, 89–91, 102, 107, 130, 203, 208, 212, 235
ḥuzī حوزي **85**, 90
`irāq عراق ... 74–76, 80, 81, 86, 89–91, 106, 109, 203, 206, 212, 235
iṣfahanak اصفهانك 85, **85**, 90
iṣfahān اصفهان . 7, 69, 73–77, 79–82, 87, 89–91, 102, 106, 203, 205–209, 235
kawašt كوشت 74, 76, 77, **77**, 80, 85, 90, 107, 129, 207, 209, 238
kirdāniyā aṣl 77
kirdāniyā augmenté 77
kirdāniyā کردانیا کردنیا 74, 76, 77, **77**, 79, 80, 83, 85, 90, 108, 207, 209
ma`šūq معشوق 79
mağlis-afrūz مجلس افروز 79, 85
māhūr kabīr ماهور كبير 83
māhūr ṣaġīr ماهور صغير 83
māhūr ماهور 80, 83, 90
māya مايه ماياه 74, 76, **78**, 81, 90, 108, 208, 209
mazdakānī مزدكاني 80
mazmūm مزموم 74, 75
mihrağān مهرجان 79, 80
mubarqa` مبرقع **84**, 85, 90
muğannab al-ramal مجنب الرمل 129, 238
muḫālif مخالف 92
muḥayyar al-ḥusaynī محير حسيني 75, 79
muḥāyyar محير 80, **85**, 86
mustaqīm مستقيم 138
muṭlaq مطلق 129
nihuft-ḥiğāzī 80
nahaft نهفت 75, 80, **84**, 90
nasīm نسيم 79
nawā نوى . 69, 74, 75, 79, 80, 82, 86, 89, 91, 105, 188, 203, 211, 212, 235
naw-nahār نونهار 79
nihawand نهوند نهاوند **85**, 90
nīrīz نيريز نيرز ..... *voir* nūrūz, *voir* nūrūz, 82
nūrūz des arabes 78, 80, **83**, 90
nūrūz aṣl (petit) 69
nūrūz aṣl 78, 84, 90
nūrūz bayātī 78, **83**, 90
nūrūz (grand) 69
nūrūz ḫāra 78, **83**
nūrūz majeur 84
nūrūz mineur 84
nūrūz des persans 78, **83**, 84
nūrūz نوروز نيريز نيرز **78**, **84**
nūrūz نوروز 74, 75, 83, 89, 108, 129–131, 207, 208, 235, 238
panğ-gāh aṣl 69, 82
panğ-gāh augmenté 82
panğ-gāh zā'id 69
panğ-gāh بنجگاه **82**, 90
rahāwī راهوي رهاوي رهاوي 74–76, 80, 81, 84–86, 89–91, 107, 203, 204, 207, 212, 235
rakb ركب **84**, 90
rāst راست رست 69, 74, 75, 79–84, 86, 87, 89–91, 102, 105, 132, 138, 188, 203, 207, 212, 213, 216, 235, 238
ruye `irāq روى عراق **85**
ṣabā صبا 79, **84**, 90
šahnāz شهناز 74, 76, **78**, 90, 108, 208, 209
salmak سلمك 74, 76, **77**, 90, 108, 208, 209
sī-gāh سيكاه سكاه 82, **82**, 84, 85, 90
ṯaqīl muṭlaq ثقيل مطلق 238
tšāhār-gāh mubarqa` 82
tšāhār-gāh nūrūz ḫārā 83
tšāhār-gāh rabk 82
tšāhār-gāh جهركاه جركاه **82**, 84
`uḏḏal عذل 69
`ušayrā (grande) 82
`ušayrā (petite) 82
`ušayrā عشيره **82**
`ušširāq عشاق 69, 74, 75, 79, 80, 83, 85–87, 89, 91, 102, 105, 188, 203, 211, 212, 235
`uzzāl عزل **84**
wiṣāl وصال 79
ya-gāh يكاه 82
zandarūd زندرود 79
zangulāh زنكلاه زيركلاه 74, 75, 77, 79–81, 84–87, 89–91, 106, 203, 204, 207–209, 212, 235
zāwlī زاولي **85**, 90
zīrāfkand bozorg زيرافكند بزرگ 74, 75, 85
zīrāfkand kutšak زيرافكند كوچك 74, 85
zīrafkand (petit) 76
zīrāfkand زيرافكند زيلكند زلفكند .. 7, 74, 75, 80, 81, 83–86, 89–91, 106, 133, 203, 212, 235
classification 71
rythmiques 13
cyclicité (des notes) 70

degré (de noblesse) 160
degrés 160
deuxième catégorie 166
différence 149, 151, 159–161, 171
discernement 175
discordance 22, 60, 70, 73, 101, 175–177
causes 175, 176, 179
discours 169, 170, 176
disjoints premiers 119
disjoints seconds 119
disjoints troisièmes 119
disjonction 71
disjonction (intervalle de) 71
disproportionné 160
dissonance 21, 66, 143, 160, 161
distance 153
distinctes (sciences) 142
division (de la quarte) 180–182
durée 35
déchirement 146
déclamation 116
décomposable 171
découpage 168
définition 150
démonstrations 143
départage (de la quarte) 61
départage (de la corde) 130
départage (du monocorde) ... 5, 13, 39, 41, 47, 87, 165, 170
départage (du ton) 87
départages 66, 68
dépassement 161, 176
désarroi 162
détente 154

eau 29, 32, 147, 151
effet 146, 159, 235
embaument 160
embouchure 36, 37
ensemble 155
entêtement 146
épimores ..... *voir* intervalles
équilibre 152
erreurs de calcul 136
éthique 18, 20
ethos 5, **89**
êtres sensibles 161
excitation 149
exemples 237

exercice (sur le *ʿūd* 129
existance 146
expérimenté 168
extinction 149
extraction 171
extrémités 163
extrêmes 171

facture instrumentale 104
faible intensité 153
fixation (des mélodies) 134
force 89, 146, 147, 153, 160, 161
  auditive 149
force du souffle 153
forces (sur l'âme) 53
forme 24, 208, 209
forme de base 124–127
forme mélodique 78
forte intensité 153
fouet 29, 145, 147
francs 173
frettes ..... *voir* ligatures

gaîté 91
genre
  Diatonique aigü 68
  Diatonique disjoint 68
  Diatonique grave 68
  Fort aigü 68
  Fort disjoint 68
  Fort grave 68
  Singulier premier 69
  avec redoublement 67
  chromatique dur 66
  chromatique mou 66
  conjoint moyen 72
  conjoints 67
  diatonique 76
  disjoints 67
  doux 62, 64, 66, 67, 71
  enharmoniques 66
  fermes 71
  fort disjoint 64
  forts conjoints 63
  forts 64, 66, 67, 71
  fort 61, 62
  genre fort conjoint 63
  genre fort 63
  genres doux non-ordonnés 63
  genres doux ordonnés consécutifs 63
  genres doux ordonnés non-consécutifs 63
  genres doux ordonnés 63
  genres doux 62, 63
  genres forts 62, 63
  genres non-ordonnés 63
  lawnī 66
  moux 71
  mufrad awṣṭ 74
  mufrad ṣaġīr 74
  mufrad ṭānī 74
  munfaṣil 67
  muṭṭaṣila 67
  nāẓim 66
  rāsim 65, 66
  singulier majeur 72, 74
  singulier mineur 74
  singulier moyen et mineur 72
  singulier moyen 74
  singulier premier 72
  singulier second 74
  à redoublement 63, 72
  ḏū al-taḍ`īf 67
genre particulier mineur 79
genres ... 5, 13, 60, **61, 62**, **64, 65**, 68, 70–76, 95, 155, 159
  doux 13
  épimoriques 109, 136
  forts 13
  mélange **101**
  épimoriques 112
gosier 31, 36, 103, 146, 152
grandeur 141
grave 151
gravité 37, 159
groupe ..... *voir* groupement
groupement 54, 71, 93, 155, 159
groupes 170
général 177
géométrie 18, 20, 141–143, 162

habilité de l'artiste 90
habitants des montagnes 89
harmonie 54
hauteur 35, 36
heptatonisme 95
heurt 146, 148
humeur 151
humeurs 89, 151

idiophones ..... *voir* instruments
imam 162
imbriquées 141
impact 146, 148
impulsion 145
incommensurabilité ..... *voir* quantités
infinis 173
instinct naturel 116
instruments 13, **103**, **109**, **112**, 136, 152, 153
  ʿanqā عنقاء 197
  dotār دوتار 198
  ǧank جنك 112
  harpe 109
  kankara كنكرة 45
  maʿāzif معازف 48
  mizmār al-ǧirāb مزمار الجراب 197
  mizmār مزمار 39, 197
  muġnī مغني 88, 111, 112, 136
  nāqūr ناقور 88
  nāy 13, 14
  nuzha نزهة 109, 111, 112, 136, 197
  nāy ناي 28, 146
  qānūn قانون 39, 88, 109, 197, 198
  qiṣā قصاع 32
  rabāb رباب 43, 48, 49, 125, 197
  rebec 197
  šāhrūd شاهرود 36, 152
  ṣanǧ صنج 109, 197
  sanṭūr سنطور 136
  surnāy سرناي 39, 197
  ṭašt طشت 28, 146
  ṭās طاس 28, 31, 146
  ṭunbūr de Baġdād طنبور بغدادي 49
  ṭunbūr de Ḫursān طنبور خرساني 43, 44, 50
  ṭunbūr طنبور 39, 48, 136, 197
  ʿūd عود 4, 5, 10, 13, 14, 39, 42, 43, 47–50, 73, 77, 78, 82, 87, 93, 102–105, 109, 129–131, 134, 136, 137, 160, 195, 197, 201, 215, 220
  yarāʿa يراعة 197
  artificiels 103, 152
  aérophones 39, 49
  classification **103**
  cordophones 39, 48, 100, 176
  idiophones 153
  pour la vérif. de la théorie 109
  vibratoires 103, 197
  à cordes 31, 36, 88, 103, 152, 153, 197
  à trous 153
  à vent 13, 31, 36, 37, 48, 103, 146, 152, 153, 197

intensité 36, 153
intervalle 155, 171
perception 151
intervalles 5, 39, 87–89, 91, 104, 130, 135–137, 142, 143, 151, 152, 155, 159–164, 166, 168–171, 175, 176
14/13 170
5/4 73
6/5 73
B 9, 40, 45, 50, 51, 57, 60–62, 68–71, 73–77, 80, 82–90, 95, 101, 102, 105–108, 124, 128, 133, 156–158, 164, 167, 168, 170–172, 175–177, 181–191, 199, 201, 203, 204, 212–214, 224–227, 229–233
D 171
limma 86
octave et un ton 41
octave et une quarte 41
octave et une quinte 41
octave plus quarte 41, 51
octave plus quinte 41, 51
octave plus un ton 43
quinte 82, 83, 85
apotome 170
limma 164, 170, 175
comma 136
dilimma 51, 73
diton 41, 48, 50
double quarte 41
double quinte 41
double octave moins un ton 41
double octave 41, 51, 52, 71, 72, 95, 166, 167, 169, 170, 172, 179
double quarte 55, 71, 166, 173
limma 43, 51, 73, 136
même et le double de la moitié du sixième 151
même et un quinzième 67
même et un tiers 173
même et une moitié 169
octave et quarte 95
octave et quinte 95
octave plus quarte 179
octave plus quinte 179
octave plus quarte 71, 166, 167, 170, 172
octave plus quinte 166, 167, 170, 172
octave 13, 14, 41–47, 51–53, 70–72, 82, 83, 93, 95, 143, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 179, 180, 186, 199, 200, 203, 213, 235, 394
quarte 10, 13, 14, 40, 41, 43, 48–53, 61–68, 85, 87, 95, 143, 166, 167, 169–173, 175, 176, 179–185, 194, 195, 203, 237, 392, 394
quatre mêmes 165
quinte et quarte 51
quinte 10, 13, 14, 40, 41, 43, 44, 51–53, 57, 61, 62, 68, 74, 80, 82–85, 93, 95, 143, 166–172, 179, 180, 183–185, 194, 195, 203, 213, 394
reste 176
sixte 82
ton 40–44, 48, 51, 68, 69, 73, 78, 86, 87, 89, 164, 172, 176, 181, 185
G̃ 44–46, 50, 51, 57, 60–62, 68–71, 73–78, 80, 82–91, 93–96, 101, 102, 105–109, 118–120, 124, 130, 132, 133, 136, 143, 156, 158, 164, 167, 168, 170–172, 175–177, 181–187, 189, 191–195, 199, 201, 203–208, 212, 213, 224, 225, 227, 228, 231, 233
Ṭ 46, 50, 51, 61, 62, 68–71, 73–78, 80, 82–91, 93, 96, 105–109, 130–133, 136, 143, 156, 158, 164, 167, 171, 172, 175–177, 179–195, 199, 203–206, 208, 213, 214, 238
agréables 160
catégories 175
classification 163
complémentarité 76
composés 161, 163, 165
concordants 160, 161, 164
confusion (des) 168, 169
consonants 160
côtés 162
dissonants 160
doubles 161, 162
du tout 161, 162
epimoriques
épimoriques 135
grands simples 161, 162
graves 162
mélodiques 51, **53**, 61, 163, 167
mélodiques moyens 76
nobles 161, 162
noblesse 53
perception 35, 51
petits 163
petits mélodiques 164, 176
petits simples 161
quarte 161–163
quinte 162, 163
simples 161, 165
simultanés 162
successifs 163, 176
succession 162
termes 161
tierce 163
ton 163
ton disjonctif 13
unisson 13
écoute 160
égalité 57
épimores 163
introduction 175

jovalité 89
judicieux 171

lacunes 166
langueur 89
lecteurs 155
lettres 155
ligatures 5, 42, 43, 45, 47–50, 73, 93, 104, 105, 109, 130, 156
liguatures 43
luth 159
luthistes 49

manche 42, 104
manuscrit 148, 172, 173
mathématiques 18
maître 151
maîtres 150, 162, 164, 170
mesure 23
mesure (du rythme) 137
modalité 135, 136
modalité (scalaire) 87, 89, 90
mode **70**, **74**, **76**, **81**, 228, 235
kūšah 70
maqām 70
parda 70
modes 89–91, 134, 136–138
classification 81
effets 99
modes (sur le ˋūd) 105, 109
modes secondaires 76
modèle 172
monocorde 39
mots 155
mouvement 142, 145, 148, 163
dynamique 149
vibratoire 149, 153
mouvement (de l'air) 31, 32
mouvement (de l'eau) 32
mouvement (des corps) 27

mouvement tressé . . . 93
mouvements
  retour circulaire . . . 208
  [retour] à côtes arrondies . . . 208
  [retour] à côtes ayant des rapports inégaux . . . 208
  [retour] à côtes égales . . . 208
  retour à rapports égaux . . . 208
  retour hétérogène . . . 208
  retour strié . . . 208
mouvements (du plectre) . . . 130
mouvements mélodiques . . . 5, 13, 23, **93**, **95**, **101**, 137
musique . . . 141
mythes . . . 103
médecine . . . 18, 20, 24, 142
méditation . . . 99
médius de Zalzal . . . 48–50, 104, 136
médiétés . . . 25, 172
mélancolie . . . 91
mélodie . . . 93, 115, 137, 155
mélodies . . . 23, 95, 133, 155, 159
  fondement . . . 95
mélodiques . . . 170
méthode . . . 173
métrique . . . 118
métronome . . . 116

nature (du son) . . . 30
nature (science de la) . . . 20, 24, 142
noirs . . . 89
nombre . . . 18
nombres . . . 162, 172
nostalgie . . . 91
notation . . . 5, 59, 129, 131, 137
notation (du rythme) . . . 121, 122
note (définition) . . . 27, 35
note de départ . . . 98
notes 18, 22, 23, 145, 149–152, 155–157, 159–163, 165, 167, 168, 175
  de départ . . . 211
  centrales . . . 211
  communes . . . **85**
  différentes . . . 159
  durée . . . 129
  extrêmes . . . 161
  fixes/mobiles . . . **85**
  indispensables . . . 95
  mobiles . . . 40
  mélange . . . 163
  naturelles . . . 65
  noms grecs . . . 71
  regrouper . . . 160
  répétitions . . . 99
  similaires . . . 151, 157
  simultanées . . . 163
  succession . . . 163
  successives . . . 163

objet . . . 141
octave . . . 161
odeurs . . . 160
oiseau . . . 128
orateurs . . . 155
ordre naturel . . . 67
oreille . . . 33, 43, 52, 63, 149
  cochlée . . . 149
  éduquée . . . 149
  nerf . . . 149
  tympan . . . 149
ornementation . . . 23, 102

parfum . . . 160
paroles . . . 129, 130
partages . . . 62, 70, 80
particulier . . . 177
parties . . . 171
peine . . . 160
penchant naturel . . . 149, 151
pensée . . . 162
pentacorde . . . 75
perceptible . . . 171
perception . . . 25, 33, 35, 148, 151, 160–162
  rapide . . . 162
  simple . . . 162
perception (de la durée) . . . 117
percussion . . . 117
percussions . . . 115, 117, 121, 130, 137
percutant . . . 148
percuté . . . 148
perfection . . . 23, 160–162
personnes intelligentes . . . 150
perspective . . . 18
phonèmes . . . 115, 116
physique . . . 18, 142
pieds . . . 155
pierres . . . 28, 145, 146
place . . . 169, 171
plaisir . . . 160, 162
plectre . . . **129**, 146, 171, 175, 176
polémiques . . . 164
poussée . . . 27, 28, 145, 146, 148
poème . . . 155
poésie . . . 116, 118, 129, 137, 155
pratique 39, 40, 43, 47, 53, 73, 109, 129, 130, 135, 143, 146, 151, 164, 170, 171
pression . . . 37, 153
principes géométriques . . . 24
principes physiques . . . 24
problèmes (des sciences) . . . 142, 143
production (du son) . . . 135, 145
pronom . . . 176
proportion . . . 160, 162, 167, 176
proportions . . . 24, 25, 172
propos . . . 168, 169
psalmodiés . . . 155
puissance . . . 160, 161
pulsation . . . 116
pulsations . . . 168
pythagoriciens . . . 161
pénétration . . . 146

quantité . . . 162, 165, 166, 169
quantité de la corde . . . 165
quantités . . . 161, 162
  incommensurables . . . 162

racine (d'un nombre) . . . 25
racine carré . . . 57
rapide . . . 148
rapport
  similaire . . . 56
rapports . . . 149, 151, 160–163, 167, 170, 173
  10 : 9 . . . 43
  4 : 3 . . . 43
  5 : 4 . . . 43
  6 : 5 . . . 43
  9 : 8 . . . 43
  `5/4` . . . 67, 72
  `6/5` . . . 72
  `7/6` . . . 72
  `dia-pente` . . . 143
  `dia-tessaron` . . . 143
  `double du double` . . . 202
  `double et deux tiers` . . . 165, 166
  `double et plusieurs parties` . . . 53
  `double et une partie` . . . 53
  `doubles et plusieurs parties` . . . 53
  `doubles et une partie` . . . 53
  `doubles` . . . 53

double 53, 55, 173, 188, 189, 202, 224
même deux fois 202
même et deux tiers de quinze d'un 173
même et huitième 42
même et la moitié 188, 213, 224, 234
même et moitié 125, 188, 229
même et plusieurs parties 53
même et tiers 56
même et un cinquième 173
même et un demi 188
même et un douzième 49
même et un huitième 163, 166, 170, 171
même et un onzième 49
même et un septième 170
même et un tiers du cinquième 170
même et un tiers 55, 56, 163, 167, 169, 171–173, 188, 189, 198, 199, 201, 213, 224
même et une moitié . 55, 162, 163, 168–170, 173, 189
même et une partie de dix-neuf 164, 170
même et une partie 53
même et une unité 55
mêmes et plusieurs parties 53
mêmes et une partie 53
mêmes 53
neuvième 42
octave plus quinte 222
octave 222
quarte 222
quatre mêmes 224
quinte 222
seize à quinze 164
six même 229
tout plus quarte 165, 166
tout plus quinte 166
trois mêmes 165, 166
trois même 224, 229
trois quart 201
trois à un 165
trois-quart 215
vingt-quatre à quinze 173
égalité 53
difficiles 161
doubles 157, 162
géométriques 162
multiples 161
numériques 20, 162
épimores 62, 161
regroupement 176
relation 164, 166
reliefs 150
repère 149
retour (des notes) 98
rythme 5, 24, **113**, **115**, **117, 118**, **120**, **128**, 135, 155, 226
Fāḫitī 128
emph 126
fāḫitī doublé 128
fāḫitī extra-grand 128
fāḫitī mineur 128
fāḫitī multiplié 128
fāḫitī petit 128
fāḫitī 128, 233
hazaj 127
hazaǧ lourd 127
hazaǧ léger-lourd 128
hazaǧ léger 125, 127
hazaǧ 127, 128
mursal 126
ramal lourd 234
ramal léger 126
ramal 125–127, 229
tšanbar uṣūl 127
al-fāḫitī 122
al-hazaǧ 1 122
al-hazaǧ 2 122
al-ramal 122
deuxième lourd 120, 123, 124, 225, 226, 228, 229, 234
disjoint premier lourd 119
disjoint premier léger-lourd 119
disjoint premier léger 119
disjoint premier rapide 119
disjoint premier 119, 120
disjoint second lourd 120
disjoint second léger-lourd 120
disjoint second léger 120
disjoint second rapide 120
disjoint second 119
double *ramal* 125
double du *ramal* 126, 230
fāḫitī 114
grand *fāḫitī* 128
grand hazaǧ 127
hazaǧ lourd 119
hazaǧ léger-lourd 119
hazaǧ léger 119
hazaǧ rapide 118, 119
hazaǧ 114, 127, 232
inégal ternaire discontinu 126
inégal ternaire lourd 121, 124
inégal ternaire 121
lourd du *ramal* 125, 126, 229
lourd premier 120
lourd 229
léger du *ramal* 125, 127
léger du lourd 120, 123, 124, 227–229
léger du premier lourd 120
léger du ramal 126
mursal 230
muḫammas 124, 229
māḫūrī 120
petit *hazaǧ* 127
premier lourd 123, 124, 129, 225, 227–229
quaternaire discontinu 127
ramal lourd 126
ramal léger 231
ramal 114, 120, 126, 127, 129–131, 230, 232, 238
sarī` al-hazaǧ 114
ternaire inégal accéléré 120
ternaire inégal lourd 120
ternaire inégal léger-lourd 120
ternaire inégal léger 120
ternaire inégal 120
ternaire égal 120
ternaire-égal 119
tšahār-ḍarb 125
tšambar 127
égal ternaire 120
ḍarb al-aṣl 226
ḍarb aṣl 125
ḥafīf al-ramal 114, 122
ḥafīf al-ṯaqīl 122
ḥafīl al-ramal 114
ḫafīf al-ṯaqīl 114
ṯaqīl al-ramal 122
ṯaqīl awwal 114, 122
ṯaqīl ṯānī 122
ṯaqīl ṯānī 114
rythme (conjoint/disjoint) 118
rythme (et poésie) 129
rythme (forme de base) 123
rythmes 137, 138
règle 171, 172
réalisation 169
réception ..... *voir* perception
réelle (égalité) 160
réfutable 169
régularité (du mouvement mélodique) 99
répétition 160, 161, 177
résistance 146, 147

résistance (des corps) 27, 28

sages 173
savants 149
science 18, 160
  accidents 141, 142
  arithmétique 142
  axiomes 142
  balance 143
  définitions 143
  générique 141
  géométrie 142
  logique 143
  objet
    mobile 141
  physique 142
  postulats 142, 143
  principes 142, 143
  principes admis 142
  principes approbatifs 25
  principes conceptuels 25
  principes géométriques 143
  principes notoires 142, 143
  principes numériques 143
  principes physiques 143
  représentations 142
  représentations (principes des sciences) 142
  vérités 142
science de la musique 17, 18
science des solides 18
science divine 20
science supérieure 18
sciences 141–143
  objet 17, 20, 141
  principes 17, 22, 24
  problèmes 17
sections 165, 167
segments (aliquotes) 53
sens 162
sensation 25
sensibles (objets) 160
septième 162
significatifs 155
significations 155
silence 119
sillet 156
simultanés 161
solides 141
solmisation 73
somme 162
son 27, 145–151, 163, 164
  acuité 149–151, 159
  aigu 148
  durée 150
  existance 147
  faible 148
  fort 148
  grave 148
  gravité 149–151
  intensité 150
  long 149
  percuté 146
  production 146
sonner 168
souffle 36, 153
souffrance 162
soustraction (des intervalles) 56
sphère (forme des astres) 142
spécification 149
strates 71, 72, 101
succession 176
surplus 164, 171
système combinatoire 68
système des différences 159
système des hauteurs 4
système intervallique 3
système modal 5, 87
système musical 13
système temporel 4
système théorique 109
système épimorique 13, 39, 60, 68, 70, 76, 109, 136

taille 171
tambour 28
tempo 117
temps rythmiques 22
tempérament 113, 116
termes 161, 163, 171, 173
termes (d'une rapprt) 56
terre 149, 150
théorie 39, 40, 43, 48, 54, 136, 161
théorie rythmique 113
tierce neutre 48
timbre 37
tonique 86
tons 214
totalité 169
toucher (sens du) 160
touches ..... 43, *voir* ligatures
tradition 146
trajectoire 155
transcription 130
transformation (des modes) 132
transmission 32
transposition 5, 70, 79, 80, 87, **87, 88**, 136
tristesse 89, 91
trous (taille) 36
trône 149
turks 89
tétracorde 75, 82

unité 161

vagues 148
vers 155
versifiés 155
vibration 103, 148, 150, 153, 197
vibrer 166
voix
  désagréable 149, 151
vue 160
vérification de la théorie 112

âme 53, 89, 91, 142, 151, 160, 162
ébranlement 32
écartement 146
échelle 131
échelle chromatique 93
écoute 160, 175
édition 172
égalité 160
épître 173
éthique 142
être aimé 91

Liste des tableaux

I.1 Le *KA* et la *RŠ*, tableau comparatif . . . 3
I.2 Auteurs faisant référence à al-Urmawī . . . 6
I.3 Les deux commentaires anonymes du *Kitāb al-adwār* . . . 9
I.4 Les deux versions d'al-Širwānī . . . 13

IV.1 Départage de la corde selon le texte euclidien . . . 41
IV.2 Départage de la corde d'après Boèce . . . 41
IV.3 Placement des ligatures sur le *ṭunbūr de Ḫursān*, selon al-Fārābī . . . 44
IV.4 Division du monocorde : rapports, notes et intervalles . . . 44
IV.5 Discours sur les intervalles dans la *RŠ* . . . 52
IV.6 Les intervalles mélodiques . . . 53

V.1 Départage de la quinte et de la quarte dans le *Kitāb al-adwār* . . . 62
V.2 Genres ordonnés selon la *Risāla al-šarafiyya* . . . 66
V.3 Genres non-ordonnés selon la *Risāla al-šarafiyya* . . . 66
V.4 Les genres forts selon la *Risāla al-šarafiyya* . . . 67
V.5 Départage de la quinte selon l'Anonyme LXII . . . 68
V.6 Les départages de l'octave selon al-Lāḏiqī . . . 69
V.7 Discours sur les cycles dans la RŠ . . . 71
V.8 Les *ǧam'* présentés dans la *Risāla al-šarafiyya* . . . 72
V.9 Cycles connus selon le *Kitāb al-adwār* . . . 74
V.10 Genres connus selon le *Risāla al-šarafiyya* . . . 75
V.11 Cycles connus selon la *Risāla al-šarafiyya* . . . 75
V.13 Les cycles concordant selon l'Anonyme LXII . . . 79
V.14 Les cycles concordant selon al-Lāḏiqī . . . 80
V.15 Les tons, basés sur un cycle des quartes . . . 88
V.16 L'*ethos* des modes selon al-Urmawī . . . 89
V.17 L'*ethos* des modes selon Ibn Ġaybī . . . 90

VI.1 La superposition des genres selon l'Anonyme LXII . . . 101
VI.2 Cycles formés à partir de la superposition des genres, selon l'Anonyme LXII . . . 102

VIII.1 Les sections concernant le rythme . . . 114
VIII.2 Les quatres formes du `disjoint premier` . . . 119
VIII.3 Les quatres formes de l'`égal ternaire` . . . 120
VIII.4 Les deux groupes de l'`inégal ternaire` chez l'Anonyme LXII . . . 121
VIII.5 Les groupes de rythme `inégal ternaire` chez al-Širwānī . . . 121

IX.1 Tableau comparatif des sections finales . . . 134

XVI.1 Départages de la première strate . . . 183

XVI.2 Départages de la deuxième strate 184

Table des figures

I.1 Or. 2361, f. 68a 8
I.2 Add. 7471, f. 91b 8

II.1 L'organisation des objets des sciences chez l'Anonyme LXI 19
II.2 L'organisation des sciences chez al-Lāḏiqī 21
II.3 Les principes des sciences selon l'Anonyme LXII 21

VI.1 Les mouvements mélodiques selon al-Kindī 94
VI.2 Les mouvements mélodiques selon al-Fārābī 96
VI.3 Les mouvements mélodiques selon Ibn Sīnā 99
VI.4 Mvt. circulaire 101
VI.5 Mvt. à côtes 101

VII.1 Emplacement des ligatures sur le *ʿūd* 104
VII.2 Instrument de vérification de la théorie - BM. Or. 2361, f. 110b 110
VII.3 *nuzha* Bod. Lib. Marsh 521, f. 158b 111
VII.4 *nuzha-* BM. Or. 2361, f. 264a 111
VII.5 *muġnī-* BM. Or. 2361, f. 265a 111

VIII.1 La notation d'un cycle rythmique, *Kitāb al-adwār* (Or. 2361, f. 30a) 122
VIII.2 La notation d'un cycle rythmique, *Risāla al-šarafiyya* (Salisbury 73, p. 189) 122

IX.1 Premier exemple d'al-Urmawī (a) 130

XIV.1 Organisation des intervalles à l'intérieur de l'intervalle du tout 165
XIV.2 Organisation des intervalles à l'intérieur de l'intervalle de double octave . 167

Table des matières

A Commentaires **1**

I Introduction **3**
1 L'œuvre d'al-Urmawī . . . 3
2 *Kitāb al-adwār*, lectures arabes et persanes . . . 5
3 Le texte de l'Anonyme LXI : description codicologique et réflexions sur l'identité de son auteur . . . 8
4 Les deux commentaires anonymes du *Kitāb al-adwār* . . . 9
5 Les deux versions d'al-Širwānī . . . 12

II La musique parmi les sciences **17**
1 L'objet des sciences . . . 17
1.1 Chez Ibn Sīnā . . . 17
1.2 Chez l'Anonyme LXI . . . 20
1.3 Chez al-Lāḏiqī . . . 20
2 Les principes et les problèmes des sciences . . . 21
3 La définition de la science musicale . . . 22
4 Les principes de la science de la musique . . . 24
4.1 Principes naturels . . . 24
4.2 Principes numériques et géométriques . . . 25

III Le son et la note **27**
1 Production, propagation et perception du son . . . 27
1.1 Production du son . . . 27
1.2 Mouvement de l'air . . . 32
1.3 De l'air à l'oreille . . . 32
2 Le son musical . . . 33
2.1 Définition de la note . . . 33
2.2 Propriétés de la note . . . 35

IV Notes et intervalles **39**
1 Division du monocorde . . . 39
1.1 Division du monocorde avant al-Urmawī . . . 39
1.2 Division du monocorde après al-Urmawī . . . 44
1.3 Médius de Zalzal, « tierce neutre » . . . 48
2 Organisation des intervalles . . . 51
2.1 Les intervalles d'après le *Kitāb al-adwār* . . . 51
2.2 Le problème de la ressemblance de la quinte et de la quarte . . . 51
2.3 Les intervalles d'après la *Risāla al-šarafiyya* . . . 52
2.4 La perception de la consonance . . . 53

2.5 Consonance et concordance 54
2.6 De Pythagore à la consonance de deuxième catégorie 55
3 Calcul des intervalles 56
3.1 Règles de la soustraction et de l'ajout 56
3.2 D'une lecture mathématique à une lecture linéaire 57

V Genres, cycles et modes 59
1 Les causes de la discordance 60
2 Organisation des genres dans le *Kitāb al-adwār* 61
3 Organisation des genres dans la *Risāla al-šarafiyya* 62
3.1 Les genres chez al-Fārābī 63
3.2 Les genres chez Ibn Sīnā 64
3.3 Les genres dans la *Risāla al-šarafiyya* 65
4 Les genres après al-Urmawī 68
4.1 Chez l'Anonyme LXII 68
4.2 Chez al-Lāḏiqī 69
4.3 Chez al-Širwānī 69
5 Des genres aux modes 70
5.1 Formation des cycles 70
5.2 Les douze modes principaux 74
5.3 Les *awāzāt* 76
6 Les modes à la suite d'al-Urmawī 79
6.1 Autres cycles dénommés, présentés par l'Anonyme LXII 79
6.2 La présentation des modes par al-Širwānī 80
6.3 Les *šu'ab* 81
7 Sur les notes communes 85
8 La transposition des cycles 87
9 Effet des modes 89

VI Mouvements mélodiques 93
1 Chez al-Kindī 93
2 Chez al-Fārābī 95
2.1 Mouvement droit (*nuqla 'alā istiqāma*) 96
2.2 Mouvement avec bifurcation (*nuqla 'alā in'iṭāf*) 97
2.3 Mouvement circulaire (*nuqla 'alā istidāra*) 98
2.4 Mouvement par déviation (*nuqla 'alā in'irāǧ*) 98
3 Chez Ibn Sīnā 99
4 Chez al-Urmawī 100
5 Après al-Urmawī 100

VII Sur les instruments 103
1 Classification des instruments 103
2 Le luth et la réalisation des modes 103

VIII Temps et rythmes 113
1 Définition du rythme 115
2 Rythme et tempérament 116
2.1 Le bon tempérament 116
2.2 Unité de mesure du rythme 117

3 Les éléments du rythme . . . 118
4 Rythmes conjoints et rythmes disjoints . . . 118
4.1 Rythmes conjoints . . . 118
4.2 Rythmes disjoints . . . 119
5 La notation du rythme . . . 121
6 Index des rythmes . . . 122
6.1 Premier lourd . . . 122
6.2 Deuxième lourd . . . 123
6.3 Léger du lourd . . . 124
6.4 Lourd du *ramal* . . . 124
6.5 *Ramal* . . . 125
6.6 *Ramal* léger . . . 126
6.7 *Hazaǧ* . . . 127
6.8 *Fāḫitī* . . . 128

IX Sur la pratique musicale 129

X Conclusion 135

B Traduction 139

XI [Introduction] 141
1 [L'objet des sciences] . . . 141
2 [Les principes] . . . 142
3 [Les problèmes] . . . 143

XII [Le son et la note] 145
1 [Le son] . . . 145
2 [Concernant la hauteur du son] . . . 151
3 [Les causes de l'aigu et du grave] . . . 152

XIII [Les notes utilisées] 155
1 [Division du monocorde] . . . 155
2 [Les notes similaires] . . . 156

XIV [Les intervalles] 159
1 [Définitions] . . . 159
2 [Intervalles simples et intervalles composés] . . . 161
3 [Récapitulation des neuf intervalles] . . . 166
4 [Équivalence des intervalles] . . . 167
5 [La ressemblance de la quarte et de la quinte] . . . 168
6 [L'équivalence des intervalles (suite)] . . . 169
7 [La hiérarchie entre les intervalles] . . . 170
8 [Calcul des intervalles] . . . 171

XV [Les causes de la discordance] 175
1 [Présentation du problème] . . . 175
2 [Les quatre causes de la discordance] . . . 175
3 [Explication du pronom dans « vous le savez »] . . . 176

XVI [Partage des intervalles de quarte et de quinte] 179
1 [Présentation générale] . . . 179
2 [Divisions de l'intervalle de quarte] . . . 180
3 [Division de l'intervalle de quinte] . . . 183
4 [Le dixième partage est-il discordant ?] . . . 184

XVII [Les cycles et leurs rapports] 187
1 [Les six premiers cycles] . . . 187
2 [Formation de la totalité des cycles] . . . 193
3 [Les *buḥūr*] . . . 194

XVIII [Sur l'accordage des deux cordes] 197
1 [Instruments à vibration et instruments à vent] . . . 197
2 [Accordage de l'instrument et emplacement des notes] . . . 198
3 [Obtention des cycles sur l'instrument] . . . 199

XIX [Les notes et les ligatures du *'ūd*] 201

XX [Sur les cycles connus] 203
1 [Formation des premiers cycles] . . . 203
2 [Les cycles obtenus par transposition] . . . 205
3 [Divergences sur le cycle *ḥiǧazī*] . . . 206
4 [Les *awāzāt*] . . . 206
5 [Les mouvements mélodiques] . . . 208
6 [Remarque finale] . . . 209

XXI [Les notes communes] 211

XXII [Sur la transposition des cycles] 213

XXIII Sur l'accordage non-usuel [de l'instrument] 215
1 [Concernant l'accordage non-usuel du *'ūd*] . . . 215
2 [Principe d'obtention des cycles lors de l'accordage non-usuel (ex. mode `rāst`)] 215
3 [Principe d'obtention des cycles avec un accordage imaginaire] . . . 216

XXIV [Sur le rythme] 219
1 [Introduction] . . . 219
2 [Présentation des rythmes] . . . 225
2.1 [Premier lourd] . . . 225
2.2 [Deuxième lourd] . . . 226
2.3 [Léger du lourd] . . . 227
2.4 [Divergences concernant la dénomination des trois premiers rythmes] 228
2.5 [Lourd du *ramal*] . . . 229
2.6 [*Ramal*] . . . 230
2.7 [*Ramal* léger] . . . 231
2.8 [*Hazaǧ*] . . . 232
2.9 [*Fāḥitī*] . . . 233
3 [Regroupement de différents cycles dans une seule mélodie] . . . 234

XXV [Sur l'effet des modes] 235

XXVI [Concernant la combinaison du rythme, des notes et de la poésie] 237

C Texte arabe 241

XXVII [مُقَدِّمَة] 243

1 [مَوَاضِيعُ ٱلْعُلُوم] . . . 243
2 [ٱلْمَبَادِئُ] . . . 244
3 [ٱلْمَسَائِلُ] . . . 245

XXVIII [ٱلْفَصْلُ ٱلْأَوَّلُ] 247

1 [ٱلصَّوْتُ] . . . 247
2 [حِدَّةُ ٱلصَّوْت وَثِقَلُهُ] . . . 252
3 [أَسْبَابُ ٱلْحِدَّةِ وَٱلثِّقَلِ] . . . 252

XXIX [ٱلْفَصْلُ ٱلثَّانِي] 255

1 [تَقْسِيمُ ٱلوَتَرِ] . . . 255
2 [نَظَائِرُ ٱلنَّغَمَاتِ] . . . 256

XXX [ٱلْفَصْلُ ٱلثَّالِثُ] 259

1 [ٱلْبُعْدُ] . . . 259
2 [ٱلْأَبْعَادُ ٱلْبَسِيطَةُ وَٱلْأَبْعَادُ ٱلْمُرَكَّبَةُ] . . . 261
3 [ٱلْأَبْعَادُ ٱلتِّسْعَةُ] . . . 265
4 [مُسَاوَاةُ ٱلْأَبْعَادِ] . . . 265
5 [ٱصْطِحَابُ ذِي ٱلْأَرْبَعِ وَذِي ٱلْخَمْسِ] . . . 266
6 [نِظَامُ ٱلْأَبْعَادِ] . . . 268
7 [طَرْحُ وَجَمْعُ ٱلْأَبْعَادِ] . . . 268

XXXI [ٱلْفَصْلُ ٱلرَّابِعُ] 271

1 [تَقْدِيمٌ] . . . 271
2 [الْأَسْبَابُ ٱلْأَرْبَعَةُ لِلتَّنَافُرِ] . . . 271
3 [تَفْسِيرُ ٱلضَّمِيرِ فِي « وَ قَدْ عَرَفْتَهُ »] . . . 272

XXXII [ٱلْفَصْلُ ٱلْخَامِسُ] 273

1 [تَقْسِيمُ بُعْد ذِي ٱلْأَرْبَعَةِ] . . . 274
2 [تَقْسِيمُ بُعْد ذِي ٱلْخَمْسَةِ] . . . 276
3 [ٱلتَّقْسِيمُ ٱلْعَاشِرُ] . . . 278

XXXIII [ٱلْفَصْلُ ٱلسَّادِسُ فِي ٱلْأَدوَارِ وَنِسَبِهَا] 281

1 [ٱلدَّوَائِرُ ٱلسِّتُّ] . . . 282
2 [تَرْكِيبُ ٱلدَّوَائِرِ] . . . 287
3 [ٱلْبُحُورُ] . . . 288

XXXIV [الْفَصْلُ ٱلسَّابِعُ] 291

1 [أَنوَاعُ ٱلآلَات] . . . 291
2 [آلآلَاتُ ذَوَاتُ ٱلْأَوْتَارِ] . . . 291
3 [ذَوَاتُ آلوَتَرَيْنِ] . . . 292
4 [آسْتِخْرَاجُ آلآلَاتِ عَلَى ٱلْأَدْوَارِ] . . . 293

XXXV [ٱلنَّغَمَاتُ وَ دَسَاتِينُ ٱلْعُودِ] 295

XXXVI [ٱلْأَدوَارُ ٱلْمُتَدَاوَلَةُ] 297

1 [آلْأَدْوَارُ آلْمَشْهُورَةُ] . . . 297
2 [آلْأَدْوَارُ آلْغَيْرُ مَشْهُورَةٍ] . . . 299
3 [دَائِرَةُ آلْحِجَازِي] . . . 300
4 [الْأَوَازَاتُ] . . . 301
5 [الِانْتِقَالُ] . . . 303
6 [مُلَاحَظَاتٌ إِضَافِيَّةٌ] . . . 304

XXXVII [آلْفَصْلُ آلْعَاشِرُ] 305

XXXVIII [آلْفَصْلُ آلْحَادِي عَشَرَ] 307

XXXIX [آلْفَصْلُ آلثَّانِي عَشَرَ] 309

XL [آلْفَصْلُ آلثَّالِثَ عَشَرَ] 313

1 [آلثَّقِيلُ آلْأَوَّلُ] . . . 317
2 [آلثَّقِيلُ آلثَّانِي] . . . 319
3 [خَفِيفُ آلثَّقِيلِ] . . . 319
4 [ثَقِيلُ آلرَّمَلِ] . . . 321
5 [آلْفَاخِتِي] . . . 325
6 [آلْجَمْعُ بَيْنَ آلْأَدْوَارِ آلإِيقَاعِيَّةِ فِي لَحْنٍ وَاحِدٍ] . . . 326

XLI [آلْفَصْلُ آلرَّابِعَ عَشَرَ] 327

XLII [آلْفَصْلُ آلْخَامِسَ عَشَرَ] 329

D Annexes **333**

Al-Fārābī, concernant les causes du grave et de l'aigu : extrait du *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* **335**

Extraits du commentaire de l'Anonyme LXII[22] **337**

Extrait du *Kitāb al-mīzān fī 'ilm al-adwār*[23] **361**

Propos attribués à al-Urmawī[24] **363**

Propos attribués à Ibn Ġaybī[25] **365**

Tašköprüzāde, Leipzig Universitätsbibliothek Vollers 7[26] **367**

Ibn al-'Aǧmī ? ed. partielle : Ouseley 102, consultation partielle de Gotha 85369

Al-'Aǧmī, TN. 18638/1 **375**

Les 12 modes chez divers auteurs **378**

Chronologie générale **379**

Bibliographie **381**

22. Anon. LXII, op. cit.
23. Anonyme XXXIV, op. cit.
24. al-Urmawī, op. cit.
25. Ġaybī, op. cit.
26. Ibid.

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

Notre thèse présente une édition critique et une traduction française d'un commentaire anonyme du *Kitāb al-adwār* de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī. Partant de ce nouvel élément, nous établissons un état des lieux et révisons l'étude des textes arabes dans la tradition d'al-Urmawī. Dans ce but, nous mettons face à face les deux ouvrages principaux de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī et nous observons l'apport de ses lecteurs et commentateurs. Nous introduisons ainsi une étude détaillée des différentes thématiques abordées : la place de la musique comme science médiévale, le son et sa production, les divisions du monocorde, la théorie et la conception des intervalles, l'organisation des genres, cycles et modes, la théorie du rythme, et la théorie des mouvements mélodiques.

TITRE EN ANGLAIS

An anonymous commentary on *Kitāb al-adwār* : Critical edition, translation and presentation of Arabic readings of Safī al-Dīn al-Urmawī's work

RÉSUMÉ EN ANGLAIS

This dissertation presents a critical edition and a French translation of an anonymous commentary on Safī al-Dīn al-Urmawī's *Kitāb al-Adwār*. Based on this commentary, I establish an inventory and revise the study of Arabic texts written in the tradition of al-Urmawī. For this purpose, I examine both principal works of Safī al-Dīn al-Urmawī face to face and observe the contributions of his readers and reviewers. The dissertation thus presents a detailed study of various themes : the place of music as a medieval science ; sound and its production ; the divisions of the monochord ; the theory and design of intervals, genres, cycles and modes ; the theory of rhythm ; and the theory of melodic movement.

DISCIPLINE

Musicologie

MOTS-CLÉ

Traité musique, texte arabe, musique médiévale, al-Urmawī, modalité, rythmes, histoire, théorie, musique arabe, musique persane, philosophie, science

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'ÉCOLE DOCTORALE ET DU LABORATOIRE

École doctorale « Concepts et Langages » (École doctorale V)
Centre de recherches « Patrimoines et Langages Musicaux » (PLM)
Université Paris Sorbonne, Maison de la Recherche
28, rue Serpente
FR-75006 PARIS