

Université de Montréal

Vers une catégorisation des styles du jeu du Oud

Par

Khalil Moqadem

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M. A.)
option ethnomusicologie

Décembre 2022

© Khalil Moqadem, 2022

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

Vers une catégorisation des styles du jeu du Oud

Présenté par

Khalil Moqadem

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

François De Médicis : président-rapporteur

Jonathan Goldman : membre du Jury

Nathalie Fernando : directrice de recherche

Résumé

Bien que le Oud soit l'instrument emblématique de la musique arabe, il est devenu omniprésent dans pratiquement tous les pays du monde. La façon de le jouer diffère d'un pays et d'une région à l'autre, se traduisant par des différences en termes de style. Des classifications et des catégorisations des styles du jeu du Oud existent, connues des musiciens et des auditeurs, mais rarement répertoriées. La présente recherche a donc pour objectif de porter un regard sur ces classifications ainsi que sur les principaux styles existant actuellement pour en déduire une première catégorisation. Pour parvenir aux résultats visés par cet objectif, une approche phénoménologique a été adoptée et qui s'opérationnalise en un devis de recherche mixte à deux volets séquentiels : une recension des écrits publiés sur le sujet, qui jette les bases historiques, théoriques et documentaires, bonifiée d'une collecte de données primaires par entrevues auprès d'informateurs clés.

De nombreux documents ont été recensés, publiés depuis le IX^e siècle jusqu'à nos jours et la question de styles n'est abordé qu'en filigrane. Les données et les informations retenues de cette revue de la littérature nous ont permis de colliger un matériel préliminaire, qui a servi à la construction d'un questionnaire ouvert, pour colliger des données auprès de répondants. En effet, des entrevues avec des oudistes professionnels, des musiciens et des luthiers appartenant à différentes pays et régions ont été réalisées. À la suite d'un portrait historique du Oud assez documenté, une catégorisation générale a été esquissée et qui consiste à distinguer cinq grandes rubriques principales du jeu du Oud, appelées « styles » ou « écoles ». Les différences de perspectives par rapport à ces styles sont multiples, mais la principale et la plus commune est celle qui aborde cette question selon le pays, la région ou le territoire, soit les frontières géographiques, linguistiques ou même politiques. Les cinq grands styles retenus sont les suivants : Le style *sharqi* ('oriental'), le style irakien, le turc, le style iranien et le style maghrébin andalou. Pour plusieurs répondants, d'autres façons de jouer du Oud, qu'elles soient émergentes ou non sont considérées comme des sous-styles de l'un ou l'autre des cinq styles cités.

Ce travail ne prétend pas à l'exhaustivité, il relate des éléments qui font consensus, tout comme des divergences d'opinions au sujet des styles du jeu du Oud, ce qui en fait sa richesse. Cette catégorisation représenterait donc une base de référence à des travaux futurs sur ce sujet complexe. Malgré certaines limites discutées, la contribution de cette recherche est double, tant au niveau théorique que pratique.

Mots clés : Oud, luth arabe, style, instrument à cordes, musique arabe, musique orientale.

Abstract

Although the Oud is the iconic instrument of Arabic music, it has become ubiquitous in almost every country in the world. The way to play it differs from one country and region to another, resulting in differences in terms of style. Hence, classifications and categorizations of Oud playing styles exist, known to musicians and listeners, but rarely documented. The present research aims to examine these classifications as well as the main styles currently existing to draw a first categorization. To achieve this objective, a phenomenological approach was adopted, and which is operationalized in a sequential mixed method design: We begin by reviewing the principal documentation published on Arabic music from the ninth century to the present day focusing on all the aspects related to playing this instrument, supplemented by primary data gathered through in-depth interviews with key informants.

It was found that the question of styles is not well detailed, but only touched on implicitly. The data and information retained from this literature review enabled us to collect preliminary material, which was used to construct an open-ended questionnaire, to collect data from respondents. Therefore, interviews with professional Oud players, musicians and luthiers belonging to different countries and regions were carried out. Following a well-documented historical portrait of the Oud, a general categorization has been sketched out which consists of distinguishing five main categories of the playing of the Oud, called “styles” or “schools”. Many perspectives exist, but the main and most common is to classify Oud styles according to the country, region, or territory, namely, geographical, linguistic, or even political borders. The five major styles selected are: The *sharqi* style (‘oriental’), the Iraqi style, the Turkish, the Iranian style and the Maghreb Andalusian style. For several respondents, other ways of playing the Oud are considered sub-styles of one or another of the five styles cited.

This work does not claim to be exhaustive, it relates relevant elements discussed in this research that make consensus, as well as a differences about the styles of Oud playing, which makes it rich. This categorization would therefore represent a basis for future research on this complex subject. Despite some limitations, the contribution of this research is both theoretical and practical.

Keywords: Oud, Arabic lute, style, stringed instruments, Arabic music, oriental music.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Translittération	vi
Remerciements	vii
Avant-propos	viii
Introduction	1
Objectif général et question de recherche	2
1 Définitions	3
1.1 La notion de style et délimitation de l'approche méthodologique	3
1.1.1 Terme et expressions	4
1.1.2 Le style, les conventions et les attributs contextuels	5
1.1.3 Pluralité et coexistence des styles.....	8
1.1.4 Définitions les plus fréquentes de la notion de style	8
1.1.5 Style versus genre.....	10
1.1.6 Proximité avec la notion de performance	10
2 Base théorique	12
3 L'instrument	15
3.1 Typologie et quelques éléments d'organologie	15
3.2 Bref historique et source de données	16
4 Méthodes	23
4.1 L'état des connaissances.....	23
4.2 Collecte de données primaires.....	23
4.3 Sources complémentaires d'information	25
5 Facteurs physiques et fonctionnels qui influent le style du jeu du Oud	26
5.1 Évolution d'une lutherie artisanale vers une diversité des sonorités	26
5.2 La question des frettes	26
5.3 Forme physique	27
5.3.1 Dimensions du Oud actuel.....	29
5.3.2 Contraintes structurelles et sonorités de certains types de Ouds	30
5.3.3 Oud à chevalets fixe et mobile	31
5.3.4 Caractéristiques structurelles du Oud ramal	32
5.3.5 Oud électrique	33
5.3.6 Cordes du Oud.....	33
5.3.7 Accordage du Oud selon les principaux styles étudiés.....	36

5.4	Principales fonctions du Oud.....	39
5.4.1	Outil didactique	39
5.4.2	Le Oud, un instrument accompagnateur.....	40
5.4.3	Oud : instrument de composition.....	41
5.4.4	Instrument principal dans l'orchestre	41
6	Résultats de l'enquête	43
6.1	Profils des répondants et types de réponses.....	43
6.1.1	Style versus école	44
6.1.2	Quête des balises historiques relatives à la catégorisation des styles	45
6.2	Paramètres à la base de la définition des styles du jeu du Oud	47
6.2.1	Degré de connaissance et familiarité avec le style	47
6.2.2	Le repérage de motifs caractéristiques du style.....	48
6.2.3	La reconnaissance rapide du style régional et individuel	48
6.2.4	Importance de la contrainte modale – le <i>maqām</i> – dans la détermination du style.....	49
6.2.5	La contrainte rythmique	50
6.2.6	Importance du référentiel « chant » dans la détermination du style	50
6.3	Catégorisations des styles du jeu du Oud	52
6.3.1	Les grandes lignes relatives aux styles retenus	52
6.4	Style <i>sharqi</i> (oriental).....	54
6.5	Style irakien.....	56
6.6	Style turc.....	60
6.7	Jeu du Oud iranien.....	61
6.8	Le Oud au Maghreb, une dualité	62
6.8.1	Style andalou	62
6.8.2	Le style oriental au Maghreb	65
6.9	Styles hybride : oriental-occidental et jeu moderne du Oud.....	68
6.10	Mouvements émergents du Oud et de styles	69
6.10.1	Mouvement de virtuosité, concerto et prestation pour un public élargi	69
7	Synthèse et conclusion	70
	Références.....	76
	Glossaire	I
	Annexe.....	III

Liste des tableaux

Tableau 1 : Mensurations comparatives du Oud Ramal et Oud oriental	30
Tableau 2 : Caractéristiques physiques des cordes de l'ancien Oud selon al-kindî	35
Tableau 3 : Principaux accordages du Oud selon les grands types de Ouds	38
Tableau 4: Principales caractéristiques de chaque style du jeu du Oud	67

Liste des figures

Figure 1 : Stratification des essais de définition du style	6
Figure 2 : Les trois grandes catégories relatives au style et au genre de l'objet artistique.....	11
Figure 3 : Cadre théorique de Meyer.....	14
Figure 4 : Quelques figures d'Instruments-ancêtres du Oud.....	18
Figure 5 : Généalogie des instruments à cordes et du Oud	22
Figure 6: Devis de recherche.....	23
Figure 7 : Quelques proportions clés du Oud	28
Figure 8 : Tessiture du Oud.....	36
Figure 9 : illustration des trois paramètres de définition du style et des trois contraintes.....	47
Figure 10 : Catégorisation retenue des styles du jeu du Oud contemporain	54

Liste des annexes

Annexe 1 : Tableau des translittérations arabe – français	III
Annexe 2 : Stratégie de recherche documentaire	IV
Annexe 3 : Profil des répondants.....	V
Annexe 4 : Grille d'entrevues	VI
Annexe 5 : Quelques repères biographiques d'auteurs et musiciens anciens.....	VIII
Annexe 6 : Principaux oudistes et musiciens cités dans le texte	IX
Annexe 7 : Discographie	XI

Translittération

Par mesure de commodité et d'homogénéité, la translittération des termes arabes en français employée dans le présent mémoire est conforme au système de translittération dicté par l'International Journal of Middle East Studies ([Annexe 1](#)), sauf quelques exceptions, par exemple, des noms d'instruments de musique (*Oud, qanûn*, etc.).

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères vont à toutes les personnes qui ont participé et aidé à l'élaboration de ce travail, particulièrement les répondants qui ont pris le temps de donner leurs opinions et de répondre aux questions posées avec une grande générosité.

Un merci spécial à ma directrice de recherche Mme Nathalie Fernando pour son soutien tout au long de mon cheminement académique en ethnomusicologie, incluant la supervision du présent mémoire. Grâce à ses directives et ses commentaires, j'ai pu cheminer dans mes réflexions et approfondir mes connaissances liées à plusieurs volets de l'ethnomusicologie.

Je remercie également le jury, M. François De Médicis et M. Jonathan Goldman qui, par leurs commentaires enrichissants, m'ont permis de réfléchir sur des aspects du présent travail et de le bonifier.

Avant-propos

Le présent travail représente une sorte d'aboutissement d'un parcours long de l'auteur en matière d'apprentissages théorique et pratique des musiques orientale, andalouse et occidentale ainsi que d'instruments à cordes dont le Oud. Ce parcours était rempli de réalisations, mais aussi de questionnement à propos des origines du Oud et des différences entre les techniques du jeu de cet instrument dans différentes régions du monde. La recherche de réponses a été une quête continue : pendant les nombreux cours de musique, à chaque rencontre de musiciens et de musicologues ou pendant les performances avec des orchestres. Sans oublier les lectures portant sur tous les sujets qui relèvent du Oud, particulièrement les écrits historiques, de composition et les documents didactiques.

Les informations divergentes, le manque d'information fondée sur des preuves, les réponses basées sur des récits anecdotiques et parfois même erronés nous ont rendu la tâche difficile, mais nous ont incité à approfondir cette quête dans le cadre d'un travail académique. Le Oud a toujours été notre instrument d'expression artistique, d'où son choix comme sujet de recherche. La question des styles était au cœur de l'écoute du Oud, de son apprentissage et de son développement comme instrument de référence en musique arabe, mais les écrits détaillés et bien documentés sont rares, particulièrement en langue française. C'est donc une motivation additionnelle qui a encouragé la réalisation du présent travail dans cette langue. Par ailleurs, tout travail de catégorisation, ou de systématisation, est fastidieux, mais nous espérons présenter au lecteur un contenu académique qui trace les grandes lignes des principales catégories des styles de jeu du Oud actuel et qui approfondit certains aspects, parfois reconnus de certains musiciens, mais non écrits. Cela est dans l'objectif global d'améliorer les connaissances entourant l'historique du Oud, ses styles et certaines de ses fonctions anciennes et nouvelles.

Introduction

Le Oud est un instrument au corps piriforme et à manche court dépourvu de frettes. Il fait partie de la famille des cordophones et est donc composé de cinq ou six cordes doubles pincées par un plectre¹. Bien que connu comme l'instrument par excellence des pays du monde arabe², il est présent dans d'autres pays comme la Grèce, la Turquie, l'Arménie et l'Iran, du fait des proximités, notamment linguistiques et géographiques, ce qui rend cet instrument présent dans plusieurs cultures. De plus, cette présence s'est étendue de longue date à d'autres pays et cultures, notamment en Asie centrale et à des pays au sud du Sahara (Touma, 1977, p. 92).

Pendant la longue période médiévale, le Oud a sillonné l'Europe au dos de plusieurs musiciens, dont des troubadours et des trouvères. Une telle expansion a permis non seulement l'enrichissement du répertoire musical médiéval et la diversification de la composition d'orchestres en Europe, mais aussi l'élaboration de nouveaux instruments faisant partie de la famille des luths. Les mouvements de masse, particulièrement des derniers siècles, ont permis au Oud de suivre les diasporas des pays d'origine pour devenir omniprésent dans pratiquement tous les pays du monde. Certes, cette large présence géographique et temporelle est réelle, mais il est communément admis que les façons de le jouer – qu'on qualifie de styles – se réduisent en un nombre assez restreint, représentatives de certains pays, régions et même de localités. Ces variétés de style de jeu suivent le bagage culturel du musicien ou de l'auditeur, dans le sens où, quel que soit son milieu de vie occidental ou autre, le musicien continue de jouer le style qu'il a appris et l'auditeur continue de s'identifier à la musique qu'il a l'habitude d'écouter, laquelle n'est que le reflet de sa culture musicale. De telles codifications de style sont implicites et sont déterminées par des principes culturellement établis et transmis à travers le temps.

Ces principes dépassent généralement la représentativité géographique et soulèvent des questions quant aux caractéristiques immuables qui voyagent au-delà des frontières, celles qui définissent chaque style particulier. Ce constat prend toute son importance dans le contexte actuel où la disponibilité des enregistrements audios et vidéos procure un accès facile à du contenu varié, aussi bien récent sous forme de nouvelles tendances, que du contenu ancien. Ce dernier est généralement qualifié de classique, partagé par des collectionneurs sur les réseaux sociaux et par des stations de

¹ Comme détaillé dans la sous-section 5.3.6 portant sur les cordes du Oud, le Oud comprend en général 6 cordes doubles, donc 12, mais plusieurs musiciens n'utilisent qu'une corde unique pour la plus basse (la 6^e) puisqu'on n'y joue que rarement.

² Expression définie dans le [glossaire](#).

radio. Les caractéristiques immuables qui dépassent les frontières géographiques soulèvent des questions quant aux éléments caractérisant les styles et font l'objet de la présente étude.

Le musicien ou l'auditeur amateur qui s'intéresse au jeu du Oud classent de façon instinctive et utilise des barèmes et des critères implicites pour mettre de l'ordre dans l'environnement global du jeu du Oud. Ces classifications sont aussi anciennes et transmises oralement, au même titre que le développement du jeu sur cet instrument multifonctionnel (instrument accompagnateur, de composition, d'orchestre et jeu en solo)³. Elles font partie du savoir et des connaissances entourant l'apprentissage de cet instrument et donc des théories et des principes du jeu du Oud établis de longue date. La présente recherche vise donc à porter un regard sur ces classifications ainsi que sur les principaux styles existant actuellement pour en déduire une première catégorisation. Classifier, catégoriser et systématiser des savoirs enracinés dans des valeurs culturelles et identitaires anciennes et géographiquement étendues est une entreprise ardue. Les difficultés sont inhérentes à des facteurs multiples, notamment la diversité des types d'instruments au sein de la famille du Oud, des répertoires à tradition orale ainsi que des perceptions qui diffèrent d'un peuple à l'autre et même d'un musicien à l'autre vis-à-vis des styles.

Objectif général et question de recherche

Nous venons de le souligner, l'objectif de ce travail est d'examiner différents styles actuels de jeu du Oud pour en proposer une première classification. Avec tous les défis que cet objectif comporte, particulièrement relatifs à la diversité des styles potentiels et à l'essai de classification, le manque de travaux sur ce sujet facilite en quelque sorte la tâche en permettant de recourir à une approche exploratoire qui sera décrite dans la section « méthodes ». Cette approche se base sur une analyse fondée sur le croisement de données provenant de la revue de la littérature, des témoignages de nombreux musiciens-répondants de renom ou peu connus, de notre interprétation comme musicien et oudiste, suivis d'une validation (voir section 4. méthodes). Ainsi, cet objectif peut se traduire en la question de recherche suivante : quels sont les principaux styles de jeu du Oud actuels qui représentent cet instrument, dans le monde arabe et ailleurs, aussi bien en solo qu'en orchestre et quelles sont les principales caractéristiques respectives de chaque style ? Le but étant de jeter une première base à la compréhension des différents styles du Oud et de proposer une première catégorisation des styles du jeu de cet instrument devenu omniprésent dans différents genres

³ Voir section 5.4 portant sur les fonctions du Oud.

musicaux, aussi bien en musiques orientale qu'occidentale à travers des prestations en solo et en concerto.

1 Définitions

Nous employons dans cette recherche certains concepts qui peuvent avoir des significations diverses pour les répondants, les musiciens et les lecteurs des textes écrits sur la musique orientale. La notion de « style » est bien entendu la première qui mérite une définition précise, pour ensuite clarifier brièvement la notion de « genre » qui s'y apparente et aborder celle de la « performance », puisqu'elles représentent des sortes de prolongement du style et déterminent directement les limites de sa définition, particulièrement dans le cadre d'un jeu instrumental. Cette nécessité de définition aura plusieurs utilités, au moins trois : 1) ces termes polysémiques sont souvent utilisés comme synonymes ou de façon interchangeable par les musiciens lorsqu'on aborde la question de style ou lorsque des auditeurs écoutent une performance solo du Oud; 2) ils sont employés dans la littérature qui porte sur le jeu instrumental en leur donnant des définitions parfois différentes selon la perspective et le champ d'intérêt; et 3) de telles définitions seront d'une aide appréciable pour bien décrire et analyser les propos des musiciens issus de différentes cultures musicales et milieux.

Parallèlement à cette première clarification conceptuelle, une recension des écrits portant sur le Oud, en tant qu'instrument, son histoire et plus précisément sur les styles de jeu du Oud a été réalisée pour obtenir un portrait des différentes compréhensions des styles et faciliter la tentative de catégorisation.

1.1 La notion de style et délimitation de l'approche méthodologique

La notion de style peut prendre plusieurs formes selon l'usage, mais il est possible de saisir certaines significations précises et en retenir celles qui sont applicables à cette recherche. Cette paramétrisation terminologique est garante de l'approfondissement des rubriques et des thématiques nécessaires à la compréhension des différents styles de jeu du Oud et aidera à répondre à la question relative à la catégorisation. Bien que cette façon de faire vise le repérage de caractéristiques mélodiques, rythmiques et autres d'apparence immuable, la nature de l'approche adoptée – phénoménologique – tient compte du caractère changeant et adaptatif du style à travers le temps et la géographie⁴ pour répondre à des conjonctures notamment socioculturelles. Par approche phénoménologique, on entend la quête de la découverte de la signification du phénomène

⁴ Ainsi que d'autres facteurs externes à la musique tels que les changements culturels influencés par des contingents politiques, sociaux, économiques, entre autres, des facteurs qui ne seront pas détaillés dans la présente recherche malgré leur importance.

derrière le construit « style » et le sens que les humains (musiciens et auditeurs) lui attribuent (Pike, 1993; Van Manen, 1990, p. 11).

1.1.1 TERME ET EXPRESSIONS

La polysémie du terme « style » rend difficile de lui attribuer une compréhension précise qui reflète le bon usage. Quoiqu'il soit utilisé sans être préalablement défini dans la quasi-totalité des cas et sans qu'on se pose de questions au sujet de sa vraie signification, les multiples sens qu'on lui attribue peuvent être si variés qu'ils suscitent chez le lecteur des doutes et parfois des interrogations. En premier lieu, les deux compréhensions les plus connues et les plus familières dans les écrits et dans la culture générale se rapportent au style d'habillement et au style d'écriture. Les deux réfèrent à des manières ou à des formes d'expressions en termes de la façon de s'habiller ou d'écrire. Des attributs esthétiques abstraits liés à la façon de s'habiller ou d'écrire, exprimés par des termes, des analogies et même par des métaphores généralement bien admises du fait de la fréquence d'usage et donc ne posent pas de problèmes sémantiques. Pourtant, on parle de style d'écriture étranger, vide et sans frontières, furtif, sauvage, élégant, etc., tous des qualificatifs chargés de sens, mais aussi d'ambiguïtés (Brown, 2016, p. 215). En musique, l'usage le plus commun est celui apparenté à l'écriture littéraire, par exemple, on parle de la personnalité d'un compositeur à travers ses œuvres ou de son style d'écriture (Benardeau & Pineau, 2009, p. 88).

Outre ces compréhensions habituelles, mettre des mots sur un attribut relatif au jeu instrumental est au cœur de la circonscription du terme « style ». D'autant plus que le caractère intangible de l'art musical rend quasi nécessaire le besoin d'ajouter des termes et même des phrases pour signifier ce qui a été entendu, surtout par les auditeurs et par les critiques de la musique, très rarement par les musiciens. De fait, l'expression autour de l'esthétique forme le principal de toute définition du style et cette expression passe par l'usage de qualificatifs qui jouent le rôle de prédicat. C'est donc plus aisé, jusqu'à une certaine mesure, de comprendre par l'auditeur les expressions suivantes : style national, style patriotique, style du nord, régional, local, urbain, *Baladi* (traditionnel), *Sharqi* (oriental), etc., qui rendent la musique entendue plus concrète, intelligible et donc relativement mieux contextualisée. En musique arabe, les adjectifs les plus employés sont souvent de nature géographique : style du nord de tel pays, style saharien, style kurde, etc. Cependant, l'usage d'adjectifs et de prédicats associés au terme « style » peut référer aussi à une période artistique. Des expressions peuvent renvoyer aux styles baroque, classique, etc., des expressions assez bien définies par convention dans leurs grandes lignes puisqu'elles résultent d'un bon nombre de travaux, malgré quelques discordes bien connues relatives à des délimitations tranchées de certaines frontières temporelles (Pauly, 1988, pp. 7-11). En référant à ces périodes, ces expressions sous-

tendent des caractéristiques mélodiques ou rythmiques communes, donc de style, assez marquantes de la période en question ou de la manière de composer. Par ailleurs, certains qualificatifs sont donnés par les critiques aux œuvres d'un compositeur, par exemple, celles de Beethoven à la fin de sa vie : son « late style » est souvent qualifié de nostalgique, intime, concis et même fragmentaire (Straus, 2008).

L'autre façon de définir un style est de formuler une analogie à laquelle il réfère ou carrément une antithèse. Ce système de catégorisation par l'opposition et par la différence a été largement employé pour essayer de rendre explicites les attributs d'une musique, d'un style ou d'une époque. Le texte écrit par E.T.A. Hoffmann en 1810 sur la *Critique de la cinquième symphonie* de Beethoven en est un bon exemple en opposant ce qui est musical de ce qui est plastique⁵ (Brisson & Thiébaux, 2020, pp. 348-350; Dahlhaus, 1997, p. 43). Ainsi, des antonymes comme « antique et moderne », « naturel et artificiel », « rythme et harmonie », etc. ont été employés dans le but de décrire les attributs abstraits du style de la cinquième symphonie et d'y donner un portrait le plus précis possible. Comme le mentionne Dahlhaus, malgré toutes les critiques et les limites qu'on peut identifier à ce système de définition et d'analyse (schéma d'analogie et d'antithèse), il demeure constructif à plusieurs égards dans le développement de l'esthétique musicale instrumentale et romantique (Dahlhaus, 1997, p. 44), dans le sens où il a permis de jeter des bases à une analyse des styles musicaux de la période romantique, par exemple.

Somme toute, les adjectifs ajoutés au terme style apportent une certaine précision fort utile, particulièrement ceux relatifs à la géographie, à la temporalité (périodisation) et à la culture surtout dans le cadre des musiques arabe et orientale pour exprimer une identité stylistique d'un joueur d'instrument comme le Oud. D'où l'importance de décrire certaines conventions et attributs contextuels repris dans les précisions émises pour mieux définir un style de jeu d'instrument ou de musique.

1.1.2 LE STYLE, LES CONVENTIONS ET LES ATTRIBUTS CONTEXTUELS

La notion de style est très souvent employée par les musiciens et elle est omniprésente dans leurs discussions entourant leurs expressions relativement à la musique, particulièrement au jeu instrumental. Le choix des qualificatifs et des expressions pour signifier un style quelconque s'appuie sur un bagage culturel et artistique, des conventions et de valeurs partagées par une communauté, un groupe de musiciens d'une région ou d'un pays. Ce sont donc ces conventions à

⁵ En faisant référence à l'art plastique.

finalité normative – issues de valeurs culturelles, de croyances et de règles (Meyer, 1996) – qui permettent l’usage d’expressions symbolisant les caractéristiques du style par le biais d’expressions compréhensibles par la majorité des auditeurs, reconnues par les musiciens et employées par les critiques de la musique. De telles caractéristiques implicites – exprimées verbalement – permettent de reconnaître ou de délimiter le style d’un genre musical ou d’une œuvre par l’entremise d’un ensemble de traits assez aisément reconnaissables.

Comme mentionné auparavant, ces traits peuvent être de nature rythmique (cadence rapide ou lente, avec de nombreux ou de longs silences) ou mélodique (harmonies particulières, contrepoint, monodie, etc.). Pris ensemble, ces traits forment un corpus de connaissances traduites en des paramètres, et même des attributs, qui permettent de reconnaître et de définir un courant connu (classique, etc.) ou nouveau, ce qui fait qu’un style devient identifiable et reconnaissable. Ainsi, les expressions employées par les musiciens et les auditeurs mettent en mots certaines caractéristiques rythmiques et mélodiques identifiables par l’oreille et qui respectent des conventions implicitement établies. La figure suivante illustre et résume l’effort du passage de l’abstraction vers l’expression lorsqu’il est question de se prononcer sur un style.

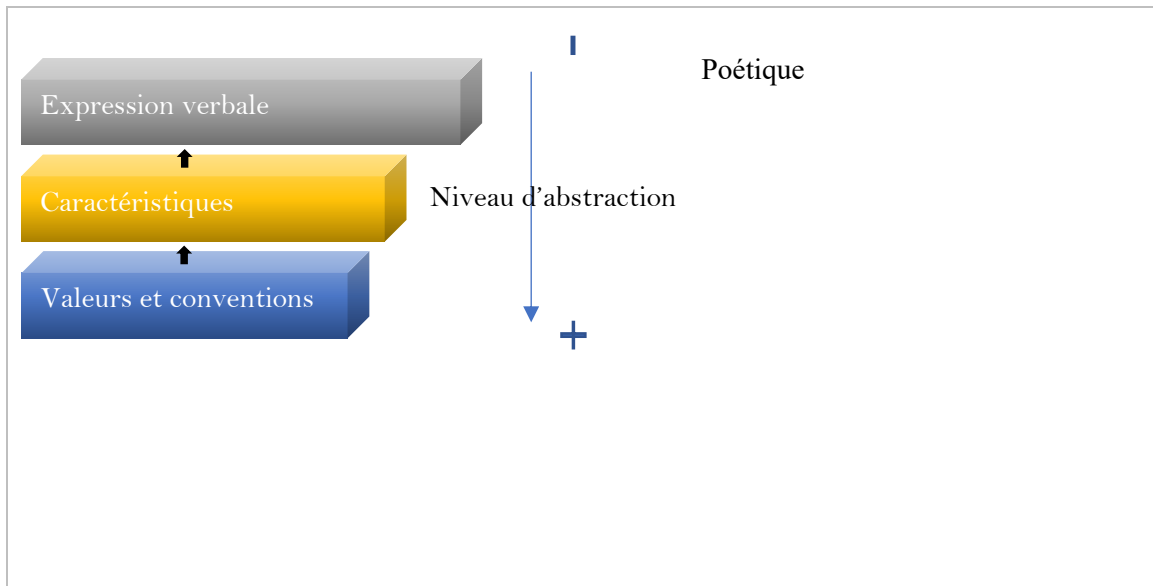


FIGURE 1 : STRATIFICATION DES ESSAIS DE DÉFINITION DU STYLE

Cela précisé, tout essai de définition d’un style de musique convergerait globalement vers cette façon de raisonner. Elle se retrouve dans la plupart des récits de musiciens, de critiques de la musique et d’auditeurs implicitement ou explicitement. De plus, les valeurs et les conventions font automatiquement référence à un contexte précis (géographique ou temporel) qui dicte les

fondations à la base de la définition de la notion de style, donc de son expression en des termes. Dans un article sur le style de jeu et les capacités interprétatives des styles classiques, le violoniste Louis Kaufman (1905 – 1994) soutient que le style devra être instantanément reconnaissable par l’audience ou par l’auditeur, authentique et stylistiquement représentatif de l’environnement d’où il découle (Kaufman, 1948, p. 8). On trouve dans cette assertion, qui ressemble à une définition, la force de l’attribut de l’appartenance à quelque chose, ici l’environnement (ou le contexte). Cet attribut émerge avec force dans plusieurs définitions de la notion de style notamment la deuxième partie de la définition donnée par Jean-Jacques Nattiez. Selon lui, le style est « un ensemble de caractéristiques identifiables et de combinaisons inscrites dans la substance sonore d’un morceau, mais [aussi] un ensemble de phénomènes qui sont perçus selon le degré de culture musicale et d’acuité auditive des sujets » (Nattiez, 1987, p. 347). L’environnement de référence de Kaufman est ici le degré de culture musicale du sujet, bien que la définition de Nattiez mette en exergue les attributs de l’œuvre au premier plan.

Ces deux exemples de définition renvoient à deux grandes dimensions : la nécessité du repérage d’un ensemble de traits ou de caractéristiques ‘facilement’ identifiables et le besoin de les rattacher à des préceptes, généralement préétablis par convention – temporelles, géographiques ou culturelles – donc de contexte. Il faut toutefois mentionner que le paramètre ‘facilement identifiable’ s’applique bien, mais parfois l’auditeur ou le musicien peut parler de ‘à peine identifiable ou connaissable’. Cette dernière expression s’applique à une personne externe au style en question qui ne partage pas les valeurs sous-jacentes et qui ne détient que peu ou pas de corpus de connaissances lui permettant de reconnaître le style. C’est l’exemple des musiciens occidentaux qui, aux XVII^e et XVIII^e siècles, n’étaient que rarement en contact avec les musiques du monde : indienne, turque ou orientale par exemple. Ils emploient des termes, selon leurs référentiels respectifs, pour essayer de caractériser et donc de ‘définir’ le style qu’ils entendent. Par exemple, est-ce que certaines œuvres de compositeurs de renom comme celle de Haydn (Gypsy rondo⁶) dans le ‘style hongrois’ et celle de Mozart (Concerto pour violon N° 5 en La majeur KV. 219) dans le style dit ‘turc’ reflètent cette caractéristique? Cette idée de style « à peine identifiable » par l’auditeur ou par un musicien ‘étranger’ au style et qualifié parfois d’exotique est discutée par certains auteurs comme Scott (2010, p. 140). On ne fait que poser cette question et en faire mention pour mettre en exergue l’importance du continuum allant du non identifiable et non familier au

⁶ Le trio pour piano N°39, en sol majeur, Hob XV :25. (1795).

style totalement familier, un sujet qui devra être considéré à notre sens comme une recherche à part entière.

1.1.3 PLURALITÉ ET COEXISTENCE DES STYLES

La notion d'environnement de référence – à laquelle on a fait allusion lorsqu'on a donné les définitions précédentes que cet environnement soit temporel (période), géographique, abstrait (stylistique) ou autres – incite à reconnaître un fait important : la coexistence et la diversité des styles. Ces deux notions sont des sources majeures de complexité. En résumé, chaque région et chaque époque ont connu la coexistence de plusieurs styles ainsi qu'une grande diversité, sauf quelques exceptions⁷, ce qui occasionne des hybridations multiples (Dwight F. Reynolds, 2010) et par le fait même la création de nouveaux styles.

1.1.4 DÉFINITIONS LES PLUS FRÉQUENTES DE LA NOTION DE STYLE

Plusieurs définitions de la notion de style en musique sont employées et réfèrent en majorité à la manière de composer ou aux différences notables entre les musiques des pays et des régions. Ces deux façons de définir le style se retrouvent par exemple dans la définition donnée par le dictionnaire de musique (1703) :

...le style ou la manière de composer, ainsi on dit la musique italienne est bien différente de la musique française, la musique d'église est bien différente de celle de la chambre ou du théâtre. Et qu'on prend aussi ce terme en général pour tout ce qui est harmonie, c'est-à-dire pour l'ordre, le bel arrangement, la bonne disposition, en un mot l'accord du tout avec les parties, ou des parties entre elles. (de Brossard, 1965, p. 73).

Lawson et Stowell (2012, p. 42) rapportent dans un chapitre consacré aux changements de style de musique que la notion de style peut prendre différentes connotations : elle peut faire référence à certaines œuvres d'un compositeur (style de Mahler), à des genres particuliers de compositions (style symphonique); à un style de composition (contrepoint), à une performance particulière dans une région géographique ou à une période historique (style Baroque) et même à une exigence technique (style virtuose). D'autres définitions apparentées réfèrent aux caractéristiques techniques (mélodiques, harmoniques, rythmiques, etc.) et donc à la manière de créer de la musique. On parle de la façon d'exprimer la musique, du geste musical et du lien étroit avec l'identité, soit la signature du musicien (Beard & Gloag, 2016, pp. 237-238). Certains auteurs relient la notion de style à la fonction de la musique (musique de danse versus les lamentations) (Muallem, 2010, p. 17). Bien que l'enracinement au contexte temporel et géographique soit un point d'ancrage crucial, l'usage

⁷ Quelques musiques de certaines agglomérations restées isolées géographiquement.

du terme « style » fait référence pour plusieurs à des caractéristiques de compositions indépendamment du moment ou de la période où elles ont été créées (Pauly, 1988, p. 4), ce qui permet de soutenir simplement que la diversité d'usage général est la règle. Toutefois, comme mentionné auparavant, les paramètres et les attributs d'apparence immuables, recherchés par les critiques et les musiciens pour décrire et définir le style demeurent la clé pour circonscrire un style dans un cadre de référence reconnu par tous.

Lorsque les auteurs mentionnent que le style d'un compositeur représente un cadre de référence, ils sous-tendent en général le caractère cristallisé du style. Quand des patrons (*patterns*) et des motifs rythmiques, mélodiques ou harmoniques par exemple commencent à être reconnaissables, constants d'une pièce à une autre et imités pour devenir cristallisés et représentatifs des travaux d'un compositeur ou de compositeurs d'une période donnée, cela veut dire qu'un style est créé. Cette création requiert différentes étapes, notamment les reconnaissances indépendantes et itératives – du public, des pairs, etc. – et l'atteinte d'une large audience avant de devenir une tradition de composition (Bowen, 1999, p. 444), donc un style à part entière. On l'appelle souvent une école (p. ex. École de Vienne), un style cristallisé dans des répertoires, ou un « capital esthétique » comme l'appelle Nicolas Cook (Cook & Everist, 1999). Les exemples sont multiples : le style classique a été appliqué à des œuvres de Haydn et de Mozart (Pauly, 1988, p. 5).

En musique occidentale, les paramètres de styles peuvent être relativement faciles à retracer et à analyser pour ainsi saisir les principes du fait de la présence de la partition, comparativement à la musique non-occidentale basée sur l'oralité. L'évolution vers la cristallisation – pour devenir une tradition et donc un style – est en quelque sorte similaire dans ses grandes lignes pour les deux types de musique. La seule grande différence est que les corpus de connaissances des deux musiques (occidentale et de tradition orale) passent par deux chemins différents. En résumé, en musique à transmission orale, les paramètres, soit les techniques de jeu, etc., 'nouveaux' élaborés par un artiste pionnier (des oudistes⁸) sont appréciés, reproduits par les pairs pour fonder le capital esthétique de Cook cité dans le paragraphe précédent. C'est ce qui s'est passé au XVIII^e siècle avec les quelques grands noms connus de la musique qui a engendré le mouvement appelé classique à *posteriori* (Pauly, 1988), en Andalousie depuis le IX^e siècle pour la création du répertoire de la

⁸ Terme qu'on utilisera tout au long de ce travail pour signifier une personne qui joue du Oud de façon professionnelle et de qualité élevée. Nous consacrons l'expression « joueur du Oud » aux personnes qui jouent du oud de façon occasionnelle ou pour accompagner un chant.

musique dite andalouse (Poché, 1995) et en Turquie pour le répertoire ottoman depuis le XVI^e jusqu'au XIX^e siècle (Feldman, 1996).

1.1.5 STYLE VERSUS GENRE

Dans plusieurs textes, on utilise les termes « style » et « genre » comme des synonymes, par exemple dans la monographie « The SAGE handbook of popular music » (Bennett & Waksman, 2015). Toutefois, une distinction peut être tracée entre les deux termes lorsqu'on saisit que le terme « genre » en musique désigne selon Larousse « un ensemble de formes de même caractère, réunies par leur destination (exemple musique de chambre) ou par leur fonction (exemple musique sacrée) »⁹. Il s'agit donc de l'ensemble auquel réfèrent plusieurs œuvres qui partagent les mêmes attributs, une sorte de répertoire d'œuvres d'une période donnée, d'un groupe de compositeurs qui partagent les mêmes schèmes de compréhension pour créer leurs œuvres. Certaines compositions qui respectent certains attributs rythmiques, mélodiques ou autres représentent un genre en soi. Le rondo par exemple est considéré comme un genre musical et ce terme qualifie toute pièce qui prend la forme basée sur l'alternance d'un refrain et des couplets. Les attributs renvoient donc à quelque chose de figé par rapport à un référentiel (période, compositeur, un mouvement social, etc.), ce qui est en quelque sorte le cas aussi pour la notion de style, d'où la confusion entre les deux termes.

1.1.6 PROXIMITÉ AVEC LA NOTION DE PERFORMANCE

La quasi-totalité des analyses musicologiques de la performance musicale montre une multitude de liens entre cette dernière et le style. Cette forte corrélation réside dans le fait que la notion de style se définit inévitablement à travers la performance et cela est applicable aussi bien au contexte du jeu d'un instrument dans le cadre de la musique de tradition orale (les pièces improvisées et les pièces composées) qu'aux œuvres connues (écrites) où l'on cherche à cerner la touche personnelle du musicien, donc de son style indépendamment de l'œuvre¹⁰. En guise d'exemple, la définition du terme « performance » par Simon Frith (1996, p. 205) reflète cet étroit rapprochement. Cet auteur réfère à un processus social ou communicatif qui requiert une audience et dépend donc, dans un sens, de son interprétation. Dans les deux cas – jeu d'une pièce traditionnelle et l'exécution d'une œuvre écrite – le style interprétatif du musicien ou de l'orchestre est quasi présent dans une performance que les auditeurs viennent chercher ou *a contrario* essayent d'ignorer pour saisir l'expression originelle, ou la signification du compositeur, à travers la performance. Cette dualité réfère à la discussion de Kramer (2011, pp. 258 - 277) au sujet de la signification de la performance.

⁹ Dictionnaire Larousse, accessible au [lien suivant](#).

¹⁰ Note: Nous faisons référence ici aux œuvres bien documentées qui ne présentent pas de litiges quant aux différentes caractéristiques : rythme, cadence, etc.)

Brièvement, cet auteur fait la distinction entre la performance perçue comme un événement unique qui se déroule et la performance comme une interprétation d'une œuvre, donc une construction qui dépasse le moment de l'évènement. C'est ce que nous avons signifié par la perception de l'auditeur devant une performance : une recherche d'une interprétation nouvelle ou de l'originalité de l'œuvre, une dualité qui renvoie directement à la corrélation étroite entre la notion de style et la performance. Dans le cas du jeu du Oud, sa performance découle des différents rôles et fonctions qu'il joue comme décrits dans la section 5.4 qui porte sur les fonctions du Oud en tant qu'instrument.

Ces distinctions peuvent amener à délimiter trois catégories, souvent considérées comme interchangeables, puisqu'elles s'entrecroisent, aussi bien dans les discours des artistes et des auditeurs, mais aussi chez ceux qui analysent et interprètent la musique et les activités artistiques en général. Ces catégories sont le genre; le style de la musique jouée ou chantée dans une localité, une région ou un pays et le style personnel de chaque musicien qui n'est que la traduction du style de la musique qu'il joue. Ces éléments ont été abordés avec les répondants afin de les clarifier selon leurs perspectives.

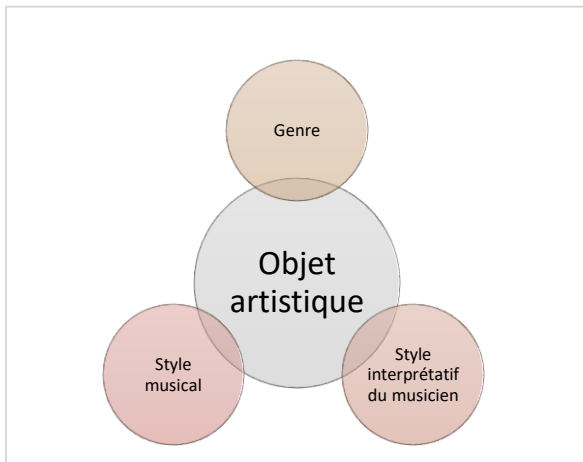


FIGURE 2 : LES TROIS GRANDES CATÉGORIES RELATIVES AU STYLE ET AU GENRE DE L'OBJET ARTISTIQUE

L'ajout de qualificatifs par les musiciens et les musicologues pour formuler une expression qui clarifie le style, le repérage de traits et de principes basés sur des conventions et les lier à une période ou à une région est un levier qui

facilitent la clarification de la notion du style musical en question. Distinguer le style du genre et établir un lien étroit avec la notion de performance sont aussi nécessaires et utiles. Toutefois, l'usage de ces leviers est souvent une source de discordes, car ils manquent de précisions particulièrement de natures linguistiques, de formulation, etc., ce qui incite à fournir un effort supplémentaire en faisant appel à un cadre théorique explicatif qui aiderait à clarifier les notions.

2 Base théorique

Aborder le sujet des styles musicaux implique au moins trois dimensions fondamentales relatives à : 1) l'œuvre¹¹ en tant que telle avec ses caractéristiques structurelles intrinsèques, 2) au musicien interprète de l'œuvre, et à 3) la réception (du style) par le musicien et par l'auditeur. Cette dernière renvoie à la représentation mentale que l'auditeur fait de ce qu'il entend comme phrases musicales successives, suivie ou non d'un effort de description et parfois d'interprétation pour ainsi lui donner une ou des significations. Ces trois notions se retrouvent généralement au cœur de l'une des difficultés en musicologie, qui peut se résumer en un rapport existant entre la structure musicale et sa description verbale se retrouvant dans plusieurs modèles explicatifs, notamment en herméneutique et dans la théorie de la tripartition (Ayrault, 2022; Nattiez, 1987).

Dans le domaine des musiques de tradition orale où l'œuvre (non écrite) ouvre la porte à de multiples perceptions et interprétations par l'entremise de l'expression musicale et surtout par le discours, les concepts théoriques d'émic et d'étic prennent une grande importance. Le jeu du Oud est un aspect culturel qui se définit en grande partie par le langage des musiciens et des auditeurs. Cela se traduit dans des styles représentés succinctement par les trois catégories décrites et représentées par la [figure 2](#). Dans le présent travail, nous faisons appel aux deux concepts clés en nous concentrant particulièrement sur l'aspect émic : en recueillant les significations culturelles des personnes qui jouent cet instrument, qui le fabriquent et qui l'écoutent. Tout en définissant les deux concepts, Kenneth Pike (1993) rappelle la complémentarité des deux perspectives incluses dans chacun des concepts (émic et étic). Cette complémentarité représente un point de convergence qui est central dans la présente recherche, soit, considérer le point de vue de l'acteur (émic) qui renvoie à une plateforme culturelle commune, le confronter à des opinions de ses pairs, mais aussi aux données de recension des recherches précédentes (étic). Considérer la complémentarité entre les deux perspectives est fondamental pour rapprocher les principes (étic) parfois généraux et transférables, des éléments concrets enracinés dans les repères contextuels du répondant (émic) (Hahn, Jorgenson, & Leeds-Hurwitz, 2011). L'importance donnée aux phénomènes interprétatifs – qui se basent sur des représentations mentales formulées sous forme de termes et de concepts, employés pour définir ou illustrer des images acoustiques – est donc privilégiée.

¹¹ Note : un travail de clarification est nécessaire ici relativement à la notion d'œuvre dans la musique arabe/orientale. On parle des caractéristiques reconnaissables d'un contenu qu'on joue, (caractéristiques inscrites dans la substance sonore, selon Nattiez) : des pièces classiques qui nécessitent le respect de certains principes immuables et inhérents à la composition de la pièce. Ce qui nous rapproche de la notion de neutralité de la théorie de la tripartition.

Ainsi, un défi méthodologique se pose, celui de la possibilité d'associer, avec assez de fiabilité, les aspects théoriques et les représentations aux sens qu'on leur attribue pour que l'inférence soit valide. Nous avons essayé de relever ce défi en définissant des balises dictées par une perspective précise. D'abord en mettant en œuvre dans la mesure du possible une opérationnalisation claire des aspects retenus. Autrement dit, nous partons du postulat que le style représente une forme de préceptes admis par la communauté dont il émane ou du pays d'origine, il comprend des éléments identitaires culturels qui doivent être présents dans toute musique du style en question, faute de quoi, le style est questionné ou même rejeté. Ensuite, ce postulat fait surgir deux paramètres importants qui gouvernent le style : le musicien fait des choix en se basant sur des règles même si implicites; et ces règles posent des limites sous forme de contraintes et des possibilités bien précises. Ce sont deux notions – les choix et les contraintes – qui forment le corpus du cadre théorique formulé par Leonard B. Meyer (1996) dans sa monographie sur le style en musique et qui sera adopté dans la présente recherche.

Dans la monographie qui porte sur la théorie, l'histoire et l'idéologie du style en musique, Meyer met en exergue les deux paramètres fondamentaux à la définition de la notion de style : le **choix** et les **contraintes**. Pour cet auteur, « Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artefacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints » (Meyer, 1996, p. 3). Les clarifications additionnelles données par Meyer de cette façon d'approcher le style laissent entendre que l'être humain fait des choix pour répliquer des patrons (*patterns*) ou des motifs (abstraites ou tangibles), des formats ou de modèles déjà préétablis par des prédécesseurs de la même communauté littéraire ou artistique qui créent des artefacts ou des œuvres.

Le point le plus important selon cet auteur est que lorsqu'un motif est employé ou répliqué dans une œuvre d'un artiste, un choix est fait parmi un ensemble de contraintes et constitue donc un aspect de style de mouvement, d'époque ou de culture. Par exemple, un compositeur a des **possibilités** de rythmes, de cadences de patrons mélodiques, etc., desquels il fait certains choix, qui sont à leur tour contraints par des **règles** qui ne sont que rarement inventées par les compositeurs. Ces règles sont généralement préétablies et cristallisées dans un cadre cohérent et stable appelé : école classique, style classique (Meyer, 1996, p. 5), courant musical (Jazz, Rock...), etc. Ce sont ces règles implicites communément admises qui régissent la création de l'œuvre artistique en question. Bien que cet ensemble de règles constitue un système normatif globalement assez cristallisé, il peut varier selon les traditions locales, régionales ou nationales. Une telle façon de

caractériser le style s'applique adéquatement à la musique instrumentale orientale de tradition orale bien que 'l'œuvre' ne soit pas figée par une transcription ou par une édition *Urtext*.

En ce qui concerne les contraintes, mis à part celles d'ordres physiques (taille de l'instrument, sa construction, ses cordes, etc.), ce sont surtout les contraintes psychologiques qui influent sur les façons dont les phénomènes sont conceptualisés, compris et manipulés, selon Meyer. Ces façons sont internalisées avec le temps et la pratique. Il en découle que les contraintes d'un style sont liées les unes aux autres d'une façon hiérarchique, d'où les sources considérables de confusions, selon cet auteur. En effet, le terme style est utilisé pour référer à des niveaux hiérarchiques disparates, allant de contraintes de cultures dans sa globalité (style culturel), contraintes d'époques (ex. Baroque), ou de mouvement (impressionnisme), jusqu'à celles liées à l'œuvre d'un même compositeur.



FIGURE 3 : CADRE THÉORIQUE DE MEYER

On trouve donc dans ce cadre théorique les principaux éléments répertoriés dans la littérature publiée sur la notion de style ainsi qu'une complémentarité directe avec les paramètres de sa définition. À cet effet, pour bien cerner un style, celui du jeu du Oud, il est nécessaire de préciser les caractéristiques structurelles et fonctionnelles qui y sont inhérentes, qu'elles soient standards (invariantes) que changeantes. Mais avant cela, un arrêt s'impose sur quelques jalons historiques et sur les paramètres physiques qui, comme il sera montré, ont une influence sur les styles de jeu du Oud.

3 L'instrument¹²

3.1 Typologie et quelques éléments d'organologie

Les instruments à cordes ont connu de grands changements au cours de leurs histoires relativement à la forme, aux dimensions, aux types de bois utilisés et aux cordes. La sonorité et le style de jeu ont toujours été étroitement conditionnés par ces changements des caractéristiques physiques (Magnusson, 2021, p. 175; Rossing, 2010, p. 209). De plus, la pertinence de l'analyse des composantes et des particularités physiques prend toute son importance lorsqu'on approche le Oud comme un instrument appartenant à une famille d'Ouds plutôt qu'un instrument unique. D'autant plus, lorsqu'on admet qu'un continuum généalogique de l'instrument et donc une narration linéaire sont quasi impossible à établir. Pour illustrer cette idée d'instruments appartenant à une famille, on commence par faire appel à l'affirmation tenue par O'Dette (2007, p. 170) dans son texte sur les instruments à cordes pincées lorsqu'il traite du luth voulant que ce dernier n'ait pas un simple instrument, mais une famille entière d'instruments impliquant différents gabarits, dimensions, techniques de jeu et fonctions. Cette affirmation s'applique à la famille du Oud où différentes tailles existent ainsi que différentes sonorités (voir sous-section 5.3 : structure physique).

Tout d'abord, il faut noter que la classification des instruments en familles a toujours existé depuis l'antiquité. Elle fait partie des travaux de systématisation des connaissances très utiles pour la compréhension 'scientifique' des phénomènes, incluant la musique (Rescher, 1977, p. 20). Les peuples de plusieurs civilisations ont adopté des façons diverses de grouper les instruments selon leurs compréhensions, croyances, intérêts et utilités. Par exemple, les Chinois ont adopté un système de classification cosmologique où les matériaux – de construction des instruments : soie, pierre, métal et bambou – étaient considérés comme étant associés aux saisons, autant que le système de classification des indous où il est question d'union avec leurs dieux (Charest, 2019, p. 20). La classification arabe des instruments découle en grande partie des enseignements grecs et de leur catégorisation qui se basent sur le raisonnement scientifique où la forme physique est vue à travers le prisme des proportions mathématiques. À titre d'exemple, au X^e siècle, Avicenne (*Ibn Sina*)¹³ classait le Oud dans la famille des cordophones parmi trois grandes familles des instruments : les instruments à cordes (pincées et frottées), les instruments à vent et les instruments de rythme (Avicenne, 1956). Cette classification se retrouve dans de nombreux textes anciens et

¹² Remarque : l'approche méthodologique adoptée pour repérer la littérature pertinente sur le sujet est décrite dans la section 4 « méthodes », sous-section 4.1.

¹³ L'[annexe 5](#) donne quelques détails sur les auteurs anciens.

récents, aussi bien relatifs à la musique du monde qu'à la musique occidentale. D'autres classifications plus fines existent et décrivent cinq catégories : les aérophones, les idiophones, les membranophones, les cordophones et les instruments atypiques improvisés¹⁴ (Sawa, 2018, Ch. 2, p. 48). Les fondements de ces classifications sont repris aussi bien dans les textes arabes modernes que dans la classification à quatre catégories proposées notamment par Curt Sachs et Erich Von Hornbostel¹⁵ (Guettat, 1980, p. 36). Cela précisé, quelle que soit la typologie, le Oud demeure toujours catégorisé comme un instrument à manche court sans frettes et à cordes pincées avec un plectre, bien que certaines variations du nombre et des longueurs des cordes existent et que certains musiciens pincent les cordes à même les ongles des doigts de la main droite, telle que la technique de guitare et du luth.

Cette brève délimitation organologique positionne la prémisse que certaines caractéristiques physiques et sonores des principaux types du Oud conditionnent le timbre, le jeu et donc du style. Marcel-Dubois (1937) soutient le même argumentaire lorsqu'il traite des instruments de l'Inde ancienne : « ...c'est l'instrument de musique qui crée le style : par sa morphologie et sa constitution, il porte en lui sa sonorité, il offre des possibilités d'exécution déterminées... ». Certes, les caractéristiques distinctives de l'instrument sont perçues différemment selon le degré d'expertise. Elles peuvent être subtiles et donc difficilement perceptibles pour un néophyte, mais énormes pour un musicien, un luthier ou un auditeur expert. L'effort de catégorisation impose ainsi l'analyse, minime soit-elle, des différences physiques et fonctionnelles qui émanent de l'évolution du Oud en tant qu'instrument à sonorités et à fonctions multiples.

3.2 Bref historique et source de données

Dater avec exactitude la création de l'instrument « Oud » représente une tâche ardue et le référer à une époque particulière ou à un peuple plutôt qu'à un autre l'est aussi. Bon nombre de facteurs concourent à ces difficultés de datation qui peuvent se résumer d'abord en la paucité des preuves écrites dont on dispose. Ce qu'on peut toutefois affirmer avec assez d'assurance, c'est que la naissance des instruments de forme oblongue ou piriforme remonte à l'antiquité comme plusieurs écrits historiques et artefacts le décrivent et le montrent et tel que décrit plus loin dans ce chapitre. En résumé, certaines références anciennes – entre autres la monographie d'*Ibn*

¹⁴ Improvised and unusual instruments.

¹⁵ von Hornbostel, E. M., & Sachs, C. (1914). Systematik der Musikinstrumente. *Ein Versuch. Zeitschrift für Ethnologie*, 46 (4-5), 553-590.

*Khordadhbeh*¹⁶ (820 – 912) – font mention que le Oud aurait été inventé par *Lamik*¹⁷ pour donner suite à la mort de son fils (Beyhom, 2010, p. 283). D'autres références mentionnent qu'il serait une invention persane au temps du roi *Shapur I* (H. G. Farmer, 1930).

Par ailleurs, l'analyse des différentes représentations du Oud illustrées sur des artefacts archéologiques (des sceau-cylindre, vases, murales, etc.) permet de constater la grande variété de sa forme selon les régions et son évolution à travers le temps (Bahnaṣī, 1990). En guise d'exemple, des murales sumériennes illustrent la présence d'instruments à corps en forme de demi-poire, de petites et moyennes dimensions avec des manches courts et longs. Ces mêmes illustrations murales donnent aussi certains indices relatifs à la façon de jouer de ces instruments ainsi que la composition des troupes musicales de ces époques anciennes (Galpin, 1929, p. 122).

Si l'on considère que le Oud à petite caisse de résonance est l'ancêtre du Oud tel qu'on le connaît actuellement, les illustrations les plus anciennes trouvées, gravées ou sculptées sur des figurines et sur des sceaux-cylindres montrent des Ouds à petites caisses remontants à la Mésopotamie. Les travaux effectués par des chercheurs, notamment par l'archéologue irakien Rashid, ont montré que des artefacts trouvés sur des sites archéologiques en Irak datent de la période akkadienne : 2370 - 2110 av. J.-C. (Rashid, 1970; Wachsmann, McKinnon, Anderson, Harwood, & et al., 2001) (illustration 1 de la [figure 4](#)). De plus, plusieurs objets authentifiés datant de la période babylonienne montrent que le Oud était un instrument populaire (Wachsmann et al., 2001). Des images peintes sur des murales des pyramides d'Égypte montrent des sortes d'Ouds – dans sa forme ancienne, c'est-à-dire à petite caisse de son, piriforme, à manche court ou long et qui auraient entre deux à quatre cordes (illustration 2) – qui dateraient de 2700 ans (Hulw, 1974, p. P. 88). D'autres références font mention de Ouds trouvés dans des tombes (la tombe thébaine par exemple) et qui remonteraient à 1300 ans av. J.-C. (Shehadeh Abdoun, 2011; Wachsmann et al., 2001).

¹⁶ Historien et géographe persan et auteur des livres les plus anciens dont on dispose actuellement.

¹⁷ Lamak ou lamech, Lamik, le 6^e petit-fils du prophète Adam, avec deux fils Yabal et Yubal (Jubal), ce dernier serait, selon la Genèse, l'ancêtre des joueurs de cithares et des flutes.

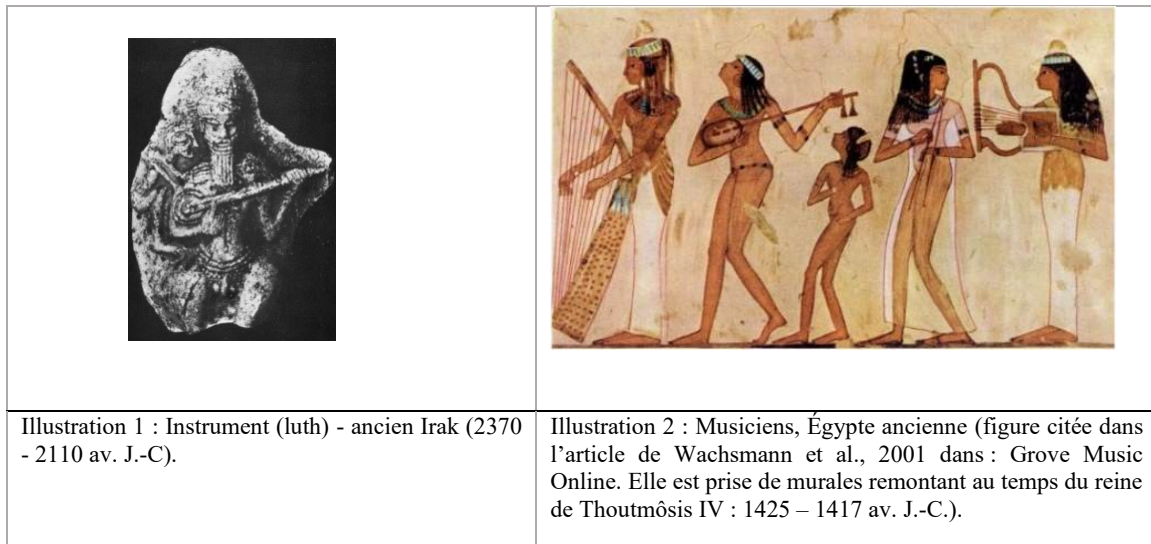


FIGURE 4 : QUELQUES FIGURES D'INSTRUMENTS-ANCÊTRES DU OUD

Par ailleurs, les références portant sur les instruments iraniens font état que le Oud serait développé durant la Dynastie sassanide sous le règne du Roi *Ardeshir* (m. 241). Ces références établissent également un lien direct entre le Oud et le *barbat* (Lawergren, Farhat, & Blum, 2001). Le *barbat* est le luth iranien dont la taille globale est un peu plus petite que le Oud 'standard' dont la table d'harmonie est faite de peau et d'un manche plus long (Sawa, 2018, p. 54). Le *Barbat* était un instrument connu des Perses et des Arabes durant la période islamique (Feldman, 1996, p. 114; Hulw, 1972, p. 165). Dans sa monographie sur la théorie de la musique, Avicenne (1956, pp. 141-142) emploie les deux termes « Oud » et « *barbat* » de façon interchangeable. Cette synonymie chez ce théoricien de la musique pourrait être expliquée par le fait qu'il soit né et ait vécu à Boukhara en Ouzbékistan, un pays plus proche de l'Iran qu'aux pays arabes, notamment la région du *Hijaz* (région ouest de la péninsule arabique) où l'on emploie communément et plus fréquemment le terme « Oud ». Dans son encyclopédie « les clés des sciences » (*Mafatih al-'Ulum*), *Ahmad al-Khawarizmi*¹⁸ soutient que « *barbat* » est le terme persan donné au Oud en Iran. Cette encyclopédie est considérée comme le plus ancien recueil arabe de définitions scientifiques disponible actuellement (Beyhom, 2010), écrite entre 980 et 990 (Fischer, 1985). Cet auteur ajoute comme description que le terme « *barbat* » veut dire poitrine de canard puisque la forme du Oud (caisse et manche) ressemble à cet animal¹⁹. *Al-Asbahani* (897 – 967) soutient dans son Livre des Chansons (*Kitab al-Aghani*) que *Ibn Suraij* serait le premier à apprendre à jouer du Oud auprès des Perses pendant la période des Omeyyades (al-Işbahānī, 1970), ce qui appuierait la thèse que le Oud

¹⁸ Savant perse ayant vécu à Nichapour en Iran, à ne pas confondre avec *Ibn Moussa al-khawarizmi* le mathématicien.

¹⁹ Mafatih al-'Ulum, cité dans (Beyhom, 2010) p. 191.

dérive du *barbat* et qu'il serait développé pendant la période sassanide. Ce n'est qu'au VIII^e siècle que *Zalzal* (m. 842) aurait construit un Oud qui remplaça le Oud *al-Farisi* (soit le Oud persan) (H. G. Farmer, 1930, pp. 771-772). Cet Oud aurait été composé d'un manche et d'une caisse de son indépendants, soit non construit d'un seul bloc de bois tel que c'était le cas auparavant (El-Hefny, 1971; H. G. Farmer, 1930).

Au même titre que cette thèse reliant le Oud au *barbat*, d'autres sources lient le premier à des monocordes. Mahmoud Guettat (1980, pp. 40-41), ainsi que d'autres, cite des textes poétiques de poètes célèbres des VI^e et VII^e siècles ayant décrit des instruments anciens utilisés, entre autres, pour accompagner la récitation des poésies. Selon ces textes, *Al-mouwattar* est un monocorde composé d'une petite caisse de son de bois évidé, d'un manche long et une corde tendue, vibrée par l'index. Le même auteur cite deux autres instruments apparentés : le *kirân*, similaire à *al-mouwattar*, dont la caisse est couverte de peau et faite d'un seul bloc de bois (caisse et manche) et dispose de 3 à 4 cordes. Cet instrument a été connu des Arabes de la période préislamique (*al-jahiliya*). Aussi, *al-mizhar* qui est une version améliorée du *kirân*, avec une caisse de son un peu plus grande, une peau traitée et quatre cordes (*Ibid.*).

D'autres récits basés sur des artefacts rapportent que le Oud aurait pris sa forme actuelle (caisse de résonance plus grande dotée d'une table d'harmonie en bois) autour de VII^e siècle apr. J.-C. En effet, *al-Kindi*²⁰ (IX^e siècle) – l'un des premiers théoriciens de la musique arabe qui a jumelé les éléments théoriques grecs à ceux de la pratique arabe (Dimitri Sawa, 2017, p. 159) – a fourni des mensurations précises du Oud de son époque. Par exemple, il précise que la distance séparant le chevalet du sillet doit être de 75,25 cm (H. G. Farmer, 1939, p. 44), une longueur vibrante plus grande que celle des Ouds actuels, qui est autour de 60 cm (voir sous-section 5.3.6). À ce titre, Christian Poché cite l'auteur castillan l'archiprêtre de Hita (XIV^e siècle) qui illustre la corpulence du Oud par sa citation célèbre : « *el corpudo alaúd que tien punto de la trisca* » (le volumineux luth qui rythme la *trisca*²¹) (Poché, 1995, p. 103). Ces affirmations confirment que déjà au IX^e siècle, le Oud avait déjà la forme actuelle.

Ces descriptions ne sont qu'une partie infime des nombreux récits du même genre rapportant de grandes variations, particulièrement en termes de forme. Touma (1996, p. 15) fait état de quatre noms de ces instruments très apparentés, mais présentant quelques différences : le *Mizhar*, le *Kiran*, le *Mouwattar* et le *Sandj*, ce qui appuie la grande ramification. Farmer (1930, p. 768) rapporte que

²⁰ Voir l'[annexe 5](#) pour plus d'informations sur les auteurs anciens.

²¹ Terme castillan qui désignerait une danse bien spécifique : (Poché, 1995)

ces formes de Ouds (les mêmes quatre cités par Touma) existaient durant la période préislamique et formaient différents types de Ouds selon plusieurs auteurs. Somme toute, les noms des instruments en forme de demi-poire, de petite ou grande caisse, avec un manche long ou court ont fait l'objet de beaucoup de recherches qui arrivent à des généalogies et à des clarifications terminologiques qui diffèrent selon l'approche méthodologique (organologique ou fonctionnelle, archéologique, anthropologique, etc.). Soulignons à titre d'exemple les recherches suivantes, puisque cela dépasse l'objet de la présente étude : le travail de Rashid SA (1970), Sachs C. (1940), Engel C. (1929), ainsi que d'autres.

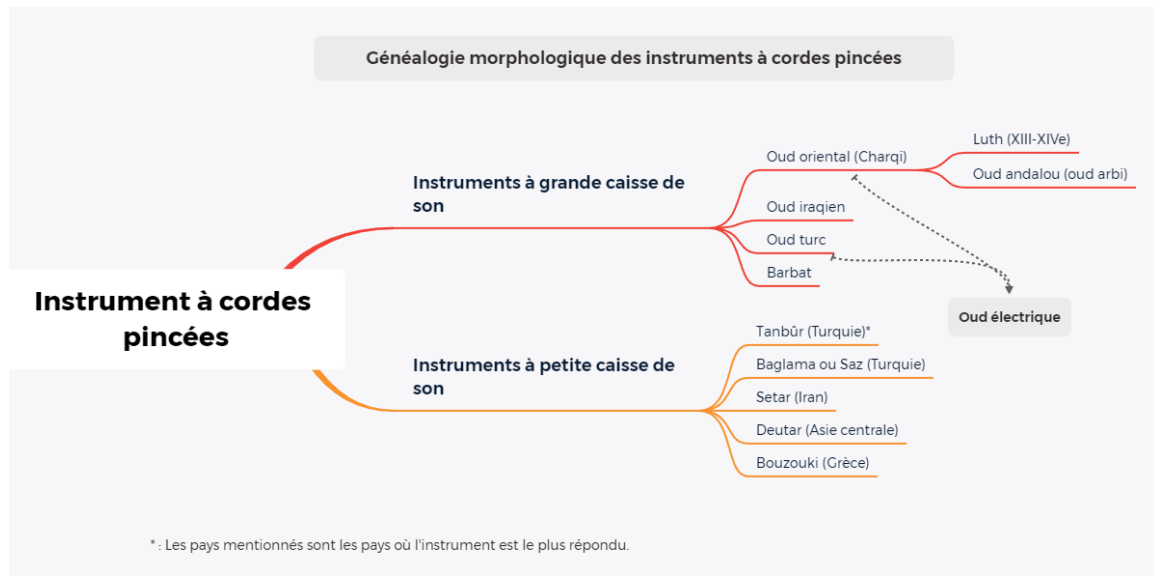
En tant qu'instrument polyvalent, le Oud s'est développé pour s'étendre à différents pays et régions et donner naissance à des versions adaptées aux genres musicaux joués. C'est le même phénomène qu'ont connu tous les instruments, notamment les instruments à archet (Rossing, 2010). Il y a unanimité dans la littérature publiée que le Oud a connu son envol, en tant qu'instrument incontournable dans l'accompagnement de chants et de composition, durant la période abbasside » cela a été possible par l'entremise des musiciens célèbres, notamment les plus connus de leur époque comme *Ibrahim al-Mawsili* (742 – 804) et son fils *Ishaq* (772 – 850) ainsi que *Mansur Zalzal* (m. 842) qui aurait amélioré la construction du Oud et l'appeler le Oud parfait (*al-oud al-kamil* ou bien *al-oud al-Chabbut*, soit le Oud qui ressemble au poisson « la carpe ») (H. G. Farmer, 1930, pp. 771-772; Sawa, 2018, p. 54). Une telle description a amené Mohmoud Guettat (1980, p. 67) à émettre l'hypothèse que le Oud avait une forme ovoïde plutôt que piriforme sur la base de l'analyse des descriptions anciennes telles que celles données par les frères de la pureté (*Ikhwan al-Safa'*) du X^e siècle.

Selon les recherches menées par Henry Farmer (1930) et d'autres (Magnusson, 2021, p. 175; Rossing, 2010, p. 3), le Oud a été introduit en Europe par les Arabes. Il s'est répandu sur le vieux continent pendant les croisades, entre le XI^e et le XIII^e siècles et a reçu plusieurs noms : *lute* en anglais, *luth* en français, *laute* en allemand et *liuto* en italien, toutes issues du vocable arabe « *al-oud* » qui signifie instrument fait de bois (Koç, 2013; Touma, 1977, p. 92). Dans son texte sur le luth médiéval, O'Dette (2007, p. 170) soutient que le luth de cette époque (XIV^e – XV^e siècles) était considéré comme un instrument très prisé, il était constitué de 5 jeux de cordes doubles. Durant le XV^e siècle, le luth s'est beaucoup différencié du Oud arabe étant donné sa forme, ses dimensions et la façon de le jouer, avec les doigts de la main droite plutôt qu'avec un plectre. Ce dernier changement est capital, car il montre qu'avant cette époque le luth était un instrument mélodique autant que le Oud (Wachsmann et al., 2001), joué avec un plectre comme le Oud arabe actuel.

La grande variété, la popularité ainsi que la forte expansion du Oud expliquent la présence d'instruments de la même forme (piriforme avec un manche court) avec quelques différences de dimensions dans d'autres régions du monde, en suivant notamment la route de la soie. Par exemple la *Kobza* en Europe de l'Est, une sorte de luth à manche court présent particulièrement en Ukraine, en Hongrie, en Moldavie et en Roumanie (Fajcsak, 2012). Marcel-Dubois (1937, p. 41) rapporte dans son texte sur la musique indienne ancienne que c'est autour du VII^e siècle qu'un luth a été repéré (vu) dans la région du nord-ouest de l'actuel Pakistan (le *Gandhara*), pour se développer en Inde, puis en Afghanistan et en Asie centrale, avant de devenir le *Pi-p'a* chinois et le *Biwa* au Japon. Ces instruments qui ont la forme générale du Oud en sont bien différents en termes de construction, de nombre de cordes, de la présence de frettes (Rossing, 2010), de la façon de les jouer et par conséquent en termes de sonorité aussi. Par exemple, plusieurs sortes de *Kobza*, de *Pipa* et de *Biwa* sont taillées dans un monobloc de bois (Fajcsak, 2012; Miki & Flavin, 2008), une façon très différente de construire le Oud. Il s'agit là d'un portrait qui reflète une réalité des temps anciens, où différents peuples ont façonné des instruments apportés d'autres pays pour répondre à leurs besoins (sociaux, artistiques, etc.), ou à leur capacité à en reproduire des copies (robustesse pour le transporter par exemple).

Ces paragraphes retracent brièvement l'évolution du Oud à travers certains jalons historiques pour en préciser la grande variété. Toutefois, puisque la généalogie (voir [figure 5](#)) du Oud ne représente pas l'objet du présent travail, ce bref historique ne vise que situer quelques sources de l'instrument actuel et certaines de ses formes dont découlent les principaux styles. Ce qui amène à détailler les principales caractéristiques physiques et sonores, desquelles dérivent les différences de style.

FIGURE 5 : GÉNÉALOGIE DES INSTRUMENTS À CORDES ET DU OUD²²



²² Dans une visée de simplification, nous avons adopté une approche généalogique basée sur la morphologie, pas sur le type de sonorité ou autre paramètre acoustique.

4 Méthodes

C'est par l'entremise d'une approche phénoménologique que la question de recherche a été abordée dans le présent mémoire. Cette approche se traduit en une méthode exploratoire et analytique des différents styles prépondérants pour en arriver à une première catégorisation des styles du jeu du Oud. Elle s'opérationnalise en un devis de recherche mixte à deux volets séquentiels tel que décrit par Creswell et Creswell (2018) : une recension des écrits publiés sur le sujet, qui jette les bases historiques, théoriques et documentaires, bonifiée d'une collecte de données primaires par entrevues auprès d'informateurs clés.

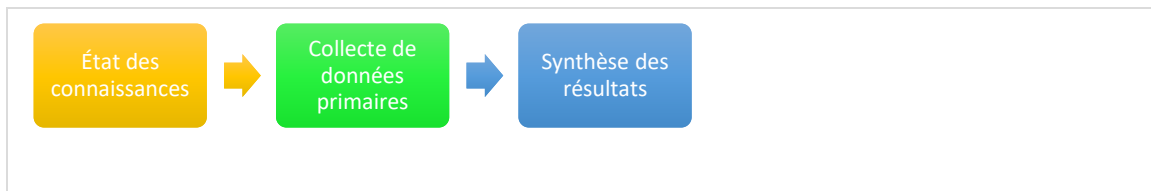


FIGURE 6: DEVIS DE RECHERCHE

4.1 L'état des connaissances

Des recherches documentaires ont été réalisées dans des bases de données en utilisant des mots clés présélectionnés, basées sur des lectures préliminaires. L'[annexe 2](#) détaille la stratégie de recherche adoptée ainsi que les critères d'inclusion. L'objectif était de repérer le maximum de publications pertinentes qui traitent des styles de jeu du Oud aussi bien dans les répertoires récents qu'anciens.

4.2 Collecte de données primaires

Deux stratégies d'échantillonnage ont été adoptées pour cibler les meilleurs répondants : un échantillonnage par choix raisonné et la technique d'échantillonnage dite en boule de neige (snowball sampling). La stratégie d'échantillonnage par choix raisonné a été adoptée en premier pour cibler des répondants qui remplissent des critères préétablis. Elle se définit comme étant un choix basé sur le jugement du chercheur par rapport à la présence ou l'absence de caractéristiques que devra avoir le répondant (Van der Maren, 1996, p. 322). Cette stratégie est utile lorsque la recherche est exploratoire et lorsque le chercheur connaît le terrain et explore un phénomène spécialisé ou rare. Les critères à la base de nos choix sont les suivants : des musiciens (surtout des oudistes, mais aussi des joueurs du Oud et parfois multi-instrumentistes); des musicologues ou des ethnomusicologues et des luthiers appartenant à différentes régions : Maghreb, Moyen-Orient²³, Turquie, Iran et même quelques personnes vivant en Europe et en Amérique du Nord, quelles que

²³ Terme définit dans le [glossaire](#).

soient leurs origines. Les participants ont été donc choisis selon leur degré de compétence et leur capacité à répondre aux questions. Une attention a été portée au genre pour inclure aussi bien des femmes que des hommes, bien que les oudistes femmes soient moins nombreuses que les hommes oudistes. Les technologies de communication ont été un atout majeur pour réaliser cette collecte de données, certes virtuelle mais permet l'interactivité et l'itération.

Ces critères de sélection nous ont permis de colliger les données par le biais d'entrevues semi-structurées. Les informateurs clés ont été des oudistes professionnels qui ont de longues expériences et dans bien des cas une renommée internationale en tant que solistes. Par exemple, les oudistes irakiens Khaled Mohammed Ali, Omar Bashir et Ali Hassan; le oudiste palestinien Ahmad al-Khatib; la oudiste iranienne Negar Bouban, le musicologue et musicien Mehdi Chaachoo du Maroc ainsi que d'autres. D'autres jeunes oudistes très actifs dans l'enseignement du Oud en présentiel et à distance ont été interviewés pour obtenir leurs opinions sur les différents styles qu'ils jouent et qu'ils connaissent. Par exemple, le oudiste iranien Navid Goldrick (Iran), Ramy Adly (Égypte/États-Unis) et Ahmad Afifi (Jordanie). Des luthiers reconnus tels que Saâd Al-Tayyar (Irak) et Khaled Belhaiba (Maroc) ont été consultés de façon itérative pour répondre à des questions en lien avec la construction du Oud et son impact sur la sonorité et donc sur le style ([Annexe 3](#)).

L'objectif était double : d'abord les questionner sur les différentes caractéristiques relatives à chacun des styles à l'étude retenues à partir de la revue de la littérature; ensuite leur laisser la place d'apporter des attributs nouveaux ou différents de ceux retenus en vue de croiser les informations. Les entrevues visaient à retenir le maximum d'information sur chacune des rubriques abordées selon la grille d'entrevue de l'[annexe 4](#). De plus, avec chaque répondant, il a été possible d'approfondir les dimensions entourant le(s) style(s) qu'il maîtrise ou qu'il connaît le plus et de ne pas trop aborder ceux qu'il maîtrise moins pour pallier les biais d'information. Le guide d'entrevue exposé à l'[annexe 4](#) représente un canevas général qui a servi de guide général à chacune des entrevues selon le degré de connaissances du répondant. Les questions de ce guide ont été élaborées en se basant sur les dimensions dictées par la question de recherche et par les éléments retenus de la revue de la littérature, mais aussi en se basant sur l'expérience de l'auteur²⁴. Trois formats ont été élaborés : en arabe, en français et en anglais. Aussi bien la prise de notes que l'enregistrement audio ont été privilégiés, lorsque ce dernier a été accepté. Le but étant de faciliter l'analyse et de vérifier le contenu *a posteriori* des verbatim produits.

²⁴ Note : l'auteur est diplômé de cet instrument et le joue depuis près de quarante ans.

Les participants ont été contactés par différents moyens : par le biais de leurs sites web professionnels, par courrier électronique ou via leurs pages de réseaux sociaux le cas échéant. Lorsqu'une réponse favorable a été reçue, un contact par téléphone a été établi pour expliquer le cadre de la recherche ainsi que l'objectif. L'explication des éléments de confidentialité et le respect de l'anonymat étaient particulièrement abordés et expliqués, pour ensuite obtenir une acceptation verbale. Entre autres, il a été expliqué au début de l'entrevue que les opinions et les informations données n'engageaient pas la personne et que ces informations retenues seront utilisées à des fins d'enrichissement de contenu.

Une analyse des données collectées lors des entrevues a été réalisée selon les principes dictés par les méthodes de recherche qualitative (Van der Maren, 1996). Elle a consisté principalement en une analyse thématique, par pertinence, du contenu retenu des entretiens en tenant compte du cadre théorique et des hypothèses émises au départ (*ibis.*). Cette collecte de donnée a été suivie d'une synthèse combinant les résultats des deux volets tel que recommandé par les méthodes de recherche mixtes (Creswell & Creswell, 2018).

4.3 Sources complémentaires d'information

En plus des entrevues, des conférences et des entrevues réalisées récemment par des passionnés du Oud ont été une source appréciable d'information. En effet, permises par l'essor de l'usage des moyens de technologiques de vidéoconférence en 2020 et en 2021, ces conférences ont permis l'accès à des contenus multiples globalement riches en informations, particulièrement sur la plateforme YouTube. Ces passionnés ont interpellé des oudistes de renom durant des échanges qui varient d'une à deux heures pour aborder en profondeur des sujets de différentes natures, particulièrement relatifs au parcours du musicien et à leur façon de jouer le Oud²⁵. Ainsi, la notion de genre, d'école d'appartenance et de styles se retrouve au cœur des discussions de ces entrevues. Ces contenus ont représenté donc une source appréciable au présent travail pour bonifier les thématiques abordées sous des angles différents, surtout en ce qui concerne les points de vue des oudistes reconnus et qu'on n'a pas eu l'occasion d'interviewer.

La section qui suit retrace les résultats obtenus des entrevues des répondants, parfois croisées avec les résultats de la revue de la littérature, telles que dictées par le devis de recherche de la [figure 6](#).

²⁵ Exemples d'entrevues réalisées par Ramy Adly avec le oudiste ture Yurdal Tokcan [[URL](#)] et celle réalisée par Dadil Alturki avec le oudiste arméno-américain Ara Dinkjian [[URL](#)].

5 Facteurs physiques et fonctionnels qui influent le style du jeu du Oud

5.1 Évolution d'une lutherie artisanale vers une diversité des sonorités

La lutherie actuelle représente une continuité de la lutherie des décennies et des siècles derniers. Il résulte de la revue de la littérature ancienne que la forme générale du Oud actuel est très semblable à celle des 10 derniers siècles. *Al-Kindi* (801 – 873²⁶) ainsi que d'autres auteurs du IX^e siècle ont donné des détails sur la forme et les dimensions du Oud qui sont très similaires à ceux connus actuellement. Ainsi, plusieurs répondants²⁷ soutiennent que les connaissances et les apprentissages en matière de lutherie sont le résultat des multiples essais et erreurs remontant jusqu'à cette période médiévale. Certains répondants s'accordent sur le fait que ce métier est demeuré artisanal pour des instruments comme le Oud et le luth, contrairement au piano, au violon et même à la guitare. Selon eux, l'industrialisation et la normalisation de la production du piano, du violon et de la guitare par certaines marques reconnues a permis de maîtriser les processus au point de pouvoir proposer des catégories des qualités ainsi que des séries. Le Oud en revanche est resté confiné à une production par des artisans ayant hérité le métier d'un maître. Cette façon de faire explique les variations, minimales soient-elles, des dimensions de chaque pièce construite en termes d'épaisseur et de la façon de la positionner dans l'instrument selon l'essence du bois disponible localement ou selon les préférences des artisans de la région. Des variations des dimensions et des formes découlent les différentes sonorités recherchées ou obtenues et par conséquent les différences de style (Farraj & Shumays, 2019). Ces répondants expliquent ces différences de sonorités 'régionales' par le fait que chaque luthier ou école de luthiers (d'une région ou d'un pays) obtient une certaine sonorité relativement stable d'un instrument à l'autre qu'ils produisent du fait de la stabilité des paramètres physiques (choix du bois, coupe, épaisseurs, collages, etc.). Les secrets de fabrication et des façons de faire continuent d'aller de pair avec ce métier par essence artisanal, bien que dernièrement, certains luthiers emploient des nouvelles technologies pour tester la sonorité des pièces de bois et pour moderniser les procédés de fabrication.

5.2 La question des frettes

Le Oud est un instrument mélodique, contrairement à son descendant, le luth, qui est catégorisé comme un instrument polyphonique du fait de la présence des frettes sur son manche. En revanche, plusieurs traités anciens – du IX^e au XIV^e siècle, notamment le livre des chansons (*Kitab al-*

²⁶ Date non connue avec précision, certaines références rapportent la date de 867 (ca).

²⁷ Note : dans cette recherche, on emploie l'expression « informateur clé » et les termes « répondant » et « participant » comme des synonymes.

Aghani d'*al-Asbahani* (897 – 967) (1970) – font clairement mention que le Oud avait des frettes (appelés *dastan*²⁸, plur. *dasateen*) et dictaient les bonnes façons de les placer sur le manche (Henry George Farmer, 1937, p. 30). De plus, en se basant sur une documentation turque ancienne, Feldman (1996, p. 114) rapporte dans sa monographie portant sur la musique ottomane que le Oud ancien était aussi bien avec ou sans frettes. En revanche, le Oud actuel, des décennies et des quelques siècles derniers, est dépourvu de frettes ce qui en représente une caractéristique fondamentale. Les répondants affirment cet état de fait retenu de la littérature, puisque le manche sans frettes procure plusieurs avantages dont la possibilité de réaliser des glissandos et des légatos permettant entre autres d’imiter la voix, mais surtout pour produire différents tons : le ton, le demi-ton et le quart de ton, parfois augmentés ou diminués selon les régions et les styles. Cette assertion s’appuie sur plusieurs textes qui décrivent la théorie du *maqām* où le quart de ton est incontournable et que le Oud est l’instrument illustratif par excellence de ce corpus théorique (Hulw, 1972, p. 164; Urmawī & Rajab, 1980).

Ces caractéristiques physiques, notamment l’absence de frettes ainsi que la variation des procédés de fabrication incitent à délimiter les grandes lignes des caractéristiques relatives à la structure et aux dimensions du Oud, pour arriver aux différents Ouds disponibles et utilisés dans chacun des styles à l’étude.

5.3 Forme physique

La monographie d'*al-Kindi* (1963) donne des détails assez précis sur les normes de construction du Oud. Par exemple, l’auteur recommande la nécessité d’utiliser le bois de meilleure qualité et le plus homogène possible pour la construction aussi bien de la caisse de résonance que de la table d’harmonie. Ces deux caractéristiques garantissent la qualité du son, notamment son uniformité, selon ses dires (H. G. Farmer, 1939, pp. 43-44; Kindi, 1963). Au X^e siècle, les frères de la pureté (*Ikhwan al-Safa*) ont donné à leur tour des descriptions précises sur l’importance de respecter certaines proportions, toujours pour obtenir une bonne qualité de l’instrument. Par exemple, la longueur du manche devra représenter le quart de la longueur totale de l’instrument, alors que la profondeur de la caisse devra être la moitié de la largeur de la table d’harmonie. Ces deux exemples de monographies médiévales illustrent que des critères et des normes de construction existaient depuis pour garantir une qualité sonore.

²⁸ Voir [glossaire](#).

Dans son livre sur les Ouds de la célèbre famille de luthiers « *Nahhât* », Loopuyt (2018, pp. 57-75) détaille ces proportions et soutient qu'elles sont respectées par les luthiers depuis des siècles, obéissant ainsi à la notion de *Qanûn*, le terme arabe signifiant « canon ». Les luthiers actuels continuent sur le principe du respect de ces normes de fabrication, qui ont bien entendu évolué pour améliorer la sonorité ou la durabilité de l'instrument. C'est le fruit de travaux successifs de générations de luthiers et de musiciens pour améliorer aussi bien la sonorité que la performance devant un public (Charest, 2019, p. 60). Ainsi, l'une des principales proportions qui régissent la construction du Oud est relative au respect de la règle des trois tiers, soit, le manche devra représenter le tiers de la longueur vibrante des cordes (Guettat, 1980, p. 236; Loopuyt, 2018, p. 68). Typiquement, si la longueur vibrante est de 60 cm, celle du manche devra être de 20 cm (figure 7). La longueur du manche la plus répandue est de 19,5 cm, ce qui correspond à une forme du Oud d'une longueur vibrante de 58,5 cm. Selon quelques répondants luthiers, cette proportion garantit un Oud de taille moyenne, facile à jouer par différentes personnes de morphologies différentes (de grandes et de petites taille). Mais l'objectif de cette proportion étant de respecter le paramètre physique relatif aux ondes stationnaires des cordes et assurer une résonance optimale.

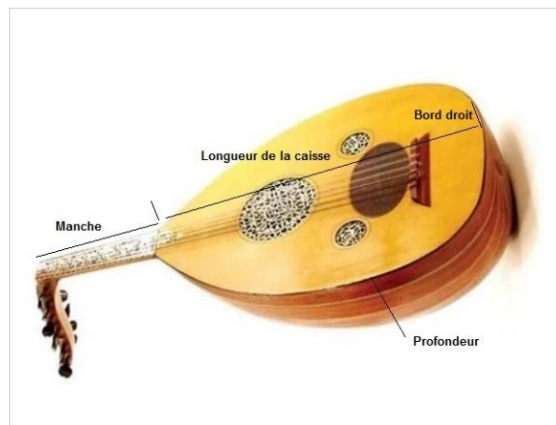


FIGURE 7 : QUELQUES PROPORTIONS CÉS DU OUD²⁹

Deux types de bois sont à la base de la construction du Oud : des bois durs et des bois résineux. Les bois durs servent à fabriquer les lamelles de la caisse de son (dont le nombre varie de 11 à 21 en général) et obtenir la projection adéquate du son. Ces bois durs servent aussi à faire toutes les autres pièces de structure : le manche, le chevillier et le chevalet qui sont généralement fabriqués du même bois que la caisse. Pour les chevilles et la table de touche, l'ébène est souvent le type de bois privilégié sachant sa robustesse et sa résistance. Les bois résineux (soft wood) sont utilisés

²⁹ Photo tirée de l'Encyclopédia Britannica [[URL](#)].

pour fabriquer la table d'harmonie (informateurs clés). À cet effet, le cèdre et l'épinette sont les deux essences de bois les plus utilisées. Elles permettent le passage du son produit par la résonnance des cordes, amplifié et projeté par la caisse de son. Selon Hassan Touma (1977, p. 92), cette façon de construire la caisse et la table d'harmonie en bois serait adoptée par les Arabes au [Hijaz](#) autour du VI^e siècle pour remplacer l'ancienne forme dont la table d'harmonie était en peau (Oud iranien : *Barbat*), hypothèse contestée par d'autres auteurs. De plus, afin d'améliorer la projection, des rosaces font partie de la construction de la table d'harmonie et son généralement en nombre de trois : une grande centrale et deux petites. Elles sont généralement rondes et ajourées. La forme ovale des rosaces a pris de plus en plus de place particulièrement dans la construction des Ouds irakiens où elles ne sont que de simples ouvertures³⁰. Quant au Oud andalou (Oud '*arbi* ou Oud *ramal*), là où les rosaces sont sculptées à même le bois de la table d'harmonie, une tradition qui est restée dans la lutherie de la Renaissance.

5.3.1 DIMENSIONS DU OUD ACTUEL

De prime abord, mentionnons qu'ils n'existent pas de dimensions uniques pour les Ouds des différents pays du monde arabe. Toutefois, certaines proportions font partie des normes de fabrication et elles sont respectées quelle que soit la dimension du Oud, de petite ou de grande taille. Les informateurs clés, particulièrement les luthiers, reconnaissent que le Oud turc est de plus petite dimension que le Oud dit *sharqi*. Au Maghreb, on retrouve deux types des Ouds : l'oriental à 5 chœurs, le plus répandu depuis le début du XX^e siècle et le Oud andalou à quatre jeux de cordes (voir section 5.3.4). De fait, aussi bien les écrits que les opinions des répondants convergent concernant la variation des dimensions, d'un luthier à l'autre, d'une région ou pays à un autre et d'un type de Oud (turc, oriental, irakien) à l'autre, ce qui se traduit par des sonorités différentes et donc sur le style de jeu. Le [tableau 1](#) résume les dimensions des principaux types des Ouds : andalou, turc et oriental ainsi que les dimensions historiques rapportées par le traité du XIV^e siècle *Kanz al-Twḥaf* (le trésor des joyaux) pour des fins de comparaison.

³⁰ Note : plusieurs soutiennent que les rosaces ovales non ajourées ont été introduites par le oudiste irakien Munir Bashir (information donnée par Marc Loopuyt lors d'une conférence-concert [[Lien](#) : 37mn09], lorsqu'il a travaillé en collaboration avec le luthier irakien Mohammed Fadel pour développer le style du Oud qu'il a utilisé par la suite, particulièrement muni d'un chevalet flottant. Cette information a été corroborée par les répondants lors des entrevues.

TABLEAU 1 : MENSURATIONS COMPARATIVES DU OUD RAMAL ET OUD ORIENTAL

(En centimètre) *	Traité Kanz al-Twḥaf (trésor des bijoux) (ca. 1360)	Oud andalou/Ramal (Guettat, 1980, p. 235)	Oud turc	Oud oriental
Longueur totale	74,8	73 (48,5 + 32,5)	68,25 (48,75 + 19,5)	71
Longueur de la caisse	**	48,5	48,75	50
Largeur maximale de la caisse	31,2	32,5	35 - 36	35,5 - 38
Profondeur de la caisse	15,6 (1/2 de la longueur)	16	18	18 - 19
Longueur du manche	¼ de la longueur du Oud	24,5	19,5	19,5 – 20
Longueur de la corde vibrante	**	61,5	58,5	60
Nombre de cordes	5 cordes (voir 3.2.1.3)	4 doubles	5 à 6 doubles	5 à 6 doubles

* Des variations existent, par exemple, on trouve des Ouds qui ont une longueur vibrante de 58,5 cm et d'autres de 62 ou 63 cm.

** Non précisé.

5.3.2 CONTRAINTES STRUCTURELLES ET SONORITÉS DE CERTAINS TYPES DE OUDS

IL découle des entrevues que sur le plan de l'évolution de la structure du Oud, différents types de bois ont été essayés à travers les siècles ce qui a permis aux luthiers et aux musiciens de répertorier un large éventail de possibilités sonores de chaque bois et même de plusieurs combinaisons de bois. Certains répondants soulignent que ce travail sur le bois et les sonorités n'est pas exclusif au Oud, il est commun à tous les instruments apparentés à archets ou à cordes pincées. Au même titre, la progression des matériaux des cordes a procuré des avantages multiples en termes de sonorité et de facilitation du jeu, surtout en lien avec la raisonnante et la possibilité d'obtenir des nuances, vibrato par exemple. À ces deux caractéristiques physiques majeures (bois et cordes), qui jettent les bases à des facteurs qui influent sur les façons de jouer du Oud, s'ajoutent la technique de jeu local prépondérante enseignée, la disponibilité du professeur qui enseigne le genre local ainsi que les enregistrements de styles différents. Tous ces facteurs rapportés par les répondants convergent vers de grands courants distincts qu'on désigne souvent par « genre », « école » et même « style » (voir section 6.1.1). Les sections qui suivent décrivent certains paramètres physiques qui ont une influence directe sur la sonorité, le jeu et donc sur le style.

5.3.3 OUD À CHEVALETS FIXE ET MOBILE

La façon de fixer le chevalet sur la table d'harmonie influe directement sur la tension des cordes du Oud. Les propriétés acoustiques de cette pièce sont en général bien établies et son emplacement est décisif sur la sonorité de tout l'instrument (Bucur, 2016, p. 525). Dans sa conception traditionnelle, le Oud a toujours été construit de façon que les cordes s'attachent à un chevalet fixe positionné minutieusement à une distance déterminée – à 10 ou à 12 cm du bord droit de l'instrument (voir [figure 7](#)) – pour respecter la longueur vibrante recherchée : 58,5 cm; 60 cm ou autre. Comme précisé au [tableau 1](#), cette longueur de la corde vibrante est tributaire de la grandeur du Oud (grand format, moyen ou petit). Selon les luthiers répondants, elle a été définie par expérience, donc par essai-erreur. Pourtant, il est bien connu que les caractéristiques de la longueur vibrante sont déterminées par les principes théoriques des ondes stationnaires, qui n'ont été établis qu'au XVIII^e siècle par le mathématicien français Jean Le Rond d'Alembert (1717 – 1783) (Condorcet, 1784, p. 82; 110). Cette démonstration scientifique est donc bien ultérieure à l'établissement des normes expérientielles fixant les longueurs des cordes de plusieurs instruments, notamment celles du Oud par tous les luthiers des siècles derniers, pour tous les instruments à cordes.

Pourtant, depuis les années 1950 – 1960, le oudiste irakien Munir Bashir (1930 – 1996) serait le premier à élaborer un Oud à chevalet mobile, avec l'aide du renommé luthier Mohammed Fadel (1910 – 2002). Selon des répondants clés, M. Bashir aurait pensé à développer un chevalet mobile lors de ses multiples séjours au début de la deuxième moitié du siècle dernier dans des pays, notamment le Liban, où l'humidité aurait endommagé son Oud. En se basant sur son expérience de jeu du violoncelle, il a pensé à 'imiter' la forme de chevalet de cet instrument pour régler les écueils qui pourraient être liés au chevalet fixe, notamment le détachement. Dans le langage courant des oudistes, cet Oud est appelé « Oud *al-ssah'b* », soit le Oud « qui supporte » les cordes et la tension élevée de celles-ci. Cette innovation a procuré un certain nombre d'avantages, notamment la capacité d'augmenter les tensions des cordes, améliorant ainsi la projection du son. Actuellement, aussi bien les luthiers que les oudistes se basent sur cet attribut physique, basés sur la forme du chevalet, pour distinguer deux grandes catégories de Ouds et donc les styles de jeu : les Ouds à chevalet mobile (*floating bridge*) qui forment une catégorie à part entière représentée presque exclusivement par l'école irakienne 'moderne' du Oud; et les Ouds à chevalet fixe représentés par toutes les autres écoles 'traditionnelles' ou autres qu'irakienne : turque, arménienne, égyptienne, syrienne et maghrébine. L'adjectif « moderne » a été souligné par quelques répondants pour clarifier le fait que le Oud irakien avait toujours un chevalet fixe jusqu'au changement apporté par

M. Bashir et le luthier Mohammed Fadel. Bien que cela ne fasse pas l'unanimité, les Ouds à chevalet fixe, étant donné leur tension élevée des cordes et de leur accordage spécifique (de ff^2 à ff^4 , voir [tableau 3](#)), ils sont considérés par plusieurs audistes et musiciens comme des Ouds dits 'de *concerto*', un mouvement lancé, entre autres par le oudiste Munir Bashir où le Oud donne une prestation seule, devant un public averti, un environnement similaire à celui de l'écoute de pièces de la musique classique. Cela a fait sortir le Oud de son cadre 'classique' où il faisait presque toujours partie d'un orchestre ou pour accompagner un chanteur.

5.3.4 CARACTÉRISTIQUES STRUCTURELLES DU OUD RAMAL

Le jeu de la musique andalouse s'est basé depuis des siècles sur l'utilisation d'instruments de musique particuliers, notamment le Oud andalou appelé Oud *rouba'y* (à quatre cordes) ou Oud *ramal*³¹ (au Maroc principalement) ou le Oud 'arbi (luth arabe) en Tunisie, qui est resté d'usage surtout en musique andalouse en Algérie (Chamy, 2012, p. 15; Guettat, 2009, p. 331). Cet Oud a toujours été monté de quatre cordes doubles faites de boyau. Sa forme est toutefois un peu plus petite (Poché, 1995, p. 104) par rapport au Oud oriental et son manche est un peu plus long pour respecter les normes de vibration. Selon Carlos Paniagua³², Oud *ramal* est « robuste, capable de supporter une plus grande tension des cordes ainsi que le choc du plectre fait de plume d'aigle »³³. De plus, il est de plus petit calibre dans sa globalité comme le montrent les mensurations du [tableau 1](#). Cette robustesse structurelle est devenue la référence à travers les siècles procurant une maniabilité sans trop de tracas, une caractéristique essentielle aux musiciens professionnels qui se déplacent beaucoup comme les troubadours (informateurs clés). Ces caractéristiques physiques lui procurent l'avantage d'être un instrument d'accompagnement de plein air (Guettat, 2009, p. 336). Ainsi, il était possible de le transporter au dos du musicien ou à dos d'animal sans qu'il soit endommagé. De plus, des répondants ajoutent que la robustesse de construction permet au musicien de frapper fort sur les cordes sans se soucier d'endommager l'instrument. Cette robustesse permet aussi de résister aux tensions élevées des cordes, une caractéristique très recherchée pour projeter le son produit le plus loin possible devant des publics larges sans système d'amplification. Cette façon de jouer est restée jusqu'à nos jours chez les musiciens andalous comme une culture, selon des informateurs clés et comme le démontrent les documents audio actuels. Plusieurs enregistrements des principaux orchestres du siècle dernier (depuis les premiers enregistrements des années 1930 jusqu'aux années 80 et 90) montrent qu'ils accordaient leurs instruments une note

³¹ Note : Le terme 'Ramal' réfère notamment à la note 'sol' appelée également 'al-Mathna', pour dire 'Le Oud qui s'accorde sur la note sol. (Voir [glossaire](#)).

³² Spécialiste de la musique médiévale (espagnole/andalouse) et luthier.

³³ Source : Article du quotidien marocain LEMATIN [[URL](#)].

de plus que la référence ($la = 440$ Hz). Ils justifiaient cela par le besoin de mieux faire entendre leurs instruments³⁴.

5.3.5 OUD ÉLECTRIQUE

Nous ne pouvons traiter des types du Oud sans parler de formes récentes de cet instrument, élaborées les deux ou les trois dernières décennies. Il s'agit du Oud dit électrique caractérisé par deux éléments principaux : l'absence de caisse de son profonde et l'incursion d'un module électronique qui génère le son du Oud échantillonné au préalable. Son caractère récent par rapport à toute l'évolution de cet instrument, sa forme et sa sonorité expliquent d'abord l'absence d'écrits ou de publications, mais aussi la résistance de plusieurs musiciens relative à le considérer comme faisant partie de la famille des Ouds. Les justifications données par plusieurs répondants interrogés sur cette question sont à l'effet que cet instrument ne génère pas le vrai son du Oud, bien que plusieurs efforts d'échantillonnages du son aient été faits. De plus, cet instrument peut générer des sons de plusieurs instruments, ce qui le rend un outil échantillonneur (sampler). D'autres répondants soutiennent que ce sont des constructions nouvelles d'instruments adaptés des guitares électriques et qui n'ont de commun avec le Oud que la forme oblongue. Ils sont réalisés pour des fins particulières relatives à des événements, des styles de jeu et de sonorité. En effet, les Ouds électriques connaissent une popularité grandissante chez les musiciens qui cherchent un son synthétique, puissant et un instrument qui résistent aux conditions climatiques tels que les performances sur des scènes extérieures dans des pays chauds et humides ou très froids. Aussi, c'est un type d'instrument adapté aux événements bruyants comme les mariages où l'orchestre est composé d'instruments électriques comme les guitares basses et les keyboards. Ces raisons expliquent pourquoi plusieurs répondants refusent de le considérer comme un Oud, sachant que leur perspective est celle qui se rapporte à l'authenticité, soit un instrument fait de bois, qui génère son propre son et qui répond à des fonctions précises décrite dans la sous-section 5.4.

5.3.6 CORDES DU OUD

5.3.6.1 LES CORDES DU OUD ANCIEN

Les discussions avec les répondants au sujet du Oud convergent vers les trois principales composantes qui déterminent directement le jeu du Oud : 1) la structure physique et la forme, 2) le plectre et 3) les cordes. Concernant ces dernières, tous les textes anciens et récents rapportent que le Oud avait quatre cordes en commençant par les références les plus anciennes qui en ont donné

³⁴ Informations retenues de plusieurs discussions avec des musiciens andalous.

une description : celle de *Khalid Ibn al-Fayyad* (m. ca 718) et celle de *Bishr Ibn Marwan* (m. 694), citées dans Farmer (1930, p. 772). *Al-Kindi* (801 – 873) a également décrit le Oud à quatre cordes, l'emplacement des notes sur son manche ainsi que les intervalles les séparant. Les quatre chœurs du Oud ancien sont appelés : *al-Bamm* (pour la corde la plus basse : La), *al-Mathlath* (la troisième : Ré), *al-Mathna* (la seconde : Sol) et *al-Zir*³⁵ (Do). Ce même auteur nous apprend que la corde *al-Bamm* (LA) est composée de quatre fines lanières de boyau torsadées, la troisième corde de trois lanières, la deuxième de deux, d'où les noms des cordes, ainsi que la première (*al-Zir*) d'une seule couche. Toutefois, *al-Kindi* précise que pour ces deux dernières cordes qui nécessitent plus de tension, la soie était plus recommandée (H. G. Farmer, 1939, p. 45). Notons que la description donnée aux cordes du Oud par les frères de la pureté (*Ikhwan al-Safa' : X^e siècle*) fait état que les quatre cordes ont toutes été fabriquées de soie (*ibis.*)³⁶. De plus, ces textes du IX^e et du X^e siècle incluant ceux d'*al-Kindi* et d'*al-Farabi* font mention qu'une cinquième corde appelée le second *Zir* (Fa) était montée sur le Oud (H. G. Farmer, 1930, p. 773). De son côté, Avicenne (980 – 1037) soutient qu'une cinquième corde était parfois ajoutée par des musiciens professionnels pour obtenir deux octaves complètes, chose qui n'était pas assez courante, selon ses dires (Avicenne, 1956, p. 46; Y. K. Shawqi, 1969). Par ailleurs, plusieurs auteurs actuels s'appuient sur d'autres références anciennes pour soutenir que c'est *Ziryab* (789 – 852) qui serait le premier à ajouter une cinquième corde, de couleur rouge, symbolisant l'âme (H. G. Farmer, 1939, p. 43; Lawson & Stowell, 2012, p. 268; Ribera, 1970). Il serait également le premier à introduire la corde basse (La) en boyau plutôt qu'en soie (H. G. Farmer, 1930, p. 773). Il résulte de ces quelques descriptions que le nombre et la structure physiques (matériaux, diamètre et couleurs) variaient selon les sources, fort probablement en lien avec les variations régionales et peut-être de style, tel que c'est le cas actuellement. Ce dernier constat relatif aux cordes a été retenu des discussions avec les répondants consultés, qui font référence à ces mêmes textes lorsqu'on leur pose des questions sur les cordes du Oud de la période médiévale.

En effet, les cordes du Oud ancien étaient identifiées par des caractéristiques physiques, notamment par l'épaisseur et par un code de couleurs pour les faire correspondre aux quatre tempéraments de l'être humain et aux quatre humeurs. Le [tableau 2](#) résume ces caractéristiques données dans l'essai d'*al-Kindi*, qui étaient d'usage à l'époque d'*Ishaq al-Mawsili* (VIII^e – IX^e siècles) (Kindi, 1963).

³⁵ Voir [glossaire](#).

³⁶ Remarque : Cette différence pourrait être expliquée par le fait que durant le siècle qui sépare ces deux descriptions, la technique d'élaborer les cordes a pu évoluer pour pouvoir développer des cordes plus épaisses ou de meilleure résonance à partir de la soie.

TABLEAU 2 : CARACTÉRISTIQUES PHYSIQUES DES CORDES DE L'ANCIEN OUD SELON AL-KINDI

Corde	Épaisseur	Couleur	Note	Matériau	Correspondance symbolique
Bamm	La plus épaisse	Noire	La	Boyau de lionceau ³⁷	Atrabile, symbolise la mélancolie
Mathlath	¾ d'épaisseur de Bamm	Blanche	Ré	Boyau de lionceau	Phlegme
Mathna	2/3 de mathlath	Rouge	Sol	Soie	Sang
Zir	½ mathna	Jaune	Do	Soie	Bile

L'une des références historiques incontournables ayant porté un regard sur la théorie de la musique ancienne et sur le Oud à cinq cordes est le livre de *al-Adouar*³⁸ écrit autour de 1250 par *Urmawi* (Urmawī & Rajab, 1980). Selon les dires de Wright (2014), il s'agit de la seule référence crédible qui adopte un discours musicologique représentatif de la théorie de la musique arabe d'usage au Caire pendant la première partie du 14^e siècle. Cette monographie porte un regard distinctif par rapport à ce qui a été publié durant la période *Mamluk*³⁹ qui s'est étendue du milieu du 13^e siècle à la fin du 15^e siècle (de 1260 à 1516, date de l'invasion ottomane de l'Égypte). Elle traite des structures modales et rythmiques de manière complète et novatrice par rapport à ce qui a été traditionnellement connu, pour devenir une théorie normative utilisée jusqu'à la fin du XIX^e siècle (*ibid*). Concernant le Oud, *al-Urmawi* rapporte que chaque Oud pourrait être accordé différemment, mais le respect des intervalles des quarts est la méthode la plus optimale. Il donne les noms des cordes et les hauteurs correspondantes suivantes :

- 5^e corde (*Bamm*) : *Dhil* = La
- 4^e corde (*Muthalath*) : *Maya* = Ré
- 3^e corde (*Muthana*) : *Ramal* = Sol
- 2^e corde (*Zir*) : *Hussain* = Do
- 1^{re} corde (*Zir thani* (2^e)) : *al-Had* (aigu) = Fa quart-dièse (Fa)⁴⁰.

Le manuscrit écrit par *Ladhiqi* (m. 1495) autour de 1483 va dans le même sens que celui d'*al-Urmawi* (Ladhiqi, 1986). Intitulée « Épître de la victoire sur la musique (*al-Rissala al-Fathiya fi al-Moussiqa*) », il fournit des informations pertinentes et détaillées sur différents sujets de la théorie de la musique arabe, notamment sur le Oud. Selon cet auteur, le Oud est composé des mêmes quatre cordes rapportées dans les textes plus anciens. Elles sont fabriquées de boyaux de lionceaux et se distinguent par les caractéristiques rapportées par *Ziryab* (789 – 852), soit une meilleure vibration

³⁷ (H. G. Farmer, 1939)

³⁸ Terme qui signifie : cycles, puisque l'auteur de cette monographie représente les notes des gammes sous forme circulaire, cyclique.

³⁹ Voir [Glossaire](#).

⁴⁰ Appelée fa-quart-dièse dans la version authentifiée par *Hachem Mohammed al-Rajab*.

des cordes, qui s'affectent moins par les variations de température et qui résistent à l'effet du plectre⁴¹ (H. G. Farmer, 1939, p. 42; Ladhiqi, 1986).

5.3.6.2 LES CORDES DU OUD ACTUEL

Le Oud actuel est composé de 6 cordes dont cinq sont doubles. Les deux premières sont faites de nylon, de nylon rectifié, de fluorocarbone (PVF)⁴² ou de boyau, alors que les quatre autres, elles sont filées, c'est-à-dire faites de soie recouverte de métal blanc fin, de cuivre ou d'argent ou même d'or. Ces cordes forment six chœurs, permettant au musicien l'avantage de jouer facilement sur deux octaves et demie jusqu'à trois. La sixième corde (basse) est parfois double parfois unique. Selon les répondants, les raisons sont doubles : les oudistes jouent rarement des mélodies sur cette corde basse, de plus, n'utiliser qu'une seule corde réduit la tension sur l'instrument. En général, la tessiture couvre les notes allant du do¹ à do⁵ (Figure 8).

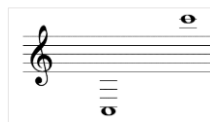


FIGURE 8 : TESSITURE DU OUD

5.3.7 ACCORDAGE DU OUD SELON LES PRINCIPAUX STYLES ÉTUDIÉS

Sachant que ce n'est qu'au début du XVIII^e siècle que le diapason a été inventé, la question relative à comment les anciens faisaient pour accorder leurs Ouds se pose avec pertinence. Une réponse à cette question a été donnée par *al-Farabi* dans son chapitre dédié au Oud. Il débute sa description de cet instrument par la phrase suivante : « accordons le luth comme on le fait habituellement », qui laisse supposer qu'il y avait une façon communément admise pour accorder. Cette façon serait basée sur l'atteinte arbitraire, mais assez efficace, à l'oreille, de certaines hauteurs pour les chœurs du Oud, jumelée à l'appréciation de la tension des cordes. Selon certains répondants, cette façon 'arbitraire' d'accorder répond à deux exigences : l'atteinte d'une tension de la corde et d'une projection adéquate. En effet, après avoir cassé plusieurs cordes, les musiciens se fiaient à leur expérience pour atteindre la tension de la corde et la projection de l'instrument qui avaient l'habitude d'obtenir.

⁴¹ Note : le plectre était fait de bois et selon l'historien *al-Maqarri* (1577-1632) (1988, pp. 126-127), c'est *Ziryab* qui serait le premier à utiliser une plume d'aigle, plus tendre, facile à manier et favorise une durabilité des cordes en boyau.

⁴² Des cordes qui ont une densité plus élevée que le nylon et donnent une sonorité plus brillante [URL].

Certains répondants émettent l'hypothèse selon laquelle c'est la voix du chanteur qui permet de rectifier la tension pour obtenir les bons registres. Cette hypothèse trouve écho dans les propos d'*al-Kindi* qui soutient dans sa monographie que la première corde du Oud (*al-bam* ou la corde LA³) s'accorde sur la note la plus basse que le chanteur peut exécuter avec sa voix⁴³. Bien entendu, cette façon de faire est arbitraire puisqu'elle manque de fiabilité, mais selon certains répondants, les musiciens arrivaient à trouver cette note de référence assez aisément, comme apprise dans les conservatoires de nos jours (l'apprentissage de retrouver à l'oreille la note *la* naturelle). En corolaire à cela, d'autres techniques auraient fort probablement dû être utilisées et qui pourraient correspondre à des ancêtres du diapason. C'est le cas des objets de la vie courante qui sonnent ou vibrent "constamment" de la même façon. La répétitivité peut amener le musicien à reconnaître sa note de référence et l'utiliser comme point de repère. Par exemple le passage du vent à travers une fente, la vibration d'une boîte en métal, la tension des cordes montées sur l'instrument, etc. (informateurs clés).

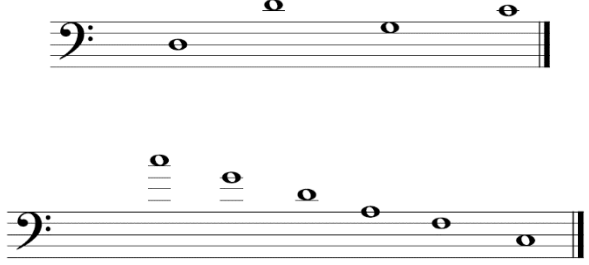
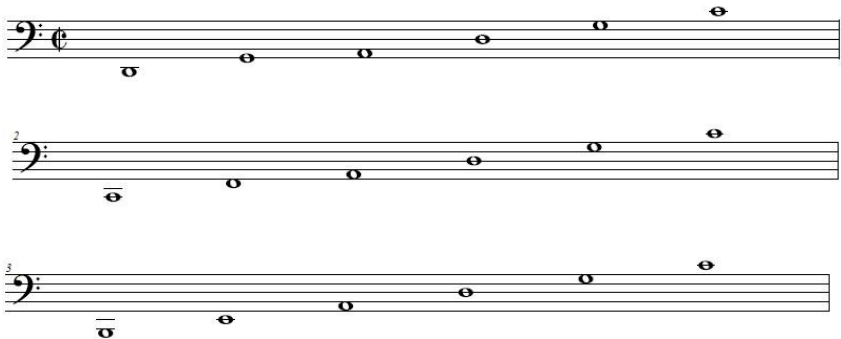
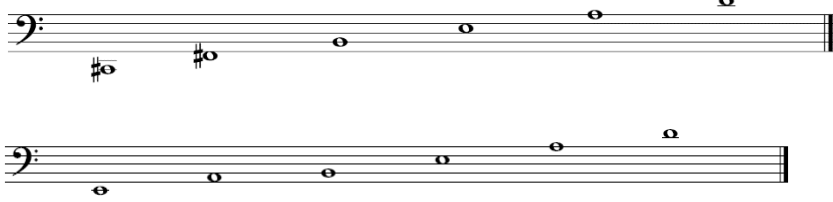

De plus, à travers les différentes entrevues réalisées, complétées par des consultations de forums de discussions de oudistes et de joueurs du Oud⁴⁴, une constatation se démarque relativement aux multitudes de façons d'accorder le Oud. Avant l'ère du numérique, l'étudiant au conservatoire apprenait qu'il existe différentes façons d'accorder le Oud et l'enseignant lui montrait quelques accordages. En revanche, une méthode est souvent suggérée par ce dernier, la plus commune dans la région, qui est tributaire du style le plus répandu (andalou, oriental ou autre), celle qui permet une facilité de jeu du style prépondérant.

Somme toute, les répondants s'accordent sur le fait que l'accordage du Oud n'est pas à une étape de codification claire de toutes les façons de faire. Les informations demeurent disparates, régionales, moins codifiées, ce qui engendre différentes façons de faire. Actuellement, les applications numériques ont grandement facilité l'accordage du Oud et différentes combinaisons coexistent. Les répondants appartenant à différentes régions confirment la multitude d'accordages possibles pour chaque type de Oud et pour chaque école et le style en est directement tributaire. L'exercice réalisé par un répondant de vouloir répertorier les différents types d'accordage lui a permis d'arriver à 31 possibilités. Le [tableau 3](#) donne des détails sur les principaux accords du Oud selon le type, retenus de la littérature et des réponses des informateurs clés.

⁴³ Traduction libre de « *Tousawwa alaa aghlad naghmat honjorat al-moughanny* ».

⁴⁴ Par exemple le forum connu des oudistes [Mikesoud](#).

TABLEAU 3 : PRINCIPAUX ACCORDAGES DU OUD SELON LES GRANDS TYPES DE OUDS

Les principaux types de Ouds	Accordages ⁴⁵
<p>Maghrébins</p> <p><i>Oud ramal :</i></p> <p>Dhil, H'seen, Maya et Ramal.</p> <p>Sol3, si4, la3, ré4.</p> <p>Oud oriental</p> <p>dd-gg-aa-dd-gg-cc</p>	
<p>Sharqi (Oriental)</p> <p>dd-gg-aa-dd-gg-cc'</p> <p>cc-ff-aa-dd-gg-cc'</p> <p>bb-ee-aa-dd-gg-cc'</p>	
<p>Turc</p> <p>cc#-ff#-bb-ee-aa-dd</p> <p>arménien</p> <p>dd-aa-ee-bb-aa-ee</p>	
<p>Irakien</p> <p>cc-ff-aa-dd-gg-cc'</p> <p>ff-cc-dd-gg-cc-ff'</p> <p>g-gg-dd-aa-ee-dd</p>	

⁴⁵ Note : plusieurs références et musiciens considèrent que le registre du oud s'étend du C1 à C3 alors que les partitions sont écrites du C2 au C4.

5.4 Principales fonctions du Oud

Parallèlement à l'évolution de la lutherie, l'analyse de la structure physique du Oud et des cordes, la finalité attendue de l'instrument, soit sa fonction, est une composante importante qui s'est démarquée dans certains textes et lors d'entrevues. En effet, depuis sa création en tant qu'instrument, le Oud a vu ses fonctions se multiplier selon les capacités qu'il a procurées pendant son évolution en termes de dimensions, de sonorité et de nombre de cordes. Certains textes écrits entre le IX^e et le XI^e siècle exhortent son usage dans le traitement de maladies (Wachsmann et al., 2001). Des illustrations anciennes montrent son usage et son utilité dans des processions religieuses, égyptiennes par exemple. De plus, des pictogrammes du XV^e et du XVI^e siècle montrent sa place privilégiée dans *l'instrumentarium* de ces époques. Des documents perses datant de l'an 1525 mentionnent que les musiciens les mieux payés étaient des joueurs de Ouds dont certains jouissaient aussi de titres honorifiques comme *ağa* (officier de la cour du sultan) (Feldman, 1996, p. 114). Ces indications reflètent l'importance donnée à cet instrument dans différentes situations et fonctions.

Comme décrit dans d'autres sections du présent travail, la musique arabe a toujours été une musique chantée, rendant les instruments incluant le Oud des outils d'accompagnement. Les textes anciens montrent également que le Oud était l'instrument d'enseignement par excellence (al-Işbahānī, 1970; Avicenna, Madkur, Anawati, Khudayri, & Ahwani, 1983). Selon plusieurs répondants, par l'entremise de ces quatre ou cinq chœurs accordés en quarte, le Oud permet de jouer les pièces musicales sur au moins deux octaves, sinon trois lorsqu'on déplace la main gauche sur le manche. De plus, la dimension de ce dernier, de 20 centimètres, procure assez d'espace (physique) pour qu'un étudiant puisse saisir les différences entre deux notes consécutives (un demi-ton), aussi bien à l'oreille que physiquement. Ces avantages, entre autres, ont fait du Oud l'instrument didactique par excellence tel que rapporté dans les textes écrits dans différentes régions (perse, arabe et andalouse) et pendant des périodes espacées dans le temps.

5.4.1 OUTIL DIDACTIQUE

Selon Touma (1977, p. 92), ainsi que d'autres, le Oud représentait pendant des siècles l'outil de référence d'apprentissage des méthodes et des théories de la musique. Du fait de la riche diversité modale de la musique arabe, le Oud était considéré l'outil de base de l'illustration des théories qui étaient élaborées conformément à la structure du manche et aux possibilités des techniques de jeu qu'il procure en tant d'instruments (H. G. Farmer, 1939, p. 41). Parallèlement au Oud, le *tanbūr* est l'autre instrument qui a joué un rôle important dans la description des théories de la musique arabe (Beyhom, 2010, p. 277) et turque, particulièrement dans des pays où cet instrument occupe

une place centrale comme la Turquie et les pays limitrophes. *Al-Kindi*, l'un des premiers à répertorier les règles de la musique arabe utilisait le Oud comme instrument didactique, inversement aux Grecs par exemple qui utilisaient la lyre (Y. K. Shawqi, 1969, p. 46). Le Grand livre de la musique (*Kitab al-Musiqi al-Kabir*) d'*al-Farabi* (870-950) en est le bon l'exemple, il fournit toutes les explications des *maqām-s* (les modes orientaux) et des intervalles par l'entremise du Oud (Fārābī, Neubauer, & Köprülü Kütüphanesi., 1998). La monographie écrite par *Ibn al-Munajjim* (m. 912), intitulée « *Risalat ibn al-Munajjim fi al-moussiqā* », consiste en un travail unique portant sur l'école de la musique arabe ancienne et utilise des croquis du manche du Oud pour expliquer les principes théoriques (Y.K. Shawqi, 1976, p. 80). Somme toute, comme le précise Henry Farmer (1939, p. 41), le Oud était l'instrument des musiciens professionnels, une phrase qui résume les fonctions liées à la profession, incluant la fonction didactique procurée par cet instrument. Cette fonction didactique ancienne est ressortie dans la majorité des discours des répondants qui soutiennent que c'est le cas actuellement pour plusieurs musiciens qui enseignent les théories de la musique arabe, notamment les théories du *Maqām* par l'entremise du Oud.

5.4.2 LE OUD, UN INSTRUMENT ACCOMPAGNATEUR

Le Oud était l'instrument d'accompagnement du chant depuis au moins la période abbasside, selon les écrits datant du IX^e siècle. Par exemple, les performances les mieux répertoriées de cette période sont les cérémonies culturelles présentées à la cour abbasside sous forme de présentations de poésies et de musiques. Les grands musiciens de cette époque présentaient à tour de rôle (appelée *Nawba*) des chansons accompagnées d'instruments, surtout du Oud. L'histoire de la première prestation, bien documentée, de *Ziryab* devant le *Califat* abbasside est représentative puisque *Ziryab* a préféré utiliser son Oud – plus performant selon ses dires – que le Oud de son maître *Ishaq al-Mawsili* (743 – 806) (Maqqarī, 1988, p. 126). D'autres citations mentionnées dans plusieurs poésies anciennes décrivent bien le chant accompagné du Oud lorsqu'on veut exprimer l'activité de jouer le Oud : « *wa ghanna bi-darb al-oud* », soit : il a chanté en 'frappant' sur son Oud, dans le sens de l'action de 'frapper' les cordes avec le plectre. Une telle phrase couramment utilisée en arabe même actuellement signifie le lien étroit entre le chant et l'accompagnement par le Oud. Par ailleurs, en Europe médiévale, le Oud a été privilégié des troubadours et des trouvères, devenu aussi l'un des instruments les plus importants pendant la période de la renaissance (XV^e et XVI^e siècles) (Chamy, 2012, p. 21). Son caractère ergonomique fait de lui un instrument très bien adapté pour accompagner un chant contrairement au violon et à la flûte par exemple. De plus, la chaleur de son timbre ainsi que son registre font de lui l'instrument facile à accompagner la voix humaine dans le cadre d'un concert intime (Farraj & Shumays, 2019, p. 19). L'autre avantage recherché en jouant

du Oud est le fait de pouvoir battre le rythme par le plectre en chantant ou en accompagnant un danseur. Lorsque cette question d'instrument accompagnateur a été soulevée lors des entrevues, les répondants corroborent la continuité avec ce qui a été de mise dans les temps anciens, soit, la musique arabe dans son sens large se base sur le chant accompagné, et le Oud continue d'être incontournable particulièrement pour la musique de chambre et des petits groupes. De plus, les répondants maghrébins vont dans le même sens indiquant que la musique andalouse est une musique chantée (basée sur le chant des *mouwashah*) et le Oud a toujours été l'instrument qui aide à exécuter cette musique.

5.4.3 OUD : INSTRUMENT DE COMPOSITION

Selon tous les répondants questionnés sur la place du Oud dans la composition, le Oud était et demeure occuper une place centrale. Des réponses comme « il suffit de regarder les grands compositeurs du XX^e siècle comme [Farid al-Atrash](#) (1910 - 1974), Riad Sunbati (1906 – 1981), Mohammed Abdelwahab (1902 - 1991) et Mohamed al-Qasabji (1892 – 1966) pour comprendre que les grands chefs-d'œuvre chantés par Oum Kalthoum (1898 – 1975) par exemple ont été composés sur le Oud ». L'essai de clarification de telles assertions a permis d'obtenir des réponses qui font appel aux capacités du Oud, physiques et sonores déjà discutées dans les sections précédentes comme les deux octaves et demie (la tessiture), le positionnement médium des deux gammes, les quartes (entre les cordes) qui facilitent la transposition, les modulations et le changement des *maqām-s*, la forme physique (instrument tenu à l'horizontale) et la possibilité de laisser la voix libre pour chanter en même temps, contrairement au violon par exemple. De plus, l'absence de frettes permet également au compositeur d'exprimer les nuances recherchées et voulues.

5.4.4 INSTRUMENT PRINCIPAL DANS L'ORCHESTRE

En musique arabe, le concept de '*Takht*' exprime une dimension fondamentale relative à la façon de jouer. C'est un peu l'équivalent de l'orchestre de chambre, soit une composition réduite d'instruments/musiciens qui forme l'orchestre, mais complète. Un *Takht* typique se compose d'un Oud, un *qanûn*⁴⁶, un violon (ou une sorte de *rabāb* avant l'avènement du violon), un *nay* (flûte arabe en roseau), un *riqq* (tambourine), une *darbouka*, plus un chanteur. Des formations plus réduites ont toujours existé et continuent de l'être puisque la musique était jouée pour un public restreint et dans des réunions entre amis (Wachsmann et al., 2001). De nombreuses narrations

⁴⁶ Instrument à cordes pincées de la famille des cithares sur table de forme trapézoïdales [Poché, 1995].

historiques rapportent que depuis la période préislamique⁴⁷, des commerçants faisaient appel aux services de femmes musiciennes – chanteuse-servante dite *Qaina* – pour écouter de la musique après leur travail (Touma, 1977). Selon les répondants, les deux formules auraient dû exister : les petites formations (*Takht*) de musiciens et musiciennes et les grandes formations pour de grands événements plus officiels. Par ailleurs, les formules de théâtre avec des centaines de spectateurs connus depuis XIX^e siècle en musique occidentale ne sont pas décrites dans la littérature sur la musique arabe. Toutefois, certaines exceptions aux petits orchestres ont été décrites dans les écrits comme celles des cours de rois ou de *califats* (la cour de Baghdâd, par exemple), au Maroc et en Égypte où les historiens dénombrèrent jusqu'à une centaine de musiciens (Touma, 1977, p. 91). Dans ces formations, réduites ou élargies, le Oud représente un instrument principal. Il s'intègre parfaitement avec les autres instruments à archets et de rythmes, de par son registre et du fait qu'il soit un instrument mélodique 'percussif' (Farraj & Shumays, 2019, p. 18).

Par ailleurs, les répondants précisent qu'il faut distinguer les performances au sein d'un groupe et les performances individuelles au sein de l'orchestre en termes de fonction du Oud. Pendant les performances dans un orchestre, le style de jeu du Oud consiste à enrichir le rendu orchestral par son timbre chaud et par son registre moyen. Ainsi, le musicien est en quelque sorte effacé derrière l'instrument qui est présent et exécute des phrases nécessaires au rendu général de la musique jouée. Contrairement au jeu du Oud en solo, que ce soit dans un orchestre ou dans une forme de concerto, la performance prend la forme d'une dualité où le Oud est présent, mais le musicien prend plus de place puisque c'est lui qui s'impose par son style en termes de techniques ou en termes d'interprétation d'un passage musical. Le public qui assiste à un jeu solo bascule son attention entre les deux styles : celui du Oud (son timbre, sa puissance, etc.) et celui du oudiste (ses techniques de jeu et son interprétation des musiques présentées). Ainsi, dans ce dernier cas, il y a deux styles qui s'entremêlent puisqu'il suffit que le même oudiste change de Oud pour que le public perçoive le changement de style (timbre et capacité de permettre au musicien d'exécuter des phrases rapides, des harmonies, etc.).

La description et l'analyse des caractéristiques physiques du Oud et de ses principales fonctions mettent la table à l'élaboration des principaux styles du jeu du Oud.

⁴⁷ Nommée *al-Jahiliya*, qui signifie littéralement 'ignorance', mais fait référence à la période de 2 à 3 siècles avant l'Islam.

6 Résultats de l'enquête

6.1 Profils des répondants et types de réponses

Par l'entremise de la stratégie d'échantillonnage adoptée, 22⁴⁸ entrevues ont été réalisées avec des informateurs d'expertises différentes. Comme mentionné d'emblée dans la section méthode (4.2, page 24), des oudistes professionnels qui ont de longues expériences et dans bien des cas une renommée internationale en tant que solistes; des oudistes qui enseignent les aspects théoriques ou pratiques; des répondants oudistes ou des joueurs du Oud (et souvent d'autres instruments), qui exercent une carrière académique en musique, notamment quelques musicologues; et des luthiers ont été interviewés. Ils sont originaires des pays suivants : l'Irak, l'Égypte, le Maroc, la Palestine, la Grèce, la Jordanie, l'Arabie Saoudite, l'Iran, la France et la Turquie. Ce portrait diversifié – par pays, âge, expérience et champs d'expertises – nous a permis d'obtenir des informations riches, variées, convergentes sur un bon nombre d'aspects, mais divergentes sur d'autres, ce qui représente une richesse d'information et c'est ce qui a permis de brosser le portrait général de la catégorisation des styles du jeu du Oud. Les aspects qui ont fait état de consensus sont précisés ainsi que ceux qui ont connu des divergences. Ce dernier aspect a été creusé avec les répondants successivement pour essayer de comprendre les sources des différences d'opinions. Souvent, il était utile de présenter à un répondant un avis contraire au sien, rapporté par d'autres informateurs pour obtenir plus de précision ou pour approfondir un aspect qui ne fait pas consensus.

Le premier constat qui mérite d'être souligné est que la longue et la vaste expérience des répondants sollicités, en jeu du Oud et en d'autres instruments ainsi que leurs vécus respectifs dans différents milieux et pays, leur a permis de connaître plusieurs styles de jeu du Oud, d'instruments et de musiques. Le principal avantage était donc la possibilité d'aborder les différents styles avec chaque répondant, de toucher à plusieurs aspects de chacun des styles et souvent d'approcher la question des similitudes et des différences entre les styles et écoles selon leur opinion. De plus, pour les questions relatives aux caractéristiques du jeu du Oud d'un pays ou d'une région, les réponses variaient selon l'expertise du répondant. Par exemple, pour la question « Qu'est-ce qui distingue le style irakien par rapport au style *sharqi* (oriental), les deux styles prépondérants ? », des réponses comme « Le style irakien tire ses sources du *maqam irakien* qui est spécifique à la grande région de l'Irak, ses ornements sont propres et les intonations de la voix sont reproduites dans le style du jeu du Oud ». D'autres réponses plus techniques sont données à cette même question, par

⁴⁸ Six entrevues ont été exclues malgré les efforts déployés pour diriger la discussion vers les volets pertinentes : les réponses étaient non pertinentes ou jugées sans une réelle valeur ajoutée.

exemple : « le style irakien du Oud se caractérise par la façon de piquer les cordes avec le plectre (*Risha*) : ce style s'appelle *economic picking* (selon certains répondants), ou le jeu économique (selon d'autres) ». La demande d'explications additionnelles sur ce sujet ont permis de comprendre qu'il s'agit d'une façon 'économique', soit une course minimaliste descendante et ascendante de la main droite pour piquer les cordes dans mouvement rapide et court, ce qui produit une fluidité et une rapidité de l'exécution du geste de la main droite. Ces exemples montrent que pour une même question, large ou précise, des réponses diverses ont été obtenues, aussi bien techniques et parfois même de natures socioculturelles.

De plus, lorsqu'on aborde la question des styles, la première réponse qui ressort avec force est la difficulté de les définir et de les caractériser. Plusieurs font constater qu'il n'existe pas ou plus de style distinct; les façons de jouer le Oud dans les différentes régions précisées auparavant représentent actuellement un amalgame difficile à caractériser. Ce constat est expliqué en grande partie par les paramètres socioculturels en lien avec les multiples invasions et des migrations des peuples les derniers siècles. Bien que ce constat majeur soit en grande partie authentique, notre quête de réponses à des questions précises nous a permis d'obtenir des pistes éclairantes en matière de styles de jeu du Oud.

6.1.1 STYLE VERSUS ÉCOLE

Sur la question du style, un aspect important de nature terminologique est ressorti lors des discussions avec les répondants. Plusieurs emploient les termes « style » et « école » de façon interchangeable. Cet usage est particulièrement présent chez les arabophones, mais aussi chez les Occidentaux. En arabe, les termes « *ousloub* » (style) et « *madrassa* » (école) sont employés par les répondants pour décrire les distinctions relatives aux styles de jeu du Oud d'un oudiste par rapport à un autre, d'une région ou d'une époque par rapport à une autre. Bien que cette synonymie soit largement répandue, les clarifications données par certains répondants à ce sujet sont intéressantes. En effet, certains octroient une importance marquée à la main droite (le jeu du plectre) dans la détermination du style du jeu du Oud adoptent une perspective distincte pour tenir l'argumentaire suivant. Elle s'articule autour de la façon dont la main droite attaque la corde. Ainsi, selon eux, « il n'y a que deux grandes écoles du jeu du Oud, quel que soit le pays ou la région : l'école du jeu dit 'descendant' du plectre et l'école du jeu 'descendant-ascendant' (appelé en arabe par plusieurs *sad wa rad* : *sad* (le plectre frappe vers le bas) et *rad* (le plectre pique les cordes vers le haut), en anglais down-up). De ces deux « écoles » découlent les styles régionaux et même individuels des oudistes ». Par école du jeu du plectre descendant, les répondants désignent tous les oudistes qui

adoptent principalement et majoritairement⁴⁹ cette façon d’attaquer les cordes pour générer le son des cordes de l’instrument. Une telle façon de procéder rend le jeu très rythmique et c’est ce qui caractérise, le style du jeu classique égyptien, au Yémen et dans les pays du Golf par exemple où le jeu du Oud suit majoritairement le chant et le rythme. La deuxième grande école (plectre descendant-ascendant) est un jeu plus technique qui caractérisent, selon tous les informateurs, le jeu du Oud en Turquie et en Irak que plusieurs appellent ‘moderne’, soit celui vulgarisé, d’abord par Muhiddin Heyder Targan à partir de la fin des années trente (voir section 6.5 : style irakien). En parlant de ces deux façons de jouer (écoles), les répondants insinuent le fait que la deuxième école est ‘moderne’, plus élaborée que la première qui est considérée comme ‘classique’ ou traditionnelle. Ainsi, de ces deux écoles principales découlent les différents styles : régionaux et individuels. Par exemple, les grands oudistes égyptiens Riad Sunbati (1906 – 1981), Mohammed Abdelwahab (1902 - 1991) et Mohamed al-Qasabji (1892 – 1966) appartiennent à l’école traditionnelle, malgré qu’ils aient chacun des styles de jeu bien différents (voir [annexe 5](#) et [annexe 7](#) pour une discographie). Somme toute, une telle façon de voir les écoles et les styles représente un modèle explicatif intéressant, plus raffiné que celui de considérer les deux termes « école » et « style » comme des synonymes.

Mis à part cette approche, d’autres répondants considèrent que le terme « école » devra être réservé au style général d’une région ou d’un pays. Ils parlent par exemple des écoles turque, irakienne, *sharqi* (oriental), etc. Alors que le terme style devra plus référer à la façon développée par un individu, par exemple, un grand maître qui a développé son style. En effet, plusieurs répondants de différents pays réfèrent au style du oudiste Munir Bashir, qui est caractéristique à lui et le distingue des autres oudistes irakiens, son frère Jamil Bashir par exemple, et pourtant ils sont considérés faisant partie de la même grande école irakienne fondée par leur maître Muhiddin Heyder Targan. Cela précisé, cette notion d’école-région versus style-individu est retenue, au même titre que la distinction « style » versus « genre » déjà discuté dans une section précédente, pour inclure les différentes compréhensions des musiciens.

6.1.2 QUÊTE DES BALISES HISTORIQUES RELATIVES À LA CATÉGORISATION DES STYLES

Lors d’une entrevue réalisée et publiée par Laurent Aubert (1998), Munir Bashir (1930 – 1996) soulève des éléments de difficultés de nature historiographique, mais soutient que c’est à l’époque

⁴⁹ Note : Nous disons principalement par ce que ces répondants reconnaissent que même ces oudistes qui attaquent les cordes de façon descendante attaquent aussi les cordes par le bas (down-up), mais moins que dans d’autres styles, ce qui fait une grande différence en termes de style.

médiévale, précisément à la période abbasside (750-1253), que c'est « plus ou moins standardisée la facture d'instruments comme le Oud, le *qanûn*⁵⁰ et le *santûr*⁵¹ qui, à travers l'Afrique du Nord, Malte et la Turquie, se sont ensuite répandus en Europe ». Cette assertion trouve écho dans une affirmation rapportée par Habib Touma (1977, p. 22) dans son livre sur la musique arabe, qui soutient que : « c'est au VIII^e et IX^e siècles que les pratiques musicales de l'ancienne tradition classique arabe de la grande région du *Hijaz* atteignaient leur apogée, les érudits se mirent à codifier la théorie musicale et à recueillir les chants existants ». Les publications perdues d'*Ishaq al-Mawsili* ainsi que d'autres, celles d'*al-Kindi*, d'*al-Farabi* sont des références qui confirment un tel travail de catégorisations et de codification, ainsi de théorisation de la musique arabe, incluant le jeu instrumental.

Les dernières décennies, le Oud a évolué sur le plan de la construction au point que les possibilités de découvrir une façon différente de le jouer sont grandes. Cette évolution trouve origine dans un passé lointain, difficile à répertorié selon plusieurs répondants. La tradition orale, qui se traduit par le manque de documentation sur les théories musicales propres au Oud ainsi que sur les œuvres écrites, complique le retour aux sources de la musique arabe en général et au jeu du Oud en particulier. En guise d'exemple de la rareté et du type d'informations qu'on peut repérer dans les références anciennes en lien avec le style de jeu, on cite la description donnée dans le traité perse *kanz al-Twḥaf* (Trésor des chefs-d'œuvre ou trésor des joyaux) (XIV^e siècle). Dans la section qui porte sur les instruments, l'auteur⁵² donne une explication rudimentaire, qui consiste en quatre façons de jouer le Oud; elles se résument à frapper telle corde une fois avant de frapper l'autre deux fois, ainsi de suite (Tsuge, 2013, p. 168). Des explications similaires sont données par les auteurs déjà cités du IX^e et du X^e siècle. Somme toute, aucune description d'un style local, régional ou à une époque n'est donnée, encore moins de ce que nous définissons dans le présent travail sous le vocable « style ». De ce constat sur l'historique des styles s'ajoute le suivant qui porte sur la grande difficulté de distinguer de façon assez catégorique un style par rapport aux autres. Cela se résume au fait que les styles ont tellement étaient influencés les uns les autres à travers les siècles qu'on peut observer des chevauchements et des ressemblances parfois très proches entre certains, au point de les mettre sur des continuums régionaux communs. Ce point rejoint le constat général retenu des dires des répondants et expliqué au début de cette section à l'effet qu'il n'y a pas de styles distincts.

⁵⁰ Instrument à cordes pincées de la famille des cithares sur table de forme trapézoïdales [Poché, 1995].

⁵¹ Instrument à cordes frappées de la famille des cithares sur table trapézoïdales, appelé le dulcimer du Moyen-Orient [During et al. 2001].

⁵² Anonyme (parfois on l'identifie comme étant *Hassan Kashani*, contributeur à la rédaction de ce manuscrit).

Ce qui explique en partie certaines divergences d'opinions relatives à des styles individuels ou régionaux.

6.2 Paramètres à la base de la définition des styles du jeu du Oud

Rappelons les trois grands paramètres qui déterminent un style retenu de l'examen de la littérature : 1) le degré de connaissance, de familiarité et l'expérience du musicien ou de l'auditeur; 2) le repérage de motifs caractéristiques du style; et 3) la rapidité de cette reconnaissance (Bowen, 1999, Kaufman, 1948, Lawson et Stowell, 2012). La [figure 9](#) illustre ces trois composantes. Ces paramètres ont trouvé écho dans les propos des personnes interviewées, puisqu'ils ressortaient, l'un ou l'autre, à chacun des discussions. Selon les répondants, reconnaître rapidement un motif familier selon l'expérience se fait à travers ce que Meyer (1996) appelle les contraintes et les choix. Ainsi, pour chaque effort de définition d'un style, les répondants reviennent inmanquablement à l'un ou l'autre des trois repères (contraintes) suivants : 1) la contrainte modale (les règles du *maqām*), la contrainte rythmique (surtout de la main droite, le mouvement du plectre), et 3) la contrainte « chant » qui dicte les bonnes pratiques du jeu de l'instrument qui accompagne, incluant le Oud.

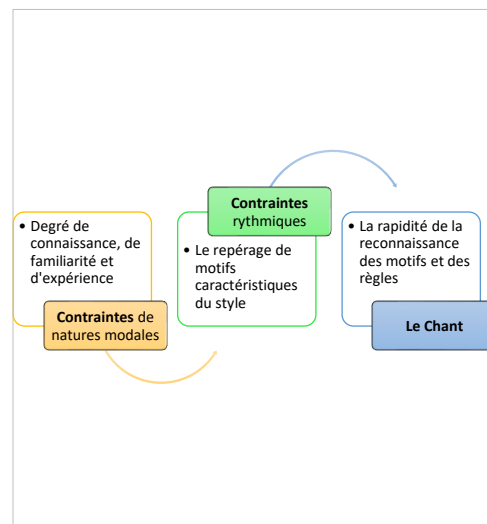


FIGURE 9 : ILLUSTRATION DES TROIS PARAMÈTRES DE DÉFINITION DU STYLE ET DES TROIS CONTRAINTES.

6.2.1 DEGRÉ DE CONNAISSANCE ET FAMILIARITÉ AVEC LE STYLE

Il résulte de la revue de la littérature et des entrevues que le premier facteur qui entre en jeu dans l'identification du style est le degré de connaissance ou de familiarité avec une forme musicale ou un genre. Autrement dit, tant que l'auditeur ou le musicien est familier avec et connaît cette forme (turque, arménienne, etc.), tant qu'il arrive à la reconnaître et à la caractériser soit mentalement et parfois même à l'exprimer verbalement (la décrire avec des termes assez précis). Le degré de connaissance ou de familiarité renvoie à des niveaux de connaissances, donc une sorte de hiérarchisation que l'auditeur ou le musicien développe après des exercices ou des écoutes multiples, qui l'amènent à repérer des subtilités et des détails de plus en plus fins selon la profondeur de ses connaissances et de sa maîtrise du ou des styles qu'il a l'habitude d'écouter ou de jouer. Il s'agit d'une hiérarchisation en couches qui ressemble à la hiérarchisation des contraintes

du style proposée par Meyer (1996, p. 13). Pour plusieurs répondants, écouter une phrase musicale de quelques secondes (un tétracorde avec un *mi* quart de ton augmenté), jouée par un instrument typique (Oud fabriqué et accordé turec) est suffisant pour identifier le style. D'autres répondants rapportent qu'ils sont capables de reconnaître le oudiste à travers quelques notes seulement puisque le oudiste ne joue que le style irakien populaire, plus encore, le style populaire du nord de l'Irak. Ces deux exemples illustrent bien que le degré de connaissance de la musique d'appartenance, le timbre des instruments qui s'y rattachent et la technique du oudiste sont des repères sur lesquels se basent les musiciens pour reconnaître le style musical et/ou du oudiste.

6.2.2 LE REPÉRAGE DE MOTIFS CARACTÉRISTIQUES DU STYLE

Le deuxième grand ensemble de facteurs qui permettent à l'auditeur ou au oudiste de reconnaître un style est le repérage d'un ensemble de motifs caractéristiques qui peuvent être rythmiques (jeu du plectre/main droite), mélodiques, d'intonations et de nuances exécutées avec la main gauche⁵³. Selon certains informateurs, il s'agit d'une sorte de décodage basé sur la reconnaissance de « normes », qui selon Aubert (1998) sont régies par la tradition. En effet, la construction des phrases musicales de Ryad Sunbati (Égypte : 1906 – 1981) est très différente de celle de Farid al-Atrach (Égypte : 1910 - 1974), même si, à tort ou à raison plusieurs répondants et musiciens les considèrent comme appartenant à la même école « *sharqi* ». Un constat similaire pourra être fait pour la construction des phrases (longues et sophistiquées) de Muhiddin Heyder Targan versus celles de son disciple Munir Bashir (phrases généralement courtes et épurées, selon les descriptions de plusieurs). Le même constat a été rapporté pour la rythmique du plectre qui diffère d'un oudiste à un autre, qui devient révélateur de son style de jeu, au même titre que la touche d'un pianiste par rapport à un autre, selon certains répondants.

6.2.3 LA RECONNAISSANCE RAPIDE DU STYLE RÉGIONAL ET INDIVIDUEL

Le paramètre qui est corrélativement lié aux deux précédents, et qui fait l'unanimité des répondants est celui de la « capacité de reconnaître très rapidement le style du oudiste ou de la région d'où il vient ». Il a été retenu de la revue de la littérature et cela ressort avec force dans les entretiens. En effet, selon les répondants, l'écoute des premières phrases et même celles du milieu des œuvres de Mozart, de Schubert, courtes soient-elles, permettent de reconnaître le style du compositeur. De la même façon, l'écoute de quelques secondes d'un jeu du Oud irakien, maghrébin ou *sharqi* est suffisante pour le reconnaître, pour une oreille habituée. De plus, comme discuter dans d'autres

⁵³ Nous considérons par convention la façon de jouer la plus répandue, dite 'droitière' : le plectre joué par la main droite et la main gauche exécute les notes sur le manche.

sections – section 1.1.2 citant Kaufman (1948) – et rapporté par plusieurs répondants, la reconnaissance rapide du style s’applique aussi bien au style général (irakien, maghrébin ou *sharqi*) qu’au style de jeu individuel de certains oudistes qui ont développé leur propre façon de jouer, donc de style. Ils sont devenus « des représentants du style », que des répondants expriment comme suit : « tel oudiste est devenu une école à part entière ». « Entendre la première phrase d’une improvisation de Munir Bashir⁵⁴ composée de 4 ou de 5 notes seulement ne laissent pas de doute pour quelqu’un qui écoute ou qui joue du Oud ». « Le jeu du oudiste égyptien Riad al-Sunbati⁵⁵ est facilement identifiable, il représente et contient les bases de l’école sharqi/égyptienne, mais plus encore, la touche qui lui est particulière ». Pour d’autres, écouter 5 ou 6 secondes du jeu du oudiste tunisien Anouar Brahem⁵⁶ est rapidement révélateur de son style, bien que plusieurs répondants ne considèrent pas que son jeu représente un style en soi. Ces affirmations montrent que le style n’est pas perçu par la communauté qui joue et écoute le Oud comme révélateur uniquement d’un pays ou d’une région, mais parfois plus d’une personne.

6.2.4 IMPORTANCE DE LA CONTRAINTE MODALE – LE *MAQĀM* – DANS LA DÉTERMINATION DU STYLE

Dans son entrevue avec Laurent Aubert (1998, p. 217), M. Bashir soutient que la musique arabe classique (dans le sens de musique savante⁵⁷, par opposition aux musiques populaires) se catégorise en plusieurs styles pour en nommer les styles irakien, syrien, kurde, égyptien, maghrébin, ainsi que d’autres. Selon lui, ces styles appartiennent au même système (modal arabe), mais avec des accents et des tournures locales tel que dans le langage parlé. Une telle affirmation reflète l’importance pour ce grand musicien des principes modaux dans l’identification du style, puisque c’est eux qui jouent le rôle de la grammaire musicale. De plus, la codification puise ses sources dans la théorie modale (la théorie des *maqām-s*).

Ce fait de référer à un système modal unique, mais avec des accents et des tournures différents est d’une importance capitale puisqu’il représente un cadre logique parmi d’autres employés pour repérer un style. En effet, la gamme du *maqām Rast* est la même dans tous les pays où on joue le Oud, mais les accents et la conception des phrases diffèrent si on est en Turquie ou en Égypte. Ainsi, les intonations employées par un oudiste qui appartient à l’une ou l’autre de ces deux grandes

⁵⁴ Exemple du jeu de Mounir Bashir [[URL](#)].

⁵⁵ Exemple du jeu de Riad Sunbati [[URL](#)].

⁵⁶ Exemple du jeu d’Anouar Brahem : le pas du chat noir [[URL](#)].

⁵⁷ La syntaxe exacte serait « musique savante de tradition non-occidentale » pour faire référence à J.-J. Nattiez (1976, p. 85) lorsqu’il précise que la « musique savante » devra être appelée de façon plus précise « musique savante de tradition occidentale ».

écoles/régions sont des repères stylistiques d'une importance capitale pour identifier et catégoriser le jeu, le style et même l'école. Selon les répondants, le *maqām* représente un ensemble de règles de compositions qui régissent aussi bien la composition que l'improvisation. Ces principes ont été mentionnés par plusieurs en affirmant que la conception des phrases pour un même *maqām* diffère d'une région à une autre, mais aussi d'un oudiste à un autre.

6.2.5 LA CONTRAINTE RYTHMIQUE

Avant de l'aborder, la question du rythme et de la rythmique du plectre ressort rapidement dans les échanges avec les répondants. Ils mentionnent certaines caractéristiques qui dictent un style plutôt qu'un autre, notamment l'attaque des cordes qui diffère d'un style à l'autre. Comme décrit à la sous-section 6.1.1, les répondants précisent tous que l'attaque des cordes dans le style classique *sharqi* se fait généralement du haut de la corde vers le bas avec un mouvement de poignet pesant (lourd), contrairement à l'attaque des cordes dans le style turc où elle est très rapide et précise pour faire ressortir les nuances exécutées par la main gauche (notes sur le manche). Des phrases comme « tu n'entends pas la *risha* (plectre) frapper les cordes, elle est très mélodique » ont été obtenues des répondants au sujet du style turc.

Dans un autre ordre d'idées, la question de la rythmique du plectre ressort lors qu'on aborde le jeu du Oud dans la région du Golf (le jeu du Oud *Khaliji*⁵⁸). Bien que la majorité des répondants s'accordent pour dire qu'on ne peut pas soutenir qu'il existe un « style *Khaliji* », ils soutiennent que le jeu dans cette région est caractérisé par son rythme du plectre, qui suit exactement le rythme des mélodies jouées ou chantées. Il s'agit de l'une des principales caractéristiques du jeu du Oud de cette région.

6.2.6 IMPORTANCE DU RÉFÉRENTIEL « CHANT » DANS LA DÉTERMINATION DU STYLE

Comme mentionné dans plusieurs textes, la musique arabe était élaborée et modulée autour du chant des poèmes (Touma, 1977). Des instruments comme la flûte arabe (le *nay*), la cithare orientale (*qanûn*) et le Oud n'étaient utilisés que pour accompagner le chanteur. Même en Europe, l'émancipation de la musique instrumentale de la musique vocale, qui a eu lieu entre le XIV^e et le XVII^e siècle, était selon la monographie de Bucur (2016, p. 13) l'un des événements les plus marquants de l'histoire de musique. Pour la musique arabe, cette culture de l'instrument qui accompagne le chanteur est restée présente jusqu'à récemment, selon la littérature et selon les informateurs clés, soit jusqu'aux années 1960. Le jeu instrumental était donc contraint à respecter

⁵⁸ En référence au *Khalij*, soit le Golf Persique.

ce cadre relativement fermé, tracé par la culture d'écoute du chant, accompagné par l'instrument, le Oud en premier lieu.

En revanche, les répondants affirment que ce sont surtout des pionniers comme le oudiste Munir Bashir (Iraq) et Farid al-Atrach (Égypte) qui ont commencé à faire connaître à différents publics le jeu du Oud en solo. Munir Bashir était le premier à jouer du Oud dans des salles qui étaient fermées, jusqu'alors, à tout instrument 'non-classique'. Il a en effet fait le tour des plus grandes salles de musique à travers le monde jusqu'à sa mort en 1996. Farid al-Atrach a « éduqué en quelque sorte son public », selon les dires de certains répondants, qui assistaient en grand nombre à ses concerts pour le voir, particulièrement jouer une improvisation sur le Oud en employant des techniques de jeu avant-gardiste. Ces deux grands oudistes ont connu une telle gloire grâce à leurs qualités et techniques de jeu respectives, mais les médias ont joué un rôle déterminant dans les deux cas. En effet, les répondants rapportent l'importance de la visibilité donnée à Farid al-Atrach par l'entremise du cinéma, soit par des films dans lesquels il s'est produit. De la même façon, Munir Bashir était, pendant une longue période de sa vie, directeur de la division musicale à la radio-télévision de Bagdad, ce qui lui a procuré la possibilité de parfaire ses travaux musicaux avec différents groupes, d'enregistrer et de tisser des liens aussi bien nationaux qu'internationaux. Mentionnons que d'autres noms de oudistes ont été évoqués par des répondants comme étant ceux qui ont ouvert la voie à Munir Bashir et Farid al-Atrach, mais étaient non connus.

Cette culture d'écouter l'instrument qui joue pour un chanteur ou pour un type de chant – le *Mawal* (improvisation chantée) ou le *Mouwashah* (poème à forme fixe) – a permis de pérenniser une tradition où le style de jeu s'est construit sur les principes de ces deux modèles de chant. Certains répondants sont convaincus qu'il n'existe que trois grands styles de jeu du Oud : turc, irakien et oriental/égyptien, le jeu du Oud dans la région d'Alep par exemple n'est qu'un style oriental construit autour de la forme du chant, principalement le *Mouwashah*. Pour ces répondants, il en est de même pour le style andalou dont les techniques reprennent les caractéristiques du chant du *Mouwashah* andalou. Sur ce dernier point, certains répondants maghrébins soulignent que le Oud accompagnateur du chant en musique andalouse représente une tradition qui s'explique par le caractère oral de cette musique. En effet, pour mémoriser les mélodies, les Andalous (pendant des siècles) utilisaient des paroles de poèmes pour mémoriser le rythme et les phrases musicales instrumentales. Ainsi, le chant a joué un rôle crucial dans l'accompagnement du chant et il est resté confiné à cette tradition jusqu'aux années 1950-1960 où le Oud a commencé de sortir de ce cadre pour performer seul ou accompagné d'un orchestre comme dans le cadre d'un concerto.

6.3 Catégorisations des styles du jeu du Oud

Shetuni (2011) soutient dans une monographie sur la musique albanaise que pour un si petit pays, la grande diversité des styles musicaux rend toute classification très difficile, puisque leurs musiques (styles) diffèrent d'une région, d'un village à l'autre et même entre les milieux rural et urbain. Ce constat important s'applique au jeu du Oud, il est ressorti dans la littérature examinée, mais surtout dans les propos des répondants, soit la grande diversité des variables qui entourent le jeu du Oud. En effet, il est très difficile d'arriver à un consensus au sujet de catégories nettement définies du fait de la complexité des paramètres culturels, géographiques et sociologiques pour ne citer que ceux-là. Aussi, la définition par les musiciens et les auditeurs d'un style est chargée d'*a priori* et relève de l'interprétation. La diversité concerne surtout les types des Ouds, la vaste étendue géographique où le Oud est présent, les différences de cultures et des patrimoines ainsi que l'enracinement de ces derniers dans différentes civilisations et vécus historiques. Ce constat retenu des entrevues explique en grande partie l'impossibilité d'arriver à une catégorisation unique ou homogène qui correspond aux appréhensions des musiciens et des oudistes issus de pays et de cultures diverses.

6.3.1 LES GRANDES LIGNES RELATIVES AUX STYLES RETENUS

Cela précisé, une catégorisation générale a pu être esquissée sur la base de la revue de la littérature et d'entrevues avec des personnes qui ont de l'expérience relativement au Oud. Cette ébauche de classification en catégories arrive à cinq rubriques principales de jeu du Oud. Certains les appellent « styles », d'autres les appellent « écoles » dépendamment de la perspective. Il y a des répondants qui abordent cela du point de vue géographique : pays/région/terre⁵⁹, en faisant référence aux frontières culturelles plutôt que politiques; alors que d'autres adoptent une perspective par style collectif ou propre à l'individu. Ainsi, les cinq grands styles retenus sont les suivants : Le style *sharqi* ('oriental'), le style irakien, le turc, le style iranien et le style maghrébin andalou. D'autres styles sont pour certains répondants des sous-styles appartenant à la même grande école. Par exemple, plusieurs soutiennent que le jeu du Oud prépondérant dans les pays du Golf (*khaliji*) et au Yémen sont très proches et faisant partie de la même famille, bien que cela ne fasse pas l'unanimité. Ceux qui sont en faveur de cette assertion s'accordent pour dire que dans cette région, il est plus approprié de parler du « jeu du Oud *khaliji* » plutôt que d'un style, puisqu'il n'y en a pas. Le jeu du Oud dans d'autres pays est considéré comme appartenant à la famille de l'école *sharqi*, par exemple le jeu du Oud en Jordanie et en Israël. De la même façon pour le jeu du Oud en

⁵⁹ Le terme utilisé est « land »

Arménie, la grande majorité des répondants le considère comme très proche du style turc, si ce n'est similaire, mais adapté à la musique arménienne.

De plus, il y a consensus à l'effet que le jeu du Oud général présent dans la grande région des pays du Levant (*Bilad Cham*) est très apparenté, sinon le même et faisant partie de la grande famille *Sharqi*. Il s'agit plus précisément du grand style joué en Syrie, en Palestine et au Liban, mais certains répondants tiennent à préciser que cette façon de voir est très général et est contestable puisque pour eux, ça dépend de l'individu (oudiste). Par contre, les répondants qui adoptent la perspective « géographique » arrivent à ce même résultat : cinq grandes catégories tout en y identifiant certaines différences. Par exemple, ils préfèrent désigner la catégorie « style *sharqi* » comme une catégorie « style arabe ». Selon eux, c'est plus approprié puisque les fondements du style qu'on trouve dans cette catégorie (Égypte, Syrie, Liban, Palestine, Jordanie, etc.) sont tous relatifs à la grande 'terre' ou patrie arabe. Ainsi, ils ne considèrent pas qu'il existe un style de jeu du Oud en soi qui s'appellerait style *Chami* (propre au pays du Levant), ce n'est que le style *sharqi*.

Par ailleurs, les opinions des répondants convergent vers la singularité des trois autres jeux du Oud et styles actuels : irakien, andalou maghrébin. Toujours en termes de rapprochement des styles, certains répondants considèrent que le style irakien est distinct, alors que d'autres y voient un rapprochement avec le style turc du fait de l'historique décrit auparavant, à savoir l'apprentissage de Muhiddin Heyder Targan en Turquie et la création du premier conservatoire en 1936, la première pierre du jeu du Oud moderne irakien.

Malgré ces divergences d'opinions et ces particularités – importantes pour certains – et qui rendent le travail de catégorisation difficile, il est possible de proposer une première catégorisation qui correspond à ce que les représentants de plusieurs de ces pays considèrent comme styles, jeux ou écoles. La [figure 10](#) brosse une catégorisation générale des styles telle qu'elle est représentée par la grande majorité des répondants adoptant la perspective par styles.

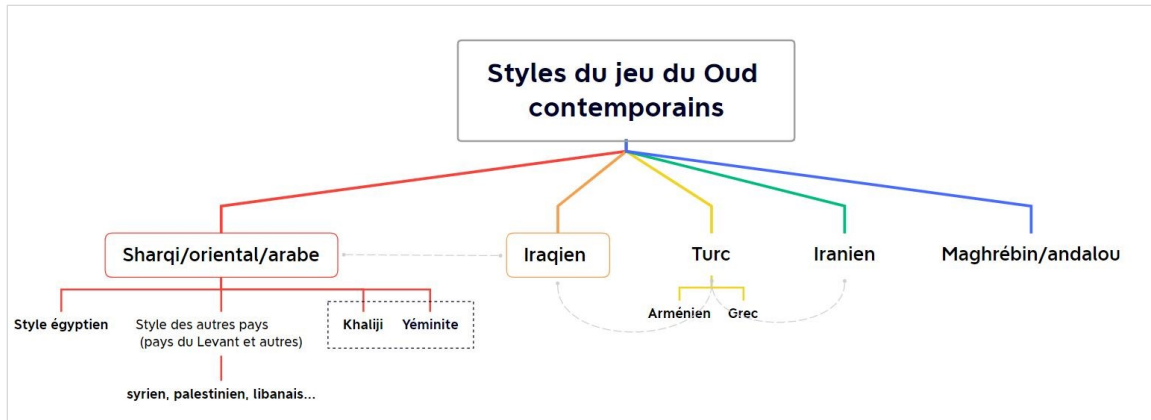


FIGURE 10 : CATÉGORISATION RETENUE DES STYLES DU JEU DU OUD CONTEMPORAIN

Les sections qui suivent développent chacun des cinq principaux styles et apportent les nuances nécessaires à la compréhension des similitudes et des nuances qui pourraient faire état de divergences.

6.4 Style *sharqi* (oriental)

Tous les répondants s'accordent sur le fait qu'il existe un grand style général présent dans le monde arabe et préfèrent utiliser le terme arabe « *sharqi* » pour le qualifier. Selon eux, il réfère principalement aux styles répandus en Égypte, à Alep et dans les autres pays voisins. Le terme « *sharqi* » signifie littéralement « oriental », mais l'utilisation de ce dernier terme serait, selon certains, réductrice et non inclusive des styles présents dans tous les pays arabes et non-arabe. Ce style est communément appelé « classique » dans le sens le plus simple du terme, soit le style « standard », celui joué par la majorité des musiciens de presque tous les pays arabes incluant le Maghreb et le Moyen-Orient.

La première caractéristique de ce style qui a émergé des discussions avec les répondants et l'adéquation entre la construction des mélodies et les principes dictés par les théories des *maqām-s*. En effet, la construction des phrases musicales, improvisées ou jouées sur le Oud dans le cadre de ce style sont conformes aux règles de la théorie des *maqām-s* tels qu'ils sont enseignés et appliqués dans les pays arabes. Le deuxième point important qui ressort autour de ce style est sa grande représentativité par le jeu égyptien. La raison réside dans la forte présence des oudistes hors pair qu'a connue l'Égypte et qui a marqué le jeu de l'oud dans le monde arabe du XX^e siècle. Les

répondants mentionnent al-Qasabji, Riad Sunbati, son disciple Farid al-Atrach⁶⁰, Georges Michel ainsi que d'autres. Ils soutiennent que ces oudistes ont construit le style *sharqi*, chacun à sa façon. Autrement dit, pour plusieurs répondants, chacun de ces oudistes a son style propre et est une école du Oud en soi bien qu'ils appartiennent au même pays et à la même grande école « *sharqi* ». Ces oudistes ont tous particulièrement excellé dans les improvisations sur le Oud. Certaines caractéristiques individuelles ressortent lorsqu'on demande aux répondants de définir les principales caractéristiques des styles de chacun. Par exemple, on dit du jeu/style de Riad Sunbati « il a une fluidité unique du jeu... lorsqu'il joue, on dirait un orchestre... ses improvisations sont des compositions en soi, ce qui a poussé des musiciens de les transcrire sur partition pour les analyser et les enseigner ». Farid al-Atrach « a été le premier à développer un style très technique, une virtuosité sans précédent ainsi que des phrases longues et riches de sens ». Al-Qasabji se distingue par son style qui « respecte les grandes traditions des *maqām-s* et des rythmes...ses modulations uniques ainsi que ses phrases improvisées parfaitement construites...il a révolutionné le jeu du Oud durant les années 1920 et 1940 ». « Ces oudistes ont contribué à la construction de l'identité du style *sharqi* et de la musique arabe ». Parallèlement à la grande représentativité des oudistes hors pair qui ont permis de définir l'empreinte du style *sharqi*, les répondants rapportent le rôle déterminant joué par les plateformes médiatiques de l'époque qui sont l'industrie du cinéma et du disque. En effet, ces deux dernières ont permis, par l'entremise des films musicaux bien connus dans le monde arabe, à plusieurs artistes, notamment Farid al-Atrach, Mohammed Abdelwahab ainsi que d'autres, d'avoir une visibilité accrue et une large diffusion à travers les pays arabe, pendant plusieurs décennies. Cette diffusion massive a joué donc des rôles clés dans la cristallisation de ce style en tant que tel : *sharqi*.

Sur le plan technique, le style *sharqi* se caractérise selon les répondants par une technique du plectre affirmée, qui 'pèse' sur les cordes. Autrement dit, les oudistes de cette école exercent une force pour frapper les cordes, ce qui n'est pas le cas dans d'autres styles comme le turc. Aussi, la main droite est majoritairement percussive, puisqu'elle respecte une rythmique particulière qui imite les rythmes orientaux (*iqā'*), notamment les rythmes *Masmoudi Kabir* (8/4) et *Cheftitelly* (8/4)⁶¹. De plus, cette main adopte un jeu qui emploie beaucoup le *trémolo*, contrairement aux styles irakien et turcs par exemple. Concernant la main droite, le jeu classique (de ces oudistes) est très enraciné dans la tradition des mélodies chantées, aussi bien pour composer que pour accompagner un chanteur. Ainsi, le jeu de la main droite reste majoritairement concentré sur la première position du

⁶⁰ Remarque : Farid al-Atrach est considéré comme auteur, musicien et chanteur égyptien, mais il est plus juste de le considérer comme syro-égyptien, puisqu'il est né en Syrie (Druze de la Syrie) en 1910.

⁶¹ Ces deux rythmes sont très proches, mais les accents diffèrent.

Oud. Mis à part les oudistes de renom et de très grandes qualités techniques, d'autres oudistes utilisent cet instrument pour composer et pour accompagner le chant, ils sont considérés d'excellents comme Mohammed al-Mougui (1923-1995), Baligh Hamdi (1932-1993) ou Shaikh Imam (1918-1995), Sayed Makawi (1927-1997).

D'autres oudistes vivant dans des pays comme le Liban et la Palestine sont considérés appartenant à ce grand style *sharqi*. Comme exemple, Saliba al-Katib (Liban, 1904 – 1994) dont le jeu du Oud contient toutes les caractéristiques du style *sharqi* décrites auparavant, mais qui se distingue particulièrement par sa virtuosité, son attaque forte des cordes par le plectre et la façon de le manier le plectre de manière ascendante-descendante (down-up picking). Cette technique est très adaptée à une rythmique rapide du jeu et donne une vitalité à la mélodie selon des répondants. L'autre exemple de oudiste qui appartient, selon les répondants, à ce grand style de jeu du Oud *sharqi* est le oudiste Rawhi al-khammach (1923 – 1998). Né à Naplouse en Palestine et après une formation au Caire, il passe une grande partie de vie artistique en Irak pour en devenir un grand spécialiste. Bien que son style de jeu soit teinté du style irakien, surtout en termes de construction des phrases son jeu est considéré selon plusieurs répondants comme représentatif du style classique *sharqi*. En somme, le style *sharqi* est central relativement au jeu du Oud sur tous les plans. Il représente la référence du jeu du Oud du monde arabe et même au-delà.

6.5 Style irakien

Traiter du style irakien se heurte à deux défis majeurs. Le premier est de nature temporelle duquel découle le deuxième qui a trait à la difficulté d'en trouver des attributs homogènes. En effet, le style de jeu actuel que tous les oudistes irakiens connaissent, enseignent et jouent est relativement récent. Il a pris naissance le siècle dernier lors de la création du premier conservatoire contemporain en 1936 par Muhiddin Heyder Targan, le pionnier, selon tous les répondants, du style irakien 'moderne'. Tous les grands noms d'oudistes du XX^e siècle, très connus actuellement, sont issus de cette école notoire et prolifique. Il s'agit de la première génération de cette école, notamment les frères Bashir : Jamil Bashir (1920 – 1977) et son frère cadet Munir Bashir (1930 – 1996), Salman Shukur (1921 – 2007) ainsi que d'autres. Selon tous les répondants irakiens et non irakiens, Muhiddin Targan demeure le fondateur de l'école du Oud irakienne. Il a bénéficié d'une solide formation en Turquie en musique théorique et en Oud, en plus de sa maîtrise du violoncelle, duquel il a retenu plusieurs techniques, transférées au jeu du Oud. Ce fait marquant de 1936 constitue un point d'inflexion par rapport à la tradition musicale en Irak, caractérisée par la localité des mélodies et par l'effet même du jeu instrumental traditionnel. L'idée qu'il s'agit d'un réel changement de paradigme fait consensus auprès des répondants. Un tel changement radical adresse la question sur

le jeu du Oud de la période qui précède cette date, question qui a été posée à tous les répondants et leurs réponses se résument au fait qu'il est difficile d'y répondre avec exactitude. Autant il est difficile de retracer le jeu du Oud en Irak 'ancien' du fait du caractère purement oral de cette musique ancestrale, le berceau de l'héritage abbasside. En effet, selon les répondants, cette difficulté est liée à la rareté des traces (documents ou enregistrements) connues au sujet de ses caractéristiques et de ses attributs. Toutefois, ils affirment que le jeu du Oud était traditionnel et local, dans le sens où il était conforme à l'accompagnement du chant irakien populaire, représenté principalement par le *maqām* irakien (*al-maqam al-iraky*⁶²). Certains répondants font référence à l'une des sources les plus anciennes : les quelques enregistrements réalisés dans le cadre du premier congrès de la musique arabe du Caire tenu le 1932. L'objectif de ce congrès était de présenter des musiques non occidentales, donc traditionnelles de la grande majorité des pays arabes. Compte tenu de son importance, le *maqām* irakien a été choisi pour représenter la musique traditionnelle irakienne par les autorités irakiennes de l'époque (Scheherazade, 1992). Les instruments qui ont été présentés lors de ce congrès pour accompagner le chanteur (appelé *Qari*⁶³) Qubbanji sont le *santūr* (cithares sur table trapézoïdales), le *Joza* (une sorte de *rabāb* à petite caisse de son), plus deux rythmes : *Daff* et *Dunbak*. C'était la configuration classique de ce genre d'ensemble (appelé *Jalghi*). Pourtant, ce chanteur (Qubbanji) aurait joué aussi avec un ensemble où le Oud et le *qanūn* étaient représentés, mais inhabituels (*ibis*). Cela dit, certains répondants se basent sur ces enregistrements et sur des éléments d'histoire de la musique irakienne pour affirmer que le Oud ne serait pas un instrument de référence dans le chant irakien de l'époque, bien que certains auteurs comme Scheherazade (1992) soutiennent le contraire, à savoir que le Oud serait représentatif du chant et du jeu instrumental des siècles précédent en musique dite irakienne.

De plus, d'autres répondants d'origine irakienne soutiennent que le Oud traditionnel de l'époque (avant le début du XX^e siècle) n'était pas un instrument qui projette beaucoup, contrairement aux deux instruments, le *santūr* et le *joza*. Son faible volume laisse supposer qu'il soit délaissé en quelque sorte dans la configuration des ensembles au détriment des autres instruments. Ces éléments pris ensemble permettent de comprendre l'absence d'information sur le style du Oud irakien 'ancien', soit avant l'avènement de l'école de Muhiddin Targan et que le jeu du Oud irakien des siècles derniers se résumerait à un style traditionnel qui accompagne, entre autres, *al-maqām al-iraki*. Autre point important à mentionner, le manque d'information et d'écrits sur une bonne

⁶² C'est un genre musical existant en Irak et qui consiste en un ensemble de contenu très structuré sur le plan mélodique, rythmique et sur la façon de le chanter. Il s'agit d'un répertoire savant vocal dit urbain.

⁶³ *Qari* est le nom donné au chanteur du Maqam irakien et Muhammad Qubbanji est le nom du chanteur choisi pour représenter le pays au Congrès.

partie d'oudistes et la relative abondance d'écrits sur le oudiste Munir Bashir font que les travaux de ce dernier sont plus documentés que d'autres, sans nier ses qualités exceptionnelles.

La question sur la possibilité d'existence de styles de jeu distincts selon les différentes communautés irakiennes est restée sans réponse. Toutefois, quelques répondants ont fait état de certaines différences en matière de chants et de musiques (savante et folkloriques) entre, par exemple, le sud et le nord de l'Irak, notamment de la région de Mossoul, ce qui laisse supposer certaines différences du jeu du Oud. Les réponses des répondants se résument à la difficulté d'attribuer un style de jeu du Oud à une région particulière ou à une communauté d'autant plus que la musique folklorique se base sur des instruments autres que le Oud.

Bien que Jamil Bashir fût l'un des premiers élèves du conservatoire de Bagdad, son frère Munir était celui qui a travaillé sur l'expansion du Oud irakien au-delà des frontières du pays pendant toute la deuxième moitié du XX^e siècle. Il était le premier à performer dans les grandes salles du monde pendant plusieurs décennies contrairement aux quelques prestations internationales de Muhiddin Targan⁶⁴ et de celles de Jamil Bashir⁶⁵, Munir Bashir est considéré comme le réel ambassadeur du style irakien, du Oud et spécifiquement de son propre style (Aubert, 1998; Loopuyt, 2018, p. 10), un point de vue partagé par tous les répondants de différentes nationalités. Dans une entrevue⁶⁶, Munir Bashir soutient que son idée de mettre le Oud au premier plan lui est venue de ses multiples collaborations avec des chanteurs qui 'imposent' aux instrumentistes, incluant le oudiste, un rôle secondaire bien que de grands musiciens fassent partie de l'orchestre. Il a amorcé ainsi le mouvement de jouer solo, parfois accompagné d'un orchestre en mettant le Oud au premier plan. Cet argument a été repris par van Peer (2004) dans son texte du livret accompagnant le double album de Munir Bashir.

Minimalement, quatre composantes essentielles ressortent lorsqu'on demande aux répondants de décrire le style de Munir Bashir. D'abord son style de jeu est qualifié de « style méditatif », marqué par de longs silences que Munir considérait comme faisant partie intégrante de la mélodie. Selon les répondants, il était considéré comme le maître du silence, puisqu'il a su développer un style de jeu basé sur des phrases courtes ou longues, intercalées de longs silences laissant l'espace à l'auditeur de saisir les nuances des mélodies et même les méditer⁶⁷. Cette composante méditative lui a valu le qualificatif du « philosophe du Oud », expression que son fils Omar Bashir utilise

⁶⁴ Exemple du jeu de Muhiddin Targan, pièce intitulée Caprice [\[URL\]](#).

⁶⁵ Exemple du jeu de Jamil Bashir : improvisation en sol majeur (*Nahawand*) [\[URL\]](#)

⁶⁶ Accessible au lien suivant : entrevue en arabe [\[URL\]](#).

⁶⁷ Exemple du jeu de Mounir Bashir [\[URL\]](#).

fréquemment. Deuxièmement, le style développé par M. Bashir se caractérise par une grande virtuosité, par moment ou par pièce, chose qui lui était possible grâce à sa grande maîtrise des techniques de jeu de cet instrument. Le style de ses performances était marqué par la construction, selon les règles précises du *maqām* de la musique arabe, devant le public, de pièces improvisées à partir de quelques notes, suffisantes pour lui tracer le chemin de la pièce qui pourrait durer 20 à 30 minutes (van Peer, 2004).

Selon certains oudistes irakiens « le son du Oud le plus représentatif du style irakien est celui de Munir Bashir, il est devenu un standard de référence ». M Bashir s'est imposé durant toute sa carrière comme un grand oudiste, selon le témoignage de tous les répondants, aussi bien dans le monde arabe qu'en occident. Sa façon de performer montrait son potentiel créatif (Aubert, 1998), en termes de phrases, de transitions entre les modes, des cadences et en termes des différentes expressions (mélancoliques, joyeuses, etc.). Ces attributs rapportés par ces auteurs trouvent tous écho dans les propos retenus des entrevues par les répondants. La troisième caractéristique du style de M. Bashir est relative à sa capacité d'employer et d'interpréter des mélodies prises du patrimoine irakien (*Thurat*) pour le présenter dans une forme savante et élégante. Cela revient à sa grande maîtrise du *maqām* irakien, parallèlement au *maqām-s* arabes. La quatrième caractéristique du jeu de M. Bashir est inhérente à la façon de manier le plectre. La description donnée par Loopuyt (2018, p. 13) dans son livre « *Le Oud Nahhât*⁶⁸, luth mythique de Damas » résume bien cela : « la diminution rythmique systématique des Arabes fut écartée au bénéfice d'une frappe de plectre beaucoup plus aérée et d'un phrasé où les notes longues étaient ornées en contraste par de petits traits resserrés et énergiques ». Ces attributs ont été rapportés par la majorité des répondants et exprimées de différentes manières, à savoir, le style de M. Bashir diffère du style *sharqi* (oriental) qui se caractérise par un débit chargé et fréquent du plectre, donc très présent, ce qui est exprimé par « une rythmique systématique ». Cette technique a été écartée pour un jeu ferme, précis et plus aéré et devenu un style en soi, celui de Munir Bashir et donc une composante importante du style irakien.

Bien qu'ils appartiennent à la même école et qu'ils aient appris chez le même maître (Muhiddin Targan), le style de Jamil Bashir ainsi que celui de Salman Shukur sont restés proches du style de leurs maître Targan, contrairement à Munir Bashir. Le jeu du Oud de Jamil a trois caractéristiques distinctives : la finesse, la précision et la technique sophistiquée. Par cette dernière, les répondants réfèrent à une construction de phrases, en même temps à cadence accélérée, mais aussi élaborée et

⁶⁸ En référence au grand luthier Abdoh Georgre Nahhât (1860 – 1941) de Damas.

complexe. Cette façon de jouer s’approche donc beaucoup de celle de Muhiddin Targan, à la différence de celle Munir Bashir, selon plusieurs répondants. Sa technique de la main droite (qui tient le plectre) se caractérise par une posture droite qui génère le mouvement ascendant et descendant par le biais du poignet, plutôt que par un mouvement circulaire généré par l’index et le pouce. Une telle façon de mouvoir le plectre par le poignet rend toutefois difficile l’exécution de certaines techniques rapides, par exemple le *trémolo*, selon certains informateurs, ce que Jamil Bashir faisait rarement. Il a contribué au développement du jeu du Oud de différentes façons : en enseignant à l’Institut des beaux-arts de Bagdad, en publiant deux volumes traitant des méthodes du jeu du Oud ainsi que par la composition de plusieurs pièces très techniques. Cela, mis à part aux différents enregistrements qu’il a réalisés pendant des décennies et qui sont considérés par la quasi-totalité des oudistes comme une source d’apprentissage inestimable.

Cette génération pionnière des années 1930 à 1990 a été succédé par une autre, tous disciples des premiers. Les répondants ont nommé plusieurs oudistes dont certains ont contribué au présent travail en répondant à nos questions.

6.6 Style turc

Le jeu du Oud turc est considéré par tous les répondants, turcs et non turcs comme particulier. Il se distingue par les techniques aussi bien de la main droite que celle de la main gauche. D’abord, il est important de mentionner que certains répondants, particulièrement de l’école traditionnelle, *sharqi*, critiquent le style turc et ne le considèrent pas comme un style en tant que tel. Selon leurs dires : « il s’agit des techniques du jeu des autres instruments à cordes, surtout celles du *tanbûr*, appliquées au Oud »; « les Turcs n’ont pas de style de jeu du Oud ». Nous considérons que ces propos rentrent dans le cadre des rivalités entre les styles et les défenseurs du style *sharqi* en général demeurent très centrés sur ce dernier pour le considérer comme le style authentique du jeu du Oud.

Mise à part ces critiques, des répondants soutiennent que le Oud a toujours été joué en Turquie, il a évolué dans cette grande zone géographique durant tout l’Empire ottoman et les oudistes turcs ont eu le temps de développer pendant cette période ottomane un style propre qui représente les intonations de la voix turque et qui reflète les techniques du jeu apparenté à celui des autres instruments à plectre. De plus, la façon de jouer du Oud en Turquie existe dans des pays limitrophes comme le soutien Korlin (2016) lorsqu’il le qualifie de « style anatolien » en incluant la façon de jouer le Oud en Turquie, en Arménie et en Azerbaïdjan (style azeri).

Cette façon ‘anatolienne’ de jouer le Oud qui ressemble beaucoup à la façon de jouer les autres instruments à plectre, notamment le *tanbûr* a régulièrement été mentionnée lors des entrevues. En

effet, sachant que le *tanbûr* occupe une place importante en musique turque, plusieurs musiciens qui maîtrisent cet instrument jouent aussi du Oud et appliquent plusieurs des techniques du jeu du premier sur le Oud. Le *tanbûr* se caractérise par un manche long, muni de frettes, ce qui facilite le jeu dans le sens ‘horizontal’, en déplaçant la main de gauche à droite. Cette caractéristique se retrouve dans le style turc du jeu du Oud selon quelques répondants. À la différence du jeu du Oud dans les autres régions (Irak, Égypte, Alep, Liban, Maghreb, etc.) où le jeu classique (oriental) est quasiment ‘vertical’, soit sur la gamme du *maqām*, en première position. Il s’agit d’une première caractéristique importante du jeu du Oud turc. La deuxième est celle rapportée par le joueur de tanbur M. Aydemir et le guitariste E. Dirikcan (2020, p. 10) dans leur livre sur les *maqām-s* turcs. Ils expliquent qu’en musique turque traditionnelle, les notes ne sont pas jouées simplement tel qu’écrites sur une partition par exemple, elles sont toujours enrichies d’ornementations qui elles varient selon le musicien et selon l’instrument. Cette façon de jouer est présente en chant et dans la façon de jouer les instruments à archet et à plectre. L’utilisation du vibrato et du trille est assez présente dans le jeu turc ainsi que l’attaque des cordes avec le plectre de façon descendante-ascendante. De plus, la recherche de la résonance des cordes est une particularité distinctive et la fabrication des Ouds turcs s’est développée pour répondre à cette exigence recherchée. Plusieurs oudistes turcs du XX^e siècle et contemporains sont reconnus internationalement. Les plus cités par les répondants sont les suivants : Cınuçen Tanrikorur (1938 – 2000), Hrant Emre (1901 – 1978) et Yorgo Bacanos (1900 – 1977). Parmi les oudistes contemporains, les plus cités comme représentatifs du jeu du Oud turc sont les suivants : Neçati Çelik (1951 –) et Yurdal Tokcan (1966 –), ils « incarnent une tradition riche et vivante, où la sensibilité n’enlève rien à la virtuosité » selon Loopuyt (2018, p. 16).

6.7 Jeu du Oud iranien

Comme précisé dans la section sur l’historique du Oud, il y a une longue et ancienne tradition persane du Oud/*barbat*. Plusieurs auteurs établissent un lien direct entre le Oud et le *barbat*. Pourtant, depuis la période Safavide, le Oud a été délaissé par les musiciens au profit d’autres instruments, notamment le *santur* et le *târ* pour des raisons non élucidées (Lawergren et al., 2001). Selon des répondants iraniens, ce n’est qu’à partir de la deuxième moitié du siècle dernier qu’il y a eu un regain d’intérêt pour le Oud, une affirmation qui corrobore ce qui est rapporté par Lawergren et ses collaborateurs (2001) dans Grove Music Online. Cet état de fait rend le Oud moins présent dans la musique iranienne que dans les autres musiques : turque, égyptienne, syrienne et maghrébine. De plus, presque tous les répondants autres qu’iraniens soutiennent qu’il est difficile de dire qu’il y a un style iranien du jeu du Oud. Ils préfèrent parler d’une façon de jouer du Oud

iranien et le considèrent comme une sorte d'exécution des patrons (*patterns*) et des mélodies proprement iraniennes issues du système modal traditionnel, le *Dastgah*. Pourtant, pour d'autres, ils le considèrent proche du style turc sur le plan de la conception du jeu, surtout du fait de la proximité géographique.

6.8 Le Oud au Maghreb, une dualité

Comme dans d'autres pays arabes et régions, le jeu du Oud ne se résume jamais à un style unique. Il y a consensus des répondants interrogés qu'au Maghreb, le jeu du Oud se présente sous une double forme. D'abord le style traditionnel, représenté par les techniques du jeu andalou; et le style oriental tel que connu au Moyen-Orient. Le style andalou est présent aussi bien au Maroc, en Algérie, en Tunisie qu'en Lybie. C'est le style adopté pour exécuter des pièces des trois grandes écoles de musique andalouse héritées de l'Andalousie : la musique andalouse marocaine dite *al-Ala*, la musique andalouse algérienne (*La nouba*⁶⁹) et *al-Malouf* (signifie « le populaire » ou le genre de musique communément joué) en Tunisie en Lybie et à l'Est de l'Algérie (Ciantar, 2012, p. 34). Ce jeu traditionnel s'étend pour exécuter également les musiques populaires locales, par exemple le *chaâbi* algérois et le *Malhūn*⁷⁰. Selon les informateurs clés, cette extension de technique du jeu est due en grande partie au fait que les musiciens sont d'abord formés dans le chant et le jeu andalou, sinon, ce sont des autodidactes qui se sont familiarisés avec ces musiques depuis leur jeune âge. Les particularités majeures du style andalou sont de natures mélodiques, rythmiques et même instrumentales, notamment par l'emploi d'instruments propres à cette musique (Oud andalou, *Rebab*, *Riqq* (Tambouri/ne andalouse), ainsi que la façon de chanter). Ces trois particularités générales dictent implicitement les règles du style du Oud andalou.

6.8.1 STYLE ANDALOU

À notre connaissance, sur le plan musical, le jeu du Oud andalou n'a jamais été décrit ou analysé dans les textes publiés sur la musique andalouse des siècles derniers. Les seuls éléments 'anciens' dont on dispose sont les enregistrements réalisés depuis le début du XX^e siècle et les récits des musiciens de ce même siècle. Selon les répondants, en se basant sur ce contenu, le jeu andalou était avant les années 1940 axé sur l'exécution des mélodies chantées, comme en musique arabe en général. Le Oud n'était donc jamais un instrument qui se démarque en tant qu'instrument solo, il

⁶⁹ En Algérie, ce terme englobe les trois traditions des écoles traditionnelles : *Sanâa* pour Alger, *Sanâa* ou *Gharnati* pour Tlemcen et *Malouf* pour Constantine (Chaoulli, 2019).

⁷⁰ Le *malhūn* est un ensemble de longues narrations poétiques dialectales populaires chantées et accompagnées du jeu instrumental [[Grove Music Online](#)].

était l'outil pour chanter, enseigner la *Sanâa*⁷¹ et transmettre la musique andalouse, autant que les instruments de rythme et la voix. Ce n'est qu'au tour des années 1950 que certains musiciens ont commencé à mettre sur la scène musicale des techniques de jeu qui ont fait démarquer le Oud et le oudiste comme un acteur « performeur ». Cette démarcation était possible en grande partie grâce à l'intérêt porté par les musiciens marocains andalous, pour ne parler que de ce pays, au Oud oriental à onze ou 12 cordes, au détriment du Oud andalou (Oud *ramal*) qui a connu un déclin à partir de la fin de la moitié du XX^e siècle. De plus, la proximité géographique du Maghreb et les échanges avec l'Europe ont permis à des musiciens d'étudier les bases théoriques de la musique occidentale, le jeu sur des instruments comme le piano et le violon et par conséquent le transfert de certaines de ces connaissances et techniques au Oud. Quelques pionniers ont pu élaborer grâce à ce contexte des techniques novatrices du jeu du Oud dans le cadre andalou. S'y ajoute un facteur déterminant, celui de la présence d'excellents luthiers qui ont marqué la fabrication des Ouds au XX^e siècle, dont le luthier Ben Harbit. L'excellente qualité de ses Ouds a procuré la possibilité d'exécuter les techniques, jusqu'alors difficile à réaliser sur le Oud andalou ou sur des Ouds de moins bonne qualité.

Il faut mentionner qu'à travers les entrevues, le style andalou est très peu connu, méconnu et même inconnu de plusieurs musiciens répondants autres que maghrébins. À des questions relatives à leur opinion sur le jeu andalou, des réponses vagues sont données, contrairement à leurs réponses sur les autres styles. Les types de réponses sont en majorité comme suit : « c'est un style particulier hérité de l'Andalousie »; « C'est un style présent au Maghreb, original par sa façon de jouer de la main droite »; « C'est un style très proche du jeu du Flamenco ». De plus, quasiment tous les répondants qui se disent toucher à 'tous' les styles du jeu du Oud n'ont jamais essayé de le pratiquer sauf certains qui s'y intéressent, ils optent pour apprendre et jouer le style *flamenco* sur le Oud, sachant qu'ils touchent au style andalou. Cet état de fait est dû selon des répondants au manque de présence de ce style sur les scènes du monde arabe.

6.8.1.1 PIONNIERS

Les noms de deux grands pionniers sont mentionnés lors des entrevues, ils sont considérés comme les fondateurs du jeu renouvelé élaboré la deuxième moitié du XX^e siècle. Il s'agit de Mohammed al-ârbi Tamsamani et Ahmed Chaf'î. Grâce à leurs techniques développées, le public andalou a commencé de vouloir écouter ce que le Oud est prêt à donner en tant qu'instrument, pas uniquement un outil qui fait partie d'un orchestre pour chanter l'andalou. Certains informateurs décrivent les

⁷¹ *Sanâa* veut dire littéralement « métier », utilisé en musique andalouse pour signifier aussi bien le poème (mouwashah) à 2, 5 ou 7 vers, que la connaissance et le contenu musical dans son ensemble.

styles de ces deux maîtres d'« élégants », un terme qui signifie pour eux la parcimonie et l'efficacité en termes d'utilisation des techniques des deux mains. Tel que mentionné pour les styles irakien et *sharqi* par exemple où certains oudistes ont pu se démarquer en tant qu'écoles (Munir Bashir et Riad Sunbati), Said Chraïbi (1951 – 2016) est considéré aussi bien par des répondants maghrébins que du Moyen-Orient comme une école moderne du Oud au Maghreb. Ses capacités techniques des deux mains continuent d'être étudiées minutieusement par plusieurs disciples. Selon les dires de plusieurs répondants, son style est « une convergence harmonieuse entre les écoles andalouse, irakienne et turque, ce qui le rend l'une des nouvelles écoles maghrébines du Oud ».

6.8.1.2 CARACTÉRISTIQUES DU STYLE ANDALOU

En général, le jeu andalou se caractérise par l'application de modulations et de rythmiques qui découlent directement des mélodies andalouses. Les principales modulations décrites par les répondants peuvent se résumer en l'application de triolets, de quatrains et de sextuors. Chaque musicien de l'orchestre andalou fait un choix spontané de ces possibilités ornementales ce qui permet un rendu global harmonieux à l'échelle de l'orchestre. Cette façon de procéder s'applique aussi bien au chant qu'au jeu instrumental. Cette flexibilité de choix des patrons (patterns) ornementaux cadre très bien avec le modèle théorique des contraintes et des choix possibles de Meyer (1996). En effet, les modulations sont nombreuses, les possibilités de fioritures qui entourent la mélodie principale sont multiples, mais sans la transformer complètement. Les ornements se jouent par le musicien de façon très cadencée en suivant une rythmique dense et rapide. Les pionniers cités dans le paragraphe précédent ont su élaborer de telles techniques, en respectant les contraintes mélodiques et rythmiques de base, soit, sans toucher, ni transformer les principes mélodiques de cette musique. Toutefois, les informateurs clés nous font constater l'apparition récente (la dernière décennie) d'une manière de jouer les mélodies ressemblant à une improvisation en soit. Autrement dit, certains jeunes oudistes remplacent carrément la mélodie principale par des phrases apparentées qui ne respectent parfois que la mesure rythmique et les fins des phrases musicales. Ce phénomène est critiqué par plusieurs musiciens qui tiennent à préserver la tradition de la musique andalouse et le considère comme une sorte de falsification.

6.8.1.3 LA PLACE DU OUD ANDALOU EN MUSIQUE ANDALOUSE

Le Oud andalou est également appelé « Oud ancien », puisqu'il a été parmi les instruments importants lors de la période des Abbassides (750 – 1253). Tous les documents anciens – d'*al-Kindi*, d'*al-Farabi* et d'Avicenne entre autres – en font mention et donnent son accordage qui est

comme suit : A-D-G-c (H. G. Farmer, 1932, p. 386; Ibn al-Taḥḥān, Neubauer, & Dār al-Kutub al-Miṣrīyah, 1990).

L'appellation « Oud *ramal* » n'est pas expliquée dans les publications répertoriées, mais certains répondants soutiennent que les musiciens anciens l'appelaient ainsi du fait qu'il soit accordé selon la note *sol*, soit la première corde du Oud. Les chœurs sont comme suit, de la note la plus grave à la plus aiguë : *Dhil (do)*, *H'seen (la)*, *Maya (ré)* et *Ramal (sol)*. Cette façon de nommer les instruments par des caractéristiques relatives aux cordes est présente dans les cultures musicales anciennes, notamment arabe et iranienne. Comme mentionné dans la section portant sur l'historique, les instruments à cordes à petite caisse de son s'appellent de différentes manières en Iran, en Turquie et dans les régions qui les entourent. Le terme *tanbûr* réfère à tout instrument (luth) à manche long muni de frettes utilisé en musique populaire (De Zeeuw, 2019, p. 3). Des appellations différentes existent selon les régions de ces sortes de luths aux longs cols, notamment le terme « *Saz* » qui signifie 'instrument' en persan; « *Tambura* » en Europe de l'Est; « *Buzuq* » dans les pays arabes (Iraq, Liban et Syrie) et en Grèce et la « *Vînâ* » en Inde (Rossing, 2010, p. 4). D'autres termes sont employés référant au nombre de cordes de ces instruments : *deutar* (deu = deux), *setar* (*se* = trois et « *tar* » signifie les cordes tendues d'un point à un autre) (Hassan, Morris, Baily, & During, 2001). Farmer (1930, p. 773), autant que les informateurs clés affirment que le Oud à quatre cordes est resté d'usage jusqu'à la fin du XIX^e siècle et même jusqu'au début du XX^e au Maroc. Cette pérennité est due en grande partie à différents facteurs, particulièrement la nécessité de rester conforme aux traditions culturelles, mais plus encore, le cadre de référence médiéval à quatre dimensions (les quatre humeurs, quatre tempéraments, quatre modes sources de tous les modes andalous (Otmani, 2015, p. 75) bien respectés dans le corpus de connaissances des musiciens andalous. Un dernier facteur de pérennité est lié à la construction de cet Oud, puisqu'il était conçu pour être robuste et pour produire un son puissant, plutôt que raisonnant. Il devait résister aux voyages multiples des musiciens aussi bien en Europe qu'entre les deux rives de la Méditerranée⁷².

6.8.2 LE STYLE ORIENTAL AU MAGHREB

La présence du style oriental au Maghreb est principalement due au fait que la musique orientale – représentée par les grands musiciens et chanteurs tels qu'Oum Kouloum, Sabah Fakhri, Fayruz, etc. – fait partie intégrante du goût musical pour une très grande partie de la population du

⁷² Note : Grâce à une coopération Morocco-espagnole, un projet de reconstruction du oud *ramal* a vu le jour en se basant sur des textes du XVII^e siècle et sur quelques pièces conservées dans certains musées Source : Article de l'économiste (Édition N° 3190 du 14/01/2010). Accessible au [lien suivant](#).

Maghreb⁷³. En ce qui concerne le jeu instrumental et le Oud en particulier, une grande proportion des Maghrébins écoute et suit les pas des grands maîtres du Oud égyptiens⁷⁴. En guise d'exemple, depuis les années 40 et 50, un certain nombre de musiciens maghrébins ont rejoint Le Caire pour faire des formations en musique orientale pour revenir et enseigner ce style dans leurs pays respectifs. Ce fait a amorcé des changements importants dans le goût dans ces pays – renforcés par l'écoute de la radio et des enregistrements sur vinyle et cassettes – et dans la façon de jouer les instruments, incluant le Oud. Ces changements de jouer cet instrument, en adoptant les techniques orientales plutôt qu'andalouses, ont souvent été considérés par une bonne majorité de musiciens et auditeurs comme une évolution, cela, à tort ou à raison selon les croyances en termes de conservatisme. Selon des informateurs clés, le changement a particulièrement été importé par l'introduction du Oud oriental (à six cordes) qui s'est produite au début du 20^e siècle. Une telle introduction coïncide avec l'abandon du Oud *ramal* en musique andalouse, surtout marocaine pour les raisons suivantes selon les répondants : les six cordes procurent plus de possibilités de gammes, également, la résonance est plus élevée que le Oud à quatre cordes et la capacité du jeu (playability)⁷⁵ est meilleure. Les cinq cordes doubles accorées en quarts justes⁷⁶ procurent donc une tessiture plus étendue. Il s'agit d'un changement assez radical par rapport à l'usage du Oud *ramal* dont les cordes sont accorées *do-la-ré-sol*. Un tel accordage convient à un jeu simple au registre moyen qui accompagne le chant. Plusieurs oudistes marocains célèbres ont marqué leur nom dans une liste sélecte tels que Omar Tantaoui (1929 – 2015), Ahmed al-Biraoui (1918 – 1989), Ahmed Soulaïman Chawki (1929 – 2013).

Le [tableau 4](#) résume les principales caractéristiques des cinq catégories des styles selon ce qui a été retenu des opinions des informateurs clés⁷⁷ et sachant que chaque oudiste se distingue par son style individuel tel que détaillé précédemment.

⁷³ Note : La popularité des prestations d'Oum Koulthoum (1898 – 1975) en 1986 au Maroc et en Tunisie, celles d'Abdelhalim Hafed (chanteur égyptien : 1929 – 1977) de Wadih al-Safi (Liban : 1921 – 2013) ainsi que d'autres témoignent d'un engouement pour le chant et le style oriental en général.

⁷⁴ Riad al-Subnati (Égypte : 1906 – 1981), Farid al-Atrach (syro-égyptien : 1910 – 1974), Mohammed al-Qasabji, etc.

⁷⁵ Traduite souvent par « jouabilité ».

⁷⁶ Sauf pour la cinquième et la sixième corde (simple) que le musicien peut changer selon ses préférences de jeu : la cinquième est accorée sol, *fa* ou *mi* et la sixième *ré*, *do*, très rarement *si*. Certains musiciens utilisent un seul accordage et ne le changent jamais, alors que d'autres se permettent de changer les deux dernières cordes (5^e et 6^e) selon le mode joué.

⁷⁷ Note : caractéristiques non mutuellement exclusives et non définitives.

TABLEAU 4: PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES DE CHAQUE STYLE DU JEU DU OUD

Style	Région représentative	Autres pays et régions qui adoptent le style	Principales caractéristiques
<i>Sharqi</i> ('oriental')	· Égypte · Pays du Levant (<i>Sham</i>)	· Tous les pays arabes · Maghreb · Pays de l'Occident ⁷⁸	· La construction mélodique basée sur les principes du Maqām. · Qualifié de jeu traditionnel ou classique. · Jeu principalement en première position. · Forte représentativité de l'école égyptienne. · Technique du plectre affirmé, généralement descendant avec un débit chargé. · L'emploi fréquent du <i>trémolo</i> . · Très enraciné dans la tradition mélodique chantée.
Irakien	· Irak	· Pays du Moyen-Orient · Maghreb · Occident	· Varie beaucoup d'un oudiste irakien à un autre. · La recherche de la virtuosité. · Maniement du plectre ascendant-descendant, plus aéré.
Turc	· Turquie	· Arménie · Grèce · Occident	· Jeu technique qui s'apparente au jeu des autres instruments à plectre, notamment le <i>Tanbûr</i> . · Style qui cherche à optimiser tout le manche, pas uniquement la première position. · L'usage d'ornementations multiples des notes par le biais des doigts de la main gauche sur le manche (l'usage du vibrato et du trille est fréquent). · Attaques ascendantes-descendantes des cordes avec le plectre.
Iranien	· Iran	Occident	· Le jeu suit la construction des patterns mélodiques du système modal traditionnel (<i>Dastgah</i>). · Technique du plectre aérée.
Maghrébin andalou	· Tunisie · Algérie · Maroc	Occident	· Application des modulations rythmiques issues de la musique andalouse. · Modulations nombreuses. · Jeu rythmique, dense et rapide. · Les deux techniques du jeu du plectre existent : ascendant-descendant et plectre majoritairement descendant.

⁷⁸ Les autres pays du monde où des oudistes et joueurs du oud résident.

6.9 Styles hybride : oriental-occidental et jeu moderne du Oud

En termes de présence du Oud dans la musique occidentale, les répondants rapportent que le Oud a depuis longtemps été présent en occident. Cette présence à l'extérieur des pays arabes était en quelque sorte concomitante aux instruments occidentaux, si on exclut l'élaboration du luth à la renaissance (Dwight Fletcher Reynolds, 2020, p. 105). Ce n'est qu'à la deuxième moitié du XX^e siècle que le Oud a connu un regain d'intérêt pour l'inclure dans de la musique occidentale. Certains pionniers ont joué un rôle marqué dans ce sens et ce n'était pas par hasard, il s'agissait d'une motivation planifiée pour montrer les capacités du Oud, autant que les instruments utilisés en musique classique. Par exemple, Munir Bashir a rapporté lors d'une entrevue que c'était son objectif de rendre le Oud un instrument qui s'écoute en solo, devant un public qui n'assiste que pour cela, contrairement à ce qu'il était auparavant, un instrument qui fait partie d'un orchestre ou bien celui qui accompagne un chanteur lors de soirées privées. Selon certains répondants, il s'agit bel et bien là d'un changement de paradigme qui a repositionné le Oud comme un instrument 'savant'.

Pour paraphraser Loopuyt (2018, p. 16), d'autres initiatives de « l'évolution stylistique moderne » ont contribué à intégrer le Oud dans des genres musicaux jusque-là inhabituels, en particulier l'usage du Oud dans les genres Jazz et flamenco. Parmi les pionniers de ceux qui ont employé le Oud à la musique Jazz, il y a Rabih abou al-Khalil (Liban : 1957 –) qui était l'un des premiers à inclure le Oud dans la musique du monde suivi du tunisien Anouar Brahem (Tunisie : 1957 –). Il y a aussi Omar Bashir qui s'inscrit dans la tradition de son père (Munir), tout en développant un style irakien imprégné d'une forte connotation espagnole. Le oudiste américain d'origine arménienne Ara Dinkjian (1957 –), dont le jeu consiste en un amalgame de techniques de Jazz (de point de vue mélodique) et turque/Arménien (de point de vue technique de jeu : rythmique des deux mains) est un autre bon exemple de réussite de cette évolution stylistique. Lors des entrevues, le nom du oudiste Marcel Khalifé (Liban : 1950 –) ressort souvent, car il est considéré comme un oudiste qui se distingue par un style enraciné dans un vécu social. Avec une formation hybride solide, aussi bien orientale qu'occidentale (harmonies et composition), Marcel a su, selon plusieurs, combiner ces deux forces pour adapter son style aux circonstances sociales nées les années 60 et 70, soit la cause palestinienne. C'est donc un très bon exemple d'une naissance d'un style de jeu élaboré de contraintes principalement sociopolitiques et culturelles, chose qu'on trouve dans l'évolution de plusieurs musiques du monde, notamment la musique Jazz, le Blues, etc. La liste des oudistes qui ont emprunté cette voie de jeu qualifié de moderne n'est pas exhaustive.

Cette question de mixage des styles abordée avec les répondants suscite beaucoup d'intérêts. Certains considèrent qu'il s'agit d'un phénomène récent, alors que d'autres soutiennent qu'il a toujours existé, mais l'accès facile à du contenu audiovisuel l'a accéléré les dernières décennies. En effet, à la question « comment définissez-vous votre propre style de jeu? », les oudistes interviewés considèrent que leur style est un amalgame de plusieurs. En guise d'exemple représentatif de réponse, un répondant rapporte que « mon style est issu de mes apprentissages multiples des différents genres musicaux, il est donc une sorte de style composite de tout ce que je joue et de tout ce que j'ai appris ».

6.10 Mouvements émergents du Oud et de styles

6.10.1 MOUVEMENT DE VIRTUOSITÉ, CONCERTO ET PRESTATION POUR UN PUBLIC

ÉLARGI

Bien que certaines expériences locales de concerto du Oud aient eu lieu les années 1940 et 1950, surtout en Égypte (IC), le mouvement du Oud joué sous forme de concerto est né principalement avec les travaux de M. Bashir. Ce jeu du Oud dans le cadre d'un concerto renvoie, selon quelques répondants, à un changement majeur par rapport à la formule traditionnelle du jeu pour un public restreint, style musique de chambre. Une telle ouverture a des limites, soutient les répondants et rapporte des changements marquants en termes d'identité du Oud en tant qu'instrument. En effet, le Oud développe un son chaleureux, moins puissant dont les subtilités et les couleurs mélodiques s'apprécient lorsqu'on l'écoute de près. Le jouer dans un cadre de théâtre requiert l'emploi de l'amplification, chose qui dénature les qualités sonores du Oud (IC). Pour répondre à ces exigences sonores, M. Bashir a en effet élaboré un Oud la fin des années 1950, avec le luthier de Bagdad Muhammed Fadel, qui projette plus que le Oud traditionnel, soit le Oud à chevalet mobile et à cordes de tensions plus élevées, devenu depuis la référence ou le représentant du style irakien (IC).

Mis à part les répondants qui dénoncent la dénaturation de la sonorité du Oud lors des représentations pour un large public, d'autres y trouvent un levier pour cet instrument de devenir un instrument de concerto. Les expériences réalisées les dernières décennies montrent l'engouement pour de telles activités. À titre d'exemple, citons les compositions pour Oud faites pour être jouées avec un orchestre de musique classique ou carrément des pièces classiques jouées par le Oud. Le concerto réalisé par l'égyptien Joseph Tawadros, accompagné de l'orchestre symphonique de la BBC est un exemple du premier type de travaux⁷⁹. L'interprétation de Czardasz

⁷⁹ Accessible au lien suivant [[URL](#)].

de *Vittorio Monti* par le oudiste irakien Salem Abdul-Karem illustre le deuxième type de performances⁸⁰. Dans une thèse intitulée « Le ‘ud de concert », Makhoul (2011) arrive à un résultat qui montre la primauté des Ouds irakien et turc comme modèles privilégiés du Oud de concert. Il lie cette préférence au développement de la pensée musicale des oudistes contemporains, ce qui converge avec les dires de M. Bashir et ceux des répondants, soit, le Oud est tout à fait approprié pour donner des concerts à un public large. Cette tendance vers la virtuosité ressemble à celle qu’avait connue le violon avec Niccolò Paganini (1782 – 1840) ou avec Heinrich Wilhelm Ernst (1812 – 1865) au XVIII^e et au XIX^e siècle et l’intégration de la dimension de virtuosité dans le monde de la scène musicale (Rowe, 2016, p. 7). En revanche, certains répondants considèrent ces nouvelles tendances (Oud joué en concerto, pour un très large public et sur des scènes de festival en plein air) comme novatrices et en faveur d’un nouveau développement de l’instrument, d’autres le voient comme une sorte de distorsion à la tradition.

7 Synthèse et conclusion

Ce travail de catégorisation des façons de jouer le Oud à travers les différents pays arabes et autres a requis l’exploration de plusieurs volets préliminaires. D’abord la définition de la notion de style et son positionnement dans un cadre précis qui délimite son juste usage ont été utiles à l’essai de catégorisation. Un tel positionnement a été doublement fondé : sur un cadre théorique dicté par la théorie de Meyer (1996) ainsi que sur les deux concepts théoriques fort utiles dans le cas d’une musique de tradition orale, les concepts d’émic et d’étic (Pike, 1993). Ensuite, l’approfondissement des paramètres relatifs à la forme de l’instrument et à ses caractéristiques physiques, desquels découlent les différences de sonorités et donc de style. Un tel travail a nécessité à son tour l’examen détaillé de la littérature publiée sur une étendue temporelle allant jusqu’aux premières sources disponibles, soit le IX^e siècle.

De cet encadrement conceptuel et théorique découlent plusieurs défis et difficultés – qui sont restés sans réponse, par manque de données solides – et d’autres qui ont amené à l’élaboration de thèmes qui ont enrichi l’effort de catégorisation des styles du jeu du Oud. Par exemple, les différentes formes de Ouds et des cordes ainsi que ses diverses fonctions en musiques arabe, turque et andalouse ont permis de mieux élaborer les bases de chaque style, par la suite, confirmées ou infirmées lors des discussions avec les répondants. Force est de constater que les *a priori* de base étaient à l’effet qu’il manque beaucoup d’information publiée sur les styles et les façons de jouer le Oud, dans les différentes régions arabes et dans les autres pays du monde. Après une revue de la

⁸⁰ Accessible au lien suivant [[URL](#)].

littérature, dans des bases de données et en trois langues, il résulte que très peu de monographies et de recherches abordent, encore moins détaillent la notion de style du jeu du Oud. Ce manque a renforcé la pertinence du sujet, d'autant plus que la robustesse des données publiées, particulièrement anciennes, fait défaut où les informations sont particulièrement de nature narrative. Par exemple, en termes de datation du Oud, nous secondons l'affirmation d'*Anwar Rashir*⁸¹ qui précise dans sa monographie sur l'histoire des instruments de musique de l'ancien Irak que plusieurs références adoptent des discours très vagues lorsqu'il est question de retour aux sources. Ils emploient des expressions comme « tel instrument est très ancien au point qu'il est difficile de dater ses sources avec exactitude » ou « l'instrument était utilisé par les Assyriens, les Égyptiens ou autres peuples anciens », etc. (Rashid, 1970). Une telle faiblesse a été prise au sérieux pour ne pas donner plus de poids à des affirmations retenues des références narratives, particulièrement des publications de la période médiévale.

Ainsi, pour répondre à la question de recherche, nous avons réalisé une revue de la littérature extensive, complétée d'une collecte de données d'entrevues. La recension des écrits est qualifiée d'extensive puisqu'elle couvre différentes sources d'informations tirées d'une documentation de formes diverses⁸² publiée par des auteurs qui ont consacré leur carrière à la musique arabe ou ayant touché au Oud. On cite par exemple Habib Touma, Laurent Aubert, Henry Farmer, parmi d'autres. Cette recension n'a pas été exhaustive pour les deux raisons suivantes : d'abord, ce n'est pas l'objet de cette recherche, ensuite, de plus en plus, il est difficile d'atteindre l'exhaustivité et de réaliser une revue systématique de la littérature du fait de la croissance rapide des écrits dans chacun des domaines reliés au jeu du Oud. De fait, il s'agit d'une méthodologie mixte puisqu'elle s'appuie sur des sources de données de la littérature et de données d'entrevues procurant la possibilité de corroborer et de croiser les informations.

Le premier constat qui résulte de ce travail est que la catégorisation des styles de jeu d'un instrument ancien tel que le Oud est une entreprise complexe, qui se heurte à des systèmes de représentation multiples, à leurs tours tributaires de différents facteurs culturels, perceptuels, cognitifs ainsi que d'autres. De plus, un tel travail devra fondamentalement arriver à une délimitation précise du terrain à l'étude, chose qui n'était pas possible sur la base des anciens travaux qui portent sur le Oud puisque les frontières sont floues et en expansion. Autrement dit, les

⁸¹ *Subhi Anwar Rashid*, musicologue irakien réputé et auteur de plusieurs livres de référence portant sur l'histoire de la musique et des instruments.

⁸² Aussi bien dans des articles scientifiques, narratifs (revues critiques, textes accompagnant les pochettes de disques, etc.) ou des monographies.

styles ‘nouveaux’, issus d’amalgames de styles ‘classiques’, continuent de voir le jour et cette réalité est de plus en plus présente avec l’étendue de la présence du Oud dans des pays lointains et l’intérêt que lui portent des musiciens de différents genres musicaux (jazz, classique, musique moderne, etc.).

Toutefois, malgré la difficulté de délimitation des différentes catégories et que certains travaux précédents aient abordé ce sujet sous des angles différents du nôtre, notre travail arrive à des résultats qui ont une valeur ajoutée substantielle dans ce domaine complexe. Ainsi, nous retenons que les publications et les opinions des répondants convergent sur certains éléments et divergent sur d’autres. Il y a en effet consensus que les styles de jeu du Oud peuvent être catégorisés selon plusieurs classes, des catégorisations qui diffèrent selon les répondants et les régions. Il s’agit d’un défi qui était difficile à solutionner et arriver à un consensus. Toutefois, la grande majorité des répondants adoptent des classifications qui globalement rentrent dans les cinq styles suivants : 1) oriental classique (*sharqi*), 2) turc, 3) irakien et 4) jeu iranien et 5) le style maghrébin andalou. Il s’agit d’une catégorisation qui peut être réfutable par des personnes (auditeurs expérimentés ou de musiciens) connaisseuses d’un style plutôt qu’un autre, particulièrement pour ceux qui considèrent que le style est une caractéristique individuelle. En effet, chaque oudiste a son style qui reprend les principes de l’école à laquelle il appartient. Ainsi, les styles fondamentaux (turc, oriental, irakien, iranien et andalou) sont considérés plus comme des écoles à laquelle appartiennent des oudistes dont chacun a son style propre. Il s’agit d’un constat important retenu dans ce travail qui reflète la diversité des perspectives des acteurs (émic) dans ce domaine de différenciation implicite des styles du jeu du Oud, une diversité enracinée dans les repères contextuels des répondants (Hahn et al., 2011).

Un autre point qui ne fait pas consensus est relatif à la tendance vers une sorte d’uniformisation du jeu du Oud. Certes, la disponibilité des contenus vidéo et audio – particulièrement de nature didactique telle que des vidéos de leçons et de classes de maître (masterclass) – a permis à plusieurs personnes à travers le monde d’obtenir des informations plus précises sur les styles d’accordages, pour choisir celui ou ceux correspondant au style désiré. De plus, de nombreuses informations sont disponibles qui décrivent les façons de jouer cet instrument. Cette facilité d’accès à différents contenus vulgarisés et dans différentes langues soulève des enjeux majeurs. Certains en voient des avantages qui peuvent être résumés en la vulgarisation des styles et donc en la valorisation du Oud, d’autres (surtout les conservateurs et les gardiens de la tradition) la considèrent comme une menace à leur style traditionnel par exemple et la crainte que le Oud tende vers un style de courant ‘unifié’ qui fait oublier les différentes particularités de chaque école et style. Cette réalité se voit de plus en

plus avec l'émergence du Oud électrique – qui permet une résonance élevée (*sustain*) et le jeu avec des accords augmentés et diminués – et le style qui tire beaucoup de techniques du jeu du saz turc ou du bouzouki.

Malgré ces défis et divergences difficiles à intégrer, des points de convergence entre les résultats de la littérature examinée et ceux des entrevues ont été retenus, particulièrement en matière de l'importance du respect de certaines règles et principes mélodiques et rythmiques. Ces règles, qualifiées de contraintes et choix par la théorie de Meyer (1996) forment des paramètres immuables qui dictent les 'bonnes' pratiques et les façons de faire, quand le musicien apprend ou joue du Oud, en solo ou en groupe. Ces règles sont dictées par le corpus de connaissances apprises oralement à travers les générations. Elles sont conformes à des aspects modaux (*maqām-s*), de rythmiques et dans certaines régions de techniques issues du chant. C'est le cas de la plupart des styles et des façons de jouer le Oud retenus : turc, oriental, iranien et maghrébin/andalou. Toutes ces règles ressortent dans les discours des répondants lorsque nous leur demandons d'expliquer leur opinion ou d'élaborer sur un point de divergence. Autrement dit, le répondant fait appel à la théorie des *maqāms*, aux règles implicites immuables (appries des anciens maîtres, etc.) pour affirmer que le style oriental est le plus traditionnel et il représente la source de tous les styles par exemple. Les répondants qui adoptent la perspective dichotomique – du jeu du plectre ascendant-descendant versus descendant – sont convaincus de cette dualité, basée sur le principe de la rythmique du plectre, une contrainte fondamentale, selon eux, à la distinction entre les styles.

Deuxième point de convergence important est celui qu'adoptent plusieurs musiciens et musicologues, celui d'approcher les styles du Oud à travers le prisme supplémentaire des différences géographiques. En effet, certains distinguent au sein du style *sharqi* le style syrien du style égyptien, qui sont les principaux représentatifs de cette catégorie, alors que d'autres les considèrent comme ne faisant qu'un. Cette façon de catégoriser les styles et les façons de jouer le Oud sont fondamentales et sont très adoptées, dans le sens où chaque région a son propre style indépendamment des frontières géographiques actuelles. Certes, les influences réciproques sont omniprésentes entre les styles (turc et oriental par exemple), mais certains patrons de jeu, de construction des phrases demeurent distincts et immuables. Cette opinion est partagée par quasiment tous les répondants et fait office de principe de base. Elle s'oppose par rapport à la notion de tendance vers l'uniformisation du jeu du Oud discutée dans un paragraphe précédent.

En termes d'évolution du jeu du Oud, les répondants soutiennent que durant la première moitié du XX^e siècle, plusieurs, sinon la totalité des écoles du Oud adoptaient forme traditionnelle. Par forme

traditionnelle les répondants entendent un jeu pour un petit groupe et particulièrement celui pour accompagner le chant. Ce n'est qu'au début de la deuxième moitié du siècle que le Oud a commencé à être présenté et écouté par les auditeurs en solo, en concerto en vue de montrer des capacités techniques ou mélodiques aussi bien du Oud que celles du oudiste. Bien que cette qualité de virtuosité soit rare en musique arabe et qu'elle soit surutilisée dans des événements, elle ne s'applique qu'à un nombre très restreint de oudistes. Cette opinion a été partagée par plusieurs répondants qui donnent difficilement des exemples de virtuoses comme les deux oudistes iraqien, le maître et le disciple Muhiddin Heyder et Munir Bashir.

Trois contributions essentielles méritent d'être soulignées dans ce mémoire et qui peuvent avoir des implications aussi bien pratiques qu'académiques. À la suite de l'examen de la littérature et des discussions avec les répondants, la notion de style paraît omniprésente dans les discussions entre musiciens, dans les enseignements des instruments, notamment ceux du Oud. Elle est souvent mentionnée dans les écrits, mais très rarement définie. À cet effet, à notre connaissance, le présent mémoire représente un travail précurseur dans ce sens puisqu'il retrace les principaux styles du jeu du Oud et propose même une première esquisse de catégorisation dans un seul document.

De plus, ce travail s'appuie notamment sur un examen approfondi de la littérature de la notion de style et de l'historique du Oud ainsi que sur une collecte de données primaires spécifiquement sur les styles de jeu du Oud dans les différents pays où cet instrument est présent. Les résultats obtenus trouveront une utilité, d'abord pour se faire un portrait général des différents styles existants du jeu du Oud dans le monde arabe, mais aussi pour en faire quelques distinctions. Ces deux utilités peuvent trouver un écho pratique dans l'enseignement de cet instrument où beaucoup d'élèves et d'étudiants n'arrivent pas à choisir le 'bon' Oud pour jouer 'le' style qu'ils cherchent à apprendre. Aussi, un tel travail pourra être repris dans le cadre d'un cours académique d'ethnomusicologie où la notion de styles des musiques du Maghreb et du Moyen-Orient est enseignée. Certes, comme mentionné au début du mémoire, ce travail ne prétend pas à l'exhaustivité, et s'il relate des divergences d'opinions, il propose des balises de convergence et représenterait donc une base de référence à des travaux futurs.

Le présent travail se veut un premier pas vers une éventuelle systématisation du jeu du Oud qui est en pleine évolution. Il est donc loin d'être systématique. Retracer et catégoriser de façon exhaustive les styles de jeu d'un instrument issu de la musique de tradition orale est une entreprise vouée à l'échec. Effectivement, une catégorisation définitive est impossible car elle est basée sur des facteurs extramusicaux, tels que les valeurs socioculturelles, les *a priori*, les compréhensions, les

perceptions et les interprétations, facteurs tous à la source de controverses. Toutefois, à partir d'une méthodologie mixte, il découle que cinq grands styles du jeu du Oud existent, desquels bifurquent d'autres façons de jouer le Oud. Il s'agit d'un travail qui se veut une première plateforme à des compréhensions relatives, et non absolues et définitives, de ce que la littérature et des musiciens entendent par tel ou tel style. L'attention a été portée sur l'utilité de dessiner les grands contours des styles du jeu du Oud plutôt que sur la résolution des différences de convictions et des perspectives. Plusieurs informations historiques de natures descriptives, tirées des textes anciens, sont d'une grande utilité pour comprendre les styles actuels décrits dans ce travail. La contribution de cette recherche est double et se situe à deux niveaux, tant au niveau théorique que pratique.

Références

- al-Iṣbahānī, A. A.-F. (1970). *Kitāb al-aghānī (897-967)* (كتاب الأغاني) [al-Qāhirah]: al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.
- Aubert, L. (1998). L'art du maqām: Entretien avec Munir Bashir. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 11, 215.
- Avicenna, A., Madkur, I., Anawati, G. C., Khudayri, M. M., & Ahwani, A. F. (1983). *al-Shifa*. Qum, Iran: Maktabat Ayat Allah al-‘Uzmá al-Mar’ashi al-Najafi.
- Avicenne, A. (1956). *Le Livre de la guérison (al-Chifaa')*. *Les mathématiques (Vol. 3) Sommes sur la théorie de la musique (Jawame'a 'ilm al-Mousiqa)*. Texte authentifié par Zakariya Yusuf; révisé et édité par Al-Ihwani A.-F., et al-Hanfy M.-A.
- Aydemir, M., & Dirikcan, E. (2020). *Turkish music makam guide* (3e ed.). Istanbul: Pan Yayıncılık.
- Ayrault, A. (2022). *Fonction de la tripartition sémiologique chez Jean-Jacques Nattiez : d'un point de vue épistémologique*. Paris: L'Harmattan.
- Bahnasī, S. A. (1990). *Manāẓir al-ṭarab fī al-taṣwīr al-Īrānī : fī al-‘aṣrayn al-Taymūrī wa-al-Ṣafawī* (al-Ṭab‘ah 1. -- ed.). al-Qāhirah: Maktabat Madbūlī.
- Beard, D., & Gloag, K. (2016). *Musicology : the key concepts* (Second ed.). New York, NY: Routledge.
- Ben Abdel Jalil, A. (1992). *Glossaire des termes de la musique andalouse marocaine* (Vol. 129): Éditions l'Institut des études et recherches d'arabisation (manchourat maâhad al-dirasat wa al-abhath li-taârib).
- Benardeau, T., & Pineau, M. (2009). *La musique* (Nathan dictionnaire ed.).
- Bennett, A., & Waksman, S. E. (2015). *The SAGE handbook of popular music* (1st ed.).
- Beyhom, A. (2010). *Théories de l'échelle et pratiques mélodiques chez les Arabes. I, L'échelle générale et les genres. Tome 1, Théories gréco-arabes de Kindī, IXe siècle à Tūsī, XIIIe siècle : une approche systématique et diachronique*. Paris: Geuthner.
- Bowen, A. J. (1999). Finding the music in musicology : Performance history and musical work. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. 424-451). Oxford: Oxford University Press.
- Brisson, E., & Thiébaux, J. r. m. (2020). *Histoire de la musique occidentale*. Paris: Ellipses.
- Brown, j. (2016). *Style*. in e. Hayot & r. l. walkowitz (Eds.), *A New Vocabulary for Global Modernism* (pp. 214-232). Columbia University Press.
- Bucur, V. (2016). *Handbook of materials for string musical instruments*. Switzerland: Springer.
- Chamy, Y. (2012). *Al-Nawabat al-Andaloussiya al-mudawana bil-kitaba al-moussiqiyya. Naubat al-Isbihan* (Vol. 6). Rabat.

- Chaoulli, A. (2019). *Les Juifs au Maghreb : à travers leurs chanteurs et musiciens aux XIXe et XXe siècles*. Paris: L'Harmattan.
- Charest, J. P. (2019). *The long necked lute's eternal return: Mythology, morphology, iconography of the Tanbūr Lute family from Ancient Mesopotamia to Ottoman Albania, Thèse de doctorat*. (Thèse de doctorat). Cardiff University, WorldCat.org database.
- Ciantar, P. (2012). *The ma'lūf in contemporary Libya : an Arab Andalusian musical tradition*. Farnham, Surrey, England: Ashgate.
- Condorcet, J.-A.-N. d. C. (1784). *Éloge de M. d'Alembert, lu dans l'assemblée publique de l'Académie des sciences, le 21 avril 1784 (par Condorcet)*. Paris: Moutard.
- Cook, N., & Everist, M. (1999). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2018). *Research design : qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (Fifth ed.). Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc.
- Dadkhah, G., & Pourjavady, R. (2020). *Keys to the Sciences: (Maqālīd al-'ulūmum) A Gift for the Muzaffarid Shāh Shujā' on the Definitions of Technical Terms*: Brill.
- Dahlhaus, C. (1997). *L'Idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique*. Genève: Contrechamps.
- de Brossard, S. (1965). *Dictionnaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François, les plus usitez dans la Musique (Paris, 1703)* ([Facs.-uitg.]. ed.). Hilversum: Frits Knuf.
- De Zeeuw, H. (2019). *Tanbūr Long-Necked Lutes along the Silk Road and Beyond* [1 online resource (205 pages)].
- Dimitri Sawa, G. (2017). Baghdadī Rhythmic Theories and Practices in Twelfth-Century Andalusia 1. In *Music and Medieval Manuscripts : Paleography and Performance* (pp. 151-181): Routledge.
- El-Hefny, M. A. (1971). *La science des instruments de musique ('Im al-Alat al-Mousiqiya)*. Le Caire: al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Ta’līf wa-al-Nashr.
- Engel, C. (1929). *The music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews : with special reference to discoveries in Western Asia and in Egypt*. London: W. Reeves.
- Fajcsak, A. (2012). About the plucked instrument on the Nyári cup. *Acta Ethnographica Hungarica*, 57(2), 285-311.
- Fārābī, Neubauer, E., & Köprülü Kütüphanesi. (1998). *Kitāb al-Mūsīqī al-kabīr*. Fränkfurt, Jumhūrīyat Almāniyā al-Ittiḥādīyah: Ma‘had Tārīkh al-‘Ulūm al-‘Arabīyah wa-al-Islāmīyah fī iṭār Jāmi‘at Fränkfurt.
- Farmer, H. G. (1930). The Origin of the Arabian Lute and Rebec. In *Studies in Oriental musical instruments* (pp. 91-107). Road Town, British Virgin Islands Boston: Longwood Press.

- Farmer, H. G. (1932). An Old Moorish Lute Tutor. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 2, 379-389.
- Farmer, H. G. (1937). Was the Arabian and Persian Lute Fretted ? *Journal of the Royal Asiatic Society*, 69(3), 453-460. doi:10.1017/S0035869X0008597X
- Farmer, H. G. (1939). The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 71(1), 41-51.
- Farraj, J., & Shumays, S. A. (2019). *Inside Arabic music : Arabic maqam performance and theory in the 20th century*. New York, NY: Oxford University Press.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court : makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Fischer, W. (1985). The chapter on grammar in the kitab mafatih al-ûlûm. *Zeitschrift für Arabische Linguistik*(15), 94-103.
- Frith, S. (1996). *Performing rites : on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Galpin, F. W. (1929). The Sumerian Harp of Ur, c. 3500 B. C. *Music & Letters*, 10(2), 108-123. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/726035>
- Guettat, M. (1980). *La musique classique du Maghreb*. Paris: Sindbad.
- Guettat, M. (2009). *La musique arabo-andalouse : l'empreinte du Maghreb, Tome 1*. Alger: Dār Nafis Éditions.
- Hahn, C., Jorgenson, J., & Leeds-Hurwitz, W. (2011). A Curious Mixture of Passion and Reserve”: Understanding the Etic/Emic Distinction. 145-154. doi:10.4000/educationdidactique.1167
- Hassan, S. Q., Morris, R. C., Baily, J., & During, J. (2001). *Ṭanbūr*. In: Oxford University Press.
- Hulw, S. (1972). *La musique théorique* (2e Ed.). Beyrouth: Dar Maktabal al-Hayat.
- Hulw, S. (1974). *Histoire de la musique orientale (Tārīkh al-mūsīqá al-Sharqīyah : tārīkh mūsīqāt al-‘ālam ajma ‘ fī ālātihā wa-salālimihā al-mūsīqīyah wa-aṣl nushū ‘ihā wa-naẓarīyātihā wa-taṭawwurihā mundhu an ‘urīfat al-mūsīqāt ḥattá ‘aṣrinā hādhā)*. Bayrūt: Dār Maktabat al-Ḥayāh.
- Ibn al-Ṭaḥḥān, M., Neubauer, E., & Dār al-Kutub al-Miṣrīyah. (1990). *Ḥāwī al-funūn wa-salwat al-maḥzūn*. Frankfurt am Main, Germany: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften.
- Kaufman, L. (1948). A note on style. *Music Journal*, 6(5), 8-9.
- Kindi, P. S. M. (1963). *Monographie d'al-Kindi sur la musique (Risalat al-Kindi fi ajza khabariyah fi al-musiqa)*.
- Koç, F. (2013). The Comparison of Methods Used for Oud Education in Turkish Music. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 106, 2645-2651.

- Koglin, D. (2016). *Greek rebetiko from a psychocultural perspective : same songs changing minds*. London: Routledge.
- Kramer, L. (2011). *Interpreting music*. Berkeley: University of California Press.
- Ladhiqi, M. (1986). « *Épître de la victoire sur la musique* » *al-Risalah al-fathiyah : (fi al-musiqa)*. al-Kuwayt: al-Majlis al-Watani lil-Thaqafah wa-al-Funun wa-al-Adab, Qism al-Turath al-'Arab.
- Lambert, J. (2007). *Retour sur le congrès de musique arabe du Caire de 1932. Identité, diversité, acculturation : les prémises d'une mondialisation*. Paper presented at the Conférence des Musiques dans le monde de l'islam, Assilah.
- Lawergren, B., Farhat, H., & Blum, S. (2001). Iran. In: Oxford University Press.
- Lawson, C., & Stowell, R. (2012). *The Cambridge history of musical performance*. Cambridge ;; Cambridge University Press.
- Loopuyt, M. (2018). *Le oud Nahhât, luth mythique de Damas*. Paris: Cité de la musique philharmonie de Paris.
- Magnusson, T. (2021). The migration of musical instruments: On the socio-technological conditions of musical evolution. *Journal of New Music Research*, 50(2), 175-183.
- Makhlouf, H. (2011). *Le 'ud de concert: problématique organologique, espace compositionnel et modélisation sémiotique*. (PhD). Université de Paris Sorbonne (Paris IV), Paris. Retrieved from <http://hamdi-makhlouf.com/library/biblio/makhlouf/These-Hamdi-Makhlouf.pdf>
- Maqqarī, A. i. M. (1988). *Nafḥ al-ṭīb min ghuṣn al-Andalus al-raṭīb. Vol.3*. Bayrūt: Dār Ṣādir.
- Marcel-Dubois, C. (1937). Notes sur les instruments de musique figurés dans l'art plastique de l'Inde ancienne. *Revue des arts asiatiques*, 11(1), 36-49.
- Meyer, L. B. (1996). *Style and music : theory, history, and ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Miki, M., & Flavin, P. (2008). *Composing for Japanese instruments* [1 online resource (xxiv, 256 pages) : illustrations, music.].
- Muallem, D. (2010). *The Maqām book : a doorway to Arab scales and modes*. Kfar Sava, Israel: Or-tav.
- Nattiez, J.-J. (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions.
- Nattiez, J.-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. [Paris]: C. Bourgois.
- O'Dette, P. (2007). Plucked Instruments : The Lute. In *A Performer's Guide to Renaissance Music* (Second ed., pp. 170-186). Bloomington: Indiana University Press.
- Otmani, M. (2015). *Le patrimoine andalou marocain: La suite de al-Istihlal, mélodies et pionniers (al-Turath al-andalusi al-maghrabi : Naubat al-Istihlal, angham wa a'laam)*. Casablanca: مطبعة النجاح الجديدة.

- Pauly, R. G. (1988). *Music in the classic period* (3rd ed.). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Pike, K. L. (1993). *Talk, thought, and thing : the emic road toward conscious knowledge*. Dallas: Summer Institute of Linguistics.
- Poché, C. (1995). *La musique arabo-andalouse*. [Paris] : Cité de la musique ; Actes Sud.
- Rashid, S. A. (1970). *Histoire des instruments de musique dans l'ancien Irak (Tarikh al-alat al-musiqiyah fi al-'Iraq al-qadim)*. : Bayrūt: al-Mu'assasah al-Tijārīyah.
- Rescher, N. (1977). *Philosophy in context*, 6, 20-42. Retrieved from <http://www.pdcnet.org/philcontext>
- Reynolds, D. F. (2010). Music In Medieval Iberia: Contact, Influence And Hybridization. In (pp. 80-99). Leiden, The Netherlands: Brill.
- Reynolds, D. F. (2020). *The musical heritage of Al-Andalus*. New York: Routledge.
- Ribera, J. n. (1970). *Music in ancient Arabia and Spain : being La música de las Cantigas*. New York: Da Capo Press.
- Rossing, T. D. (2010). *The science of string instruments* [1 online resource (viii, 470 pages) : illustrations]. doi:10.1007/978-1-4419-7110-4
- Rowe, M. W. (2016). *Heinrich Wilhelm Ernst : virtuoso violinist*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Sachs, C. (1940). *The history of musical instruments*. New York: W.W. Norton.
- Sawa, G. (2018). *Musical and socio-cultural anecdotes from Kitab al-aghani al-kabir (Ser. Islamic history and civilization : studies and texts, vol. 159)*.
- Scheherazade, Q. H. (1992). Choix de la musique et de la représentation irakiennes au Congrès du Caire. Retrieved from <http://192.168.2.15/>
- Scott, D. B. (2010). *Musical Style and Social Meaning : Selected Essays*.
- Shawqi, Y. K. (1969). *Risalat al-Kindi fi khubr sina`at al-talif* (رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف). al-Qāhirah: Maṭbū`āt Dār al-Kutub.
- Shawqi, Y. K. (1976). *Risalat Ibn al-Munajjim fi al-Mousiqa wa Kachf roumouz kitab al-Aghany* (رسالة ابن المنجم في الموسيقى وكشف رموز كتاب الأغاني): الهيئة المصرية العامة للكتاب،
- Shehadeh Abdoun, S. D. (2011). *The Oud Across Arabic Culture (Bilād al-Shām, Iraq, and Egypt)*: Thèse, University of Maryland.
- Shetuni, S. j. (2011). *Albanian traditional music an introduction, with sheet music and lyrics for 48 songs*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Straus, J. N. (2008). Disability and "Late Style" in Music. *The Journal of Musicology*, 25(1), 3-45.
- Touma, H. (1996). *The music of the Arabs* (New expanded ed.). Portland, Or.: Amadeus Press.

- Touma, H. (1977). *La musique arabe* (m. Institut international d'études comparatives de la Ed.). Paris: Buchet / Chastel.
- Tsuge, G. (2013). Musical Instruments Described in a Fourteenth-Century Persian Treatise Kanz al-tuhaf. *The Galpin Society journal*.(66), 165-184.
- Urmawī, A., & Rajab, H. M. (1980). *Kitāb al-Adwār / كتاب الأذوار*. Baghdad: Ministère de la culture et des communications (Irak).
- Van der Maren, J.-M. (1996). *Méthodes de recherche pour l'éducation* (Deuxième ed.): Les Presses de l'Université du Montréal (PUM).
- Van Manen, M. (1990). *Researching lived experience : human science for an action sensitive pedagogy* (Second edition. ed.). London, Ont.: Althouse Press.
- van Peer, R. (2004). Munir Bashir: Mesopotamia. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 17, 383. doi:10.2307/40240542
- Wachsmann, K., McKinnon, J. W., Anderson, R., Harwood, I., & et al. (2001). Lute. In: Oxford University Press.
- Wright, O., & Ibn Kurr, M. (2014). *Music theory in Mamluk Cairo : the Ġāyat al-maṭlūb fī 'ilm al-adwār wa-'l-ḍurūb by Ibn Kurr*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Glossaire

Termes/expressions	Définitions simplifiées et significations
<i>Cham</i> (bilad al-Cham) : pays du Levant	Appelée aussi la grande Syrie, c'est la région qui borde la côte orientale de la méditerranée et qui inclut les pays actuels suivants : la Syrie, le Liban, la Jordanie, la Palestine, ainsi qu'Israël. Les pays du Levant sont souvent désignés par le « Proche-Orient ».
<i>Dastan</i>	On y trouve au moins trois significations proches : 1) <i>dastan</i> réfère à chaque note générée par la position du doigt sur le manche; 2) elle peut signifier les marques mises sur le manche de l'instrument pour reconnaître l'emplacement des notes; et 3) <i>dastan</i> signifie aussi les différentes ligatures placées sur le manche pour générer les notes (Dadkhah & Pourjavady, 2020, p. 180).
<i>Dastgah</i>	Les sept ou les douze systèmes modaux sur lesquels s'appuie la tradition musicale perse.
Genre musical	Selon le dictionnaire Larousse, le genre musical est un « ensemble de formes de même caractère, réunies par leur destination (par exemple la musique de chambre) ou par leur fonction (par exemple la musique sacrée) » [URL].
<i>Hijaz</i>	Région ouest de la péninsule arabique
<i>Lavta</i>	Un genre de Oud turc a plus petite caisse de résonance à 7 cordes (A, dd, gg, c'c'), à manche plus long pour respecter la longueur vibrante nécessaire à la résonance [URL].
<i>Mamluk</i>	Terme qui réfère au Sultanat al-Mamluk, un royaume qui a couvert l'Égypte, les pays du Levant et la région du Hijaz. La période de la dynastie des <i>Mamluks</i> s'est étendue de 1250 à 1516.
<i>Maqâm</i>	Système organisé des échelles mélodiques arabes.
Monde arabe	Expression désigne un ensemble de pays couvrant l'Arabie (Péninsule arabique), l'Afrique du Nord et le Proche-Orient, ayant en commun la langue arabe et une culture arabe. Il s'étend des eaux du Golfe persique à celles de l'Atlantique, soit du Pakistan au Maroc ⁸³ . (voir Amine Bayhom p .xiv) musique arabe est celle du <i>maqām</i> , donc définition plus inclusive (mis à part la langue, la politique et la géographie) : la Turquie, la Grèce, l'Asie mineure et l'Iran, pays qui ne font pas partie de la délimitation géographique et/ou ne parlent pas la langue arabe.
Musique orientale	C'est l'expression employée depuis toujours, jusqu'au congrès du Caire (1932) où un changement vers l'expression « musique arabe » a été adopté (Lambert, 2007).
Moyen-Orient	Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Moyen-Orient
<i>Qanûn</i>	Instrument à cordes pincées de la famille des cithares sur table de forme trapézoïdales [Poché, 1995].

⁸³ Source [URL].

<i>Rabāb</i>	Type de vièle, instrument à cordes frottées (Guettat, 2009, p. 515)
<i>Ramal</i>	Quatrième corde du Oud andalou, soit la corde 'sol'. Ce terme fait aussi référence à une rythmique poétique arabe et à une gamme andalouse (Tab') (Ben Abdel Jalil, 1992, p. 27)
<i>Santūr</i>	Instrument à cordes frappées de la famille des cithares sur table trapézoïdales, appelé le dulcimer du Moyen-Orient [During et al. 2001].
<i>Tanbūr</i>	Instrument à cordes appartenant à la grande famille des luths à manche long.
<i>Zir</i>	Terme perse qui veut dire <i>asfal</i> en arabe et qui signifie « inférieur » : c'est la corde 'inférieure' du Oud sur l'instrument, mais la plus aiguë sur l'échelle musicale (Dadkhah & Pourjavady, 2020, p. 180).

Annexe

ANNEXE 1 : TABLEAU DES TRANSLITTÉRATIONS ARABE – FRANÇAIS

IJMES TRANSLITERATION SYSTEM FOR ARABIC, PERSIAN, AND TURKISH														
CONSONANTS														
A = Arabic, P = Persian, OT = Ottoman Turkish, MT = Modern Turkish														
	A	P	OT	MT		A	P	OT	MT		A	P	OT	MT
ء	ʾ	ʾ	ʾ	—	ز	z	z	z	z	ك	k	k or g	k or ñ	k or n
ب	b	b	b	b or p	ژ	—	zh	j	j				or y	or y
پ	—	p	p	p	س	s	s	s	s				or ğ	or ğ
ت	t	t	t	t	ش	sh	sh	ş	ş	ك	—	g	g	g
ث	th	ṯ	ṯ	s	س	ṣ	ṣ	ṣ	s	ل	l	l	l	l
ج	j	j	c	c	ض	ḍ	z	z	z	م	m	m	m	m
چ	—	ch	ç	ç	ط	ṭ	ṭ	ṭ	t	ن	n	n	n	n
ح	ḥ	ḥ	ḥ	h	ظ	ẓ	ẓ	ẓ	z	ه	h	h	h ¹	h ¹
خ	kh	kh	h	h	ع	ʿ	ʿ	ʿ	—	و	w	v or u	v	v
د	d	d	d	d	غ	gh	gh	g or ğ	g or ğ	ي	y	y	y	y
ذ	dh	z	z	z	ف	f	f	f	f	ا	a ²			
ر	r	r	r	r	ق	q	q	q	k	ال	ʾ			

¹ When h is not final. ² In construct state: at. ³ For the article, al- and -l-.

VOWELS			
ARABIC AND PERSIAN		OTTOMAN AND MODERN TURKISH	
Long	ا or آ	a	words of Arabic and Persian origin only
	و	u	
	ي	i	
Doubled	آي	iyy (final form i)	iy (final form i)
	آو	uww (final form u)	uvv
Diphthongs	او	au or aw	ev
	اي	ai or ay	ey
Short	ا	a	a or e
	و	u	u or ü / o or ö
	ي	i	i or i

For Ottoman Turkish, authors may either transliterate or use the modern Turkish orthography.

Source : International Journal of Middle East Studies (IJMES) Translation and Transliteration guide, accessible au [lien suivant](#).

ANNEXE 2 : STRATÉGIE DE RECHERCHE DOCUMENTAIRE

Les bases de données suivantes ont été interrogées : Music Periodicals Database (ProQuest), Music Index Online (EBSCO), le répertoire international de littérature musicale (RILM) et la base de données JSTOR. Les mots clés utilisés sont les suivants :(en français et en anglais) :

- Oud OR ud, OR ûd
- Style OR genre OR jeu
- Instrument OR jeu instrumental
- Musique orientale OR musique arabe OR musique instrumentale

Afin de mieux cerner la recherche documentaire, les critères d'inclusion et d'exclusion ont été définis :

Les critères d'inclusion	<ul style="list-style-type: none">- Tous les types de documents portant sur le sujet dicté par la question de recherche (Oud & style) publiés dans des revues révisées par les pairs ou non; les mémoires et les thèses, les documents annexes à des publications vidéo ou sonores comme les pochettes de disques.- Les publications en langues arabe, française et anglaise.- Aucune restriction n'a été fixée relativement à la date de publication.
Critères d'exclusion	<ul style="list-style-type: none">- Les publications en d'autres langues, notamment la langue turque et Allemande.

De plus, des recherches supplémentaires ont été effectuées dans le moteur de recherche Google dans l'optique de repérer des documents non indexés dans les bases de données citées, notamment les monographies et les articles publiés en langue arabe. À cet effet des explorations ont été effectuées ciblant des auteurs connus ayant publié sur la musique arabe et sur les instruments orientaux, notamment le Oud. Sans oublier les recherches complémentaires réalisées dans les références bibliographiques des publications retenues, dans des journaux ciblés comme *Music analysis*, *ethnomusicology*, *Cahiers d'ethnomusicologie* (et *Cahiers de musiques traditionnelles*) ainsi que dans des textes de livrets d'albums de disques. Enfin, des recherches de monographies ont été faites dans les moteurs de recherche de l'université de Montréal et de l'université McGill, tout en élargissant la recherche par l'entremise de la base de données bibliographiques WorldCat.

ANNEXE 3 : PROFIL DES RÉPONDANTS

Un total de 22 entrevues a été réalisé pour en retenir 16. Six entrevues ont été exclues malgré les efforts déployés pour diriger la discussion vers les volets pertinentes (les réponses étaient non pertinentes ou jugées sans une réelle valeur ajoutée). D'autres entrevues (onze) ont été réalisées de façon informelle, donc non comptabilisées. Les répondants suivants ont eu l'amabilité de prendre le temps de répondre à nos questions et de donner leurs opinions sur les styles de jeu du Oud, aussi bien de leur pays et régions respectives que des autres styles qu'ils connaissent bien. Nos remerciements vont à chacun d'eux d'avoir contribué à la réalisation de ce travail. Nous remercions également les personnes interviewées de façon informelle.

M. Ramy Adly, M. Ahmad Afifi, M. Ahmad Al-Khatib, M. Khalid Mohamed Ali, M. Sâad Al-Tayyar, M. Mohamed Amine, M Omar Bashir, M. Khalid Belhaiba, Mme Negar Bouban, M. Mehdi Chaachoo, M. Mohamed Charouq, M. Navid Goldrick, M. Mostafa Harfi, M. Ali Hassan, M. Nicolas Royer-Artuso et M. Sherif Sobhy.

ANNEXE 4 : GRILLE D'ENTREVUES

Rubriques	Questions aux répondants	Idée explorée/visée
	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Questions générales (au début ou à la fin de l'entrevue) <ul style="list-style-type: none"> ➤ Quel instrument(s) joué(s)? ➤ Votre expérience, jeu du Oud ➤ Quel est votre style préféré du jeu du Oud ? ➤ Est-ce que vous jouez plus qu'un style ? ➤ Quels genres de musiques écoutez-vous le plus ? (turc, oriental/mouwashahat, inaien, andalou...) 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ introductives de la discussion
	<ul style="list-style-type: none"> ❖ À votre connaissance, quels sont les grands styles connus du Oud ? <ul style="list-style-type: none"> ➤ Catégorisation géographique ? de style, culturelle... ➤ Par pionnier ? qui est ou quels sont les principaux représentants du style (dont on parle)? ➤ Par type de Oud ? petit format, moyen ou grand? 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Avoir un portrait général des styles du jeu du Oud selon la perspective de chaque répondant
	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Comment définissez-vous/caractérisiez chacun des styles mentionnés : jeu rapide, mélodique, harmonique.... Jeu rythmé... ❖ Comment vous reconnaissez un style ? <ul style="list-style-type: none"> ➤ Techniques de la main droite ? main gauche ? autres (des caractéristiques de coordination entre les deux mains ?...) 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Essai d'obtenir une définition du style, question difficile et assez inclusive : sera posée lorsque c'est possible, soit, selon le répondant (musicologues, chercheurs...)
	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Comment est-on arrivé à ces grands styles? <ul style="list-style-type: none"> ➤ Acceptation par tous :En concordance avec des paramètres culturels... (Meyer, 1996) ➤ Reproduction de patrons (<i>patterns</i>) de voix, culturels de rythme...? 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Quelles sont les sources de la cristallisation de ces styles : comment ils sont formés et éventuellement pérennisés ?
	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Comment définissez-vous votre style / le style de votre pays/région? <ul style="list-style-type: none"> ➤ Qu'est-ce qui vous permet de reconnaître rapidement un style ? donner quelques exemples. <ul style="list-style-type: none"> ▪ Représente une région ? un pays?.. ▪ La façon de construire les phrases musicales ? dans un taqsim?... ➤ Ce qui le distingue ? par rapport aux autres styles apparentés <ul style="list-style-type: none"> ▪ Exemple : égyptien et syrien sont considérés comme faisant partie du style <i>sharqi</i> (oriental pur) quelles différences vous y voyez? ▪ Même chose : turc vs arménien ➤ Ce qu'il ne contient pas comme technique de jeu, rythmique... ? 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Bien définir les styles ❖ Les différencier : ressortir les éléments différentiels pour mieux en saisir les frontières
	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Différence entre le style égyptien et syrien? Tous deux considérés comme 'classique oriental' 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Différences majeures
	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Oud Ramal <ul style="list-style-type: none"> ➤ Le décrire ET dimensions ➤ Ses caractéristiques physiques ? cordes, accordage ➤ Style de jeu 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Détailler ce qui entoure Oud Ramal pour en cerner le style de jeu

	▪ Technique de jeu	
Figure emblématique	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Pouvez-vous citer des noms de représentants de 'ce' style? <ul style="list-style-type: none"> ➤ Qu'est-ce qui vous permet de le qualifier de représentant d'un tel style? ❖ Si je vous donne quelques noms de oudistes, pouvez-vous me dire quel style(s) jouent-ils/appartiennent-ils (école)? <ul style="list-style-type: none"> ➤ Vous vous-êtes basés sur quoi pour le catégoriser dans tel style ? le type de Oud (irakien, turc..) ou sur la façon de jouer ➤ Confronter ses dire par des contres exemples... 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Recherche de pionnier(s) et comment ils le sont devenus
Géographie	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Quelle est la région géographique (pays, région, localité...) qui représente ce style? 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Cartographie des styles (recherche d'une sorte d'atlas)
Autres questions de précision	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Quelles sont les musiciens marocains qui ont été formés les années 40 et 50 au Caire ? il y a abdel wahab agoumi, Ahmed al-Bidaoui... 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Question explorant les sources de développement du style oriental (du jeu du Oud et de la composition orientaux) au Maroc
	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Style irakien : quel était le style irakien ancien, par ce dernier terme on entend, avant 1930, style introduit par Muhiddin Heyder Targan ? ❖ Est-ce qu'ils existent des représentant actuellement de ce style? ou 'perdu'? 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Clarifier le/les styles irakiens
Quelques données socio-démographiques	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Âge environ ❖ Pays d'origine et pays ou vous vivez ❖ Niveau d'éducation en musique/Oud... : débutant, autodidacte, formé au conservatoire, à l'université... ❖ Musicien professionnel/amateur, luthier, académicien 	

ANNEXE 5 : QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES D'AUTEURS ET MUSICIENS ANCIENS

Anciens auteurs	Notes biographiques ⁸⁴		
	Dates	Origine	Description
Al-Kindi	801 – 873	Irak	Philosophe et théoricien de la musique.
Avempace (Ibn Bâjja)	1085/1090 – 1128/1138	Andalousie (Saragosse)-Maroc (Fès)	Philosophie, musicien et l'un des fondateurs de la musique andalouse.
Avicenne (Ibn Sina)	980 – 1037	Ancienne perse	Philosophe et théoricien de la musique.
Ikhwān al-Ṣafā' (les Frères de la pureté)	X ^e siècle	Irak	Théoriciens de la musique.
Ibn Zayla	XI ^e (m. 1048)	Perse (Ispahan)	Discipline d'Avicenne et théoriciens de la musique.
Ibn Khordadbeh	820 – 885	Persan	Historien et géographe persan et auteur des livres les plus anciens dont on dispose actuellement.
Ziryab (Abou Hassan Ali ibn Nafi')	789 – 852	Irak-Andalousie	Musicien-emblème de la musique arabo-andalouse.

⁸⁴ Remarque : nous ne mentionnons pour les auteurs et artiste que les activités les plus pertinentes pour le présent travail.

ANNEXE 6 : PRINCIPAUX OUDISTES ET MUSICIENS CITÉS DANS LE TEXTE

Artiste	Notes biographiques ⁸⁵			Style ⁸⁶
	Dates	Origine	Description	
Ahmed al-Khatib	1974 –	Palestine	Oudiste et compositeur	Oriental et autres styles
Riyaḍ al-Sunbati	1906 – 1981	Égypte	Compositeur & oudiste	Oriental (égyptien)
Farid al-Atrach	1910 – 1974	Syrie		Oriental
As’ad, al-Chater	1943 – 2014	Syrie	Oudiste/Soliste	Oriental
Muḥammad al-Qasabji	1892 – 1966	Égypte		Oriental (égyptien)
Said Chraibi	1951 – 2016	Maroc	Oudiste et compositeur	Mixte : andalou-oriental
Cinuçen Tanrikorur	1938 – 2000	Turquie	Oudiste, compositeur et musicologue	Traditionnel turc
Neçati Çelik	1951 –	Turquie	Oudiste et compositeur	Traditionnel turc
Yurdal Tokcan	1966 –	Turquie	Oudiste et compositeur	Traditionnel – moderne
Şerif Muhiddin Targan	1892 – 1967	Turquie/Iraq	Oudiste	Fondateur du style irakien moderne
Udi Hrant Kenkulian	1901 – 1978	Turquie	Oudiste	Oudiste turc[URL]
Salman Shukur	1921 – 2007	Iraq	Oudiste	Irakien
Munir Bashir	1930 – 1996	Iraq	Oudiste	Irakien
Omar Bashir	1970 –	Hongrie/Iraq	Oudiste et compositeur	Irakien
Jamil Bashir	1920 – 1977 ⁸⁷	Iraq	Oudiste	Irakien
Ali al-Imam	1944 -	Iraq		Irakien et <i>sharqi</i>

⁸⁵ Remarque : nous ne mentionnons pour les auteurs et artistes que les activités les plus pertinentes pour le présent travail.

⁸⁶ Note : indications très générales car difficile de mettre les efforts distinctifs de chaque oudiste dans une rubrique représentée par un mot ou deux.

⁸⁷ Certaines références mentionnent 1921 au lieu de 1920.

Naseer Shamma	1963 –	Iraq	Oudiste	Irakien
Khaled Mohamed Ali	1960 -	Iraq	Oudiste et compositeur	Irakien et <i>sharqi</i> [URL] & [URL] .
Salem Abdul-Karem	1953 -	Iraq	Oudiste et compositeur	Irakien
Jamil Ghanem [URL]	1941 – 1990	Yémen	Oudiste	Irakien*
Rawouhi al-Khamash	1920 – 1998	Palestine	Oudiste	Irakien et <i>sharqi</i> [URL]
Shafiq abou Chaqra	1923 – 2010	Liban	Oudiste	<i>Sharqi</i>
Ahmed el-Bidaoui	1918 – 1989	Maroc	Compositeur & oudiste	Oriental et maghrébin
Omar al-Naqichbandi	1906 – 1981	Syrie	Oudiste	Oriental traditionnel
Abdurahman Jabaqji	1931 – 2003	Syrie	Oudiste & compositeur	Oriental traditionnel

* Disciple de l'école irakienne, notamment de Jamil Bashir, donc de l'école irakienne.

ANNEXE 7 : DISCOGRAPHIE⁸⁸

1. Al Khatib, A. and Y. Hbeisch, *Sabil*. 2011, Institut du monde arabe: Paris. 1 audio disc : digital ; 4 3/4 in.
2. Al-Sunbati, Rd., 2011. *Taqaseem Oud* (improvisations), accessible au lien suivant [[URL](#)].
3. Atrash, F., & Jabuqji, 'A. al-R. (n.d.). Collection des chants de farid alatrach. Maktabat Dar al-Sharq.
4. Atrash, F.d., *Farīd wa-al'ūd wa-alḥabāyib fi-sahrah khāṣah*. 1993, Robert Khayat: Bayrūt. 1 audio disc (CD) : digital, audio ; 4 3/4 in.
5. Al-Qasabji, M., 2003. *Muḥammad al-Qasabji*. al-Hay'ah al-‘Āmmah li-Dār al-Asad lil-Thaqāfah wa-al-Funūn: Dimashq.
6. Bashīr, Jamil, *Luth traditionnel en Iraq*. 1970, Pathé Marconi EMI: [France]. Audio disc : 33 1/3 rpm, stereo ; 12 in.
7. Bashīr, M.r., *Munir Bachir : en concert live à Paris*. 1988, Maison des cultures du monde: Paris. Audio disc.
8. Bashīr, M.r., *Mesopotamia*. 2003, Le Chant du Monde: [France]. 2 Audio discs : digital.
9. Bashīr, M.r., *L'art du 'ūd = The art of the 'ūd*. 2001, Ocora/Radio-France: Paris. Audio disc (42 min.) ; 4 3/4 in.
10. Bashīr, M.r. and O. Bashir, *Duo de 'ūd = 'Ud duet*. 1998, Auvidis: France. Audio disc : digital ; 4 3/4 in.
11. Bashīr, M.r., *Maqamat*. 1993, Maison des cultures du mondes: Paris. Audio disc : digital ; 4 3/4 in.
12. Bashīr, M.r., *Méditations*. 1996, Maison des cultures du mondes: Paris. Audio disc (61 min.) ; 4 3/4 in.
13. Bashir, O., *Taqāsīm : luth arabe*. 2012, Maison des Cultures du Monde: Paris. 1 audio disc : digital ; 4 3/4 in.
14. Bouban, N., *The Last Turn*. 2011. Harold Moss : Audio disc (60 min).
15. Bouban, N., *On Fire*. 2018. Harold Moss : Audio disc (1h:12 min).
16. Celik, N., *Yasemin : classical Turkish oud music*. 1998, 7/8 Music: [San Francisco, Calif.]. Audio disc : digital ; 4 3/4 in.
17. Chraïbi, S.d., 2009, *Al Tarab : Muscat Ūd Festival*. Enja: [Munich]. 4 audio discs : digital ; 4 3/4 in.
18. Chraïbi, S.d. and J. Rioui, *La clef de Grenade = The key to Granada*. 2001, Institut du Monde Arabe: Paris. audio disc (61 min.) : digital ; 4 3/4 in.
19. Chraïbi, S.d., *Holm bi Fès*. 1997, Média 7: Nanterre. Compact Disc + Begleitheft.

⁸⁸ Note : Discographie non exhaustive. D'autres liens vers des enregistrements sonores ou vidéo sont marqués à même le texte ou à l'annexe 6.

20. Ghanem, J.I., J.-C.C. Chabrier, and R. Arabesques, *Luth au Yemen classique* ud. 1984, Arabesques Recitalbum: Paris. Audio disc : analog, 33 1/3 rpm ; 12 in.
21. Hrant, U., *Udi Hrant*. 1994, États-Unis: New York. Disque compact (1 h 35 min.) + 1 brochure.
22. Hrant, U., *Udi Hrant, the early recordings. Volume 1*. 1995, Traditional Crossroads ; CDMail [distrib.]: New York, NY [S.I.]. Disque compact (1 h 05 min., 06 s) + 1 brochure (12 p.) : ill. ; 12 cm.
23. Karem, S.A., *Qatar symphony*. 2014, Qatar Foundation: Doha.1 CD in Kasette [stereo] 12 cm Beih.
24. Khalife, M. and Q. Al Mayadine, *Jadal : oud duo*. 1996, Nagam Records: Dallas, Tex. 2 audio discs : digital, stereo ; 4 3/4 in. + 1 booklet.
25. Khalifah, M.I., *Best of Marcel Khalife*. 2011, Back Stage Production, Music Tech: [Dubayy]. Audio disc (CD) (approximately 75 min.) : sound, digital ; 4 3/4 in.
26. Shukr, S.n., *Salman Shukur - oud*. 1977, Decca: London. p. 1 audio disc ; 12 in.
27. Tanrikorur, C.e., *Cinuçen Tanrikorur*. 1994, Ocora: France. Audio disc : digital, stereo ; 4 3/4 in.
28. Tanrikorur, C.e., Tokaç, M.S., and Yarkin F. Ş, *Turquie : concert de musique classique ottomane : fasil*. 1995, Chante du monde: [France]. Audio disc (66 min.) ; 4 3/4 in.
29. Targan, S.M.H., 200?. *Şerif Muhiddin Targan*. KAF Müzik: [İstanbul]. Audio disc ; 4 3/4 in.
30. Tokcan, Y., *Passion*. 2006, Golden Horn Records: Walnut Creek, Calif. 1 audio disc : digital ; 4 3/4 in.
31. Tokcan, O.Y., *Bende Can = inner soul*. 2004, Akustik: Istanbul.1 audio disc : digital; 4 3/4 in.