

# L'art sublime du Ghazal Volume I



**Adib Dayikh**

أديب الدايخ

**Julien Jalaeddin  
Weiss**

جلال الدين فايس

Poèmes d'amour au Bîmâristân d'Alep

al sur

## PRÉAMBULE

La cité d'Alep, capitale syrienne de l'art musical est également connue pour être une ville ouverte. Elle a reçu au cours de sa longue histoire de nombreux voyageurs, tant européens qu'orientaux et les a hébergés. Alep était placée sur le chemin de la route de la soie et régulièrement s'ouvrait au monde extérieur. Certains voyageurs attirés par l'accueil de ses citoyens, frappés par son climat sec et tonique s'y sont installés, d'autres y ont séjourné, d'autres enfin, les plus nombreux n'ont fait que passer : tous cependant conservent un souvenir chaleureux et attachant de cette ville. L'on sait, par exemple, que, depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle des musiciens syriens se produisent dans les maisons des consuls européens afin d'y dispenser de la musique orientale, la faire découvrir. On garde à l'esprit les observations sur la musique alépine recueillies par les frères Russell établis dans le milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle et pendant de longues années à Alep. En règle générale, les Européens, les Franj comme on les appelle sur place, ravis, découvraient et écoutaient cette musique qui était aux antipodes de ce que leur règle leur enseignait et y prenaient goût. Cela ne les empêchait pas de se retrouver entre eux dans cette même ville, pour former des quatuors à cordes et y jouer à Alep des partitions d'un Ignaz Pleyel ou d'un Joseph Haydn, comme des témoignages en conservent le souvenir.

La mémoire n'entretient cependant le nom d'aucun instrumentiste européen de passage, formé aux subtilités de la musique arabe. C'est ici qu'avec Julien Weiss les choses changent et innovent. Ce dernier, maître de son instrument, la cithare sur table, *qânûn*, inventé selon une tradition locale par al-Fârâbî, lors de son séjour à Alep, a été à la rencontre d'un alépin de pure souche, le chanteur Adîb al-Dâyikh. Ensembles ils ont resserré ces liens ancestraux tissés par le statut de cette ville à l'égard de l'hôte : tous deux se sont mis au service de la musique. Adîb al-Dâyikh est chanteur de profession et l'une des voix les plus prenantes de sa ville : maître incontesté de l'improvisation vocale qu'il décèle dans le poème de la *qasîda*, il a trouvé en Julien Weiss une réplique d'autant plus idéale, que ce dernier s'est fait construire un *qânûn* particulier dont les cordes graves impressionnent. L'instrumentiste s'épanche par son jeu et, au meilleur de sa forme, se laisse librement emporter. L'association d'un *qânûn* et du chant a par ailleurs de quoi surprendre : si elle intervient dans l'ensemble oriental de façon ponctuelle, on ne l'a jamais vu opérer sur une si longue distance : elle affermit pour notre joie le goût de la musique et attise le sens du secret.

Christian Poché

## POÈMES D'AMOUR AU BÎMÂRISTÂN D'ALEP

Au début des années 1960, l'élite très restreinte (khâssat al-khâssa) des mélomanes puristes traditionalistes (al-sammî<sup>o</sup>a al-dhawwâqa li-t-tarab al-asîl) de Syrie et du Liban fut en proie à l'émoi. Enregistrées dans les conditions techniques de l'époque, des cassettes diffusaient une voix extraordinaire parvenue d'Alep (Syrie du Nord) : le chanteur Adib Dayikh commençait à s'illustrer. Fébrilement copiées et transmises comme un trésor, du Proche-Orient au Maghreb, puis en Arabie, ces cassettes symbolisaient une expression et un style ensuite imités par de nombreux chanteurs arabes. Plus tard, deux disques 33t et de nombreuses cassettes enchantèrent un public de plus en plus étendu. Ces deux nouveaux CD sont les premiers à être enregistrés selon la technique digitale et diffusés en Occident.

Au cours des années 1970, un jeune français s'intéressait à de multiples langages musicaux et s'attachait au qânûn, cithare à cordes pincées d'origine antique, en usage au Proche-Orient (C. Poché : «Qânûn», *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, 1984, vol. 3, p. 169-171). Il cherchait à en maîtriser le jeu et à en renouveler la facture : Julien Jalaeddin Weiss redécouvrait les musiques du Levant et débutait une carrière extrêmement féconde, devenue un modèle de travail, de recherche et de perfectionnement pour de nombreux artistes. Il a déjà enregistré cinq CD, cités dans la discographie.

Ces deux musiciens se sont rencontrés à Alep, l'un des plus anciens sites peuplés de l'humanité et ville riche de millénaires de civilisations et de musiques (C. Poché : *Muezzins d'Alep*, Ocora, 1980 ; *Eglise syrienne orthodoxe, liturgie d'Antioche*, Auvidis, 1984 et 1992 ; *Sabri Moudallal*, IMA, 1994). Alep se distingue par des suites (wasla-s ou fasl-s), des modes (maqâm-s ou naghma-s) et des rythmes (wazn-s) originaux, le tout étant qualifié de lawn halabî (style alépin). Ville d'artistes et de théoriciens, elle s'est encore illustrée au XXe siècle par les traditions les plus anciennes (l'imâm Sâlih al-Jadhba, 1858-1922 et le shaykh °Alî al-Darwîsh, 1872-1952), relevées par A. al-Jundî (*A°lâm al-adab wa-l-fann, Damas, 1954 et 1958*), les styles les plus différents (Sâmî al-Shawwâ 1889-1965) et les recherches les plus contemporaines (Abed Azrié : *Suerte/Nasib*, Harmonia Mundi).

Beaucoup de poèmes de ces enregistrements sont extraits du *Kitâb al-Aghânî* (Le Livre des Chansons) d'Abû al-Faraj al-Isfâhânî (897 - v 967 ap. JC). D'autres sont inclus dans l'anthologie de Shihâb al-Dîn Muhammad b. Ismâ'îl (v. 1797 - 1853).: *Safinat al-mulk*

*wa-nafisat al-fulk* (L'Arche de souveraineté et l'astre précieux des cieux). Elle regroupe des poèmes très divers issus des traditions hijaziennes, syriennes et égyptiennes, tant classiques que dialectales. Elle est ainsi dénommée par rapport à l'Arche de Noé (*Coran*, XXIX, 15), car elle sauvegarde les poèmes en les recueillant. Certaines pièces sont d'attribution incertaine : Dayikh le sait et en joue. Il qualifie leurs auteurs de «célèbres», car il fait appel à la mémoire collective et à la terrible expression «ça me dit quelque chose...» Les auteurs contemporains néo-classiques sont privilégiés par Dayikh qui chante les vers de °Abd al-Qâdir al-Aswad (Armanâz), °Abd al-Rahîm al-Husnî ( Hums), Kâmil °Uthmân et du général Mustafâ Tlâs (Damas). Les thèmes poétiques employés sont ceux de l'amour profane ou mystique, utilisant toutes les ressources de l'ambiguïté et de l'ésotérisme. J. C. Vadet (*L'Esprit courtois en Orient*, Paris, 1968) et A. Miquel (*Majnûn/L'amour poème*, Paris 1984) en ont rigoureusement analysé le contenu. La tradition poétique arabe a été méticuleusement décryptée par J. E. Bencheikh (*Poétique arabe*, Paris, 1989). Les correspondances avec l'amour courtois occidental du Moyen-Age sont évidentes (P. Zumthor : *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, I. F. de la Cuesta : *Las Cançons dels Trobadors*, 1979 et R. Nelli : *Troubadours et trouvères*, Paris, 1979). Pour pasticher Bertold Brecht, mais de façon méliorative, ces enregistrements montrent «le ventre encore fécond» de l'amour dit «courtois» au premier tiers du XVe siècle de l'hégire (orée du troisième millénaire ap. JC).

Le registre employé est toujours relevé, en arabe littéral classique (comparable au latin liturgique pour un français) ou dialectal ancien (français du XVe siècle, par exemple). La qasîda est un poème de longueur variable, monomètre et monorime. Son extension, le takhmîs (quintain), consiste à composer trois nouveaux hémistiches, à partir d'un vers ancien et célèbre. Le tout forme cinq hémistiches, de rime aabba.

«Vocalement, la qasîda développe des improvisations ou des semi-improvisations à rythme libre, exécutées par un soliste (...). Après des improvisations instrumentales (taqîm-s) qui définissent les modes et en explorent les transpositions (taswîr-s) ou les modulations (talwîn-s), les instrumentistes suivent attentivement le chant, réitérant ses dernières phrases (muhâsaba-s, lawâzim ou su'âl-jawâb), rappelant la tonique du mode principal (tanîn) ou suggérant des envolées possibles dans d'autres modes (talmîh-s) (...) La différenciation entre le profane et le sacré reste largement inopérante. Modes et rythmes sont communs : ils restent constamment ouverts aux échanges avec les musiques modales de la région. Une mélodie appréciée, de création locale ou étrangère, est rapidement habillée de paroles différentes et

reçoit un nom spécifique (qadd). Tout poème d'amour est prétexte à l'union mystique. Les compositions contemporaines sont naturellement acceptées, à condition d'être modales. La suite intègre des pièces très différentes et constitue toujours une manipulation du temps, de l'espace, de la mémoire, des styles et des niveaux de langue». (B. Moussali : *Les Derviches Tourneurs de Damas et l'ensemble al-Kindî*, Ethnic-Auvidis, 1994).

Formé d'un mètre poétique appelé mawâliyâ et d'un distique monorime ne respectant pas l'ensemble de la vocalisation coranique, la forme poétique mawâliyâ est d'abord une déploration des seigneurs arabes musulmans disparus par des servants. Selon une tradition ancienne, il fut d'abord connu à Wâsît, ville nouvelle de populations diverses. Wâsît fut fondée par le gouverneur omeyyade al-Hajjâj en 86h, (H.Djâit : *Al-Kûfa*, Paris, 1986). Ne respectant toujours pas la vocalisation coranique, la forme mawwâl en est issue. C'est un distique ((mawwâl rubâ'î), un tercet ((mawwâl a'raj) ou un quintain (mawwâl nu'mânî). M. Wuhayba a analysé ces problèmes formels (*al-Zajal* Harîza, 1952), de même que J. °Abd el-Nour (*Etude sur la poésie dialectale au Liban*, Beyrouth, 1966).

La °atâba alépine musulmane de Dayikh est, par contre, un quatrain. La langue bédouine archaïsante, est supposée provenir du Désert de Syrie. Le R.P Yûsif Qûshâqjî a consacré un ouvrage à ce pan de la littérature syrienne, peu connu en Occident (*al-Adab al-sha°bî al-halabî*, Alep, 1976).

Le parti pris esthétique de l'improvisation et du duo fut choisi : le troisième prototype de qânûn de Weiss convenait parfaitement aux nuances de la voix de Dayikh qui comprit le dessein de l'instrumentiste. Toute percussion fut sciemment oblitérée, à part les claquements de doigts du chanteur , le cliquetis de son chapelet et le bruissement des pages du codex des poèmes qu'il avait sélectionnés. Quelques sons sont dus à d'incontrôlables incidents dans le lieu d'enregistrement.

Les attitudes du chanteur, lors d'un récital, sont révélatrices. Elles témoignent d'une profonde dualité : maintien distingué d'un bourgeois syrien aux mains soignées; costume occidental °abâya alépine (toge blanche); contraste entre la personnalité et la voix. Il est tout à la fois fragilité et assurance, ferveur et emphase. Il semble constamment inspiré, soupirant et éthéré. Concentré, frémissant et intuitif, il sait toujours ce qu'il fait et où il va. Marmonnant, désuet et émouvant; il est aussi obsessionnel, mélodramatique et larmoyant. Il a le baiser ému et la mine réjouie. Il a besoin de manier un codex qu'il connaît de toute façon par cœur. Il joue avec un chapelet pour se sécuriser et lutter contre une nervosité à fleur de peau.

Ses balancements sont légers, semblables à ceux des orants juifs et musulmans. Récitations, plaintes et proférations se succèdent. Cris, sanglots et refrains se suivent. Il illustre à merveille la gestuelle expressive du méditerranéen, mais aussi le maintien hiératique du récitant. Il ferme les yeux, tremble, accomplit un ample geste de don avec la main. Crispé et détendu; les yeux brillants, il bouge, respire et palpète, toujours soucieux de «bien faire». Touché par le jeu intériorisé de J. J. Weiss, il le quitte rarement des yeux, lors de ces duos, accomplis sans autre auditoire qu'un technicien du son.

Une interaction (tafâ°ul) s'entend entre l'instrumentiste et le chanteur. Elle provoque une sensation d'émoi musical (tarab) pour l'auditeur (C. Poché : «De l'homme parfait à l'expressivité musicale», *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1994). Le tarab n'est en rien comparable à l'extase des deux musiciens, entraînés par l'émulation. Emportés dans une dialectique hegelienne du Maître et de l'Esclave, chacun reprend les thèmes musicaux de l'autre, les module, les transpose ou les prolonge. Chacun voit dans le jeu de l'autre un écho de sa propre technique - et l'écho se transforme en miroir - et le miroir en abyme, selon la technique picturale médiévale. La voix devient qânûn et vice-versa. Le narcissisme le plus complet est ainsi atteint dans le cadre de ce jeu pervers du même et du double.

De plus, un effet de glossolalie est obtenu : le chanteur fait presque office de célébrant dans un contexte charismatique, énonçant de manière illuminée des formules ésotériques. Son langage vise à envoûter son auditoire, même si celui-ci ne le comprend pas -et surtout si celui-ci ne le comprend pas. Le rite juif (*J. Samuel*, X 5-13), le mystère chrétien antique (*Actes des Apôtres*, II, 4) et la prière coranique (*Coran*, XII, 1-3), se conçoivent dans le cadre de ce phénomène religieux, utilisant les langues anciennes et les énigmes de l'alphabet (YHWH en hébreu, IHSV en latin, Alif Lâm, Râ' en arabe) : la transcendance est toujours recherchée. La référence aux rites de possession et de désenvoûtement du Zâr, de l'Antiquité ou même de la proto-Histoire est claire.

Pour un occidental, la symbolique mystique apparaît peu à peu. Les calligraphies arabes du qânûn de Weiss interpellent autant son imagination que des symboles religieux ( C.Poché : «Cercle, droite, quadrilatère comme représentation dans la musique arabe »*Maghreb-Mashreb*, 123 (1989), p. 246-255).Et, s'il y a, entre autre, motifs décoratifs floraux sur son qânûn,est-ce par référence à la rose mystique ou «l'absente de tout bouquet» (S. Mallarmé?) Son merveilleux instrument est-il psaltérion, automate abbasside, incroyable

machine ou bien encore utopie? La scène peut aussi être cène ou autel. Le codex de Dayikh est Livre. Son chapelet est chapelet. Un duo peut être celui du prêtre et du chantre. De nombreuses familles cabalistiques sont énoncées que nous ne traduirons pas : «amîrat al-husn», «li-llâhi darruki, yâ samrâ'». L'incompréhensible surgit des mystères médiévaux. La mélodie peut être cantillation, psalmodie ou incantation. Y a-t-il des lévites ou des esséniens ? La répétition devient litanie et les anaphores latines ressurgissent comme dans un rêve. A la fin du concert, cette atmosphère imprègne complètement l'assistance. Elle ne pourra qu'essayer de la retrouver sous cette forme ou d'autres. Elle répètera les chants, même si elle ne comprend pas -surtout si elle ne comprendpas. Et elle se sentira heureuse, «meilleure»... Il sera toujours temps de parler ensuite de Freud,de Jung ou Mircea Eliade.

Les enregistrements ont été effectués durant les nuits sereines du mois d'Août 1994, au Bîmârîstân (hôpital en *persan*) al-Arg'hûnî al Kâmilî, près de Bâb Qinnîsrîn, dans la vieille ville (Soubhi Saouaf, *Alep*, 4e édition, s.d., p 141). Le lieu était emblématique. Ce palais fut acheté par le nâ'ib (gouverneur) d'Alep Arghûn al-Kâmilî qui l'agrandit et le transforma en hôpital en 755 h (1354-1355 ap JC). Régnait alors tragiquement le sultan mamelouk Sâlih b. al- Nâsir Muhammad, surnommé al-Malik-al Sâlih Salâh al-Dîn (le Souverain vertueux, Honneur du Jour de la Rétribution,1351-1354). Jacqueline Sublet a remarquablement décrit la symbolique de ces noms ( *Le Voile du nom*, 1991, p. 28-33et 92-94).

Le Bîmârîstân était «l'un des premiers bâtiments édifiés pour fonctionner comme hôpital» (Khaloudn Fansa, c.e J.J Weiss). Il résumait la notion de solidarité musulmane envers le prochain (*Coran*, l'Aube, LXXXIX, 15-30) et proposait une thérapie des dysfonctionnements psychiques. Dans la grande cour rectangulaire, deux îwân-s furent construits, « dont l'un servait aux musiciens qui jouaient une musique douce» (Saouaf, op. cit. p142). Par l'action apaisante des baumes, l'effet reposant des volumes architecturaux, la solidité rassurante de la pierre de taille, le ruissellement bienfaisant de l'eau et l'ouverture mystique vers la sérénité du ciel bleu, l'incorrigible solitude du malade se dissipait, ne serait-ce qu'un éphémère instant. Restauré, le Bîmârîstân est actuellement de centre pour des événements culturels et musicaux.

Recueillis pour nous par le révérend père Emile Aswad, voici quelques propos du chanteur : «Je suis né en 1938 à Alep, dans le quartier de Bâb Nayrab, au lieu-dit Sâhat al-Milh, Safsâfa. Je suis le fils du shaykh Muhammad al-Dayikh (1890-1962), grand maître des récitants du

*Coran* (shaykh al-muqri' îñ), en fonction à la grande mosquée al-Tawba (le Repentir) d'Alep et disciple du shaykh Abû al-Tâj al-Misrî. Originellement appelé al-Damlakhî (de la région de Damlakh), l'un de mes ancêtres fut surnommé al-Dâyikh». Ce terme n'est pas compris par le vulgaire (al-°amma) qui s'en gausse et le traduit par «étourdi» ou «enivré». Il renvoie en fait au makhtûf, mystique en phase de transport sensoriel (inkhitâf). On comparera ce vocabulaire avec le glossaire d'usage arabo-persan de Jean During (*Musique et Extase*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 273-274). Par foi profonde et humilité sincère, la famille al-Dâyikh a enduré ces sens apparents, dans l'attente du Jour du Jugement (*Coran*, IV, 40).

L'initiation entreprise par son père donne un sens à la vie du chanteur et il insiste constamment sur son importance. Elevé selon les règles de l'islam sunnite hanafite, Adib Dayikh étudia la phonologie coranique (°ilm makhârij al-sawâmit wa-s-sawâ'it), la mémorisation (al-hifz), les orthoépies (al-qirâ'ât al-sab°) et les degrés (marâtib) de la cantillation (al-tilâwa) du *Coran*, selon les traditions alépiennes et égyptiennes (M. Talbi : «La Qirâ'a bi-l-Alhân», *Arabica*, 1958, V, p. 183-190). Celles-ci avaient été transmises à son père par des chaînes de garants (silsilat al-isnad), dont la connaissance et la critique constituent une science en islâm. Il nous suffira d'évoquer la mémoire d'Ibn °Âmir de Damas (le siècle h), de °Abd al-Ghanî al-Nâbulî (XI e siècle h), auteur d'un traité sur la licéité de la musique : *Îdâh al-dalâlât fi samâ° al-'âlât*, (Claire exposition des arguments en faveur de l'écoute des instruments de musique, Damas, 1884), de Muhammad b. Shaykha Saghîra (mort en 1175h), de Muhammad Abû al-Wafâ' al-Rifâ'î (1179-1264h), de Mustafâ al-Bushnak (1184-1272h) et de Muhammad al-Warrâq (1247-1317h).

Le shaykh Muhammad al-Dâyikh orienta aussi son fils Adib vers une sélection rigoureuse des poèmes arabes médiévaux, car elle correspondait à une passion qu'il ressentait en son enfant, partagé entre le tasawwuf (soufisme) et le ghazal (poème d'amour). Daykh est resté fidèle à cet engagement qui correspond à son caractère. Il a donc une formation de muqri' (récitant du Coran), de munshid (hymniste de nativités du Prophète et de rituels de confréries mystiques) et de mutrib (Maître chanteur). Il possède un codex manuscrit de poèmes avec indications historiques, métriques et modales. Il n'est pas instrumentaliste et son incomparable science est d'abord de transmission orale et sensorielle, même si elle se réfère constamment à l'écrit.

L'événementiel n'est qu'anecdotique dans sa vie : marié à dix-sept ans et resté monogame, il est le père attentif et prévoyant d'une famille de six garçons et de trois filles. Il invoque



souvent la Vierge Marie (*Coran*, XIX, 16-33) et chante des poèmes à sa louange, comme beaucoup d'artistes alépins, dont le célèbre Muhammad Abû Selmô (Ashkî ilâ l-wâldé, Je confie ma plainte à la Mère des Douleurs, EKAM 515). A l'âge de onze ans, Dayikh raconte qu'il fut présenté au célèbre chanteur et luthiste alépin °Abd al-Qâdir al-Sawwâf, dit Abû Hilâl (l'Homme au Croissant de lune). Celui-ci consentit à l'éprouver en lui demandant de déclamer le célèbre poème : «Qalbî wa-tarfî °alâ qatlî qad-i ttafaqâ / wâ-hayratâ fa-mâ-lî bi-l-hayâti baqâ» (Mon cœur et mon regard, pour m'anéantir d'amour, se sont ligüés / Hélas, ô mon désarroi! En cette vie, je n'ai plus d'existence . . .). L'émotion du Maître fut si intense qu'il arrêta son accompagnement au luth, pleura et fit l'éloge de la voix d'Adib. L'illustre chanteur Muhammad al-Nassâr partagea cet avis quand il entendit la voix de l'enfant. La symbolique miraculeuse de la rencontre avec un guide qui prédit l'avenir d'un enfant continue un archétype de bien des contes de fées. Une semblable histoire est racontée au sujet du célèbre compositeur juif karaïte cairote Dâwûd Husnî (1870/1871-1937) par son hagiographe Mahmûd Kâmil.

Au début de sa vie professionnelle, Dayikh fut pendant dix ans au service du pharmacien et apothicaire Jamîl Ghâzî et épaula ensuite les négociants °Alî et Hasan Djûkhadjî, avant de mener une double carrière de chanteur adulé dans le Monde arabe et d'homme d'affaires avisé à Alep. Illustrant ainsi l'idéal de la passion, mais aussi la réalité du monde, la vie de Dayikh témoigne des capacités d'adaptation et d'ubiquité des Proche-orientaux.

Pour décrire son art, Dayikh emploie les termes techniques suivants : la tessiture aigüe et juvénile de sa voix s'appelle al-farkha (le pépiement de l'oisillon) et s'applique aux hommes comme aux femmes. Les artistes Hasîba Mûshî et Muhammad al-°Ashîq de Damas en furent des exemples illustres, enregistrés dès 1908 par Gramophone à Beyrouth (*Archives de la Musique arabe*, Ocora, 1987). Ni castrat, ni falsettiste, ni haute-contre, ni soprane, il est capable de passer sans peine du grave au très aigu. Selon J. J. Weiss, l'ambitus de sa voix recouvre trois octaves.

Chargé d'émotion, à la fois récitatif, expressif et volubile, son style est nommé uslûb al-tajallî (proférations de la Théophanie), qu'il faut évidemment relier au dhîkr jalî (rituel mystique musulman consistant en des litanies prononcées à haute voix (L.Gardet : «Dhîkr» *Encyclopédie de l'Islam*, 2e édition et J. Spencer Trimmingham : *The sufi orders in Islam*, Oxford, 1971/1973, p.300-314). Le cours naturel de sa technique commence par une réci-

tation retenue et hiératique (inshâd), comme le pratiquent les hymnodes juifs, chrétiens et musulmans du Levant. Remontant peut-être aux célébrations de la déesse araméenne Oleilat, la formule mélodique arabe dialectale « yâ lèl, yâ °èn» signifie «ô nuit, ô œil». Mais cette signification est au service de l'expressivité. Elle donne la possibilité de reprendre la jubilation ou la plainte de l'Alléluia (âh), comme l'effectuent les chantres coptes.

Des termes conventionnels (lafz : par exemple, yâ sîdî) constituent des vocalises. Ils permettent de poser le mode ou la modulation employés, comme dans l'école de chant de Bagdad, où ils sont rigoureusement codifiés. Des improvisations à rythme mesuré (jumla-s) réutilisent «âh», yâ lèl, yâ èn» ou un hémistiche. Le tout se succède, pour arriver, par crescendo (tadrîj), à l'uslûb al-tajallî et une cadence finale mélodramatique (qafla). Dayikh peut commencer par n'importe quelle phrase en cours de récital, selon son inspiration et les nécessités modales.

Le choix de la thématique est commandé par son goût (dhawq). Il aime la femme, dont il envisage le corps comme un blason, les tourments de l'amour, de la rencontre et de la séparation. L'usage du masculin pour l'aimé est souvent employé, par pudeur ou référence au prophète Muhammad. L'amour courtois occidental (fin'amor) use du même procédé. Les noms des aimées sont conventionnels : Laylâ, Sulayma ou Su°âd. Ils sont emblématiques, renvoyant aux légendes anté-islamistes ou aux passions des 1er et 2e siècles de l'hégire.

A la suite de nombreux musiciens et théoriciens traditionnels, Dayikh développe ensuite l'adéquation des thèmes à un mode : la tristesse (Hijâz et Sabâ), la description de la beauté (Bayyât), la description des lèvres (°Ajam et Nahâwand), la séparation : Hijâz et Sabâ, les yeux :Djahârkhâh et Kurd, le sein : Bayyât, la beauté : Rasd, les tourments de l'amour : Sîkâh. La théorie de l'ethos modal trouve ainsi l'une de ses manifestations les plus contemporaines. Amon Shiloah a retracé dans *The Theory of Music In Arabic Writings* (RISM, 1979) l'histoire de cette synesthésie.

Quand Dayikh chante, l'arabe analphabète entend avec émotion une version littérale de sa culture orale traditionnelle, souvent incompréhensible, mais fascinante. L'arabe scolarisé retrouve sa jeunesse et la mélancolie de poèmes dont la mémorisation intégrale lui fut sévèrement imposée par des maîtres traditionalistes dont ne subsiste que le nostalgique so uvenir. Erudit en poésie arabe médiévale, l'esthète éprouve enfin de rares et subtiles

jouissances, car il entend se succéder en cadence un catalogue de la poésie arabe classique (le siècle h / VIIe siècle ap JC) ou néo-classique (illustrée par Ahmad Shawqî 1868-1932). Toutes les ressources de la poétique, de la métrique, de la stylistique et de la rhétorique sont utilisées avec rigueur, art et émotion. Les modernistes penseront au pastiche pour le néo-classicisme contemporain, mais le tarab est induit par l'uslûb al-tajallî. L'émotion transcende tout.

Français de mère suisse et de père alsacien, Julien Jalâl al-Dîn (Jalaleddin) Weiss est né le 18.10 1953 à Paris. Sa formation classique occidentale l'a conduit à composer des musiques de théâtre et de ballets. Recherchant l'authenticité de la tradition et attentif aux créations modernes, il a fondé l'ensemble instrumental al-Kindî en 1983, en hommage au grand théoricien arabe de la musique Abû Yûsuf Ya°qûb al-Kindî (vers 769-873). Il a créé la chronique musicale de la revue *Grand Maghreb*. J.J.Weiss est lauréat du prix Villa Médicis (H.M) pour ses recherches et ses créations en musique arabe, turque et persane. Loin de reconstituer des versions occidentalisées de la musique savante traditionnelle, il s'initie dès 1977 au qânûn auprès des maîtres Kâmil °Abdallâh, professeur à l'Académie des Arts du Caire, Hasan al-Gharbî, chef d'orchestre de la Radio et Télévision tunisiennes, Saadettin Oktenay d'Istanbul et Sâlim Husayn de Bagdad.

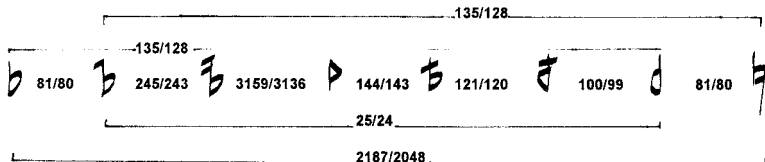
Virtuose du qânûn, il se produit en soliste ou avec son ensemble lors de tournées dans le Monde Arabe, l'Europe, l'Afrique de l'Est, l'Amérique du Nord et le Japon. Il a contribué à faire apprécier la complexité du répertoire ancien et le retour aux sources de l'improvisation. Disciple et ami de Mounir Bachir, le grand luthiste irakien, il interprète lors du premier festival de Babylone une «Suite Bagdadienne» composée en son honneur. Au cours de sa carrière, J.J Weiss a toujours été entouré de musiciens de très haut niveau, comme le tunisien Muhammad Sa°âda, flûtiste et chef d'orchestre de la Rashîdiyya, le compositeur et flûtiste syrien °Abd al-Salâm Safar, les chanteurs Lutfî Bûshnâq de Tunis, Husayn Ismâ°îl al-Azamî de Bagdad et l'hymnode Hamza Shakkûr de Damas. En 1988, il a dirigé le festival de musique de l'Université Euro-Arabe, composé et interprété avec l'ensemble al-Kindî l'hymne de cette université, lors de la célébration du IXème centenaire de l'Université de Bologne en Italie, recevant en cette occasion la médaille distinctive Alma Mater Studiorum. En 1991, il a dirigé également un festival de musique traditionnelle à Palerme. Il a collaboré avec Leila Haddad pour «Les sept voiles de Salomé», avec l'IRCAM et l'Ensemble Intercontemporain pour la création mondiale de «La terre tourne autour des cornes d'un

taureau» de Klaus Hubert. Il est l'auteur d'un ouvrage à paraître sur *le Qânûn et les théories musicales arabo-musulmanes*.

Recherchant la justesse des intonations et la précision des intervalles, J.J. Weiss a effectué des études approfondies sur les gammes. Il est le concepteur d'un qânûn universel réalisé par le luthier Egder Güleç et dont le troisième prototype a été utilisé pour cet enregistrement. Il permet d'obtenir avec infiniment plus de précision une série d'intervalles pratiqués par la voix et les instruments aux sons non-fixes. Il propose une division rationalisée en micro-tons inégaux de l'apotome (demi-ton), soit sept parties et huit intervalles qui permettent de respecter, lors des transpositions et des modulations, un cadre rigoureusement pythagoricien (cycle des quintes), des tierces majeures et mineures pures, des sixtes majeures et mineures pures et différents types d'intervalles dits «tierces de Zulzul, d'al-Fârâbî et d'Avicenne».

Ce troisième prototype, comprend 102 cordes, un chevalet reposant sur 6 peaux de poisson et quinze sillets amovibles (°arabât ou mandal), par corde, permettant modulations et transpositions dans le cadre des échelles modales grecques, persanes, arabes et turques. Le nom de cet instrument dont la paternité reviendrait, selon la légende, au philosophe arabe al-Fârâbî (mort en 950) signifie en grec, comme en arabe, «loi» ou «canon» et démontre l'intérêt que portaient les Arabes aux penseurs de l'Antiquité grecque et notamment à Pythagore. Rapporté en Europe lors des croisades, le qânûn est cité par Guillaume de Machaut dans son poème *la Prise d'Alexandrie* (13<sup>e</sup> siècle). On suppose qu'il a, moyennant l'adaptation d'un clavier, engendré le clavecin.

DIVISIONS ASYMETRIQUES DE L'APOTOME



81 80		25 24					81 80		RATIOS SUR FONDAMENTALE DO										
81 80	49 48	1 053 1 024	729 704	2 673 2 560	135 128	2 187 2 048	b	b	b	p	b	#	d	b	b	#	#	#	#
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15					
							Ré												
256 243	16 15	784 729	13 12	12 11	11 10	10 9	9 8	729 640	147 128	9 477 8 192	6 561 5 632	24 057 20 480	1 215 1 024	19 683 16 387					
							Mi												
32 27	6 5	98 81	39 32	27 22	99 80	5 4	81 64	6 561 5 120	1 323 1 024	85 293 65 536	59 049 45 056	216 513 163 840	10 935 8 192	177 147 131 072					
							Fa												
8 192 6 561	512 405	25 088 19 683	104 81	99 64	176 135	320 243	4 3	27 20	49 36	351 256	243 176	891 640	45 32	729 512					
							Sol												
1 024 729	64 45	3 136 2 187	13 9	128 81	22 15	40 27	3 2	243 160	72 49	3 159 2 048	2 187 1 408	8 019 5 120	405 256	6 561 4 096					
							La												
128 81	8 5	392 243	13 8	18 11	33 20	5 3	27 16	2 187 1 280	441 256	28 431 16 384	19 683 11 264	72 171 40 960	3 645 2 048	59 049 32 768					
							Si												
16 9	9 5	49 27	117 64	81 44	297 160	15 8	243 128	19 683 10 240	3 969 2 048	255 879 131 079	117 147 327 680	649 539 327 680	32 805 16 384	531 441 524 288					
							Do												
4 096 2 187	256 135	12 544 6 561	52 27	64 33	88 45	160 81	2 1												

**QANUN PROTOTYPE N°9 - SYSTEME  
JULIEN JALAL EDDINE WEISS**

Les deux artistes nous proposent donc un voyage au Proche-Orient à travers le temps, l'espace, les langues, les religions, les instruments, les voix, les musiques. Leur œuvre illustre pour nous la dialectique de l'un et du double, des multiples et des reflets. Elle est amour et résume l'histoire de l'amour, au Proche-Orient comme en Occident. Elle montre que, par delà le banal, le vulgaire et l'événementiel, existent des universaux symboliques et religieux. Au-delà des frontières, des conflits et des politiques, ces universaux seront peut-être seuls fondateurs d'un humanisme fécond à l'orée du troisième millénaire ap JC.

Bernard Moussali

*Nous adressons nos plus vifs remerciements au Révérend Père Emile Aswad (Eglise syriaque catholique), à Mme Oumeyya Zaïm et à M.M Jamal Chehayed, Mounir Bachir Khaldoun Fansa, Nadim Fakesh, Walid Khayata, Sibani Letcha et Stéphane Valter, sans qui ces enregistrements n'auraient pu être effectués.*

### **Discographie de J.J.Weiss :**

Al-Kindî: musique classique arabe, Ethnic-Auvidis B6735,  
Shaykh Hamza Shakkûr and the al-Kindî, ensemble WMD Fnac, WM332,  
Loutfi Bouchnak et l'ensemble al-Kindî, Al Sur, ALCD 113,  
Hamza Shakkûr and ensemble al-Kindî, World Network-Harmonia Mundi, WDR427,  
Les Derviches tourneurs de Damas et l'ensemble al-Kindî, Ethnic-Auvidis,  
Husayn al-°Azamî et l'ensemble al-Kindî, Al-Sur, ALCD 151. (à paraître - Janvier 1995)

### **Bibliographie :**

Christian Poché : *Musiques du monde arabe*, Paris, IMA 1994.

1. Mode Bayyât alépin en sol, formule mélodique en mode araméen des églises nestorienne et syriaques de Tûr °Abdîn (antique Adiabène), modulations et transpositions de la famille des modes Beyâtî-s pratiquée en Tunisie et au Kurdistan. Poèmes classiques :

1.1 «Badrun °alâ °arshi l-jamalî tarabba°â» (Sur le trône de beauté, une pleine lune siège). Takhmîs de la qasîda attribuée à Ibn al-Nabîh al Misrî (mort en 1222 ap JC) : «Ufdîhi in hafidha l-hawâ aw dayya°â / malaka l-fu' âda fa-mâ °asâ an asna°â» (Je me sacrifierai pour elle, qu'elle soit fidèle en amour ou sacrilège; / elle s'est emparée de mon cœur : que ferrais-je donc, ainsi pris au piège ?). Généralement connue dans le cadre de la qasîda mawzûna (semi-improvisation mesurée) en mode Bayyâtî égyptien, enregistrée par le compositeur et chanteur Abû al-°Ulâ Muhammad (v. 1878-1927) en 1912 par Gramophone (6-11 14-12631/2). Variante «Afðîhi» (Je verserai mon sang), du même interprète, Baidaphon 82263/4, 1920, en l'honneur du roi Fu'âd I d'Égypte, reprise ensuite par Umm Kulthûm (v.1898-1975).

Cycle de la passion de Majnûn Laylâ :

1.2 «Bi-rûhî fatâtun bi-l-°afâfi tajammalat» (Par mon âme, une jeune vierge se pare de vertu). Takhmîs de la qasîda «Wa-lamma talabtu l-wasla tamana°at/ wa-fî khaddihâ habbun mina l-miski qad nabat» ( Et lorsque j'eus souhaité la rencontrer, elle se déroba, / et sur sa joue une graine musquée bourgeonna), attribuée à Majnûn Laylâ. Enregistrement d'Ahmad al-Mir, Beyrouth, Baydâ abnâ' °amm(Baydâ cousins) en 1909, n°212.

1.3 «Ballighûhâ idhâ ataytum himâhâ/ annanî muttu fî l-gharâmi fidâhâ», (Si jamais vous atteignez sa tente, dites-lui/ que j'ai trépassé d'amour pour elle). Qasîda attribuée à Majnûn Laylâ.

2. Mode Sabâ alépin en do , avec modulation principale en °Ajam. Qasîda-s néo-classiques de °Abd al-Qâdir al Aswad,

2.1 «Habîbî khayâluka bayna tâbiqati l-jufûnî/ wa-nûruka fi-s sawâdi mina l- °uyûnî» (Mon amour, ton image est gravée à l'intérieur de mes paupières, /ton éclat étincelle sur mes pupilles),

2.2 «Turâ ba°da bu°dî yâ Su°âdu arâki/ wa-yushfâ fu'âdî min alami jafâki» (Peut-être qu'après mon éloignement, ô Suad, je te verrais et guérirais mon cœur des tourments de ta tiédeur),

2.3 «Qifî waddî° îni yâ Su°âdu bi-nazratin/ qad hâna minna yâ Su°âdu rahîlû» (Lève-toi et fais-moi tes adieux d'un regard, car approche le moment de notre départ).

3. Mode Sîkâh huzâm alépin en la demi-bémol, modulations principales en Hijâz, Bayyât et Rasd avec un degré Sîkâh alépin, plus haut que la damascain et moins haut que l'ottoman. Poèmes néo-classiques :

3.1 «Mâ kullu man dhakara l-hawâ sadaqâ / hattâ wa-'in shariba l-munâ wa-saqâ» (Quiconque évoque l'Amour n'a pas assurément raison / même si son vœu de bonheur a été exaucé et qu'il a su partager sa bonne fortune), qasîda de Kâmil °Uthmân,

3.2 «Qasaman bi-nûri jabînihâ l-waddâhi / qasaman bi-°itri nuhûdihâ l-fawwâhi» (Par l'éclat de son front étincelant, / par le parfum capiteux de son sein), qasîda de °Abd al-Qâdir al-Aswad, Mawwâl-s musulmans alépins du genre °atâba (reproche amoureux) en dialecte bédouin archaïsant :

3.3 «Yâ bâ tîr-e l-hamâm w-e sâh sâfî / anâ galbî dôm-e °alâ l-helwin sâfî» (Les colombes de l'amour se sont envolées et leur roucoulement fut argenté. Aux beaux amants, mon cœur n'a jamais rien à reprocher).

3.4 °Atâba mâ sallîni ba°d èn/ w-e lâ d- duniyâ tehlâ l-°èni ba°dèn» (Après une peine, aucun quatrain ne saurait me distraire/ et le bas monde ne pourrait encore me plaire),

3.5 «Wa-law anna lî fî kulli yawmin wa- laylatin / bisâta Sulayma amulta l-'akâsirâ (si j'avais chez moi, chaque jour et chaque nuit./ le tapis que foule Sulayma, j'infléchirais les Chosroès), qasîda ancienne d'attribution controversée.

4. Mode Hijâz Sharqî alépin en la, modulations principales en Hijâz, Rasd et Bûsalîk, Qasîda classiques :

«Yâ man hawâhu a°azzahu wa-adhallani/ kayfa s-sabîlu ilâ wisâlika dullanî»

( Toi, mon amour t'ennorgueillit et m'humilie : comment parviendrais-je à te rejoindre? Guide-moi !) Enregistrement de Faraj Allâh Baydâ : Beyrouth, Baydâ cousins en 1907, n° 162 et Muhammad al-°Ashîq, Damas, Gramophone en 1908, n° 10-12137.

Bernard Moussali



*Alep is the Syrian capital of musical art and is also renowned as being an “open” city. Alep has offered hospitality to many travellers, Orientals as well as Europeans. The city is located on the silk route and as such has a long history of contacts with other cultures. Feeling the warm welcome of its people, and liking the dry stimulating climate, some travellers settled in Alep. Others stayed on for a time, and still others simply travelled through the city. But all keep warm memories and become attached to the city. Since the XVIIIth century, Syrian musicians have given recitals for the European consuls, introducing them to oriental music. An example is the Russell brothers who settled in Alep in the middle of the XVIIIth century where they lived for a number of years. In general, the Europeans, called “Franj” by the locals, were enchanted by the oriental music they heard which followed very different rules from their own musical traditions. These same people would also get together in Alep for recitals of string quartets playing Ignaz Pleyel or Joseph Haydn, like mementoes of their own traditions.*

*However, the city’s memory did not retain any of the European musicians who came to train in the subtleties of Arab music. That is not until Julien Weiss. This master of the qânûn, a table zither, that, according to local tradition, was created by al-Fââbi, met with a singer of pure Alepin descent, Adîb al-Dâyikh. Together they tightened the ties between the city and its guests, through a mutual devotion to music. Adîb al-Dâyikh is a professional signer and is one of the best known voices in the city. He is uncontested master of vocal improvisation as revealed in his interpretation of the qâsida poem. He found in Julien Weiss an ideal partner who additionally played a specially-made qânûn the bass notes of which give a particularly moving sound. The instrumentalist pours himself out when he plays, and in his better moments is lifted in inspiration. The association of a qânûn and singing is somewhat surprising: such a combination can be heard occasionally in oriental music, but has never been employed so extensively. This heightens the musical pleasure and excites the sense of secret.*

*Christian Poché*

## LOVE POEMS IN THE BÎMÂRISTÂN OF ALEP

*In the early 1960's, a sensation was created in the small circle (khâssat al-khâssa) of purists, lovers of traditional music (al-sammî°a al-dhawwâqa li-t-tarab al-asîl) of Syria and Lebanon, by a new voice from Alep heard on rudimentary cassette recordings. Thus began the singing career of Adib Dayikh... Music lovers made copies of the cassettes and passed them around like a treasure. These recordings travelled from the Middle East to North Africa and Arabia. They transmitted a new style of expression that was broadly imitated by Arab singers. Later, two 33 LP's and a number of cassettes came to enchant a broader public. These two new CDs are the first digital recordings and the first recordings ever to be distributed in the western world.*

*In the 1970's, a young Frenchman by the name of Julien Jalâl Al-Dîn Weiss became interested in a variety of musical languages and adopted the qânûn, a zither of antique origin still played in the Near East (C. Poché: "Qânûn", The New Grove Dictionary of Musical Instruments, London 1984, vol. 3, p. 169-171). He strived to play in the oriental style and revive the manufacture of the instrument. Julien Jalâl Al-Dîn Weiss discovered the music of the Orient and began his extremely successful career, becoming a model for many artists, in his work, research and search for perfection. He has recorded five CDs that have been cited in discography.*

*These two musicians met in Alep (Northern Syria), a city rich in civilisation and music (C. Poché: Muezzins d'Alep, Ocora, 1980; Eglise syrienne orthodoxe, liturgie d'Antioche, Auvidis, 1984 and 1992; Sabri Moudallal, IMA, 1994). Alep distinguishes itself musically by original suites (wasla or fasl), modes (maqâm or naghma) and rhythms (wasn), constituting a whole called lawn halabî, Alep style. Alep is a city of artists and theorists which continues to illustrate itself in the XXth century by exhibiting the oldest traditions (imâm Sâlih al-Jadhba, 1858-1922 and shaykh/cheikh °Alî al-Darwîsh, 1872-1952), alongside a variety of styles (Sâmî al-Shawwâ 1889-1965) and the most modern concepts (Abed Azrié: Suerte/Nasîb, Harmonia Mundi).*

*Many of the poems in this session are extracts from the Kitâb al-Aghânî (The Book of Songs) by Abû al-Faraj al-Isfahânî (approx. 897-967 AC). Others are from the anthology of Shibâb al-Dîn Muhammad b. Ismâ'il (around 1797-1853): Safînat al-mulk wa-nafîsat al-fulk (The*

arch of sovereignty and the precious star of the heavens). This anthology includes very diverse poems, from Hijazian, Syrian, and Egyptian origins, both classical and dialectical. Its name is thus in reference to Noah's arch (Koran XXIX-15) as the anthology collects and puts the poems in safe-keeping. The authors of certain poems are unknown. Dayikh knows this and uses this element. He says these poems of are by "famous" authors, calling on the collective memory and that terrible expression "that sounds familiar"... Dayikh favours contemporary neo-classical authors, singing °Abd al-Qâdir al-Aswad of Armanâz, °Abd al-Rahîm al-Husnî of Hums, Kâmil °Uthmân of Damas and General Mustafâ Tlâs. These poems speak of profane or spiritual love, making extensive use of ambiguity and esoterics. J.C. Vadet (L'Esprit courtois en Orient, Paris, 1967) and A. Miquel (Majnûn/L'amour poème, Paris, 1984) closely analysed their contents. J.E. Bencheikh has meticulously deciphered Arab poetic tradition in his book Poétique arabe, Paris 1989. There are clear parallels to western courtly love of the Middle Ages (P. Zumthor: Essai de poésie médiévale, Paris, 1972, I.F. de la Cuesta: Las Cançons dels Trobadors, 1979, and R. Nelli: Troubadours et trouvères, Paris, 1979). To pastiche, and even improve on Bertold Brecht, these recordings show the "yet fertile womb of so-called courtly love in the first third of the XVth century of the Hegira (early part of the third millennium AC).

Classical Arab literature (comparable to Latin liturgy) and ancient dialect (XVth century language) are always on a lofty register. The qâsida is a poem of variable length, that is monometric and monorhyming. The extension of the qâsida is the takhmîs, consisting in composing three new hemistiches from an older and well-known one. This makes five hemistiches rhyming in aabba.

"In the vocal expression of the qasîda, a soloist develops improvisations and semi-improvisations on a free tempo... Following instrumental improvisations (taqîm) defining the modes and exploring the possible transpositions (taswîr) or modulations (talwîn), the musicians carefully follow the song, repeating the singer's phrases (muhâsaba, lawâzim or su'âl-jawâb), recalling the keynote of the main mode (tanîn) or suggesting possible paths to other modes (talmîh)... The differentiation between the profane and sacred is ineffectual. The modes and tempos are common: they are constantly open to exchanges with the melody types of the region. A well-liked melody, created locally or from outside the region, is quickly enhanced with words and is given a specific name (qadd). Any love poem is a pretext for a spiritual union. Modern compositions are naturally accepted, as long as they are based

*on modes. Very different pieces are then integrated, constantly manipulating time, space, memory, styles and language levels.” (B. Moussali: Les Derviches Tourneurs de Damas et l’ensemble al-Kindî, Ethnic Auvdis, 1994).*

*Mawâliyâ poetry is formed by a metric called mawâliyâ and a monorhyming couplet which does not respect Koranic vocalisation. Mawayiyâ poetry is above all a lamentation of servants for their departed masters (Arab or non-Arab). This poetic style was first known in Wâsit, a young city with a diverse population. Wâsit was founded by the governor omeyyade al-Hajjâj in 86h, according to local tradition (H. Djâit: Al-Kûfa, Paris, 1986). From this, stemmed the mawwâl style, which does not respect the Koranic vocalisation either. This style is made up of a couplet (mawwâl rubâ°î), a triplet (mawwâl a°raj) or a quintain (mawwâl nu°mâni). The first three hemistiches of the rubâ°î are homophone rhymes, often homograph as well and have several meanings and possibly a secret meaning only known to the singer himself. The fourth hemistich must respect the chosen meter. M. Wuhayba discusses these formal questions in al-Zajal (Harîsa, 1952) as does J. °Abd el-Nour (Etude sur la poésie dialectale au Liban, Beirut 1966).*

*Dayikh’s Muslim °atâba of Alep is a mawwâl rubâ°. The archaic Bedouin language he uses probably originated from the desert of Syria. The reverend father Yûsif Qûshâqjî devoted a book to this aspect of Syrian literature which is little known in the western world, (al-Adab al-sha°bî al-halabî, Alep, 1976).*

*The aesthetic choice of improvisation in a duo: Weiss’s third type of qânûn suited Dayikh’s voice perfectly, and the two understood each other thoroughly. Percussions were purposely excluded, apart from the singer’s finger snapping, the clicking of his prayer beads and the ruffling of the pages of his codex of poems. Some exterior sounds occurred from uncontrollable noises in the place of recording.*

*The singer’s attitude during recitals is revealing, reflecting his duality: the distinguished carriage of a Syrian bourgeois with well-kept hands; western suit and °abâya from Alep (white toga) ; contrast of the personality and the voice. He is both frailty and assurance, fervour and turgidity. He seems constantly inspired, sighing and ethereal, concentrated, quivering and intuitive, but still knows what he is doing and where he is going. Mumbling, old-fashioned and moving, obsessive, melodramatic and weeping, and his face is beaming.*

*He handles his codex as if by need although he knows it by heart. He fingers his chaplet to calm his skin-deep nervousness. He rocks back and forth like praying Jews or Muslims, uttering a succession of recitations, lamentations and invocations. Cries, sobs and refrains intertwine. He brilliantly illustrates the expressive gestures of the Mediterranean, but also the hieratic carriage of the recitors. He closes his eyes, trembles, makes a sweeping movement of generosity with his hand. Tense and at ease; his eyes are bright, he moves, breathes and palpitates, always eager to do well. During these duos, with for whole audience the sound technician, he is clearly moved by J.J. Weiss's interiorized playing, keeping his eyes on the instrumentalist.*

*The instrumentalist and singer interact (tafâ<sup>o</sup>ul), elevating the listener in musical emotion (tarab) (C. Poché: "De l'homme parfait à l'expressivité musicale", Cahiers de musiques traditionnelles, 1994). The tarab is nothing compared to the ecstasy of the two musicians who are driven by musical rivalry. They are drawn in by a Hegelian dialect between master and slave, each taking up the musical themes of the other, modulating them, transposing them, stretching them out. Each hears the echo of their own technique in the interpretation of the other - transforming the echo into a mirror- and the mirror into a pictorial medieval abyss. The voice becomes the qânun and vice versa. They reach an ultimate narcissism in a perverted game of one's same and his double.*

*The singer's interpretation nears glossolalia. He is almost like a preacher in a charismatic context, uttering esoteric phrases in ecstatic inspiration. His language is meant to enchant his audience, even if his words are not understood - especially if they are not understood. The Jewish ritual (Samuel, X, 5-13), the mystery of antique Christian masses (Apostles, II, 4) and Koranic language (Koran, XII, 1-3) can all be imagined in the framework of such a religious phenomenon, combining ancient languages and enigmas of the alphabet (YHWH in Hebrew, IHSV in Latin, Alif Lâm, Râ in Arabic), with transcendence being the ultimate goal. There is clear reference to the rites of possession and exorcism of zâr antiquity and even of protohistory.*

*The spiritual symbolism appears little by little to the westerner. The Arabic calligraphy on Weiss's qânûn excite the imagination like religious symbols (C. Poché: Cercle droite, quadrilatère comme représentation de la musique arabe", Maghreb-Mashreq, 123 (1989), p.246-255). Among the motifs decorating his qânûn are flowers. Could this be in reference*

to the mystical rose or to the “absent from all bouquet” (S. Mallarmé)? Is his wonderful instrument a psaltery, an Abassid robot, “incredible machine” or possibly utopia? The scene can also be either the last supper or the alter. Dayikh’s codex is the book. His chaplet is the chaplet. A duo can be made with the preacher and the cantor. A number of cabilistic writings figure on the instrumentat that we will not translate “malikata l-husn”, “li-llâhi darruki, yâ samrâ’...? A feeling of something impenetrable arises from mideaval mystery. The melody can be cantilena, psalmody, or incantation. Are these priests or essenians? Repetition becomes litany and Latin anaphoras emerge as if from a dream. At the end of the concert the audience is completely impregnated in this atmosphere. They can only try to find a similar feeling elsewhere, in some form or another. They will repeat the songs, without understanding them. And they will feel happy, “better”... The time for talk of Freud, Jung or Mircea Eliade comes later.

This session was recorded in the Bîmâristân (hospital in Persian) al-Arghûnî al-Kâmilî, an emblematic site located in the old section of the city near Bâb Qinnisrîn (Souhbi Saouaf, *Alep*, 4th edition, s.d., p. 141). The Bîmâristân palace was bought by the nâ’ib (governor) of Alep Arghûn al-Kâmilî who expanded it and turned it into a hospital in 755h (1354-1355 AC). The sultan mamelouk Sâlih b. al-Nâsir Muhammad, nicknamed the virtuous Sovereign, Honor of the Day of Retribution (1351-1354). Jacqueline Sublet gives a remarkable description of the symbolism behind these names in *Le voile du nom*, 1991, p.28-33 and 92-94.

This Bîmâristân was one of the first buildings to be used as a hospital. It symbolised the notion of Muslim solidarity (Koran, Dawn LXXXIX, 15-30), specialising in the treatment of mental disorders. Two îwân were built in the large rectangular courtyard, “one of which for musicians who played soft music” (Saouaf, *op. cit.* p. 142). The appeasing action of balms, the reassuring solidity of the stone structure, the pleasant sound of trickling water and the spiritual accession to the serenity of the clear blue sky combined to dissipate the inextricable solitude of illness, even for just a fleeting moment. The Bîmâristân has since been restored and is currently a center for cultural and musical events.

The reverend father Emile Aswad, collected the details of Dayikh’s life : “Adîb al-Dâyikh was born in 1938, in the Bâb Nayrab neighbourhood of Alep, in a place called Sâhat al-Milj, Safsâfa. He is the son of shaykh Muhammad al-Dâyikh (1890-1962), grand master

of Koranic recitations (*chaykh al-muqri'în*) for the Grand Mosque al-Tawba (Repentance) of Alep and disciple of shaykh Abû al-Tâj al-Misrî. One of his ancestors whose name was originally al-Damlakhî (from the region of Damlakh), was nicknamed al-Dâyikh. Simple folk make fun of this name which they translate as “scatter-brained” or “drunken”. But the real meaning refers to the mystic who is elevated in sensorial transport (*inkhitâf*). This meaning can be further explored in the glossary of Arab-Persian usage in Jean During’s *Musique et extase* (Paris, Albin Michel, 1988, p. 273-274). The al-Dâyikh family endured this dual meaning of their name in deep faith and sincere humility, in waiting for the Judgement Day (Koran, IV, 40).

The father’s initiation gave meaning to the singer’s life, and he constantly stresses the importance of this. Adib Dâikh was raised under the laws of sunite hanafî Islam and studied Koranic phonology (°ilm makhârij al-sawâmit wa-s-sawâ’it), memorisation (*al-hifz*), orthoepy (*al-qirâ’ât al-sab°*) and degrees (*marâtib*) of cantillation (*al-tilâwa*) of the Koran according to the traditions of Alep and Egypt (M. Talbi: “La Qirâ’a bi-l-Alhân”, Arabica, 1958, V, p. 183-190). These traditions had been transmitted to his father by a line of “guarantors” (*silsilat al-isnad*) whose knowledge and criticism constitutes a science in Islam. Among these “guarantors” are Ibn °Amir of Damas (h century), °Abd al-Ghanî al-Nâbulî (XIth century h), author of a treaty on music: *Îdâh al-dalâlât fi samâ° al-’âlât*. (Clear arguments for listening to musical instruments, Damas, 1884), Muhammad b. Shaykha aghîra (died in 1175h), Muhammad Abû al-Wafâ’ al-Rifâ’î (1179)1264h), Mustafâ al-Bushnak (1184-1272h) and Muhammad al-warrâq (1247-1317h).

Shaykh Muhammad al-Dâyikh directed his son towards a selection of medieval Arab poems which fit the passion he felt in his son, torn between the *tasawwuf* (sophism) and *ghazal* (love poems). Dayikh remained faithful to this duality which is in liking with his personality. He thus is trained in *muqri’* (Koranic recitation), *munshid* (hymns relating the Prophet’s nativity and rituals of spiritual brotherhoods) and *mutrib* (master singer). He has a manuscript codex with historical, metrical and modal indications. He is not an instrumentalist and his immense knowledge stems above all from oral and sensorial transmission, even if this training constantly refers to written texts.

His personal life is easily summed up. He married at seventeen and remained monogamous. He is an attentive father of six boys and three girls. He often invokes the Virgin Mary (Koran,

XIX, 16-33) and sings poems praising her as do many Muslim singers from Alep such as the famous Muhammad Abû Selmô (Ashkî ilâ l-wâldé, I confide my lament to the Mother of Pains, EKAM 515). Dayikh likes to tell that at age eleven he was introduced to the famous singer and lute player from Alep °Abd al-Qâdir al-Sawwâf, called Abû Hilâl (The man of the crescent moon). The singer accepted to test him and asked Dayikh to sing the poem : “Qalbî wa-tarftî °alâ qatlî qad-i ttafaqâ/ wâ-hayratâ fa-mâ-lî bi-l-hayâti baqâ” (My love and my eyes, have leagued themselves against me, to crush me with love/Alas, oh despair! In this life, I no longer have an existence...). The master’s emotion was so intense that he stopped playing his lute, and praised Adîb’s voice. The master singer Muhammad al-Nassâr shared this opinion when he heard the child sing. The symbolical miracle of an encounter with a guide who tells a child his future is an archetype of many a fairy tale. A similar story is told about a famous Jewish composer karâte cairote Dâwûd Husnî (1870-1937) and his hagiographer Mahmûd Kâmil.

At the beginning of his professional life, Dayikh worked for a pharmacist and apothecary Jamîl Ghâzi and then for °Alî and Hasan Djûkhadjî, two merchants, before undertaking his double career of adulated singer in the Arab world and shrewd business man of Alep, thus reuniting a passion and illustrating the adaptability and ubiquity of the Near-Eastern.

Dayikh describes his art in the following technical terms: the high-pitched and youthful tessitura of his voice is called al-farkha (the cheeping of baby birds) and applies to men and women alike. The artists Hasîba Mûshî and Muhammad al-°Ashiq of Damas were fine examples of such a style. They were recorded by Gramophone in 1908 in Beirut (Archives de la musique arabe, Ocora, 1987). Neither castrato nor falsetto, nor counter-tenor, nor soprano, but capable of going from the lowest notes to the highest notes with great ease. Dayikh’s ambitus covers three octaves according to J.J. Weiss.

His style is charged with emotion, at the same time recitative, expressive and voluble. His style is called uslûb al-tajallî (theophanic utterances) which must of course be put on a parallel with the dhikr jalî (muslim spiritual ritual in which litanies are pronounced out loud (L. Gardet: “Dhikr”, Encyclopédie de l’Islam, 2nd edition, and J. Spencer Trimmingham: The Sufi orders in Islam, Oxford, 1971/1973, p. 300-314). The natural course of his technique begins with a restrained and hieratic recitation (inshâd), as in Jewish, Christian and muslim hymnodies.



*The Arab melodic dialectical phrase “yâ lèl, yâ èn” means “oh night, oh eye”, and possibly goes back to celebrations of the Aramaean goddess Oleilât. But this meaning is for the sake of expressivity. This phrase opens the possibility of taking up the jubilation or the lament of the Semitic Alleluia (âh) as done by Coptic cantors.*

*Conventional terms are vocalised (lafz: for example, yâ sîdî). They set the mode or modulation in use as in the School of Baghdad where there are strictly coded. Measured tempo improvisations are done on the “âh”, “yâ lèl, yâ èn” or a hemistich. This succession leads crescendo (tadrîj) to the uslûb al-tajallî and a final melodramatic rhythm (qafila). Dayikh can take up any of these stages during a recital, depending on his inspiration and the requirements of the mode.*

*His choice of poems is determined by his own taste (dhawq), his preference going to themes of women, whose bodies he imagines as blazons, torments of love, of first encounters and separation. The loved one is often referred to in the masculine, either in modesty or reference to the prophet Muhammad. Western courtly love (fin'amor) uses the same technique. The names of the loved ones are conventional: Laylâ, Sulayma or Su'âd, but emblematic and refer to pre-Islamic legends or passions of the first and second centuries of the Hegira.*

*Like a number of Arab musicians and theorists, Dayikh develops the adequation of themes to a mode: sadness (Hijâz and Sabâ), description of beauty (Bayyât), description of lips (°Ajam and Nahâwand), separation: Hijâz and Sabâ, eyes: Djahâr-kâh and Kurd, breasts: Bayyât, beauty: Rasd, the torments of love: Sîkah. The theory of modal ethos finds one of its most contemporary manifestations here. Amnon Shiloah retraced the history of this synesthesia in The Theory of Music in Arabic Writings (RISM, 1979).*

*When Dayikh sings, the illiterate Arab is moved, hearing a literal version of his traditional oral culture, which is often incomprehensible but fascinating. The educated Arab returns to childhood and rediscovers the melancholy of the poems, memorized by force under the supervision of severe traditional teachers, and of which only a nostalgic trace persists. The erudite of medieval Arab poetry will find rare and subtle joy in hearing a catalogue of classical and neo-classical Arab poetry put to music. All the resources of poetry, metrics, stylistics and rhetoric are used exactly, artfully and movingly. Modernists will think of a pastiche for contemporary neo-classicism, but the tarab stems from the uslûb al-tajallî:*

*emotion transcends everything.*

*Julien Jalâl al-Dîn (Jalaleddin) Weiss was born in Paris on 18 October 1953, of a Swiss mother and an Alsatian father. After training in classical European music, he composed pieces for theatre and ballet. While searching for the authenticity of tradition, he was also sensitive to modern music. He created the al-Kindî instrumental ensemble in 1983, in homage to the great Arab musical theorist, Abû Yûsuf Ya°qûb al-Kindî (who lived approximately 796-873). He created the musical chronicle in the “Grand Maghreb” magazine. J.J. Weiss received a fellowship from the Villa Medicis (H.M.) to do research on and study Arab, Turkish and Persian music. Far from westernising the traditional oriental music, he learned to play the qânûn from the masters: Kâmil °Abdallâh, professor at the Academy of Arts of Cairo, Hasan al-Gharbî, orchestra leader of the Tunisian Radio and Television, Saadettin Oktenay of Istanbul and Sâlim Husayn of Baghdad.*

*He became a virtuoso of the qânûn and has given concerts, both solo and with his ensemble, throughout the Arab world, Europe, East Africa, North America and Japan. He contributed to revealing the complexity of the ancient Oriental repertory and to the revival of improvisation. Disciple and friend of Mounir Bachir, the great Irakian lute player, he played a Baghdadian Suite, composed in his honor, at the first music festival of Babylon. During his career, J.J. Weiss has always been surrounded by extremely talented musicians, such as Muhammad Sa°âda, the Tunisian flutist and orchestra leader of the Rashîdiyya, °Abd al-Salâm Safar, the Syrian composer and flutist, the Luftî Bûshnâq singers of Tunis, Husayn Ismâ°îl al-A°zamî of Baghdad and Hamza Shakkûr of Damas. In 1988, he directed the music festival of the Euro-Arab University. He composed the hymn of this university which he interpreted accompanied by the al-Kindî ensemble at the celebration of the 9th Centennial of the University of Bologna in Italy. He received the Alma Mater Studiorum distinctive medal on that occasion. In 1991 he directed the festival of traditional music in Palermo. He worked with Leila Haddad on the “Seven Veils of Salomé”, with the IRCAM and the Intercontemporary Ensemble for the world creation of “The world turns around the horns of a bull” by Klaus Hubert. He is the author of a book to be published shortly titled “The Qanun and Arab-Muslim musical theories”.*

*In a search for correct intonations and precision of intervals, J.J. Weiss has done extensive research on scales. He designed a universal qânûn which he had made by the Turkish*

*lute-maker Egder Güleç. The third prototype was used in this recording. This instrument can effectuate, with greater precision, a series of intervals obtained in the human voice and instruments which do not have fixed sounds. It makes a rationalised division of half-tones into unequal micro-tones, in seven parts and eight intervals. This makes it possible to respect a strict Pythagorean outline (cycle of quintains) during transpositions and modulations, pure major and minor thirds, pure major and minor sixths and different types of intervals called thirds of Zulzul, of al-Fârâbî and Avicenne.*

*This third prototype has 102 strings, each having a bridge resting on six fish skins and fifteen movable frogs (°arabât or mandal). This allows for modulations and transpositions of the Greek, Persian, Arab and Turkish modal scales. Legend has it that the qânûn was created by an Arab philosopher al-Fârâbî (died 950). The name means “law” or “canon” in both Greek and Arabic, reflecting the importance given by the Arabs to the ancient Greek thinkers and in particular Pythagorus. The qânûn was brought to Europe from the Crusades and Guillaume de Machaut cites the qânûn in his poem the Taking of Alexandria (13th century). We assume that the harpsichord stemmed from the qânûn with the adaptation of a keyboard.*

*Hence, these two artists offer a voyage to the Middle East, through time, space, language, religions, instruments, voices, and music. Their art illustrates the dialectical between the one and the double, the multiple and their reflections. This is love and summarises the history of love in the Middle East as well as the western world. Their art shows that beyond the common and the banal, beyond borders, conflicts and politics, there are human universals, which constitute the foundation of a fruitful humanism on the dawn of the third millennium AC.*

*Bernard Moussali*

*Our deep thanks to the Reverend Father Emile Aswad (Syriac Catholic Church), Mrs Oumeyya Zaïm and Messrs Jamal Chehayed, Khaldoun Fansa, Nadim Fakesh, Walid Khayata, Siban Letcha and Stéphane Valter, without whom these recordings would not have been possible.*

*J.J. Weiss discography :*

1. *Al-Kindî: musique classique arabe, Ethnic Auvidis B 6735*
2. *Shaykh Hamza Shakkâr and the al-Kindî ensemble, WMD Fnac, WM 332*
3. *Loufî Bouchnak et l'ensemble al-Kindî, Al Sur-Media 7, ALCD 113*
4. *Hamza Shakkâr and ensemble al-Kindî, World Netowk-Harmonia Mundi, WDR 4 27*
5. *Les Derviches tourneurs de Damas et l'ensemble al-Kindî, Ethnic Auvidis*
6. *Husayn al-A°zamî et l'ensemble al-Kindî, Al Sur-Media 7.*

*Bibliographie :*

*Christian Poché : Musiques du monde arabe, Paris, IMA 1994.*

*1. Alepin Bayyât mode in G; melody form in Armaen mode of the Nestorian and Syriac churches of Tûr°Abdîn (Adiabene); modulations and transpositions in the Beyâtî-s family of modes of Turkey and Kurdistan.*

*Classical poems :*

*1.1 Badrun °alâ °arshi l-jamâli tarabba°â (On the throne of beauty, a full moon resides). Takhmîs of the qasîda attributed to Ibn al-Nabîh al-Misrî (dies in 1222 AC) : Ufdîhi in hafîdha l-hawâ aw dayya°â/malaka l-fu°âda fa-mâ °asâ an asna°â (I will serve her, whether faithful in love or sacrilege;/She stole my heart: what can I do now that I am her slave?). Generally known from the qasîda mawzûna (rhythmic semi-improvisation) in Egyptian Bayyâtî mode recorded by the composer/singer Abû al-°Ulâ Muhammad (c. 1878-1927) on Gramophone (6-11 14-12631/2). This is a variation of Afdîhi (I will sacrifice myself) by the same musician, Baidaphon 82263/4, around 1920, in honor of King Fu°âd I of Egypt, also recorded by Umm Kulthûm (c. 1889-1975).*

*The passion of Majnûn Laylâ:*

*1.2 Bî-rûhî fatâtun bi-l°afâfi tajammalat (A young virgin adorns her virtue with my soul). Takhmîs of the qasîda Wa-lamma talabtu l-wasla tammana°at/wa-fî khaddihâ habbun mina l-miski qad nabat° (And when I wished to meet her, she slipped away/On her cheek a musky rose blossomed) attributed to Majnûn Laylâ. Recordings of Ahmad al-Mîr, Beirut, Baydâ abnâ° °amm (Baydâ cousins) in 1909, n°212 .*

*1.3 Ballighûhâ idhâ ataytum himâha/annanî muttu fî l-gharâmi fidâhâ (If ever you reach her refuge tell her/I am hopelessly in love with her). Qasîda attributed to Majnûn Laylâ.*

2. *Alepin Sabâ mode in C, with main modulation in °Ajam.*

*Neo-classical qasîda-s of °Abd al-Qâdir al-Aswad,*

2.1 *Habîbî khayâluka bayna tâbiqati l-jufûnî/wa-nûruka fî-s-sawâdi mina l-°uyûnî (Your image is etched on inside my eyelids/Your brightness shines in my pupils),*

2.2 *Turâ ba°da bu°di yâ Su°adu arâki/wa-yushfâ fu°âdi min âlami jafâki (Perhaps after my exile dear Suâd I will be able to see you/And heal my heart of the torments of your warmth),*

2.3 *Qifî waddi°inî yâ Su°adu bi-nazratin/qad hâna minna yâ Su°adu rahîlû (Rise and bid me adieu with a gaze/Our moment of parting is approaching).*

3. *Alepin Sikah Huzâm mode in A half flat, main modulation in Hijâz, Bayyât and Rasd with an Alepin Sikâh higher than the Damascan and lower than the Ottoman*

*Neo-classical poems :*

3.1 *Mâ kullu man dhakara l-hawâ sadaqâ/hattâ wa°in shariba l-munâ wa-saqâ (He who calls on Love is not truly sincere/Even if all his desires have been fulfilled and he has shared his happiness), qasîda of Kâmil °Uthmân.*

3.2 *Qasaman bi-nûri jabînihâ l-waddâhi/qasaman bi°itri nuhûdihâ l-fawwâhi (By the shine of her sparkling face/By the exciting perfume of her breast) qasîda of °Abd al-Qâdir al-Aswad,*

*°Atâba type (reproach in love) Alepin Muslim mawwâl in archaic Bedouin dialect :*

3.3 *Yâ bâ tère-e l-hamâm w-e-sâh sâfî/anâ galbî dôm-e °alâ l-helwîn sâfî (The doves have flown away).*

3.4 *°Atâba mâ sallînî ba°d èn/w-e lâ d-dunyâ tehlâ l-°enî ba°dèn (After a pain, no poem ca console me).*

3.5 *Wa-law anna lî fî kulli yawmin wa-laylatin (If each day and night/I had Sulayma carpet's), an ancient qasîda the origin of which is controversial.*

4. *Alepin Hijâz Sharqî mode in B, main modulations in Hijâz, Rasd and Bûsalîk*

*Classical qasîda:*

4.1 *Yâ man hawâhu a°azzahu wa-adhallanû/kayfa s-sabîlu ilâ wisâlika dullanî (You whose love honors him and humilitates me). Recordings of Faraj Allâh Baydâ: Beirut, Baydâ cousins in 1907, n°162 and Muhammad al-°Ashiq, Damas, Gramophone in 1908, n°10-12137.*

*Bernard Moussali*

*Salle du  
Bimâristân*

