

MAIS QUI ÉTAIT « LE COMPOSITEUR DU *PÉCHREV* DANS LE MAKAM *NIHAVEND* »?

OWEN WRIGHT*

Résumé. Cet hommage centenaire rendu à Rauf Yekta Bey est une rétrospective sur son premier article en français, et cherche à suivre les péripéties auxquelles la composition qu'il présente a été assujettie. Il englobe, d'un côté, l'investigation purement musicologique des mutations, à travers les siècles, dont résulte une transformation profonde qui masque les liens entre sa manifestation moderne et celle que connaissaient les musiciens du XVII^e siècle et, de l'autre côté, l'analyse de la construction de la tradition que reflète l'identité instable du compositeur. Quoique axé sur l'étude de l'évolution et le statut d'une seule composition, il cherche à rendre compte des problèmes inhérents aux sources, et soumet à l'examen les versions imprimées qui en dérivent. Aussi, dans le dessein d'expliquer certains fils intellectuels, il prend en considération l'idéologie de la défense de la tradition ottomane, y compris la préservation du répertoire, que Rauf Yekta Bey était parmi les premiers à articuler.

RELEVÉ DE TERRAIN

C'est avec son article intitulé « Le compositeur du *Péchrev* dans le makam *Nihavend* », écrit il y a un siècle, que le doyen de la musicologie turque moderne, Rauf Yekta Bey (1871-1935), adoptait pour la première fois le français comme moyen d'expression¹. Ce sera là le commencement d'un trajet qui culminera quinze ans plus tard avec la parution de « La musique turque », essai de grande envergure, et encore aujourd'hui de grande valeur², dans l'*Encyclopédie du Conservatoire* de Lavignac (1922). Un des thèmes principaux de cette exposition pourrait être résumé tout simplement à la défense d'une culture menacée; il en résulte une présentation qui allie définition et défi, car sur l'ensemble assez vaste des cent vingt pages de deux colonnes dont il a pu disposer dans l'*Encyclopédie* il s'est permis de juxtaposer avec une présentation détaillée de la musique turque (histoire, organologie, formes, systèmes de modes et de rythmes) un discours théorique à caractère défensif et apologétique. Dans ce plaidoyer étoffé mais clair, la musique orientale, c'est-à-dire, en premier lieu, la musique classique ottomane (bien que Rauf Yekta prône l'idée d'un grand bloc de traditions orientales comprenant aussi la musique arabe, iranienne, indienne, etc.), étant composée de subtilités rythmiques et, surtout, modales, dont découle une structuration théorique d'une égale complexité à la musique européenne, y est présentée comme nullement inférieure à

* Owen Wright enseigne à la *School of Oriental and African Studies* de l'Université de Londres. Ses recherches portent sur l'histoire de la musique du Proche et Moyen Orient.

¹ Rauf Yekta Bey, *Le compositeur du Péchrev dans le mode Nihavend*, dans «La Revue musicale», 7, 1907, p. 117-21. À noter aussi un autre article du même ordre qui date de la même année: *Musique orientale: les modes orientaux*, dans «La Revue musicale», 7, 1907, p. 176-81, 213.

² Comme en témoigne, d'ailleurs, la traduction récente en turc (Rauf Yekta Bey, *Türk musikisi* (trad. par Orhan Nasuhioğlu), Istanbul, Pan Yayıncılık, 1986) dont l'introduction contient une étude biographique très utile (de Murad Bardakçı) qui est préférable à la notice décidément moins chaleureuse de Yılmaz Öztuna (*Türk musikisi ansiklopedisi*, 2/2, Istanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1976).

celle-ci³. Visant de telle manière à dresser une défense intellectuelle ainsi qu'à introduire la musique classique ottomane d'une façon plus précise et, si l'on veut, plus authentique à un public européen ouvert à un orientalisme plutôt superficiel mais manquant de connaissances de base⁴, Rauf Yekta Bey a su rétablir les grandes lignes de la théorie médiévale à tendance scientifique dont les précisions mathématiques étaient devenues désuètes vers la fin du XV^e siècle.

C'est précisément dans cette dernière voie que l'article en question entame subrepticement un premier pas. Rien de surprenant à ne pas trouver clairement dessinée l'ébauche d'un futur discours théorique dans les confins de ses cinq pages modestes. On peut bien en noter, toutefois, une indication prémonitrice qui a une valeur plus que symbolique. En effet, Rauf Yekta Bey termine en insistant sur l'écart entre le tempérament égal, qui est censé fausser le sens mélodique du *peşrev* ici présenté, et les intervalles propres au *makam nihavent* qu'il définit – et voilà un pas décisif vers la théorisation future – non à la manière de ses prédécesseurs tels Haşim Bey, ou même ses contemporains tels Tanburi Cemil Bey, c'est-à-dire avec une simple dénomination, mais en donnant la valeur «idéale» de chaque intervalle sous forme de raison arithmétique⁵.

Cependant, de quelque intérêt que soient ces précisions pour le développement de la théorie moderne, ce premier article est surtout consacré à la transcription en notation occidentale d'une composition ottomane classique. Il vise donc en premier lieu l'introduction aux mélomanes français d'un exemple authentique de cette tradition, dépourvu de l'harmonisation avec laquelle on s'empressait à l'époque d'habiller les échantillons de mélodie orientale, un exemple nu qui donnerait en même temps la représentation fidèle d'un système de notation autochtone et ancienne, redevable en rien aux méthodes occidentales. Il inaugure ainsi une autre activité dans laquelle Rauf Yekta Bey a joué un rôle capital, celle de la publication de la musique turque au sein d'éditions critiques, éditions qui ont reçu l'imprimatur des experts accrédités. Tout comme ses collègues Suphi Ezgi (1869-1962) et Sadettin Arel (1880-1955), que l'on peut considérer avec lui comme les cofondateurs de ce qui constituera la théorie officielle du XX^e siècle⁶, Rauf Yekta Bey n'a jamais confiné ses efforts au domaine théorique et didactique: ils embrassaient non seulement la composition et l'exécution mais aussi – et c'est là un autre visage de la défense de la tradition – une prise de conscience de grande importance envers le legs historique; et c'est surtout sous l'égide de Rauf Yekta Bey et d'Ezgi que s'est développé le travail éditorial qui devait aboutir à la publication des grands classiques de la musique turque, d'abord avec la série de partitions du Dar ül-elhan, les *Türk Musikî Klasikleri*, qui commençait dans les années vingt, puis, dans les années trente, avec la collection consacrée au répertoire religieux mévlévi, les *Mevlevî âyinleri*⁷.

Le *peşrev* présenté dans ce premier article, transcrit d'une source ancienne, figure donc en tête de ce lignage textuel, mais son importance dépasse aisément celle qu'on tend à attribuer d'une façon automatique

³ Surtout en soulignant les avantages (conceptuels, c'est-à-dire à la fois idéologiques et esthétiques) d'un système d'échelles à base de raisons simples (donc «naturel») par opposition avec les déformations du système tempéré, ce qui constitue un intéressant reflet ou plutôt une inversion du thème par lequel Kiesewetter a cherché à introduire la gamme arabe à ses lecteurs européens (Raphael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*, Leipzig, 1842 (réimpr. Wiesbaden, Dr. Martin Sandig oHG, 1968, p. 72):

«Die Tonleiter der Araber, in ihrer einfachsten Gestalt diatonisch, ist dieselbe, auf welche alle civilisirten Völker das System ihrer Musik gebaut haben: sie muss wohl auf ewigen Natur-gesetzen beruhen, da sie eben so wohl dem Organism des Gehörsinnes, als den fasslichsten Zahlen-Verhältnissen entspricht»

(Voir à ce propos Philip V. Bohlman, *The European discovery of music in the Islamic world and the "non-western" in 19th-century music history*, dans: «Journal of Musicology» 5/2, 1987, p.147-63). À noter aussi les remarques de Nedim Karakayalı (*An introduction to the history of music debates in Turkey*, dans: «Sufism, music and society in Turkey and the Middle East» (Swedish Research Institute in Istanbul, Transactions vol. 10), ed. Anders Hammarlund-Tord Olsson-Elisabeth Özdalga, Istanbul, 2001, p. 125-35) à propos de la prolongation des idées de Rauf Yekta Bey, et ceux de John Morgan O'Connell (*Fine art, fine music: controlling Turkish taste at the Fine Arts Academy in 1926*, in: «Yearbook for Traditional Music», 32, 2000, p. 117-42 (voir p. 127-8).

⁴ Une situation qui donne tout de même lieu à un compromis qui paraît aujourd'hui étrange: toutes les esquisses que Rauf Yekta Bey a créées pour éclaircir la structure modale de chaque makam (équivalentes en effet à des *seyir* modèles) sont présentées en rythme de valse.

⁵ Rauf Yekta Bey a probablement été encouragé à développer cette méthode innovatrice par son maître Ataulh Dede, qui avait commencé dès 1895 à employer un sonomètre pour mesurer les intervalles (Rauf Yekta Bey, *Türk musikisi*, p. 9; O'Connell, *Fine art*, p. 121).

⁶ Citons pour le premier Suphi Ezgi, *Nazarî ve amelî türk musikisi*, Istanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı (1, 1933; 2, 1935; 3, s.d.; 4, 1940; 5, 1953), et pour le second la notice biographique de Yılmaz Öztuna (*Türk musikisi ansiklopedisi*, 1, 1969, p. 45-61).

⁷ Avec la collaboration de trois autres éditeurs, A. Rifat, Z. Ahmet, et M. Cemil.

aux précurseurs. En effet, ce qui nous interpelle ici est une composition d'un intérêt singulier, dont la documentation précédente aussi bien qu'ultérieure nous permet de réfléchir sur plus d'un aspect de l'histoire de la musique ottomane, y compris sur ses prolongations modernes.

LA DOCUMENTATION DU PEŞREV

Notons d'abord que la notation de Rauf Yekta Bey inaugure toute une série de publications redevables à cette version (et dont la filiation sera à discuter par la suite) qui jalonnent le XX^e siècle, et surtout son dernier quart (fig. 1). Parmi elles se trouvent quelques reproductions plus ou moins exactes de la transcription de Rauf Yekta Bey, témoins de l'importance continue qu'elle revêt⁸. En ce qui a trait à certains détails, celles-ci peuvent être supérieures⁹. Mais cette supériorité ne peut pas être attribuée à une étude plus poussée faite sur l'original: qu'elles dérivent du texte de Rauf Yekta Bey (peut-être avec l'apport de la transmission orale) est démontré par leur adhésion totale à l'interprétation qu'il présente de la structure rythmique, surtout quant aux pauses qui y sont indiquées mais qui ne font pas partie de la notation originelle.

1909 Burada
1973 Popescu-Judet¹⁰
1975 Sürelsan¹¹
1981 Popescu-Judet¹²
1996 Feldman¹³
1998 Tsiamoulis & Erevnidis¹⁴
1998 Popescu-Judet¹⁵

Fig. 1

Dans une telle série, on pourrait s'attendre à ce que l'uniformité règne quant à l'identité du compositeur et, en effet, un seul nom la domine, celle de Dimitrie Cantemir/Kantemiroğlu (1673-1727). C'est à lui que Rauf Yekta Bey attribua cette composition en 1907, et les autres de suivre, presque à l'unanimité – seul Feldman a exprimé quelques réserves¹⁶. C'est à Cantemir que sont consacrées les œuvres où apparaissent les versions de Burada et Sürelsan et la première de Popescu-Judet¹², et la transcription de

⁸ Burada avoue avoir copié la version de Rauf Yekta Bey, qu'il avait consulté et qui continuait à aider ses recherches (Teodor T. Burada, *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir*, in: «Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii istorice», seria 2, t. 32, 1909–1910, București 1911, p. 1[79]–114[192]). V. Cosma (*Contribuții inedite la studiul moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (II)*), dans: «Muzica», 23/11, 1973, p. 13-28) cite une lettre de Rauf Yekta Bey à Burada datée le 30 Octobre 1909 où il écrit (l'orthographe originale est ici retenue): «J'espérais vous envoyer aujourd'hui ce qui restant à être copier [*sic*] et traduit en notation linéaire des oeuvres de Cantemir; mais malheureusement je n'ai pas eu le temps de les finir». (La cause du délai, comme l'explique Rauf Yekta Bey d'un ton plaintif, est qu'il est maintenant surmené à la suite d'une réorganisation du Bureau qui a eu pour conséquence que «on sera présent au Bureau 3 heures avant midi et on quittera 4 heures et demi après midi. Jusqu'à présent nous nous rendions au Bureau à midi»).

⁹ Par exemple dans la première mesure, où l'on trouve chez Rauf Yekta Bey un lapsus (un *ut* au lieu de *mi*) qu'elles corrigent.

¹⁰ Eugenia Popescu-Judet¹⁰ [Judet], *Dimitrie Cantemir: Cartea științei muzicii*, București, 1973.

¹¹ İsmail Baha Sürelsan, *Dimitrie Cantemir (1673-1723)*, Ankara, Türk Millî Komisyonu, 1975.

¹² Eugenia Popescu-Judet¹², *Dimitrie Cantemir's theory of Turkish art music*, dans: «Studies in Oriental Arts», Duquesne University Tamburitzans, Institute of Folk Arts, Pittsburgh, Pennsylvania, 1981, p. 99-170.

¹³ Walter Feldman, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996 [Intercultural Music Studies, 10].

¹⁴ Hristos Tsiamoulis & Pavlos Erevnidis, *Romii sinthes tis polis (17os-20os e.)*, Athènes, Domos, 1998.

¹⁵ Eugenia Popescu-Judet¹⁵, *XVIII. yüzyıl musiki yazmalarından Kevseri Mecmuası üstüne karşılaştırmalı bir inceleme*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998. Je tiens ici à remercier Işık Gencer, qui a eu la gentillesse de me fournir une copie de ce livre.

¹⁶ Il insinue quelques doutes en mettant le nom de Cantemir/Kantemiroğlu entre guillemets (Feldman, *Music of the Ottoman court*, p. 452-4), et il parle ailleurs (p. 412) de «an unknown *peşrev* ascribed to Cantemir» et même (p. 326) d'un «pseudo-Cantemir item». Puis, plus explicitement, il écrit (p. 449) que «this piece must have been transmitted orally, and reached Kevseri only after significant alterations has occurred during the intervening forty or fifty years. [...] we cannot trace the changes from the presumed original, or even ascertain beyond doubt that there ever was an original, i.e., that the piece is not purely pseudographic».

Rauf Yekta Bey dérive d'un document antérieur où Cantemir est identifié bel et bien comme le compositeur. Selon toute apparence, alors, la demande initiale est mal posée, voire saugrenue: la question a déjà été tranchée; inutile d'y retourner. Mais voilà un fait insolite: cette série a son double, car ce qui est incontestablement la même composition, malgré quelques menus écarts, apparaît aussi dans d'autres éditions où le nom de Cantemir est passé sous silence, ou plutôt a été rayé et remplacé, car dans ces dernières, notre *peşrev* est attribué à un compositeur beaucoup plus tardif, Ahmed Ağa ou Musahib Seyyid Ahmed Ağa (aussi connu sous le nom de Vardakosta Musahib Tanburî Seyyid Ahmed Ağa) (m. 1794)¹⁷. Il s'agit des publications suivantes:

- 1924 – Dar ül-elhan/*Türk Musiki Klasikleri*
- 1934-9 – *Mevlevî âyinleri*
- 1974 – Heper¹⁸
- 1996 – Feldman (deuxième version)

Quant au pourquoi, on peut déceler assez facilement un motif religieux: malgré l'accueil que la tradition plurielle ottomane a toujours accordé aux musiciens et compositeurs de talent non-turcs et non-musulmans, on comprend bien qu'il devînt impossible dans les milieux mévlévis d'accepter qu'un tel *peşrev* soit l'oeuvre d'un compositeur chrétien. Rien de plus simple et de plus apte, alors, de substituer, comme l'indique Feldman¹⁹, une attribution à Ahmed Ağa, compositeur selon la tradition orale des pièces vocales suivantes de l'*âyin* en *nihavent* où il fut intégré, surtout lorsqu'on sait qu'il était devenu de plus en plus commun que non seulement tous les morceaux vocaux constitutifs d'un *âyin* mais aussi le *peşrev* qui les précède fussent la création du même compositeur²⁰. Puis, une fois établi dans l'auguste série de compositions classiques émise par le Dar ül-elhan, le mévlévi Ahmed Ağa a su conserver sa nouvelle acquisition posthume dans les deux publications turques ultérieures, où cette pièce est définitivement rangée parmi les *peşrevs* du répertoire mévlévi.

Le cas paraît alors donc simple, mais il subsiste néanmoins dans ce transfert le problème du rôle de Rauf Yekta Bey, ou au moins de la position ambiguë qu'il semble y avoir prise. Les *Mevlevî âyinleri* ont été publiés sous la direction d'un comité de rédaction dont il était un des membres fondateurs mais, étant donné que la date de publication de la version qu'ils présentent est postérieure à sa mort, qui survint en 1935, on pourrait, à la rigueur, penser qu'il n'avait pas participé au travail de rédaction²¹. Rien, cependant, justifierait une telle conclusion en ce qui concerne la première version de cette deuxième série, publiée au cours des années vingt sous l'égide du prestigieux Dar ül-elhan²². Étant donné le rôle capital qu'a joué Rauf Yekta Bey dans le Dar ül-elhan depuis sa fondation jusqu'à sa fin²³, il est inconcevable qu'il n'eût pas participé au vif de cette activité éditrice, comme en témoigne d'ailleurs la brève préface de la réédition (publiée en 1995)

¹⁷ Aussi Öztuna (*Türk musikisi ansiklopedisi*, 1, 1969, s.v. Ahmed Ağa) le lui attribue (ce qui ne l'empêche pas de citer un *peşrev* en *nihavent* parmi l'oeuvre de Cantemir (*ibid.*, p. 324), sans toutefois en préciser le cycle rythmique). Quant à Feldman, après avoir donné la version attribuée à Cantemir (*Music of the Ottoman court*, p. 452-4), il reproduit (p. 457-8) la version des *Mevlevî âyinleri*, qui est attribuée à Ahmed Ağa, mais en mettant son nom aussi entre guillemets (et ayant déjà indiqué (p. 450) que l'attribution était fausse).

¹⁸ Sadettin Heper, *Mevlevî âyinleri*, Konya, 1974.

¹⁹ *Music of the Ottoman court*, p. 450.

²⁰ Süreksan (*Dimitrie Cantemir*, p. 105) note un cas parallèle et même contemporain: le *peşrev* en *sultani irak* de Cantemir a été intégré dans le *âyin* en *irak* du compositeur mévlévi Abdurrahîm Şeydâ Dede Efendi (1732?-1800), auquel il est maintenant attribué. En développant le même argument de réattribution par attraction dans la tradition orale mévlévie, Feldman (*Music of the Ottoman court*, p. 450) note que Rauf Yekta Bey était en possession du manuscrit où se trouve la notation originelle, donc devrait savoir que Cantemir y était identifié comme le compositeur, mais il ne fait aucune référence à la transcription qui a été publiée en 1907 et, en conséquence, passe sous silence l'attribution que Rauf Yekta Bey y avait fait à Cantemir.

²¹ Le *peşrev* en *nihavent* est le no. 248, et s'insère donc vers la fin de la série, dont la publication s'étend jusqu'à 1939.

²² Le *peşrev* en *nihavent* est le no. 104 de la série des *klasikler*, et étant donné que le titre est imprimé en caractères arabes il a dû paraître avant 1927, date de l'introduction de l'alphabet latin. Qu'il soit attribué au *makam nihavend-i kebir* au lieu de *nihavent* est une vétillerie attribuable à l'importance accrue du registre aigu, et ne revêt aucune importance ici.

²³ Voir Bardakçı (Rauf Yekta Bey, *Türk musikisi*, p. 9), Öztuna (*Türk musikisi ansiklopedisi*, 1976, p. 169).

d'une partie de la série du Dar ül-elhan qui confirme que Rauf Yekta Bey était bien le chef du comité de rédaction (*tasnif ve tesbit hey'eti*). Cette préface cite entre autres membres Zekâî Dedezâde Hafîz Ahmed Efendi (Irsoy), İsmail Hakkı Bey et Udî Ali Rif'at Bey et, en soulignant surtout l'importance de la chaîne ininterrompue qui relie Zekâî Dedezâde, à travers son père Zekâî Dede, au célèbre compositeur et transmetteur du commencement du XIX^e siècle Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, met l'accent sur l'impeccable autorité de ce travail collectif. Il y a, en outre, le célèbre cliché, de 1930, du trio Zekâî Dedezâde Hafîz Ahmed Efendi (Irsoy), Rauf Yekta Bey et Udî Ali Rif'at Bey²⁴. Il présente, évidemment, une construction symétrique voulue: à droite et à gauche deux figures accoudées sur la table, penchées sur une partition qu'elles examinent minutieusement, tandis que Rauf Yekta Bey, au centre, les mains croisées, semble attendre patiemment, comme s'il était déjà sûr d'un jugement à l'unanimité. Mais même en mettant cette interprétation peut-être fantaisiste à part, il paraît justifié de maintenir que la signification sémiologique du cliché est bien celle d'un travail collectif au moyen duquel ces experts sobres et assidus cherchent, avec la collaboration symbolique guère moins importante du quatrième à table, le métronome, à préciser une fois pour toutes une version des grands classiques de la musique turque scrupuleusement épurée de toutes accrétiions et déformations, version qui sera désormais définitive.

Il s'agit donc d'introduire dans une tradition jusque-là dominée par le concept altier de l'autorité de la transmission orale de maître à élève l'idée essentiellement occidentale de la partition arbitre où s'incarne un esprit conservateur qui supprime l'apport créateur toujours renouvelé de l'exécutant pour ériger un objet immuable qui devrait, théoriquement, incorporer la pensée originelle du compositeur sans aucune altération postérieure.²⁵ Dans le cas qui nous occupe, cela devrait signifier aussi le maintien (ou le rétablissement) de l'identité du vrai compositeur. Il est difficile, alors, de concevoir que Rauf Yekta Bey n'eût pas au moins attiré l'attention de ses confrères du comité de rédaction sur la preuve littérale qu'il avait déjà publiée, et n'eût pas cherché à leur faire accepter dans la nouvelle édition la version de 1907, surtout quand la comparaison des variantes entre la version du Dar ül-elhan et celle plus tardive des *Mevlevî âyinleri* montre que la première est nettement plus proche de la publication de 1907. Cependant, si cela permet la conclusion que Rauf Yekta Bey a pu exercer quelque influence sur le texte, une pareille tentative, s'il y en eut, pour rétablir le nom de Cantemir est restée sans résultat, mettant Rauf Yekta Bey implicitement lié à l'acceptation de Ahmed Ağa comme compositeur.

Au lieu de chercher une explication convaincante pour ce qui paraît être pour lui une position quelque peu illogique, on pourrait plutôt supposer qu'il s'est heurté à une tradition mévlévie déjà trop bien enracinée pour être ébranlée. Mais puisque Rauf Yekta Bey était lui-même un joueur de flûte (*neyzen*) mévlévi, et avait exercé cette fonction dans plus d'une maison de confrérie (*mevlevihane*), il a dû certainement avoir une maîtrise du répertoire entier, y compris le *peşrev* en *nihavent*. Est-il donc concevable, lorsqu'il découvrit cette ancienne notation, que le lien avec Ahmed Ağa ne fût pas déjà fermement établi? Pour en juger nous pouvons au moins consulter d'autres notations, mais cette fois antérieures à la transcription de 1907. En effet, il existe toute une série de collections inédites qui, utilisant une méthode élaborée par Hamparsoum Limonciyan (1768-1839) (et appelée par la suite «notation Hamparsoum»),²⁶ parsèment le XIX^e siècle, et il y en a au moins cinq où figure notre *peşrev*.²⁷ Dans ce groupe, l'identité du compositeur vacille selon la chronologie approximative présentée en fig. 2.

²⁴ Publié, entre autres, par Cem Behar, *Musikiden Müziğe. Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, p. 100.

²⁵ Voir à ce propos l'évaluation que propose Cem Behar (*Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, p. 94-5) des notations de Ezgi. Sur la transmission orale voir Cem Behar, *Transmission musicale et mémoire textuelle dans la musique classique ottomane/turque*, dans : «Oral et écrit dans le monde turco-ottoman. (ottoman. Revue du Monde Musulman et da la Méditerranée», 75-76, 1995, p. 91-101.

²⁶ Pour une explication détaillée de cette notation, voir Hans-Peter Seidel, *Die Notenschrift des Hamparsoum Limonciyan: ein Schlüssel*, dans : «Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Musik des Orients», 12, 1973-4, p. 72-123 et Rolf M. Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1996 [Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 7].

²⁷ Mais un dépouillement compréhensif de ces documents en révélerait sûrement d'autres exemplaires.

Première moitié du XIXe siècle:		
	İstanbul Üniversitesi Konservatuarı ms. 211/9 ²⁸	Cantemir
Avant 1858:		
	İstanbul Üniversitesi Konservatuarı ms. 207/5	Cantemir
	İstanbul Üniversitesi Konservatuarı ms. 205/3	anonyme
Deuxième moitié du XIXe siècle:		
	İstanbul Üniversitesi Konservatuarı ms. 214/12	Ahmed Ağa
	Ankara, Dil ve Tarih Fakültesi, ms. 38726	anonyme

Fig. 2

La séquence temporelle, aussi incertaine qu'elle soit,²⁹ et surtout le décalage entre la disparition du nom de Cantemir et l'apparition de celui d'Ahmed Ağa, mènent à la conclusion qu'en toute probabilité la réattribution ne s'est pas définitivement imposée avant la fin du siècle, mais qu'elle était, sinon bien établie, au moins en voie de l'être à l'époque où Rauf Yekta Bey écrit son article. Cela ne résout toutefois pas le problème de son rôle dans l'échange de compositeurs, ce qui nous fait aboutir à une aporie.

Il y a plus. En considérant les compositions de Cantemir encore connues, il écrit:

«mais comme la plupart de ces musiciens jouent par cœur et ne savent pas lire et écrire la musique, ces morceaux se trouvent tellement dénaturés; qu'on ne peut les reconnaître lorsqu'on les compare avec leur original. D[']après la source où j'ai puisé, l'authenticité de notre *Péchérev* est indiscutable et il est *tout à fait inédit*, même pour les musiciens orientaux, tel qu'il est.»

Cela confirme, soit dit entre parenthèses, l'interprétation offerte ci-dessus de l'idéologie qui sous-tend l'entreprise éditoriale de Rauf Yekta Bey et ses collègues: il prise l'écrit et trahit une attitude de mépris envers les musiciens analphabètes parmi lesquels, selon lui, la transmission orale mène inéluctablement à des déformations grossières. Mais ce qui nous intéresse ici est surtout la démarche logique. Il proclame la pleine confiance qu'il fait à cette source qui nomme Cantemir comme le compositeur du *peşrev* et en préserve la forme originale, d'où il s'ensuit qu'il devrait être méconnaissable (donc «*inédit*») aux musiciens contemporains qui n'en interprètent qu'une version biscornue.

Or il n'en est rien. Cette soi-disant version originale, comme on le verra par la suite, est très proche non seulement des versions modernes attribuées à Ahmed Ağa (desquelles elle pourrait à la rigueur avoir fourni la source), mais aussi des versions Hamparsoum précédentes qu'il est impossible de classer comme «dénaturées» au point d'être méconnaissables par rapport à la notation transcrite par Rauf Yekta Bey. Dans l'histoire de ce *peşrev* révélée dans des documents qui s'étendent de la première moitié du XIX^e siècle jusqu'au dernier quart du XX^e, il y a eu, certes, de l'évolution, mais ce qui est surtout frappant est la stabilité. Il s'ensuit que la découverte d'une autre version très peu différente, écrite, selon Rauf Yekta Bey, «dans le temps de Cantemir», aurait dû mener à une conclusion contraire: que voilà au moins un cas où la transmission orale a su conserver une ancienne composition avec une fidélité inattendue.

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que les deux séries de notations, même si elles ne s'accordent pas sur l'identité du compositeur, sont complémentaires quant à la composition. En effet, il serait plus juste de les diviser selon leur fonction, et de poser une série à caractère théorique (la première) en contraste avec une série plus pratique. C'est dans cette seconde série qu'est représentée la tradition qui devient peu à peu à prédominance mévlévie, basée sur la transmission orale mais avec l'apport dès le XIX^e siècle de la notation, d'abord utilisant le système Hamparsoum puis le système occidental. Il faut donc ajouter aux quatre versions de la deuxième série mentionnées ci-dessus les cinq versions à notation Hamparsoum, et nous avons ainsi, quant à la pratique, une documentation historique assez riche dès la première moitié du XIX^e siècle.

À côté d'elle s'érige la série théorique ou, mieux dit, scolastique, puisqu'elle est axée non sur la pratique mais sur l'étude textuelle. Celle-ci produit un enchaînement de versions basées sur une seule source dont l'autorité en apparence infaillible a convaincu non seulement Rauf Yekta Bey de la primauté de

²⁸ Selon Ezgi (*Nazarî ve amelî türk musikisi*, 5, p. 530), ce manuscrit est un autographe de Hamparsoum lui-même, donc à dater avant sa mort, qui survint en 1839. Mais une comparaison de l'échantillon que donne Rolf M. Jäger (*Katalog der hamparsoum-notası-Manuscrite im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul*, Eisenach, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1996 [Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 8], p. xlv) avec celui du ms. 203/1 (p. xxi), qui est de Hamparsoum (et porte des titres en écriture arménienne), indique qu'il ne semble pas être de la même main.

²⁹ Information et datation des quatre premières de Jäger, *Katalog der hamparsoum-notası-Manuscrite*.

Cantemir comme compositeur mais aussi tous les autres experts sauf Feldman. L'acquisition de ce texte-clef est décrite par Rauf Yekta Bey comme suit:

«Il y a plus de 10 ans que j'avais eu l'occasion de trouver un recueil des notes musicales écrites dans le temps de Cantemir et avec sa notation; j'ai trouvé ce manuscrit dans la bibliothèque musicale de feu Nédjib Pacha, chef de musique de la garde impériale³⁰ et je l'ai acheté à un prix assez élevé.»

Il est en fait intéressant à constater que ce manuscrit d'une singulière importance pour l'histoire de la tradition ottomane faisait partie de la bibliothèque de ce personnage, car si Rauf Yekta Bey symbolise le maintien et la revalorisation de la musique classique ottomane, c'est Necip Paşa qui symbolise le virement vers l'occident qui la menaçait et l'affaiblissait, quoiqu'il était lui-même un représentant de la bi-musicalité. Ayant étudié la musique ottomane, il devint par la suite un des élèves les plus doués de Donizetti Paşa, puis lui-même chef de l'orchestre militaire, tout en continuant de composer et de collectionner la musique turque traditionnelle.

Or le recueil précieux dont il s'agit est celui qu'on appelle maintenant le *Kevserî Mecmuası* («La collection de Kevserî»), daté d'un commun accord non au temps de Cantemir mais plus tard. C'est donc à une source plutôt postérieure que contemporaine que Rauf Yekta Bey a puisé sa transcription.³¹ Mais bien qu'il ait dû admettre ne pas savoir où se trouve la notation originale du *peşrev*, il ne doute pas de son existence, car selon lui – ce qui n'est pourtant qu'une simple profession de foi – Cantemir avait noté toutes ses compositions.³² Cependant, comme plusieurs des autres compositions actuellement attribuées à Cantemir, avec ou sans justification, le *peşrev* comme le présente Kevserî ne figure pas dans la collection de Cantemir, et si cette absence, dans le contexte d'un présumé écart chronologique entre les deux collections, n'indique pas forcément qu'elle est inauthentique, il est clair qu'elle suscite au moins quelques doutes, et suggère de prime abord que la tâche épineuse et jusqu'ici incomplète d'établir le corpus cantemirien devrait aussi tenir compte du statut de ce *peşrev*, qui serait à clarifier.³³

De toute façon, en acceptant provisoirement l'hypothèse d'une version antérieure identifiée avec Cantemir d'où dérivent toutes les versions ultérieures, on pourrait esquisser un tableau (fig. 3) où se confrontent la série de dérivations textuelles (qui puise quelquefois aux sources dites pratiques) et la liste chronologique (mais dont la datation est quelquefois assez spéculative, surtout pour la version de Kevserî) des notations de la tradition pratique dont les relations internes de dépendance restent à déceler. Il est à noter que la filiation à prédominance mévlévie dans la série pratique, représentée par les sources les plus modernes, les *Mevlevî Ayinleri* et Heper, contraste avec la filiation à prédominance nettement idéologique de la série scolastique où se côtoient les Roumains (Burada, Popescu-Judetz), avec leur intérêt pour l'œuvre du Moldavien Cantemir, et les Grecs (Tsiamolus et Erevnidis), dont la collection cherche à cerner la contribution à la tradition ottomane des compositeurs d'origine gréco-orthodoxe ou au moins orthodoxes de foi. Les deux lignes se développent indépendamment à travers le XX^e siècle, et se combinent ou s'intègrent en quelque sorte seulement chez Rauf Yekta Bey, qui paraît s'identifier avec l'une tout en inaugurant l'autre, et plus récemment chez Feldman, qui les rassemble et en étudie les rapports. En effet, c'est seulement avec Feldman que commence le travail peut-être le plus intéressant, notamment l'évaluation des développements stylistiques dont découle l'élaboration d'un schéma diachronique qui nous laisse entrevoir la possibilité d'une datation plus sûre.

³⁰ Öztuna, *Türk musikisi ansiklopedisi*, 2/1, 1974 (s.v. Necip Paşa).

³¹ Les seules descriptions du *Kevserî Mecmuası*, qui se trouve dans la bibliothèque privée des héritiers de Rauf Yekta Bey et n'a jamais été publié, ont été fournies par Burada, *Scrierile muzicale*, p. 16-21/94-9), Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir*, p. 74-6 et Popescu-Judetz, *Kevserî Mecmuası*, p. 13-46.

³² À cette époque Rauf Yekta Bey n'avait pas mis la main sur la collection de notations de Cantemir (il ajoute plus bas, inspiré sans doute par Burada, qu'elle pourrait peut-être se trouver dans une bibliothèque de Bucarest, et incite ses confrères roumains à la chercher).

³³ Les listes de ses compositions, y compris le *peşrev* en *nihavent*, qu'ont dressées Öztuna (*Türk musikisi ansiklopedisi*, 1, p. 323-4) et Süreşan (*Dimitrie Cantemir*, p. 102-5), ont été établies sans discussion critique, que ce soit au niveau de la nature des sources, ou à celui de l'analyse stylistique interne. Pour l'ébauche d'une approche à une telle discussion voir Owen Wright, *Demetrius Cantemir; The collection of notations, ii: commentary*, Aldershot, Ashgate, 2000 [SOAS Musicology Series], p. 579-83.

	pratique	scolastique
1700	*Cantemir	
1750	Kevserî	
1840	Hamparsoum1	
1850	Hamparsoum2	
	Hamparsoum3	
1875	Hamparsoum4	
	Hamparsoum5	
1907		Rauf Yekta Bey
1910		Burada
1925	Dar ül-Elhan	
1937	<i>Mevlevî Ayinleri</i>	
1973		Popescu-Judetzi1
1974-5	Heper	Sürelsan
1981		Popescu-Judetzi2
1996-8		Feldman
		Popescu-Judetzi3
		Tsiamoulis et Erevnidis

Fig. 3

KEVSERİ L'INCONNU

Commençons, cependant, avec les problèmes que soulève le texte de base. Selon les érudits modernes, le *Kevserî Mecmuası* date d'environ 1750,³⁴ et son compilateur s'appelle Nayî Ali Mustafa Kevserî³⁵ ou (Neyzen) Mustafa Ali Kevserî Dede Efendi,³⁶ nom qui indique qu'il était joueur du *ney*, la flûte oblique intimement associée à la tradition mévlévi. Qu'il était un musicien mévlévi savant est affirmé par Popescu-Judetzi, et elle ajoute qu'il était le disciple (*çömez*) d'un célèbre contemporain de Cantemir, le maître mévlévi Neyzen Osman Dede.³⁷ Il est généralement admis qu'il mourut vers 1770. Le *Kevserî Mecmuası* est une compilation qui contient un remaniement du traité de Cantemir avec d'importantes additions, soit originelles soit puisées dans des sources inconnues, et une copie fidèle de ses notations à laquelle sont ajoutés environ cent soixante-quinze autres morceaux dont le seul *peşrev* à être publié, précisément celui en *nihavent*, est censé fournir un témoignage très important en ce qui concerne le développement stylistique du répertoire instrumental jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.

C'est là un récit assez bref, et qui a besoin de quelques éclaircissements. Quant aux faits biographiques, rien d'étonnant qu'ils soient tellement limités, étant donné qu'il est malheureusement normal qu'on sache très peu de la vie des musiciens de cette époque, même des plus réputés.³⁸ Il est néanmoins inquiétant de trouver un manque d'unanimité quant au nom même de Kevserî, et ni Feldman, ni Popescu-Judetzi, ni Sürelsan ne citent aucune source pour sustenter leurs dires. Mais cela devient moins surprenant lorsqu'on rencontre la même absence, si insolite soit-elle, chez Öztuna,³⁹ dont les notices biographiques ont normalement le mérite d'être basées sur une documentation solide.⁴⁰ En plus, Öztuna passe sous silence le lien entre Kevserî et Neyzen Osman Dede que cite Popescu-Judetzi, et l'ignorance que sa notice trahit est presque totale: la seule date qu'il suggère est, pour sa mort, l'année 1770 (dotée d'un point d'interrogation).

³⁴ Feldman, *Music of the Ottoman court*, p. 303.

³⁵ *ibid.*, p. 34; Popescu-Judetzi, *Kevserî Mecmuası*, p. 13.

³⁶ Sürelsan, *Dimitrie Cantemir*, p. 79.

³⁷ Öztuna, *Türk musikisi ansiklopedisi*, 2/1, s.v. Osman Dede.

³⁸ Pour la première moitié du XVIII^e siècle, on ne possède qu'une seule source biographique importante, l'*Atrab ul-asâr fi tezkiratı 'urefâ il-edvâr* de Es'ad Efendi. Mais Kevserî n'y figure pas.

³⁹ *Türk musikisi ansiklopedisi*, 2/1, s.v. Mustafa Kevserî Efendi.

⁴⁰ Le *Türk Ansiklopedisi* est aussi dénué d'informations. De même dans la brève notice biographique chez H. Özel, *Türk musikisi tarihi - derleme*, 1 (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, yayın no. 34), [Ankara], 1986, p. 184, où il acquiert le titre mévlévi *dede* et est nommé Mustafa Kevserî Dede (Efendi), mais avec l'observation que son nom originel était Mustafa Ali. On nous informe qu'il était un mévlévi et un joueur de *ney*, mais il s'ensuit un franc aveu qu'on ne sait pas grand-chose de sa vie. Il est censé être né au commencement du XVIII^e siècle, et mort possiblement entre 1765 et 1770.

Bref, Kevserî paraît être un inconnu, ce qui remet en jeu non seulement la datation de sa mort mais aussi celle du *Kevserî Mecmuası*.⁴¹

Il est pertinent d'abord de noter que proposer sans preuve une date aux alentours du milieu du XVIII^e siècle pour le *Kevserî Mecmuası* laisse surgir la pensée qu'elle n'est rien de plus qu'une date de convenance. Située à mi-chemin entre les notations de Cantemir de 1700-10 et celles de Abd ül-Bakî de 1795, elle est parfaite pour combler une lacune de documentation navrante: ⁴² ne serait-il pas justifiable de soupçonner ici une espèce d'assouvissement du désir? (Qu'elle soit aussi médiane dans la présumée vie adulte de Kevserî ne veut rien dire: sans confirmation textuelle on peut aussi bien penser qu'il y a là une chronologie à rebours, et que la date communément acceptée de sa mort, vers 1770, est une dérivation de la présumée date du traité).

En ce qui concerne l'identité et la vie de Kevserî, on est en effet tenté de conclure que la mince toile biographique qu'on nous présente a été tissée non pas de sources externes mais seulement à partir des données du *Kevserî Mecmuası*, qui nous fournit quelques renseignements qu'il sied de passer en revue, même si l'interprétation en est quelquefois hasardeuse, surtout, faut-il souligner, du fait que le manuscrit reste inédit et inaccessible. Selon les renseignements pour lesquels nous sommes redevables à Popescu-Judet, ⁴³ la première page du *Kevserî Mecmuası* commence avec une formule conventionnelle d'humilité pieuse (*el-'abdü 'l-zaifü 'l-nahif*) qualifiant le seul nom Kevserî (nul Nayî, Ali, Mustafa ou Efendi). En dessous il y a l'empreinte d'un sceau avec le nom Mustafa, mais cette forme de présentation nous empêche évidemment de faire une connexion entre les deux noms. En plus, Kevserî se définit comme *sahibü 'l-kitab*, «le maître du livre», expression problématique, car elle n'implique pas forcément l'auteur ou le compilateur du livre – on attendrait plutôt *muellif* ou *muharrir*, et sans contre-indication il serait préférable de penser qu'elle en indique seulement le possesseur. Mais ce qui semble trancher la question est la présence parmi les notations de deux *peşrevs* auxquels est associé le nom de Kevserî lui-même, ⁴⁴ et, à tout prendre, il est préférable de revendiquer pour Kevserî la paternité à la fois du traité et des notations, bien qu'il ne paraisse pas fantaisiste de concevoir la possibilité qu'un autre compilateur eût noté une composition de Kevserî et que celui-ci devînt par la suite détenteur du manuscrit.

Quoi qu'il en soit, la distribution dans la collection des *peşrevs* de Kevserî, auxquels on devrait ajouter un troisième, qui a pour titre *hüseynimiz* («notre hüseyni»), ⁴⁵ est elle-même étrange, et donne matière à réflexion. Les notations du *Kevserî Mecmuası* commencent par reproduire les notations de Cantemir, mais en changeant l'ordre. Il en résulte un premier groupe de *peşrevs* suivi d'un second, plus petit, voué au genre *saz semaisi*, après lequel les compositions supplémentaires sont ajoutées dans un ordre parallèle, c'est-à-dire avec un groupe de *saz semaisis* qui succède à celui, plus grand, de *peşrevs*. Or les *peşrevs* de Kevserî ne se trouvent pas dans leur lieu attendu parmi ces compositions nouvelles. Le *hüseynimiz* est inséré au milieu des *peşrevs* en *hüseyni* copiés de Cantemir, et des deux qui portent le nom de Kevserî l'un fait partie d'un petit groupe de six *peşrevs*, dont il sera question ci-dessous, ajouté à la fin de la collection, après le groupe final de *saz semaisis*, tandis que l'autre est le dernier d'un petit groupe hétéroclite, dont quatre autres *peşrevs* neufs, qui se situe entre les *peşrevs* et les *saz semaisis* copiés de Cantemir, ce qui suggère la possibilité qu'il soit lui aussi une addition ultérieure. ⁴⁶ Mais dans les limites de nos connaissances actuelles, cela peut être considéré

⁴¹ Il est intéressant à noter que des deux érudits turcs du début du XX^e siècle qui ont publié chacun une page du *Kevserî Mecmuası*, Rauf Yekta Bey le passe sous silence («Şehbal», 11, 1325/2007, p. 211), tandis qu'Arel («Şehbal», 12, 1325/2007, p. 236) parle tout court d'«un nommé Kevserî» (*Kevserî isminde bir zat*). À noter aussi le jugement plus récent de Bülent Aksoy (dans son introduction à Popescu-Judet, *Kevserî Mecmuası*, p. 9): «Doğum ve ölüm tarihleri bilinmeyen Kevserî ...». Quant à la collection, Arel la suppose une fois ancienne d'au moins 150 ans (*bundan lâakal yüz elli sene evvel*), ce qui la rapproche de 1750, mais une autre fois, il est moins sûr et dit qu'on peut présumer qu'elle a été faite il y a environ cent ans (*Birkaç yüz senelik tahmîn edilen*).

⁴² Citons par exemple la dernière phrase de Popescu-Judet (*ibid.*, p. 28), qui invoque, afin d'indiquer que les informations qu'il apporte remplissent un espace vide, la métaphore d'un pont reliant les deux périodes: «*Zaman açısından Kantemiroğlu ile Abdülbâkî Dede arasında bir köprü kuran Kevserî onsekizinci yüzyılın en aydın musikicilerinden biri olarak görünüyor*» et, avec plus d'emphase, l'expression de la même idée chez Aksoy dans son introduction (*ibid.*, p. 10-11): «*Diyebiliriz ki Kevserî, gerek repertuar, gerekse genel olarak musiki kuramı üzerindeki çalışmalar açısından Kantemiroğlu ve Nâyî Osman Dede ile Abdülbâkî Nâsır Dede arasında bir köprü kuruyor; onsekizinci yüzyılın ilk yarısını aynı yüzyılın sonlarına ve ondokuzuncu yüzyılın başlarına bağlıyor*».

⁴³ *ibid.*, p. 14.

⁴⁴ *ibid.*, p. 38, 46.

⁴⁵ *ibid.*, p. 35.

⁴⁶ La page blanche qui suit suggère la possibilité d'un espace dans lequel ce groupe a été inséré. On pourrait même penser que le nom Kevserî est un ajout inspiré par le titre de ce *peşrev*, *ab-i kevser* («les eaux de [la source] Kevser»).

comme une spéculation trop hardie, et nous sommes contraints, ou réduits, à accepter la probabilité que les trois *peşrevs* ainsi que la collection soient de Kevserî, même si la certitude nous en échappe.

En admettant donc pour lui un rôle créatif, qu'il soit adhérent à l'ordre mévlévi est assez facile à déduire, étant donné la présence de quelques vers dont le titre, *Ya Hazret-i Mevlâna*, réfère à son fondateur Celâlî'l-Dîn Rumi; et qu'il soit joueur de *ney* est également facile à déduire, puisque la partie initiale du traité ne dérive pas de Cantemir mais inaugure une tradition de représentation théorique dans laquelle le *tanbur* qu'avait utilisé Cantemir pour démontrer les degrés de l'échelle est remplacé par le *ney*, instrument mévlévi par excellence.⁴⁷ De là on peut passer d'un trait à l'idée qu'il fut l'élève du grand joueur de *ney* mévlévi Nâyî Osman Dede, surtout lorsqu'on trouve à la fin de cette première section théorique une esquisse à l'encre d'un vénérable derviche qui est identifié comme Kutb-ı Nâyî Dede, titre honorifique accordé à Osman Dede.⁴⁸

Mais voilà qui engendre d'autres problèmes, cette fois d'ordre psychanalytique. Il va de soi qu'un disciple veuille honorer son maître, mais quand son oeuvre tranche radicalement avec celui-ci, l'insertion d'une esquisse qui lui est rattachée semble signaler non la reconnaissance d'une dette intellectuelle, mais un hommage du moins équivoque sinon quelque peu mystérieux. En effet, Neyzen Osman Dede était lui aussi, tout comme Cantemir, auteur d'un traité théorique (*Rabt-ı tâbirât-ı mûsikî*) et compilateur d'une collection de notations, et l'on s'attendait alors à ce que son élève se penche plutôt sur ceux-ci et les prenne comme modèles.⁴⁹ Ce nonobstant, il y aurait peut-être une explication assez simple pour Kevserî d'avoir abandonné l'oeuvre et la méthode de son mentor, malgré les liens de filiation et de confrérie: la supériorité éclatante du traité de Cantemir comparé à celui de Neyzen Osman Dede, lequel remâche sans originalité aucune un legs théorique déjà désuet, tandis que Cantemir propose une analyse non seulement beaucoup plus poussée mais aussi plus en rapport avec les faits contemporains, et c'est le traité de Cantemir que Kevserî remanie à sa manière⁵⁰ après avoir copié fidèlement sa collection de notations et y avoir ajouté d'autres compositions. C'est surtout dans la première section de son traité, indépendante de toute influence cantemirienne, qui commence⁵¹ avec des prolégomènes sur le rythme, suivi du doigté du *ney*, qu'il serait peut-être possible de penser à un reflet de l'enseignement pratique du maître, et par là d'entrevoir une raison qui justifierait l'insertion de l'esquisse à la fin de cette section, puisqu'elle offre, juste avant la transition aux notations selon la méthode de Cantemir, la dernière possibilité de reconnaître l'autorité du père spirituel avant qu'il ne soit trahi pour être supplanté par un rival. C'est là, évidemment, se livrer au plaisir du jeu interprétatif, mais sans fausser, espérons-le, les quelques indications que signale le *Kevserî Mecmuası*.⁵²

On pourrait même, si l'on veut aller plus loin, mais dans une tout autre direction, s'arrêter un instant sur l'identification de ce Kutb-ı Nâyî Dede avec Osman Dede. En tête de sa propre collection de notations, Osman Dede se nomme tout simplement et modestement, comme on devait s'y attendre, Dervîş Osman el-Mevlevî: nulle mention du titre honorifique de Kutb-ı Nâyî.⁵³ Mais parmi ses notations, seulement ce titre y figure, et quoique les deux compositions en question⁵⁴ soient aujourd'hui attribuées à Osman Dede, il est difficile d'accepter qu'il eût employé ce titre d'une manière autoréférentielle au lieu de se nommer encore Dervîş Osman, et rien ne nous empêche de soutenir l'idée que la transmission orale n'ait pas effectué ici un regroupement dont le résultat serait de fondre ensemble la production de deux compositeurs⁵⁵. Mais voilà

⁴⁷ Le choix du *ney* au lieu du *tanbur* comme outil d'explication des modes a ses parallèles dans quelques textes arabes de la même époque que cite Eckhard Neubauer, *Glimpses of Arab music in Ottoman times from Syrian and Egyptian sources*, dans: «Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften», 13, 1999-2000, p. 317-65 (voir p. 327-8).

⁴⁸ Popescu-Judet, *Kevserî Mecmuası*, p. 16: «Kutb-ı Nâyî Dede *adli, saygıdeğer bir dervîşi mürekkeple canlandırır bir resim*». On suppose qu'il s'agit là non d'un portrait réaliste au sens occidental, mais d'une représentation générique, surtout quand elle est précédée par une autre esquisse à l'encre, sans titre, qui suit immédiatement la liste des cycles rythmiques combinés et qui représente un derviche assis jouant le *ney* («*Mürekkebin boya gibi kullanılmasıyla yapılmış, oturarak ney üfleyen bir dervîşin resmi*»).

⁴⁹ La collection utilisait un système d'écriture indépendant, quoique semblable à celui de Cantemir (pour une comparaison des deux systèmes voir Eugenia Popescu-Judet, *Meanings in Turkish musical culture*, Istanbul, Pan Yayınclık, 1996, p. 33).

⁵⁰ Pour plus de détails, voir Popescu-Judet, *Kevserî Mecmuası*, p. 15-20.

⁵¹ *ibid.*, p. 15.

⁵² Il est vrai qu'on pourrait faire appel au retour au *ney* à la fin du traité, mais il paraît que cette dernière section est un mélange qui raffermit l'identité mévlévi sans se référer à Osman Dede.

⁵³ Popescu-Judet, *Meanings in Turkish musical culture*, p. 31.

⁵⁴ *ibid.*, p. 32.

⁵⁵ Comme avec les différents Solakzade (Öztuna, *Türk musikisi ansiklopedisi*, 2/2, p. 246). On peut noter aussi que la collection de Cantemir contient un *peşrev* attribué à Osman Dede, et un autre intitulé *nazire-i Kutb-ı Nâyî* (C41, mode *sünbüle*, cycle *devr-i kebir*, donc à identifier en toute probabilité avec un des deux *peşrevs* attribués à Kutb-ı Nâyî par Osman Dede, en dépit de l'attribution à Kemani Mustafa que donne Ali Ufki).

une conjecture, si osée soit-elle, qui changerait peu l'interprétation de la présence de l'esquisse dans le *Kevserî Mecmuası*; elle mettrait en question seulement l'identité du maître dont Kevserî était l'élève et dont l'autorité, avec ou sans un apport textuel, sera rejetée par la suite.

LE KEVSERİ MECMUASI

On peut se demander, finalement, si le *Kevserî Mecmuası* en lui-même contient des informations quant à sa date. Rien dans la description du texte que Popescu-Judetz nous a fournie ne donne des précisions à cet égard, et c'est peut-être par les notations que l'on doit commencer ou, plus exactement, par les nouvelles notations ajoutées par Kevserî. Parmi les cent trente *peşrevs* dont Cantemir avait seulement signalé l'existence, environ vingt sont à identifier avec des titres qui figurent sur la liste faite par Popescu-Judetz pour le *Kevserî Mecmuası*.⁵⁶ ceux-ci enrichissent donc ce que Cantemir avait préservé du répertoire qui existait au tournant du XVIII^e siècle. Mais il reste encore plus de cent autres nouveaux *peşrevs*, ce qui indique que Kevserî n'a pas simplement essayé de boucher les trous de la collection de Cantemir, mais y a aussi ajouté un ample supplément. Cependant, si l'on passe en revue les compositeurs mentionnés il est évident que, pour la plupart, ce répertoire supplémentaire est lui aussi presque contemporain avec celui qui a été copié de Cantemir, et ne représente guère le répertoire du milieu du XVIII^e siècle, surtout pour ce qui est des jeunes compositeurs et peut-être innovateurs, puisque la plupart des noms figurent déjà dans la collection de Cantemir ou sont au moins cités dans son premier index. Ils nous présentent surtout un éventail de compositeurs du XVII^e siècle parmi lesquels, par surcroît, les contemporains de Cantemir ne sont qu'une minorité:

Ağa Mü'min, Ağa Rıza, Ahmed Çelebi (=Edirneli Ahmed) (m. 1680?),⁵⁷ Âmâ İbrahim, Avurdu Delikli,⁵⁸ Baba Zeytun (m. 1700?), Behram (m. 1560?), Benli (1607-62),⁵⁹ Buhurcızade (=İtrî) (1640?-1712), Çengî Mustafa (m. 1650?), Çoban Giray (m. 1630?), Derviş Mehmed,⁶⁰ Eyyubî Mehmed (m. 1650?), Handan, Hatib, Kanbusu (m. 1700?), Karaoğlan Serraczade (m. 1670?), Osman Dede (1652?-1730), Papa İshak, Saatçı (=Muzaffer) (m. 1710), Şerif (m. 1680?), Solakzade (m. 1658) et Tatar Han (1554-1607).

La plupart des autres noms: Arabzade, Belucistan Han, Eyyubî, Kemanî, Kevserî, Murad, Mustafa, Neyzen Ahmed İshak, Şehzade, Sernâyî Ahmed et Sultan Veled sont trop vagues ou génériques pour être identifiés avec certitude, et il est par conséquent impossible d'en construire une chronologie qui contribuerait à éclaircir la production du répertoire supplémentaire. On peut écarter tout de suite Sultan Veled (fils de Mevlana Celalü'l-Din Rumi: le *peşrev* qui lui est attribué est évidemment un pseudographe); Eyyubî pourrait être identifié avec l'Eyyubî Mehmed cité ci-dessus; mais mis à part Kevserî lui-même et peut-être Arabzade, qui est probablement Abdurrahman Bahir Efendi (m. 1746),⁶¹ personne n'est connu avec certitude comme un compositeur du XVIII^e siècle. Il en résulte que les titres ignorés par Cantemir sont malheureusement d'un faible soutien quant à la datation du manuscrit. Étant donné l'impossibilité de situer certains morceaux chronologiquement, l'éventualité qu'ils appartiennent au XVIII^e siècle n'est pas à exclure, mais, en général, les attributions visent le XVII^e siècle et, sur ces seuls faits, on serait tenté de proposer pour le *Kevserî Mecmuası* une date située pas plus de vingt ans après le départ de Cantemir en 1710.

⁵⁶ Popescu-Judetz, *Kevserî Mecmuası*, p. 40-5.

⁵⁷ Les dates citées ici (d'ailleurs presque toutes approximatives) sont celles proposées par Öztuna (*Türk musikisi ansiklopedisi*).

⁵⁸ À corriger, donc, l'identification de *dilekli* comme le titre de C48, et non le compositeur (Demetrius Cantemir, *The collection of notations, i: text*, London, School of Oriental and African Studies, 1992 [SOAS Musicology Series, 1]). La forme Avurdu Dilekli apparaît sur la liste des pièces introuvables en segâh (premier index de Cantemir, p. 107: voir Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitābu 'İlmi 'l-Mūsikī 'alā vechi 'l-Hurūfāt*, vol. 1, *Inceleme - Edvâr (Tıpkıbasım - Çevriyazı - Çeviri - Notlar)*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, p. 190).

⁵⁹ S'il est à identifier avec Hasan Benli Ağa (Öztuna, *Türk musikisi ansiklopedisi*, 1, s.v. Hasan Ağa).

⁶⁰ Peut-être un nom douteux, puisqu'il y a deux autres *peşrevs* dont le compositeur est identifié comme Sîr-ud Lahnî Derviş Mehmed ou Lahnî Derviş Mehmed, et ces autres définitions n'apparaissent pas chez Cantemir.

⁶¹ Öztuna, *Türk musikisi ansiklopedisi*, 1, p. 3.

Par contre, de prime abord il paraît difficile de réconcilier le contenu du traité avec cette conclusion, surtout en ce qui concerne les définitions des cycles rythmiques. On est saisi immédiatement par l'écart sensible entre le nombre et parfois l'identité des cycles reconnus par Kevserî et Cantemir, puisque du répertoire rythmique de 28 cycles que cite ce dernier:

bereşşan, çenber, darbeyn, darb-ı fetih, devr-i kebir, devr-i revan, düyek, evfer, evsat, fahte, fer'-i muhammes, frenkçin, hafif, havi, hezec, horezm, muhammes, nim devir, nim sakil, remel, sakil, semai, semai-i harbi, semai-i lenk, sofyan, türki darb, yek darb et zencir

Kevserî omet *semai-i harbi* et *yek darb*, tandis qu'il y rajoute les suivants:

aksak bereşşan, aksak fahte, fer', frengifer', müsebba', nim bereşşan et nim hafif

et il introduit aussi des distinctions, inconnues de Cantemir, entre un *düyek* (de quatre unités de temps) et un *çifte düyek* (de huit), et entre *aksak semai, lenk semai, yürük semai* et *semai* (mais sans mentionner, paraît-il, le nombre des unités de temps); et, en sus, il définit *fer'-i muhammes* comme un cycle de 14 unités de temps au lieu des 16 de Cantemir. Quoique l'omission de *semai-i harbi* et *yek darb*, absents de la collection de Cantemir et évidemment très rares, soit sans importance, tout cela indique une nette séparation chronologique entre le système rythmique que connaît Kevserî et celui de Cantemir, et suggère un enrichissement progressif en parallèle avec l'accroissement continu du nombre de *makams*. Mais si Abd ül-Baki, vers la fin du XVIII^e siècle, dresse un inventaire de plus de 130 *makams*, il fait mention seulement de 21 cycles rythmiques, et le nombre décrit dans les traités du milieu du siècle (de Hızır Ağa, Arutin et Fonton) vacille entre 25 et 30.⁶² Évidemment, rien ne garantit le fait qu'ils avaient tous le désir d'être absolument compréhensifs, mais il est clair que le total de Kevserî est exceptionnel, donc difficile à situer dans une série chronologique. Il semble valable quand même de soutenir que le contenu du traité de Kevserî le ramène vers le milieu du siècle, surtout quand nous trouvons dans celui de Chalathzoglou (m. 1748) un total de 28 cycles qui paraît être intermédiaire: ses définitions s'accordent à peu près exactement avec celles de Cantemir, mais il distingue, comme Kevserî, deux formes de *düyek*, et il note aussi l'existence de trois de ses sept cycles supplémentaires (*aksak bereşşan, aksak fahte*, qu'il nomme *lenk fahte*, et *nim hafif*).

De toute façon, il est intéressant de remarquer que sur la liste des notations les seuls cycles à apparaître dans les *peşrevs* ajoutés par Kevserî, soit:

*bereşşan, çenber, darb-ı fetih, darbeyn, devr-i kebir, düyek, evfer, evsat, fahte, hafif, havi, hezec, muhammes, remel, sakil et zencir*⁶³

sont tous des cycles que connaissait déjà Cantemir: de la gerbe de cycles supplémentaires répertoriés par Kevserî on ne voit rien, et excepté un seul «*yürük semai*» on ne rencontre pour le genre *semai* que la désignation simple de *semai*.

Il y a donc un décalage entre les informations offertes par les titres des notations d'un côté, et celles qui sont extraites du traité de l'autre, et il semblerait que seul ce dernier pourrait justifier une date se rapprochant de 1750. Bien qu'il paraisse sage d'admettre que la question demeurera irrésoluble tant que le contenu entier du manuscrit n'a pas été mis au jour, on pourrait néanmoins nourrir l'espoir de tirer quelques indications du témoignage, si restreint soit-il, que nous offrent les notations elles-mêmes, dont cinq, selon Popescu-Judet, ⁶⁴ ont été publiées jusqu'ici. Mais même ce chiffre modeste déçoit, puisqu'il englobe trois compositions qui ont

⁶² Cem Behar, *The technical modernization of Turkish Sufi music: the case of the durak*, dans : «Sufism, music and society», p. 97-109. À ces trois traités on pourrait ajouter, peut-être, un quatrième, un traité anonyme (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Or. oct. 3339, f. 162-8) qui, pour Jäger (*Türkische Kunstmusik*, p. 173-9), appartient au XVII^e siècle. Mais étant donnée la similarité qu'il démontre avec les descriptions du XVIII^e siècle, il est préférable de le classer avec eux, comme le soutient Neubauer, qui compare entre autres, dans une étude indispensable, les versions de Cantemir, Hızır Ağa, Arutin et Fonton (Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1999 [The Science of Music in Islam, vol. 4], p. 257-95).

⁶³ Il se peut que Kevserî en distinguât deux formes, puisqu'on trouve non seulement la spécification *zencir* mais aussi *zencir-i atik* (Popescu-Judet *Kevserî Mecmuası*, p. 41).

⁶⁴ *ibid.*, p. 26.

été tirées de la collection de Cantemir, ce qui fait que nous sommes seulement en possession de deux compositions qui pourraient, théoriquement, nous donner des renseignements utiles sur l'époque de Kevserî. L'une est notre *peşrev* en *nihavent*, l'autre un *saz semaisi* en *uşşak* que Suphi Ezgi a ajouté, selon les dires de Popescu-Judet, à un article de Rauf Yekta Bey sur Cantemir.⁶⁵ Mais un recours à l'original confirme qu'il ne s'agit pas ici d'une transcription d'un *saz semaisi* de la collection de Kevserî, mais d'une composition d'Ezgi lui-même.⁶⁶ En fin de compte, nous sommes donc réduits au seul *peşrev* en *nihavent*, dont il paraît que le témoignage a déjà été pleinement utilisé, puisqu'une date du milieu du XVIII^e siècle a été suggérée non pas par rapport au contenu du traité, mais par rapport aux informations beaucoup moins sûres que fournit cette composition. C'est surtout Feldman qui s'y réfère,⁶⁷ en mettant l'emphase sur:

«the radical formal and stylistic difference from Cantemir's material displayed by the single published *peşrev* from the collection, which would seem to represent an intermediary stage between the *peşrevs* of Cantemir's time and those of the end of the 18th century»

et en soulignant, par une belle triangulation chronologique, un rapport symétrique entre Kevserî et les deux compositeurs associés à ce *peşrev*, Cantemir et Ahmed Ağa.⁶⁸ Tout comme le *Kevserî Mecmuası* pour Popescu-Judet, pour Feldman c'est le *peşrev* qui sert maintenant de pont:

«At present Kevserî's *Nihavent peşrev* furnishes a unique example of the form of a *peşrev* of the mid-18th century whose rhythmic structure, melodic density, *makam* usage and scope was transitional between the œuvre of Cantemir at the turn of the 18th century, and the *peşrevs* of Vardakosta Seyyid Ahmed and Isak Fresco at the end of that century and the beginning of the next, i.e., [the] opening of the modern era of Turkish music.»

Notons qu'il manque d'autres preuves: allusion est faite ici uniquement au *peşrev* en *nihavent*, qui fonctionne en témoin clef. Comme représentant d'une étape à mi-chemin entre les styles du commencement et de la fin du XVIII^e siècle, il est censé impliquer à lui seul une date aux alentours de 1750 pour le *Kevserî Mecmuası*, et pour justifier cette conclusion, allusion est faite à toute une série d'innovations par rapport aux compositions de Cantemir qu'il avait transcrites lui-même.⁶⁹ Cependant, ces traits représenteraient une évolution d'une vitesse remarquable, et l'on pourrait objecter que même un intervalle maximum de cinquante ans pour la période entre le *Kevserî Mecmuası* et la collection de Cantemir (bien qu'il soit prudent d'étendre la période d'élaboration de celle-ci jusqu'à la décennie 1700-10) eût été incapable de les accommoder sans de sérieuses difficultés.

Mais au lieu d'évaluer chacune de ces innovations pour en faire le bilan, on peut commencer par poser un regard sur quelque chose de bien plus simple et aussi de plus essentiel, c'est-à-dire l'authenticité de ce *peşrev*, car afin que la logique de Feldman puisse s'imposer, il est évidemment nécessaire comme condition préalable qu'il fasse partie intégrale de la collection. Mais en fait, comme Popescu-Judet avait déjà noté dans son étude du traité de Cantemir, il n'appartient pas à la souche originelle du *Kevserî mecmuası*: il constitue plutôt une addition d'une autre main qui emploie, en sus, quelques conventions d'écriture rythmique absentes des notations de Cantemir que le *Kevserî mecmuası* reproduit ailleurs avec exactitude⁷⁰: et quoique le manuscrit reste inédit il est possible de comparer l'écriture de notre *peşrev*, grâce à Sürelsan, qui l'a publié,⁷¹ avec celle d'un autre *peşrev* qu'il a également publié,⁷² et qui appartient certainement à la collection primitive et représente une copie fidèle de la notation originelle de Cantemir. Évidemment, c'est là une juxtaposition qui étonne l'argument de Popescu-Judet. Nous savons maintenant, grâce à sa

⁶⁵ *ibid.*: «Suphi Ezgi de *uşşak makamındaki bir semaiyi notaya alıp Rauf Yekta'nın Kantemiroğlu hakkındaki makalesi için bir nota örneği vermek amacıyla gene Şehbal'de bastırmıştır* (48: 472-473)».

⁶⁶ Il est évident qu'il ne s'agit pas d'une stricte transcription à partir d'une source ancienne: l'appareil d'indications dynamiques est entièrement moderne, ainsi que les pauses et quelques distributions rythmiques impossibles à reproduire dans le système de notation que Kevserî avait hérité de Cantemir. De plus, il est peu probable qu'un *saz semaisi* de l'époque eût indiqué un changement de cycle rythmique pour indiquer l'équivalent du *curcuna* moderne dans la quatrième section.

⁶⁷ *Music of the Ottoman court*, p. 506.

⁶⁸ *ibid.*, p. 459.

⁶⁹ *ibid.*, p. 451.

⁷⁰ Popescu-Judet, *Dimitrie Cantemir*, p. 75 : «*Este peşrevul în modul nihâvend, de la şfirşitul culegerii, care este scris de altă mînă, de un alt posesor al culegerii, ulterior lui Kevseri. Notația folosită de Kevseri în transcrierea melodiilor este absolut identică cu cea a lui Cantemir. Numai peşrevul în nihâvend arată particularități în notație, în folosirea cifrelor pentru duratele sunetelor*».

⁷¹ Sürelsan, *Dimitrie Cantemir*, p. 95.

⁷² *ibid.*, p. 92.

description récente du contenu du *Kevserî mecmuası*, que le *peşrev* en *nihavent* se trouve parmi un petit groupe de notations supplémentaires à la majeure partie de la collection,⁷³ et ces deux échantillons donnent la preuve que son écriture est nettement différenciée de l'autre, d'où la conclusion sûre qu'il est postérieur et donc de date encore plus incertaine. Il s'ensuit qu'au lieu de citer ses particularités stylistiques et/ou formelles pour étayer un choix entre un faisceau de dates qui pourraient être proposées pour le *Kevserî mecmuası*, il conviendrait d'abord de l'isoler pour l'examiner indépendamment.

Pour quelques *peşrevs* mévlévis nous sommes, heureusement, en possession d'indications qui permettent d'induire un processus d'évolution assez clair.⁷⁴ En adoptant comme indice chronologique le taux de changements de ton dans le même parcours d'unités de temps, nous arrivons à une projection statistique pour la période 1700-1900 qui permet, quoique d'une façon très approximative, de situer une composition du même type dans ce parcours. Dans le cas qui nous préoccupe, il sied de tenir compte aussi d'une distinction relative à un clivage interne dans la collection de Cantemir. Du point de vue diachronique il est évident qu'elle recèle, pour simplifier les choses, au moins deux corpus: la majorité des morceaux sont à identifier avec une phase d'évolution qu'on peut associer en gros avec la pratique du milieu et de la seconde moitié du XVII^e siècle,⁷⁵ tandis que d'autres, y compris quelques *peşrevs* de Cantemir lui-même, composés vers la fin du siècle ou dans la première décennie du XVIII^e siècle, représentent un développement qui est presque un saut vers un style plus orné. Il s'ensuit que si le *peşrev* en *nihavent* était vraiment une composition de Cantemir l'hypothétique forme originelle serait probablement à ranger dans la seconde catégorie, où se manifeste une complexité mélodique accrue qui s'exprime surtout par un niveau plus élevé de durées brèves et d'un assouplissement de la correspondance précédemment stricte entre la disposition mélodique et le cycle rythmique.

Prenons d'abord comme échantillon une composition du second groupe (C290, c'est-à-dire le no. 290 dans la collection de Cantemir), attribuée elle aussi à Cantemir et dans le même cycle rythmique que le *peşrev* en *nihavent*, *devr-i kebir*, et qui a survécu comme lui dans le répertoire mévlévi. Ici, on peut noter, en se référant au taux de changements de ton, une augmentation qui va d'une moyenne de 16.5 par cycle à une moyenne de 63.5 deux siècles plus tard.⁷⁶ Si l'on se permet une extrapolation en nivelant ce développement (peut-être en réalité disposé sinon en gradins au moins en périodes d'évolution relativement rapides suivis de plateaux, plutôt que par un progrès uniforme), il en résulte pour cette période une ligne ascendante à croissance moyenne d'environ 40% tous les 50 ans:

1700	1750	1800	1850	1900
16.5	23	32	45	63

et il était donc à prévoir qu'un supposé *peşrev* cantemirien en *nihavent* de la même facture serait arrivé vers le milieu du XVIII^e siècle à un stade représenté par un taux d'environ 23. Or le taux équivalent qu'on rencontre dans la notation insérée dans le *Kevserî mecmuası* est 51⁷⁷, à associer, semble-t-il, avec un stade qu'on voudrait dater au plus tôt non au milieu du XVIII^e siècle mais au milieu du XIX^e.

L'exemple fourni par C290 pourrait-il être tout à fait exceptionnel? Heureusement, on peut faire la comparaison avec la moyenne donnée par deux autres *peşrevs* du corpus cantemirien qui utilisent, eux aussi, le cycle *devr-i kebir* de 14 unités de temps, C302 et C321⁷⁸. Leur taux est de 22.5 et 17.9 respectivement, et c'est là une indication nette, si l'on en avait besoin, de l'existence de variations, même dans ce qui est censé

⁷³ Popescu-Judet, *Kevserî Mecmuası*, p. 46.

⁷⁴ Owen Wright, *Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire*, dans : «Musica Asiatica», 5 (ed. D. Richard Widdess), Cambridge, 1988, p. 1-108.

⁷⁵ Ce qui ne veut pas exclure la possibilité d'arriver à des distinctions chronologiques plus fines: il est à noter que Feldman (*Music of the Ottoman court*, p. 325-6 et seq.) perçoit quatre étapes successives: 1500-50, 1550-1600, 1600-50 et 1650-90.

⁷⁶ Selon la version *Mevlevî Ayinleri* 239. Ici, de même que dans les cas suivants, la méthode employée pour arriver au résultat est de prendre comme échantillon les douze premiers cycles, s'il y en a et d'en exclure le cycle avec la valeur la plus basse et celui avec la valeur la plus haute, et de prendre la moyenne des dix qui restent. Dans le cas présent, la version moderne n'en retient que neuf cycles, qui ont tous été comptés.

⁷⁷ Selon Feldman 27 (*Music of the Ottoman court*, p. 451). Mais ce chiffre est basé sur le cycle comme il a été défini et transcrit par Rauf Yekta Bey: l'équivalent du *devr-i kebir* de l'époque de Cantemir est ici le double (*muzaaf devr-i kebir*). La vraie valeur est donc 54.

⁷⁸ Ce sont des compositions utilisant le cycle complexe *darbeyn* («deux cycles»), lequel consiste en *berefsan* suivi de *devr-i kebir*.

être l'œuvre d'un seul musicien. Mais elles ne sont pas assez fortes pour que la comparaison puisse fausser le résultat dérivé de C290, et si nous choisissons pour mettre en parallèle C321, pour lequel il existe aussi une version moderne⁷⁹, nous observons une expansion analogue, mais de moindre ampleur, de 17.9 à 56.5, ce qui produit une croissance moyenne de 30% tous les 50 ans:

1700	1750	1800	1850	1900
17.9	23.9	31.9	42.5	56.5

et suggérerait pour le *peşrev* en *nihavent* une date encore plus tard, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Il reste à considérer le premier groupe majoritaire, pour lequel l'hypothèse d'un accroissement progressif et continu devrait aussi englober les compositions notées par Cantemir que connaissait déjà Ali Ufki, duquel la collection date de 1650. Dans ces compositions plus anciennes, nous trouvons, en prenant un échantillon de quatre compositions en *devri kebir*, incluses elles aussi dans la collection de Cantemir⁸⁰, que la moyenne du taux de changements de ton est 13.9, et si elles avaient poursuivi dès 1650 une progression semblable, elles devraient avoir atteint vers 1700 une complexité qui ressemblât à celle des compositions de Cantemir (c'est-à-dire une hausse d'environ 14 à environ 18). Or il n'en est rien: au taux de 13.9 relatif à 1650 correspond dans les mêmes compositions selon la notation de Cantemir un taux de 14: dans la plupart des cas, la ligne mélodique ne montre aucun accroissement, ce qui veut dire, comme Feldman l'a déjà très justement remarqué⁸¹, que ces compositions n'avaient pas sensiblement évolué entre 1650 et 1700. C'est donc seulement à partir du XVIII^e siècle que les *peşrevs* en *devri kebir* du groupe majoritaire ont dû entamer leur trajet vers une complexité future et, en conséquence, la courbe ascendante reste toujours comprimée entre 1700 et 1900, ou même, dans les cas où la version des éditions modernes est préfigurée dans les collections Hamparsoum du XIX^e siècle, entre 1700 et environ 1850.

Prenons comme exemples C95 et C201, qui accusent un taux moyen de 14.1. Dans la collection Hamparsoum d'Ankara (à dater probablement vers 1875), il est devenu 72.7, résultat d'un accroissement de presque 60% tous les cinquante ans:

1700	1750	1800	1850	1875
14	22	35	56	72

Si donc le *peşrev* en *nihavent* avait poursuivi un trajet semblable, supposant qu'il était à l'origine soit une composition, non de Cantemir, qui appartenait au premier groupe majoritaire ou une composition de la jeunesse de Cantemir à l'ancienne mode, à 51 son taux suggérerait selon ce schéma une association avec une date aux alentours de 1840. Quelles que soient les modalités de comparaison, il paraît que nous arrivons toujours au même résultat: la notation transcrite par Rauf Yekta Bey appartient ni à l'époque de Cantemir, comme il avait cru, ni à celle de Kevseri, comme il est généralement admis, mais au milieu du XIX^e siècle: elle est à situer en toute probabilité entre 1830 et 1870.

Toutefois, on doit admettre que le raisonnement ici donné est à considérer avec quelques réserves: il commente une situation hypothétique où il y a une inconnue, le *peşrev*, qu'on cherche à situer par rapport à deux pôles plus ou moins connues, les normes du temps de Cantemir et ceux de 1850 et après. Mais en fait, nous pouvons utiliser un contrôle beaucoup plus précis, effectué par une comparaison directe entre la notation du *Kevserî Mecmuası* (KM) et les versions que nous offrent les autres sources, parmi lesquelles, afin d'éviter toute possibilité de biais résultant d'une interférence éditoriale de tendance idéologique, on exclura les éditions modernes pour favoriser les versions Hamparsoum (H).

Prenons par exemple ms. 205/3 (indiqué par H205). Ici, non seulement le taux de changements de ton est presque identique (50 contre 51), mais la ligne mélodique aussi, comme le témoigne la première phrase:

⁷⁹ Burada, *Scriverile muzicale*, p. 35/113-42/120.

⁸⁰ Ali Ufki (*Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz*, (Hazırlayan) M. Hakan Cevher, Izmir, Meta Basım, 2003), p. 476-7 = C201, p. 681-3 = C120, p. 732-3 = C122, p. 829-31 = C118, p. 848-9 = C119.

⁸¹ *Music of the Ottoman court*, p. 332.

Ex. 1

Et ainsi de suite: ces deux versions ne peuvent être que contemporaines, et étant donné que les ressemblances entre eux et H207 et H211 sont presque aussi fortes, il ensuit que nous possédons au moins quatre versions, y incluse la notation ajoutée au *Kevseri Mecmuası*, qui représentent carrément le stade qu'avait atteint notre *peşrev* au milieu du XIX^e siècle.⁸²

Il en résulte que l'espoir de trouver dans le *Kevseri Mecmuası* des indications précieuses qui illumineraient l'évolution de ce corpus à travers le XVIII^e siècle se révèle chimérique. Mais cela ne devra pas nous empêcher de compter cette composition parmi les *peşrevs* qui ont une histoire pré-moderne, ceux qui ne surgissent pas pour la première fois dans les notations Hamparsoum mais qui sont déjà présents dans les notations plus anciennes, et il est temps enfin de dévoiler sa forme originelle (ou, pour s'exprimer en termes plus précis, une forme antérieure à datation certaine) et de la faire sortir de l'obscurité de la note en bas de page où elle languit. En effet, le précurseur du *peşrev* en *nihavent* est à identifier avec une composition qui se trouve bel et bien dans la collection de Cantemir, C116⁸³, ce qui veut dire, par une belle ironie, qu'elle se trouve aussi dans le *Kevseri Mecmuası*, où figurent donc non seulement la forme moderne du *peşrev*, celle qui est attribuée à Cantemir ou à Ahmed Ağa, mais aussi une forme antérieure, appartenant au groupe de *peşrevs* copiés de Cantemir. Quant à Cantemir lui-même, rien de surprenant qu'il ne revendique pas la paternité de cette composition, qui ne ressemble pas d'ailleurs à son style mûr et modernisant mais plutôt au groupe majoritaire de sa collection; au contraire, il nous offre un troisième compositeur, Derviş Mustafa, qui est vraisemblablement à dater dans la deuxième moitié du XVII^e siècle⁸⁴. (Il est amusant, en parenthèses, de remarquer que des quatre compositions que met Cantemir sous son nom, une sera attribuée par la suite à un certain Nayî Mustafa Kevseri !)⁸⁵.

Une juxtaposition des deux versions révèle immédiatement que le trajet de développement noté dans les autres *peşrevs* qui ont été intégrés et conservés dans le répertoire mévlévi a aussi été parcouru ici. Le taux des changements de tons dans la version de Rauf Yekta Bey, 51, est à comparer avec celui de 14.5 dans la version de Cantemir, et devrait être le produit d'un accroissement d'environ 50% tous les cinquante ans:

1700	1750	1800	1850
14.5	22	33.5	51

Mais si, malheureusement, il n'y a nulle trace d'une version appartenant au beau milieu du XVIII^e siècle qui puisse combler le vide navrant qui s'étend sur un siècle et demi dans la documentation de l'histoire de ce *peşrev*, il pourrait être néanmoins utile d'examiner de près les différences entre les deux et, en sus, de tenir compte des autres versions modernes dont les contrastes révélateurs trahissent une transmission complexe, tant dans la voie scolastique que dans la voie pratique.

⁸² On peut se demander qui, alors, l'aurait ajouté au *Kevseri Mecmuası*, et pourquoi. Mais sans savoir, par exemple, si ce *peşrev* constitue la seule addition ou si les autres du dernier groupe sont de la même main, il serait inutile de faire des spéculations là-dessus.

⁸³ Tura, *Kantemiroğlu, Kitābu 'İlmi 'l-Mūsikī 'alā vechi 'l-Hurūfāt*, 2, p. 222-3, Cantemir, *The collection of notations*, i, p. 250-1.

⁸⁴ Il serait probablement erroné de l'identifier avec le Derviş Mustafa que cite Öztuna (*Türk musikisi ansiklopedisi*, 2/1, s.v. Mustafa [Derviş]), mort aux alentours de 1650. Que notre Derviş Mustafa soit encore vivant en 1650, et peut-être même assez jeune, est suggéré par le fait qu'Ali Ufki n'inclut pas un seul *peşrev* de lui.

⁸⁵ La composition est C190; l'attribution est d'Ezgi (*Nazarî ve amelî türk musikisi*, 4, p. 199).

Cherchons d'abord d'effleurer le problème que posent les variations entre les versions modernes dans le lignage pratique par rapport à C116, c'est-à-dire de penser à la possibilité d'en esquisser un arbre généalogique. Dans ce dessein, on n'a pas besoin de passer en revue toute la composition: il suffit d'en examiner la structure, puis d'en cerner les passages les plus révélateurs, par exemple H3 où, après un développement assez uniforme de la gamme ascendante initiale, on trouve tout un faisceau de variantes. Celles-ci présentent des divergences claires et signalent sans contredit une séparation assez tôt établie dans la voie de transmission qui mène d'une part aux versions Kevseri/Hamparsoum et de l'autre à la version *Mevlevi Ayinleri/Heper*.

Quant à la structure, comme il était d'ailleurs à supposer, il y a eu une transformation de la disposition originelle du matériau. En utilisant les symboles H (pour *hane*, 'section') et M (pour *mülâzime*, 'ritournelle'), et en chiffrant chaque mesure, la structure de C116 peut être définie ainsi:

H1	1 2		Ma	3	Mb	4 5	Mc	3	
H2a	6 7 8	H2b	9 2'	Ma	3	Mb	4 5	Mc	3
H3	10 11 12	2'		Ma	3	Mb	4 5	Mc	3

D'où résulte, avec les répétitions, que les mesures sont réparties ainsi:

1 2 1 2	3 3 4 5 4 5 3 3
6 7 8 6 7 8 9 2' 9 2'	3 3 4 5 4 5 3 3
10 11 12 2' 10 11 12 2'	3 3 4 5 4 5 3 3

Par contraste, considérant Hamparsoum 205 comme représentative des versions modernes, on trouve que : la ritournelle est réduite à Ma; Mb devient une autre section (H2); et dans les sections suivantes la ritournelle disparaît, étant suppléée par la dernière mesure (2', qui ressemble de près à Ma). Nous avons donc:

H1	1 2		M	3
H2	4 5		M	3
H3a	6 7 8	H3b	9 2'	
H4	10 11 12	2'		

et les mesures sont réparties ainsi:

1 2 1 2	3 3
4 5 4 5	3 3
6 7 8 6 7 8 9 2' 9 2'	2'
10 11 12	2'

et l'on signale une perte de 20 mesures sur 46.

La version de Kevseri est identique, à part l'absence d'un symbole pour indiquer la répétition d'une section quelconque, et parmi les versions qui utilisent la notation Hamparsoum la seule qui ne se conforme pas exactement à ce schéma est Ankara, où manque H4 (ce qui démontre qu'elle n'a pas pu servir de lien entre les versions du XIX^e et du XX^e siècles, et occupe une position à part dans le lignage pratique).

Mais si cette transformation structurelle est uniforme dans toutes les versions du XIX^e siècle, les étapes intermédiaires nous échappent. On pourrait à la rigueur faire un croquis de l'accroissement continu de la complexité mélodique qui la sous-tend, accompagné par une décélération progressive, mais c'est une évolution à petits pas qui a mené inéluctablement à des transformations profondes qui n'ont pas pu succéder d'une manière progressive. Il y a eu non seulement la dégradation du rapport étroit entre mélodie et structure rythmique, mais aussi la décomposition de la mesure elle-même, qui perd son unité originelle pour être divisée, d'abord en deux, et, surtout, l'ébranlement de la structure, et tous les deux sont des phénomènes constituant des ruptures dont il reste difficile de cerner la date. La seule présomption logique est que la répartition du matériau qui a jeté la ritournelle en un moule neuf ne s'est pas réalisée avant que la

décélération n'eût conduit à des interprétations d'une longueur de plus en plus insupportable, ou, autrement dit, avant que l'accroissement de complexité n'eût créé des difficultés de plus en plus graves pour ceux qui tâchaient de maîtriser cette composition en se la mettant en mémoire. Il est donc peu probable que cela ait eu lieu avant la fin du XVIII^e siècle, surtout lorsqu'on tient compte des notations d'Abd ül-Baki, qui retiennent le moule ancien de trois sections, chacune suivie d'une ritournelle d'au moins la même ampleur. Quant à la structure rythmique, il y a unanimité et clarté dans les notations Hamparsoum, qui font usage d'une méthode de ponctuation sans équivoque. Elle révèle qu'à un seul cycle de *devri kebir* en C116, cycle de 14 unités de temps réparties en 3 + (2 + 2) + 3 + (2 + 2), donc de deux moitiés de sept distinguées par le système de battements contrastifs qui les sous-tendent⁸⁶, correspondent dans les versions du XIX^e siècle deux membres, chacun de 14, répartis en 4 + 4 + 4 + 2⁸⁷, ce qui veut dire que l'articulation interne a été transformée. Heureusement les notations d'Abd ül-Baki, bien qu'elles soient dépourvues d'un système pareil de ponctuation qui indiquât si ou non cette transformation s'était déjà accomplie, nous offrent un *peşrev* en *devri kebir* qui peut servir de terme de comparaison. (Composé par le même Ahmed Ağa auquel a été attribué le *peşrev* en *nihavent*, il sera par la suite assigné, on voudrait presque dire par un jeu de compensation, à Selim III (1761-1808), dont il introduira le *ayin* en *suzidilara*.) Or dans la préface à la notation Abd ül-Baki signale que le *devri kebir* est un cycle de 28 unités de temps, ce qui est conforme à la définition qu'il en donne ailleurs (fol. 39b) (le timbre lourd est indiqué par *düm*, symbolisé ici par une note au dessus de la ligne avec la queue en haut, le timbre léger par *tek*, symbolisé par une note au dessous de la ligne avec la queue en bas, tandis que *tekke*, mis ici sur la ligne, représente une alternance analogue, mais moins prononcée):



Ex. 2⁸⁸

Elle correspond de près à la définition de Cantemir :



Ex. 3

toutefois en ajoutant quelques percussions supplémentaires qui remplissent les vides devenus très longs (mais il y a aussi l'omission d'une percussion, créant un autre vide très long qui a pour effet de souligner le contraste entre les débuts de la première et la deuxième moitié du cycle).

La définition d'Abd ül-Baki indique ainsi un stade intermédiaire dans lequel la décélération a mené à un fractionnement de chaque unité de temps en deux, mais sans bouleverser la structure globale du cycle, qui de:

$$3 + (2 + 2) + 3 + (2 + 2)$$

devient :

$$6 + (4 + 4) + 6 + (4 + 4).$$

L'analyse de la mélodie montre que même si la netteté de la relation mélodie-rythme au temps de Cantemir ne subsiste plus, on peut quand même en discerner les traces, comme le démontre surtout la structure interne du premier cycle (le choix de l'équivalence 1 = croche est nôtre, donc arbitraire):

⁸⁶ Pour une analyse des rapports entre mélodie et rythme dans les compositions du répertoire cantemirien en *devri kebir*, voir Wright, *Demetrius Cantemir, The collection of notations*, ii, p. 447-58.

⁸⁷ Mais sans indiquer un système de battements, ce qui ne permet pas de savoir si les deux membres sont identiques ou non. Les notations modernes (e.g. les *Türk Musiki Klasikleri*) les considèrent identiques.

⁸⁸ Tedkik va-tahkik, MS Istanbul Üniversitesi Kütüphanesi T 5572, fol. 39^v.



Ex. 4

Cela révèle un fractionnement, mais pas encore la redistribution que trahissent les notations Hamparsoum, d'où la conclusion que le remaniement:

$$6 + 4 + 4 > 4 + 4 + 4 + 2$$

est en toute probabilité à dater dans la première moitié du XIX^e siècle. Attribué à Selim III (1761-1808), ce *peşrev* se trouve dans la collection Hamparsoum d'Ankara, où l'équivalent du premier cycle se manifeste comme suit (l'équivalence unité = noire est également arbitraire):



Ex. 5

Ici, la correspondance mélodie-rythme, si tenue soit elle, qui s'entrevoit encore dans la notation d'Abd ül-Baki, a finalement disparu, d'où la possibilité d'un second fractionnement, cette fois du cycle. Il s'est réalisé, évidemment, une transformation esthétique qui permet à la mélodie de se développer plus librement dans un espace rythmique plus flou, de flotter presque sans césures pourvu seulement qu'elle ne dépasse pas les confins d'une somme purement arithmétique d'unités de temps. Dans la pratique, ce qui paraît en résulter est une perception rythmique d'une suite de groupements de quatre, d'où le système de ponctuation interne de la notation Hamparsoum que les partitions modernes reflètent en adoptant pour la plupart une division interne des grands cycles en mesures de quatre. Mais malgré cette uniformité, mélodie et cycle mènent dorénavant une existence quasi indépendante, dont témoigne au niveau du cycle entier la version que présentent les *Türk Musiki Klasikleri* (no.162). Mettant à côté les développements (ou «déformations») mélodiques rapportées dans le manuscrit d'Ankara⁸⁹, Rauf Yekta Bey et ses co-éditeurs font un retour à la version d'Abd ül-Baki. Dans leur transcription (qui restaure Ahmed Ağa comme compositeur) ils utilisent l'équivalence 1 = blanche, et mettent la fraction 14/2 pour indiquer la mesure, ce qui veut dire qu'il y a maintenant deux cycles au lieu d'un, et la relation entre la mélodie et la série de battements qui caractérise ex. 4 est désormais complètement perdue:



Ex. 6

⁸⁹ Qui se prolongent dans la version mévlévie de Heper (*Mevlevî âyinleri*, p. 175).

Il y a quelque intérêt à remarquer, entre parenthèses, une hausse du taux des changements de ton dans le premier cycle (c'est-à-dire le cycle non divisé d'ex. 4) de 37 à 70 (ex. 5) après moins d'un siècle. Mais ce qui nous concerne davantage est d'observer que la division de la mélodie selon un cycle de 28 produit dans le *peşrev* d'Ahmed Ağa un taux moyen de 33.1 changements de ton, ce qui est absolument conforme aux prédictions fournies par le nivellement hypothétique de l'accroissement pour la période 1700-1850, étant en fait presque identique avec la valeur de 33.5 projeté pour 1800 dans l'évolution du *peşrev* en *nihavent*.

LES TRANSCRIPTIONS DE FONTON

Cependant, si cela nous aiderait à faire un croquis de la forme que ce *peşrev* aurait pu revêtir en 1800, le trajet qu'il a dû parcourir le long du XVIII^e siècle reste mystérieux. Comme on a vu, de la souche originelle du *Kevseri Mecmuası* qui aurait pu éclaircir cette période il n'y a pas été publiée une seule composition postérieure à celles qui avaient été copiées de Cantemir, et si nous nous restreignons aux seules sources ottomanes nous sommes en conséquence dépourvus de points de repère. Il reste, cependant, les notations mi-siècle de Fonton⁹⁰. L'appel à une telle source suscite, sans doute, des problèmes: à quel point Fonton était-il intégré dans cette tradition? à quel point a-t-il pu capter dans ses notations des versions vraiment représentatives? ou sont-elles plutôt inadéquates puisque faussées par une optique étrangère et une compréhension incomplète? À Fonton manqua, sans doute, l'immersion totale qui avait fait d'Ali Ufki et de Cantemir des musiciens ottomans accrédités, mais il résidait à Istanbul depuis 1746 – ses notations datent de 1751 – et l'*Essay* qui les contient démontre qu'il était un observateur raffiné et scrupuleux qui avait acquis des connaissances approfondies. Sans s'essayer ici à l'analyse compréhensive que ses notations méritent, on peut néanmoins conclure qu'en dépit d'une écriture rythmique qui ne reflète pas toujours avec justesse la cadence des cycles et de quelques approximations en ce qui concerne les degrés microtonaux, elles sont des documents qui nous fournissent un apport précieux⁹¹.

Elles consistent en un «air turc», un «air arabe», une «chanson turque», une composition intitulée «air de Cantimir», une autre sans identification, et une «danse grecque», et – ce qui nous intéresse ici – trois des six sont des *peşrevs*. Quoiqu'ils ne comptent pas parmi eux un exemple en *devri kebir*, tous les trois, heureusement, sont à identifier avec des compositions qu'avait notées Cantemir quarante ou cinquante ans auparavant, et constituent donc des points de repère d'une grande valeur. À première vue, il paraît qu'ils représentent des tendances différentes, offrant des contrastes en même temps extrêmes et instructifs. Dans l'un, un *peşrev* en le cycle rythmique *hafif* de 32 unités de temps, dont l'équivalent dans la collection de Cantemir est C94, nous remarquons, à part une section où il y a substitution de matière mélodique, une forte ressemblance, et même quelquefois une identité complète, et ce qui paraît être un accroissement de complexité minime. En fait, il recèle une hausse du taux de changements de ton d'environ 40%, mais on doit admettre que c'est là un chiffre décevant, puisqu'il dépend de l'addition d'agréments seulement en quelques endroits. Dans un autre, celui que Fonton nomme «l'air de Cantimir» (ex. 7, dessous), un *peşrev* en le cycle rythmique *bereşan* de 16 unités de temps dont l'équivalent dans la collection de Cantemir est C281 (ex. 7, dessus), nous voyons par contre une élaboration mélodique plus régulière et assez poussée dans la voie de l'évolution qu'a dû suivre le *peşrev* en *nihavent*.

⁹⁰ Charles Fonton, *18. Yüzyılda Türk Müziği* (tr. Cem Behar), Istanbul, Pan Yayıncılık, 1987, p. 98-121; Feldman, *Music of the Ottoman court*, p. 443-5; Neubauer, *Der Essai sur la Musique Orientale*, p. 137-41.

⁹¹ Cette estimation est très proche de celle que donne Feldman (*ibid.*, p. 442). Voir aussi les remarques de Behar (Fonton, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, p. 33-4), et la discussion plus poussée de Neubauer (*ibid.*, p. 296-303).

First system of musical notation, consisting of two staves in 16/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

a

Second system of musical notation, labeled 'a', consisting of two staves in 16/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff features a bass line with quarter and eighth notes.

b

Third system of musical notation, labeled 'b', consisting of two staves in 16/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff features a bass line with quarter and eighth notes.

c

Fourth system of musical notation, labeled 'c', consisting of two staves in 16/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff features a bass line with quarter and eighth notes.

d

Fifth system of musical notation, labeled 'd', consisting of two staves in 16/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff features a bass line with quarter and eighth notes.

Cantemir + c', e, f; Fonton + a, b

Ex. 7

La représentation de la structure rythmique est chancelante: c'est seulement dans le premier cycle qu'on rencontre huit mesures de la fraction 4/4–32 unités de temps au lieu des 16 de Cantemir. Dans les sections suivantes, les valeurs moyennes sont de 28, 27 et 28 unités de temps et même, dans H2a, de 22. Néanmoins, il est évident que la notation de la mélodie a été faite très méticuleusement. On peut donc se fier à ce document pour illuminer le caractère général des innovations, y compris la souplesse rythmique qui entame peu à peu la structure interne très nette, presque emphatique, de *bereşsan* chez Cantemir, surtout en ce qui concerne l'allure de la première moitié du cycle, précédemment un 3 + 3 + 2 très marqué, qui paraît se dissoudre pour être remplacée par un autre engrenage. Quant au développement de la mélodie, bien que les notes ajoutées se bornent normalement au ton avoisinant, on est frappé par la qualité de l'imprévisible qui sape tout espoir d'atteindre à une spécificité quelconque dans la reconstruction d'une évolution historique. Toutefois, il est à remarquer que la hausse du taux de changements de ton entre les deux versions de ce second *peşrev* va de 15.4 à 22.1, et accuse donc un accroissement de 43% pour les années 1700-1750, chiffre tout à fait conforme à la valeur proposée pour le corpus de *peşrevs* en *devri kebir*.

Quant au troisième *peşrev* (ex. 8), en *uşşak*⁹², ce qui est surtout frappant est qu'il a subi rien moins qu'une métamorphose rythmique. La notation de Fonton est cette fois uniforme et sans équivoque: elle

⁹² C'est à Neubauer que nous sommes redevables d'y avoir attiré notre attention, tout en parlant prudemment de «*ein in der Tonalität und im Ablauf vergleichbares Stück*» (*ibid.*, p. 298). En effet, la juxtaposition des deux premières sections et la ritournelle donne la preuve d'une relation aussi étroite que dans les exemples précédents (et l'on n'aura donc besoin d'accepter la suggestion de Neubauer qu'il s'agit ici de la version instrumentale d'une chanson). La ressemblance dans la troisième section (pour Cantemir la dernière) est moins certaine, et la version de Fonton en ajoute une autre dont la facture rythmique n'est plus la même.

reflète la dilatation du matériau mélodique que contient un cycle *hafif* de 32 unités de temps chez la version qu'avait notée Cantemir, C232, en le divisant en 48 unités de temps (12 x 4/4), ce qui suggère que le cycle original a été remplacé (probablement) par *muhammas* (soit 3 x 16) ou (possiblement) par *sakil* (soit 1 x 48)⁹³.



Ex. 8

Cette dilatation ressemble de près à celle qu'on a observée dans le *peşrev* précédent, quoiqu'elle n'accuse qu'un croisement d'environ 20% si l'on insiste à en faire la mesure dans le cadre élargi de 48 unités de temps, c'est-à-dire à égaliser le rapport du contenu mélodique avec l'unité de temps (on peut remarquer aussi que la comparaison est quelque peu brouillée par le fait que l'indication du tempo, *adagio*, contrastant avec l'*andante* de «l'air de Cantemir», suggère une interprétation ralentie, donc plus ouverte aux agréments supplémentaires). Il y a là, évidemment, quelques difficultés d'interprétation, mais il est possible de conclure tout de même que malgré les variations entre les rapports de ces trois *peşrevs* avec leurs précurseurs dans la collection de Cantemir, ils soutiennent les conjectures faites sur le niveau de développement à attendre au milieu du XVIII^e siècle.

LE RÉPERTOIRE VOCAL

Pour suppléer cette quantité de documentation guère suffisante, on pourrait se demander s'il serait possible en sus d'obtenir quelques informations du répertoire vocal, en dépit du fait désolant qu'il est ignoré par les trois sources principales après Ali Ufki, c'est-à-dire les collections de Cantemir, Osman Dede et Kevserî: la notation du répertoire vocal recommence seulement avec Abd ül-Baki. Un aspect intéressant a néanmoins été dévoilé récemment par Feldman⁹⁴, qui a étudié la majeure partie du corpus du troisième *selâm* de l'*ayin* mévlévi, dont le cycle rythmique est aussi normalement le *devri kebir*. En suivant les *selâms* en ordre chronologique selon les attributions traditionnelles il a identifié un premier groupe de six compositions en *devri kebir*, dont deux anonymes (qui sont censées remonter au XVII^e ou même⁹⁵ au XVI^e siècle) suivies des *selâms* de Mustafa Dede (m. 1638), Itrî (m. 1712) et deux d'Osman Dede (m. 1730) puis, après un vide d'environ 50 ans, un deuxième groupe dans lequel il identifie une attestation du cycle doublé de *devri kebir* seulement dans les *peşrevs* de Abd ül-Baki (m. 1804) et Abdurrahman Künhi Dede (m. 1831), d'où ce

⁹³ 48 pourrait être conçu théoriquement aussi en termes de 12 x 4 (*sofyan*), 8 x 6 (*semai*), 6 x 8 (*düyek*), 4 x 12 (*çenber*), 3 x 16 (*bereşan*), ou 2 x 24 (*nim sakil*). Tous sont improbables selon ce que nous savons (Wright, *Demetrius Cantemir, The collection of notations, ii: commentary*) de leurs distributions et structures internes au temps de Cantemir.

⁹⁴ Walter Feldman, *Structure and evolution of the Mevlevi ayin: the case of the third selâm*, in : «Sufism, music and society», p. 49-65.

⁹⁵ İlker Evrim Binbaş, *Music and samâ' of the Mavlaviyya in the fifteenth and sixteenth centuries: origins, ritual and formation*, dans : «Sufism, music and society», p. 67-79.

développement serait à situer chronologiquement au tournant du XIX^e siècle. Dans ce répertoire, Feldman perçoit une stabilité de transmission indiquée surtout par la correspondance structurelle des deux *selâms* d'Osman Dede.

Une vue d'ensemble des deux groupes, auxquels on peut ajouter, pour mieux faire les comparaisons chronologiques, deux autres *peşrevs* des grands maîtres du XIX^e siècle Hammâmizade et Zekâî Dede, tend à confirmer cette dernière conclusion. Comme le démontre la juxtaposition des deux premiers cycles de tous les treize (ex. 9), il est évident que les exemples les plus récents montrent une densité mélodique qui manque dans les plus anciens, et que ceux-ci maintiennent une adhérence aux divisions dictées par la structure sous-jacente du cycle qui s'estompe peu à peu au fur et à mesure qu'on avance vers le milieu du XIX^e siècle, sans pourtant disparaître complètement, comme le témoigne l'articulation rythmique du premier cycle du *peşrev* de Zekâî Dede, qui accuse, si l'on peut s'exprimer ainsi, une forme parfaitement «classique» en approchant de très près la structure rythmique du *peşrev* en *beyati* de Mustafa Dede⁹⁶.

⁹⁶ Il en résulte quelquefois que la différence entre le «*devri kebir* nouveau» et la forme précédente ne se révèle pas facilement, surtout lorsque les éditions modernes l'obscurcissent en imposant une notation qui déguise une continuité de structure.

Il s'ensuit ou que l'hypothèse d'un développement continu, qui paraît valable pour les *peşrevs* mévlévis instrumentaux, cesse de l'être dans le contexte de ce segment du répertoire vocal, ou qu'un développement parallèle a eu lieu, sans pourtant effacer complètement les traces d'un style antérieur dans les anciennes compositions. Pour la preuve que le corpus vocal a bien subi une évolution mélodique, il n'y a qu'à considérer le troisième *selâm* de l'*ayin* en *suzidilara* de Selim III (mais dans le cycle *frenkçin*), dont la forme moderne présentée par Heper⁹⁷ recèle d'importantes différences avec la forme originelle notée par Abd ül-Baki. Quant à la forme «classique» avec laquelle commence le *peşrev* de Zekâî Dede, ou la ressemblance entre les deux *selâms* d'Osman Dede, on pourrait aussi invoquer pour l'expliquer le concept du *nazire*, une composition qui s'inspire d'une autre, en suit le modèle, sans pourtant l'imiter de près.

Mais ce sont là des thèmes à développer ailleurs. Il est au moins évident que la seule méthode de comparaison utilisée ici, celle du taux de changements de ton, a peu de prise sur les divers *selâms*, par suite de l'absence d'anciennes notations. Pour se confiner à la seule matière présentée en ex. 9 on pourrait conclure que la similitude générale qu'il indique, comme le démontre fig. 4:



Ex. 9

⁹⁷ *Mevlevî âyinleri*, p. 180-1.

1. anonyme: <i>pençgâh</i>	19	7. Şeyda	17.5
2. anonyme: <i>dügâh</i>	22.5	8. Ahmed Ağa: <i>nihavent</i>	25
3. Mustafa Dede	22	9. Ahmed Ağa: <i>hicaz</i>	27
4. Itrî	20.5	10. Abd ül-Baki	19
5. Osman Dede: <i>uşşak</i>	16	11. Künhi	23
6. Osman Dede: <i>çargâh</i>	19.5	12. Hammâmizade	22.5
		13. Zekâî Dede	22.5

Fig. 4

suggère plutôt un état presque invariable (le niveau un peu plus élevé qu'on rencontre chez Ahmed Ağa serait alors une expression de style personnelle). Le taux qu'on rencontre dans les compositions vocales en *devri kebir* qui se trouvent dans la collection d'Ali Ufki est d'environ 13, ce qui indiquerait peut-être un accroissement de l'ordre de 50% entre 1700 et 1800. (On peut ajouter ici la comparaison entre le 13 d'Ali Ufki et le 28 qui se manifeste dans un *beste* en le cycle *frengi-fer* (également de 14 unités de temps) préservé dans un manuscrit byzantin qui date d'environ 1770)⁹⁸. Cependant, une indication que le style du corpus des *selâms* pourrait être plutôt conservateur est fournie par le *peşrev* (vocal, avec un texte hébreu d'Israël Najara) d'Abraham Ariyas, compositeur de la première moitié du XIX^e siècle, qu'a publié Seroussi, dont le taux de changement de ton est d'environ 39, comparable avec celui des *peşrevs* instrumentaux de l'époque, mais bien plus élevé que celui des *selâms*⁹⁹. La conclusion la plus sûre est qu'il faudrait employer, comme Feldman, d'autres critères pour entrevoir les processus de développement dans les *selâms*, en scrutant par exemple les variations stylistiques en ce qui concerne la distribution mélodique par rapport à la structure du cycle. De toute façon, étant donné la nature restreinte des informations comparatives qu'on a pu tirer ici des *selâms*, il est évident que toute tentative de recréer, au moins approximativement, les étapes successives de la voie d'évolution que le *peşrev* en *nihavent* a suivi, doit se modeler surtout sur les informations fournies par Fonton et Abd ül-Baki.

À LA RECHERCHE D'UNE ÉDITION

On a déjà vu que cette évolution a mené à plusieurs versions modernes, et pour examiner sa nature de plus près il faudrait d'abord en choisir une, ou bien proposer un texte composite qui puisse servir de point de repère. En l'occurrence, il convient de commencer par établir une édition qui se base sur la version du *Kevserî Mecmuası* (tout en tenant compte de la transcription de Rauf Yekta Bey et de celle, indépendante, qu'a publiée Sürelsan) et sur les trois premières versions Hamparsoum, donc de présenter une forme généralisée qui serait peu ou prou valable pour la période aux alentours du milieu du XIX^e siècle.

Il s'agit alors de prendre compte des conventions de deux systèmes de notation qui ne cadrent pas exactement, mais se complètent, l'un donnant plus de précisions dans le domaine de l'intonation, l'autre dans celui du rythme. En sus, il sied de remarquer par rapport au système de Cantemir, reproduit intégralement par le compilateur du *Kevserî Mecmuası*, que celui qui a noté le *peşrev* en *nihavent* a ajouté d'autres conventions pour en définir les durées brèves. Chez Cantemir, l'indication de la durée relative consiste à marquer sous chaque symbole précisant le ton (*p, q, r ...*) un chiffre (1, 2, 3 ...) ou, quand une unité de temps (1) est divisée (également) entre deux tons, à placer le chiffre 1 à mi-chemin entre eux: $\overset{p}{1} \overset{q}{1}$. (C'est seulement la scission graphique de l'unité de mesure qu'il emploie dans les compositions les plus complexes, c'est-à-dire commencer par 2 ou 4 comme règle au lieu de 1, qui permet de préciser les valeurs plus courtes). Or dans la notation du *peşrev* en *nihavent* d'autres distributions se présentent, mais il n'en résulte aucune difficulté, même s'il y a quelquefois de l'ambiguïté, puisqu'on peut toujours avoir recours aux versions Hamparsoum, qui emploient d'autres conventions, celles-ci sans équivoque.

⁹⁸ Je suis reconnaissant au Dr. Georges Plemmenos, qui a eu la gentillesse de m'informer de cette composition et de mettre à ma disposition sa transcription.

⁹⁹ Edwin Seroussi, *The Turkish makam in the musical culture of the Ottoman Jews: sources and examples*, dans : «Israel Studies in Musicology», 5, 1990, p. 43-68. Selon les critères analytiques employés ici, la conclusion proposée par Seroussi, que cette composition est typique du style du XVIII^e ou même du XVII^e siècle, paraît se baser sur une idée de conservation difficile à soutenir.

Une différence plus importante entre les deux systèmes a trait à la notation des pauses. Celles-ci sont indiquées avec précision dans le système de Hamparsoum, et pas du tout dans le système de Cantemir, où un chiffre quelconque doit être entendu comme une définition de la durée qui sépare deux attaques, et n'implique pas nécessairement la durée du son. Il est donc légitime de projeter sur la notation du *Kevserî Mecmuası* la grille de pauses qu'indiquent les notations Hamparsoum, surtout quand on se rappelle qu'une pratique semblable avait déjà été indiquée dans les notations de Fonton, et surtout dans «l'air de Cantimir» (ex. 7), où la position des pauses et leur durée sont définies très précisément (ce que démontre le fait qu'elles sont maintenues avec exactitude dans les répétitions), tandis que la notation du compositeur n'en éveille pas le moindre soupçon. On conclura que la version du *Kevserî Mecmuası* doit être lue à la lumière de la représentation plus exacte que permet la notation Hamparsoum.

On peut remarquer aussi que quelques-unes des modifications qui en résultent avaient déjà été incorporées par Rauf Yekta Bey dans sa transcription, ce qui démontre qu'il n'a pas simplement déchiffré la notation du *Kevserî Mecmuası*, mais qu'il a eu recours en sus à une connaissance de la transmission orale de cette composition et/ou à une des partitions Hamparsoum¹⁰⁰. L'exemple le plus éclatant se trouve dans le dixième cycle (la quatrième mesure de la deuxième section (*hane*)). Dans la version de Rauf Yekta Bey il commence :



ce qui correspond, dans l'original, à :



Ce sont des pauses indiquées dans la notation Hamparsoum, mais omises de la transcription plus fidèle de Süreلسan faite sur la notation originelle dans le *Kevserî Mecmuası* (qu'il ajoute d'ailleurs en sous-texte). Cependant, il faut remarquer à certains endroits un manque d'unanimité entre les trois versions Hamparsoum en ce qui a trait à l'absence ou la présence (et la durée) des pauses, et ces versions révèlent aussi de légères différences dans les groupements rythmiques, surtout concernant l'absence ou la présence (et la nature) d'une division rythmique d'un seul ton. D'une façon générale, l'édition suivante se concentre ici sur une des possibilités qu'offrent les manuscrits sans noter la (ou les) autre(s).

Elle omet aussi toute indication à ce qui correspond, dans le *Kevserî Mecmuası*, aux pauses. Étant donné le manque total de symboles équivalents, c'est toujours la continuation du ton précédent qui y est indiquée, ce qui permet une reconstitution infaillible de cette version. En ce qui concerne l'intonation, puisque l'évolution des distinctions microtonales sort du cadre de cette étude, on se restreindra aux seuls signes dièse et bémol, auxquels pourraient correspondre, en quelques endroits, d'autres signes dans les éditions ou transcriptions modernes.

Les indications éditoriales sont:

KM version du *Kevserî Mecmuası*
 RYB transcription de Rauf Yekta Bey

L'édition suit l'emploi de l'équivalence (arbitraire) 1 = noire que Rauf Yekta Bey avait choisie, suivi de Süreلسan. Entre les deux termes de l'édition (en bas) et de C116 (en haut), dont la transcription emploie l'équivalence (également arbitraire) 1 = croche, deux versions intermédiaires sont parfois proposées, la première visant le stade de développement qu'on pourrait attendre vers 1750, tandis que l'autre représente une version également hypothétique pour l'an 1800. (Là où la seule différence se restreint à une augmentation d'attaques il n'y a pas de version intermédiaire, tandis qu'ailleurs il suffit d'en intercaler une). Dans le dixième cycle, il va de soi que la version que présente l'édition ne peut pas dériver de celle qu'avait notée Cantemir, d'où l'insertion ici d'une version hypothétique équivalente, signalée par *[].

On n'aura pas besoin de souligner que les versions intermédiaires sont des essais purement spéculatifs qui cherchent seulement à esquisser la typologie d'une évolution. Notons d'abord que quand le même matériau dans la version originelle (ou, plus précisément, la plus ancienne) revient en d'autres endroits, il ne génère pas toujours les mêmes résultats, ce qui veut dire que l'évolution des versions modernes ne se présente pas comme un processus automatique dont il serait possible de reconstituer toutes les étapes: la

¹⁰⁰ À comparer ici est la transcription contemporaine qu'il offre aux lecteurs de *Şehbal* (no. 11, 1907, p. 211). Elle fourmille de signes d'expression purement éditoriaux, tout en maintenant l'absence totale de pauses qui caractérise la notation originelle.

manque d'uniformité menace la possibilité de tracer avec sûreté les bifurcations et, comme on a vu par rapport aux notations de Fonton, quoiqu'il soit possible d'arriver assez facilement à une typologie des additions, leur volatilité ne permet pas d'ériger des principes de prolifération d'application stricte¹⁰¹. C'est surtout dans l'évolution de la répartition rythmique qu'il devient hasardeux de prédire, et vu qu'en certains endroits dans les versions Hamparsoum le développement mélodique déborde même la mesure pour entamer le cycle suivant, brouillant ainsi l'équivalence des durées, il paraît sage de ne tenter qu'une reconstruction rythmique très partielle. On aurait dû supposer, par exemple, que la dilatation mélodique exercerait son effet surtout sur les longs tons placés au commencement de plusieurs cycles mais, bien que cette section ne soit pas dépourvue d'additions importantes, le nombre des notes ajoutées s'avère aussi grand là où se trouvent dans C116 les durées relativement courtes. Cependant, pour suggérer, à titre d'essai, une ébauche des durées pour les tons des stades hypothétiques intermédiaires, une reconstruction complète est proposée pour les deux premiers cycles (après lesquels la reconstruction rythmique se limite plus prudemment aux passages les moins discutables), mais étant donné la multiplicité des répartitions de durée possibles, rien ne garantit la supériorité de cette version. Toutefois, si elle a quelque valeur, elle mènerait à la conclusion, déjà entrevue, de la rétention jusqu'à 1750 de la trame rythmique de C116 selon laquelle chaque moitié du cycle *devri kebir* était perçue comme fractionnée en 3 + 4, tandis que quand on arrive à la fin du XVIII^e siècle cette perception est quasiment perdue, pour être remplacée par la suite par une division en 14 qui était en toute probabilité perçue comme elle sera représentée par la ponctuation des partitions Hamparsoum, c'est-à-dire 4 + 4 + 4 + 2.

The image displays four systems of musical notation, labeled 1a, 1b, 2a, and 2b. Each system consists of four staves. System 1a has time signatures of 14/8, 14/8, 14/4, and 28/4. System 1b has a common time signature. System 2a has a common time signature. System 2b has a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, illustrating the complexity of the original notation and the proposed reconstruction.

Ex. 10 (a)

¹⁰¹ Voir Wright, *Aspects of historical change*.

3a

3b

4a

4b

KM 
 RYB 

Ex. 10 (b)

5a

5b

6 = 3

7a

7b

Ex. 10 (c)

8a

8b

9a

9b

Ex. 10 (d)

10a

*

10b

*

11 = 2

12a

12b

13a

13b

14a

14b

15 = 11 (÷ 2)

The image displays a musical score for 'Ex. 10 (e)'. It consists of several systems of staves. The first system (10a) has five staves: the top staff is a melody, the second is a bracketed phrase marked with an asterisk, the third is a rhythmic accompaniment, and the fourth and fifth are more complex rhythmic patterns. The second system (10b) follows a similar structure. A double bar line with a repeat sign is followed by system 11, which is a single staff. System 12a has two staves. System 12b is a single staff with the text 'répétition séquentielle' and a musical fragment. Systems 13a and 13b are single staves with 'répétition séquentielle' and musical fragments. Systems 14a and 14b are single staves with 'répétition séquentielle' and musical fragments. The final system (15) is a single staff with the text '15 = 11 (÷ 2)'.

Ex. 10 (e)

- 1a 7: RYB . 11: RYB . 11-12: H205, H211 .
- 1b 2: H205, H207, H211 . 6: KM . 7: H205, H211 . 9: H205, H207, H211: . 13-14: KM , RYB .
- 2a 5-6: H205 , H211 . 12-13: H205 . 14: KM, RYB .
- 2b 10: H205, H211 . KM 11-14:  (ou préférablement, ); H205 . 12-14: H207, ?H211, RYB .
- 3a 3-4: KM, RYB . 5-6: KM .
- 3b 3-4: KM, RYB . 11-12: H205 , KM , RYB .
- 4a 12-14: KM , RYB .
- 4b 3-4: H205 . 12-14: KM , RYB .
- 5a 4: KM, RYB . 7: KM . 11: KM, RYB .
- 5b 1-5: KM . 8: KM, RYB . 9: H207 . 10: KM, RYB . 11: H205 . 12: KM, RYB . 13: H205 ; KM, RYB . 13-14: H211 brouillé.

Ex. 10 (f)

- 7a 3, 5 etc.: KM  pour . 3-4: H205, H207, H211 omettent.
- 7b 7: KM, RYB . 14: H205, H207, H211 ajoutent  (et, pour compléter le cycle, la première unité de temps du cycle suivant).
- 8a 4: KM, RYB . 8: KM, RYB . 9: H205 . 13: KM .
- 8b 2: KM, RYB . 4: H205 . 11-12: KM, RYB .
- 9a 1: KM, RYB . 9: H205, H207, H211  (ou )
récupérant la deuxième des unités de temps perdues (7a).
- 9b 2: RYB . 12: KM, RYB .
- 10b 5: KM, RYB . 9-10: Sürelsan . 12: H205 .
- 12a 5: H205  (mais dans la séquence ). 10: RYB .
- 12-13: KM, RYB .

Ex. 10 (g)

À côté de l'uniformité structurelle déjà notée dans les versions du XIX^e siècle (et qui diffère, comme on l'a vu, de celle de Cantemir) se manifestent à quelque degré les variations mélodiques, et en même temps quelques menues différences rythmiques, sans pour autant entamer la conclusion que nous avons ici affaire avec une famille de versions dont les liens de parenté sont extrêmement étroits, et qui résident en toute probabilité dans les limites de la liberté d'expression personnelle, c'est-à-dire que les quatre ou cinq détenteurs de la tradition représentés ici auraient reconnu les versions des autres comme également valables. Mais cette impression d'homogénéité diminue, pour ne pas dire disparaît, lorsqu'on commence à faire la comparaison avec les autres versions qui représentent non l'étude scolastique, textuelle, mais la tradition pratique et vécue. Il s'agit donc de passer en revue les variantes présentées (en ordre chronologique) par:

A: la dernière des versions Hamparsoum, celle du manuscrit d'Ankara

TMK: la version des *Türk Musiki Klasikleri* du Dar ül-Elhan

MA: la version des *Mevlevi ayinleri*¹⁰²

Prenons d'abord les variantes qu'elles manifestent dans le premier cycle. En utilisant les mêmes critères pour mettre à part les menues variations en ce qui concerne les notes répétées, les notes pointées et les pauses, ex. 11 donne une juxtaposition où l'édition est suivie par une représentation partielle des trois autres versions où sont indiquées uniquement les unités de temps qui ne sont pas identiques à celles de l'édition (c'est-à-dire que le point de référence est toujours la première ligne d'écriture et non, pour les deux dernières, la ligne immédiatement en haut).

The image displays a musical score for Ex. 11, consisting of two systems of staves. The first system includes staves labeled 1a, A, TMK, and MA. The second system includes staves labeled 1b, A, and MA. The music is written in a 12/8 time signature and a key signature of one flat (G minor). The notation shows various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The TMK and MA versions show significant differences in the placement of notes and rests compared to the original edition (1a).

Ex. 11

Cela, évidemment, fait contraste avec la presque unanimité que laisse percevoir ex. 10. Mais la comparaison révèle quand même un haut degré de parenté, surtout entre l'édition et TMK (cette version est même omise de 1b, étant donnée qu'elle est ici identique). En A, on peut remarquer quelques notes ajoutées, mais aussi l'omission d'autres: l'ensemble des changements de tons est légèrement haussé, mais pas assez pour conclure qu'il y a là une indication sûre d'un stade plus tardif ou d'une autre voie de transmission. Quant à MA, où la ligne mélodique est également proche des autres, on peut remarquer quelques simplifications qui laissent soupçonner l'influence sur ses co-éditeurs de Suphi Ezgi, zélateur de l'épuration du legs classique, tandis que la substitution de *fa* à *fa dièse* est peut-être une autre manifestation de cette tendance au «classicisme»¹⁰³.

Dans le deuxième cycle, le scénario est identique. A, TMK et MA montrent aux unités de temps 2-3 de 2a une assimilation à 1a 2-3, et ayant laissé tomber la gamme ascendante à 1b 3-4, A et MA présentent à 2b 11-13 une gamme équivalente entre *sol* et *ré* qui présage une certaine liberté qu'on trouve ailleurs dans l'approche aux notes cadentielles. Mais ce sont là, en somme, des substitutions qui ont peu d'importance: et étant donné que le profil des 3^e, 4^e et 5^e cycles correspond en général à celui des deux premiers, tout tend à indiquer une relation stable entre quatre versions assez proches les unes des autres. Comme auparavant, MA ressemble beaucoup à A tout en manifestant une ligne mélodique plus dépouillée, tandis que TMK se

¹⁰² À laquelle s'allie la version plus récente de Heper (*Mevlevî âyinleri*, p. 117-8), qui est presque identique à MA. Mises à part quelques détails dépourvus d'importance, elle ne s'en distingue que par la perte des répétitions et donc des variantes *prima volta* qui y sont associées, et elle sera exclue de l'analyse suivante.

¹⁰³ Au temps de Cantemir, *nihavent* se basait surtout sur le pentacorde inférieur *sol la si bémol ut ré*, à laquelle s'ajoutait le pentacorde supérieur *ré mi fa sol la*. Le parallélisme secondaire *sol la si bémol/ut ré mi bémol* commence à se faire au XVIII^e siècle, dans des définitions qui ignorent le pentacorde supérieur (voir par exemple Eugenia Popescu-Judet et A. Ababi Sirlı, *Sources of 18th century music. Panayiotis Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos' comparative treatises on secular music*, Istanbul, Pan Yayıncılık, 2000, p. 97). La conjonction de *mi bémol* et *fa dièse* (en effet une échappée vers *hicaz*) vient plus tard; elle ne fait même pas partie de la définition de Rauf Yekta Bey (*Türk musikisi*, p. 72).

rapproche de l'édition, et il paraît donc justifié de conclure que nous avons affaire ici à un faisceau de versions dont les liens de parenté sont tellement étroits qu'il serait justifié de parler en termes d'une unique chaîne de transmission. Cependant, dans les sections ultérieures les variations se multiplient, et il devient de plus en plus difficile, voire, impossible, de les insérer dans le même moule. Après la gamme ascendante de 7a, dont la simplicité nue est préservée avec une fidélité insolite – elle est seulement augmentée d'un dédoublement d'attaques – les écarts commencent en 7b, où les liens entre A et MA s'estompent et, au fur et à mesure que l'on progresse, les versions modernes, malgré leur ressemblance générale, paraissent de moins en moins dériver d'un seul archétype: les variations qu'ils présentent signalent des divergences nettes qui ne peuvent s'expliquer que par une séparation établie assez tôt dans la voie de transmission qui mène d'une part aux versions de l'édition et A, et de l'autre à la version MA.

Déjà au début de 7b il devient difficile de voir en MA une dérivation de C116, qui commence avec *fa sol fa*: on s'attendrait plutôt à *la sol fa*, quoiqu'en fin de compte, on pourrait proposer que la différence résulte simplement de l'extension de la gamme précédente de *sol* à *la*, d'où la descente initiale. Par la suite, il devient évident que le développement du registre aigu en MA, qui commence à se distinguer d'A à partir de 8a 7, est impossible à dériver de C116, et il est donc logique ici d'ajouter en bas une autre version, hypothétique, de la même facture – donc contemporaine à C116 – et par là de signaler l'existence d'une deuxième branche de l'arbre généalogique:

Ex. 12

Comme on peut le voir, la version hypothétique commence et finit à une distance d'une tierce (d'abord en haut, puis en bas) de la version que connaissait Cantemir. Quant au neuvième cycle, il y a convergence entre toutes les versions en 9b, tandis qu'en 9a la ressemblance entre l'édition, TMK et A contraste avec MA, qui paraît toujours dériver d'une autre source, indépendante de C116. La relation entre les deux sources, qui suggère aussi une dislocation rythmique, peut être esquissée ainsi:

Ex. 13

Ailleurs, pour brouiller les relations encore plus, on trouve qu'en 8 et la deuxième moitié de 10b, A montre une filiation avec C116 plus directe que l'édition, ce qui suggère que les contrastes proposés entre C116 et la version hypothétique n'étaient pas toujours immuables, donc qu'elles présentent un ensemble d'éléments parmi lesquels subsistait à un certain degré la possibilité de choisir. Un autre signe potentiel de clivage dans la voie de transmission se manifeste par la conservation en MA de la même ritournelle après chaque section, c'est-à-dire l'équivalent de la mesure 3 de C116, tandis que dans les autres on rencontre après les deux dernières sections l'équivalent de la mesure 2'. On pourrait en déduire que MA, la notation la plus récente, retient ici, imprévisiblement, une version plus archaïque, mais les apparences sont trompeuses, car en examinant de plus près ce qui a été retenu de C116, on peut voir que l'élément innovateur est, par contre, la substitution de 3 pour 2' qui se trouve en MA. Les ressemblances entre les deux:



Ex. 14

auront sans doute facilité l'échange, mais ne devraient pas l'avoir provoqué: nous avons affaire ici plutôt à une simplification par voie d'assimilation, et non à une refonte qui remplace une perte résultant de l'usure dans la transmission orale.

Il reste à considérer un détail en apparence dénué d'importance et qu'ex. 10 ne révèle pas. La troisième section (H3) de C116 (qui devient par la suite la quatrième) consiste, à part la mesure finale, en une vaste séquence, dans laquelle la première moitié du premier cycle est répétée, sans variation, cinq fois. Or dans les versions Hamparsoum 205, 207 et 211 cette phrase, dans sa forme ultérieure, est retenue exactement, comme on devait s'y attendre – à part l'ultime répétition, où il y a une transition qui vire vers la ritournelle finale – tandis que dans le *Kevserî Mecmuası* (transcrit ici avec fidélité par Rauf Yekta Bey aussi bien que par Sürelsan) seules les deux premières répétitions sont exactes, puisque dans la troisième il y a une intercalation après la cinquième unité de temps. Il en résulte que la séquence suivante ne commence pas au début du cycle, et c'est seulement dans la cinquième répétition que la position originelle est restaurée à la suite d'une omission équivalente. Étant donné que la ligne mélodique ne souffre aucune autre altération, on voudrait identifier ici une faute du scribe, due au fait qu'il utilise une méthode de notation dépourvue de signes de ponctuation pour les fins de cycle et les divisions internes qui eussent pu servir de contrôle pour vérifier les valeurs rythmiques.

Mais quelle que soit son origine, ce décalage sert d'outil diagnostique. Absent des trois versions Hamparsoum, il se présente en TMK et MA (et aussi, par la suite, Heper). Il paraît alors incontestable que la version du *Kevserî Mecmuası* a été transmise par Rauf Yekta Bey à ses collègues du comité éditorial du Dar ül-elhan, et que dans leur travail de rédaction, ils lui ont accordée une autorité supérieure à celle de la tradition orale (ou même écrite selon le système de notation Hamparsoum), possiblement parce qu'ils ont cru tous qu'elle incarnait une source plus ancienne – sans toutefois accepter la paternité de Cantemir. Le décalage est indiqué en ex. 15, qui présente d'abord la deuxième répétition de la séquence selon l'édition (1), suivie des trois autres (2, 3, 4) dans les versions H207 (presque identique à l'édition), *Kevserî Mecmuası* (KM), et MA, où l'on peut noter que la perturbation de la répétition séquentielle est augmentée à la fin du même cycle par une deuxième intercalation, d'où le fait que la séquence suivante ne commence qu'à partir de la troisième unité de temps. En compensation, cette version, en virant vers une autre ritournelle, laisse tomber la transition avec laquelle finissent H207 et KM.

The image displays a musical score for three instruments: H207, KM, and MA. It is organized into four systems, numbered 1 through 4. Each system contains three staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). System 1 shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. System 2 shows a similar pattern but with some variations in the H207 and KM parts. System 3 shows a more complex pattern with many sixteenth notes and rests. System 4 shows a pattern with some chromaticism and a final cadence.

Ex. 15

Il est fort probable que TMK, qui incorpore le décalage de KM, sert de base à la version de la séquence en MA, où l'on peut soupçonner que Suphi Ezgi et ses co-éditeurs, ayant simplifié le contour initial de (2) jusqu'à reproduire – sûrement à leur insu – la version de Cantemir dans ses six premières unités de temps (de *la* à *mi*), préféreraient «corriger» la cadence rythmique boiteuse de (3) qui résulte du décalage en déplaçant la dernière unité de temps de (2) en KM/TMK pour créer une ligne mélodique dont la scansion est maintenant plus symétrique (4 + 4 + 4 + 2).

Comme on l'a vu, aux versions qui reflètent la tradition vécue s'ajoutent celles qui résultent de l'étude académique, et qui ont elles aussi une histoire de transmission révélatrice. Intéressant, ou plutôt inquiétant, est le fait de trouver chez presque tous les héritiers de Rauf Yekta Bey (et, plus tard, de Sürelsan) des aberrations textuelles soulignant que l'introduction de fausses lectures n'est nullement confinée au domaine des copistes, mais contamine aussi les versions imprimées. L'existence de quelques menues fautes est toujours à attendre ; déjà la lecture que présente Rauf Yekta Bey de la notation du *Kevserî Mecmuası* n'est pas impeccable ; mais parmi les versions ultérieures se trouvent des bévues quelquefois grossières qui produisent des déformations extrêmes.

Des sept versions citées (fig. 1), les trois premières forment une série : la version de Rauf Yekta Bey sert de base pour celles de Burada et de Popescu-Judetz. La version de Burada reste très proche de sa source, bien qu'elle manifeste quelques menues déviations qu'il serait fastidieux d'identifier ici. Toutefois dans la première des versions présentées par Popescu-Judetz, laquelle se base à son tour sur celle de Burada, comme le démontre la conservation de presque tous les changements qu'il avait introduits, la disposition spatiale du commencement est entièrement bouleversée, à tel point qu'il est presque impossible à déchiffrer sans

recourir à l'original¹⁰⁴. On peut aussi noter la production par haplographie d'une mesure à la place des deux mesures de la ritournelle (*mülâzime*) (qui n'est pas identifiée comme telle et semble alors être intégrée dans la première section); et la même faute apparaît dans la deuxième section, où la deuxième mesure est absente. Chez Tsiamoulis & Erevnidis il y a une amélioration importante: la structure de la première section est restaurée. Mais les mesures disparues demeurent exclues, ce qui indique que la source principale était véritablement Popescu-Judetz, et ils ajoutent une autre omission, cette fois de leur propre facture, en laissant tomber les deuxième, troisième et cinquième mesures de la dernière section, un raccourci inexplicable qui détruit complètement la grande ligne séquentielle.

Un second groupe se base sur la transcription de Sürelsan. Indépendante de celle de Rauf Yekta Bey, elle a été faite directement sur la notation du *Kevserî Mecmuası*, à laquelle elle reste très fidèle (ce qui a pour résultat l'omission des pauses et des notes répétées dont l'existence est signalée par les versions Hamparsoum). C'est de cette source qu'émane la seconde version de Popescu-Judetz (1981), qui en donne une reproduction exacte (tandis que sa troisième version (1998) nous ramène à l'origine en nous donnant une reproduction exacte puisque photographique du texte de Rauf Yekta Bey). Mais quand on se tourne vers l'autre version qui dérive de Sürelsan, celle de Feldman qui a pour origine la deuxième version de Popescu-Judetz, on trouve que son niveau ressemble plutôt à celui de la première version de Popescu-Judetz, puisque c'est malheureusement le même désordre: cette fois elle déforme la structure des troisième et quatrième sections en déplaçant une page entière (par hasard, le décousu de la ligne mélodique ne se trahit pas facilement à moins qu'elle ne soit examinée d'assez près)¹⁰⁵. Il en résulte que plus de la moitié de la troisième section se trouve insérée dans la quatrième: et voilà Feldman qui note que la quatrième section est de loin la plus longue, et que rien dans ce qui survit de l'œuvre de Cantemir ne présage une telle expansion!¹⁰⁶. Cela est d'autant plus surprenant, étant donné que la matière ainsi déplacée se trouve à sa place dans la troisième section de l'autre version présentée par Feldman, celle des *Mevlevî ayinleri*. Mais si la troisième section est ici complète, la quatrième, en revanche, manque totalement: la forme demeure estropiée.

Malgré ces versions nombreuses qui parsèment la littérature académique, et trahissent de divers motivations, ce sont les partitions issues de la tradition orale qui paraissent démontrer un vif intérêt en ce *peşrev* de la part des exécutants, et lui accordent, semble-t-il, une certaine importance dans le répertoire. Cependant, il paraît qu'il n'est guère interprété aujourd'hui, et l'on n'a pas besoin d'ajouter une discographie et d'en démêler d'autres variantes. Par contre, il existe maintenant au moins un enregistrement de la plus ancienne version (celle de Cantemir), et l'on doit donc mettre à côté de toutes les autres éditions modernes les deux transcriptions de C116 qui ont été publiées récemment¹⁰⁷, permettant ainsi un retour aux sources.

Malheureusement, les variations pour lesquelles la meilleure explication est une version hypothétique qui existerait déjà à l'époque de Cantemir ne nous aident pas à voir plus clair dans l'espace vide du XVIII^e siècle. Ce nonobstant, pour mener à fin ce tour d'horizon, et pour résumer la discussion des relations entre toutes ces versions, essayons d'en esquisser un arbre généalogique (fig. 5). C'est là, évidemment, une abstraction simplifiée: elle représente sans trop d'entorse, espérons-le, les liens entre les éditions modernes, mais, étant donnée la nature de la documentation prémoderne, elle est incapable de rendre compte des rapports complexes de la tradition vécue, dont l'enchevêtrement des voies de transmission charriait sans doute d'autres variantes.

¹⁰⁴ Le *peşrev* commence en bas de la page avec les deux dernières lignes de notation, mais quand on tourne la page, on trouve immédiatement le début de la deuxième section (*hane*), ce qui suggère que la première ne dépasse pas un cycle et demi, et a été transmise de façon fautive, et il faut retourner à la première page pour en trouver, en haut, la suite, après laquelle s'insère, comme si de rien n'était, la troisième section de la composition précédente. Pour le lecteur non averti et qui ne connaît pas notre *peşrev*, ce qui reste de la première section est évidemment perdu.

¹⁰⁵ En effet, c'est une insertion qu'un regard fixé sur la ligne mélodique ne révélerait pas immédiatement, puisqu'elle commence avec le même ton (*fa*) qui la précède, et finit avec un *mi* qui est suivi par un *sol* qui ne suscite pas de graves doutes. Mais du premier coup d'oeil scrutateur jeté sur le cycle rythmique il est évident que quelque chose ne colle pas. Quant aux altérations que cette version introduit ailleurs, elles sont minimes et ne valent pas la peine d'être inventoriées.

¹⁰⁶ *Music of the Ottoman court*, p. 451. Au lieu de deux cycles pour la troisième et de sept pour la quatrième qui résultent de cette déformation, on devrait compter respectivement quatre et trois cycles (en excluant la ritournelle).

¹⁰⁷ Tura, *Kantemiroğlu, Kitābu 'İlmi 'l-Mūsīkī 'alā vechi 'l-Hurūfāt*, 2, p. 222-3, Cantemir, *The collection of notations*, i, p. 250-1.

la répétition cesse d'être un geste rhétorique vide. Il sied, en effet, de réfléchir un peu sur le champ sémantique de composition et compositeur dans la musique ottomane ou, plus précisément, sur la portée de l'idée quelque peu ambiguë de ces deux termes dans une tradition orale qui estimait, certes, les grands créateurs du passé et croyait transmettre leur oeuvre avec fidélité, mais qui en fait agissait souvent en pouvoir transformateur. Étant donné la possibilité d'ajouter à la ligne mélodique quelques embellissements, le processus de la composition n'aboutit pas à la création d'une entité figée. Les maîtres s'efforçaient, sans doute, de ne pas trop dévier de la version qu'ils avaient apprise, mais toujours en jouissant, semble-t-il, d'une liberté d'expression qui permettait de menues variations. Ce qu'il faut donc mettre en relief, au moins dans le cas présent, est le contraste entre une stabilité ontologique, sur le plan synchronique, qui n'est pas minée par la perméabilité qui lui est intégrale, et sur le plan diachronique, un flux continu dû à l'apport créateur de la part de chaque musicien, d'où résulte une mutation progressive qui, peu à peu, a donné naissance à un tissu mélodique tellement plus étendu que Derviş Mustafa aurait de la peine à le reconnaître, ou plutôt ne le reconnaîtrait assurément plus, surtout après le remaniement total de la trame rythmique. Sans vouloir déroger de l'importance de l'acte initial de création, il faut considérer la forme moderne de ce *peşrev*, parallèlement à celle des autres qui ont subi le même processus d'amoncellement, comme le produit d'un engagement continu: en remaniant l'argile jamais entièrement cuite des versions qu'ils ont reçues pour l'accommoder au style contemporain, les exécutants la refaçonnent toujours¹⁰⁸. Ici, ce qui survit du passé est le produit d'une transformation continue qui relie et dégage simultanément: la tradition créatrice recompose toujours en surajoutant, ce qui a l'effet d'encroûter et, finalement, d'effacer la version originelle sous le poids non seulement de l'expansion mélodique mais aussi des transformations rythmiques et formelles qui en découlent.

Toutefois, contre ce flux créateur commence à s'établir, dès le début du XX^e siècle, le brise-lames de la notation. Avec elle peut être associée l'accentuation d'un clivage entre un style d'interprétation très libre et un autre, plus sobre, qui se renforce au fur et à mesure que le siècle avance, et qui est marqué par un rapport plus consciemment respectueux envers les chefs-d'œuvres du passé dont il prend la partition comme point de repère¹⁰⁹. Mais même ici le contexte est déterminant, et au style affecté par les grands ensembles et chœurs, qui ne dépasse guère les limites de la partition, s'oppose le jeu des solistes, pour lesquels la notation n'est qu'un dessin. Celui-ci doit certainement être respecté, mais il permet, voire, exige d'être interprété d'une manière assez libre, comme le démontre une réalisation de l'édition de Tsiamoulis et Erevnidis¹¹⁰ dans laquelle le taux de changements de ton dans les deux premières mesures (l'équivalent du premier cycle dans la notation de Cantemir) s'est élevé à 39 (une hausse de plus d'un tiers en relation à la partition, qui en a 28), tandis que dans C116 nous n'avons que 10. Toutefois, l'existence de la partition met le frein: elle empêche que les ajouts apportés par l'exécutant ne soient intégrés dans une nouvelle version de base qui serait transmise à la prochaine génération, pour être augmentée à son tour, et ainsi de suite, ce qui veut dire que malgré la persistance de la liberté d'expression dont témoigne cette réalisation, le type de développement continu qu'on peut tracer à travers les diverses notations du *peşrev en nihavent* s'est finalement terminé.

Néanmoins, si la partition marque la fin d'une histoire, elle peut nous servir d'instantané, permettant l'exploration des moments historiques discontinus, d'où la possibilité d'un enregistrement de la notation de Cantemir¹¹¹ qui se tait sur l'existence d'un lien quelconque entre cette version et celles des partitions

¹⁰⁸ Comme le souligne Cem Behar, une certaine liberté d'interprétation régnait jusqu'au début du XX^e siècle (il parle d'«œuvres ouverts»: «20. yüzyılın başlarından önce Klasik Türk Müziğinde her yapıt bir bakımda bir «açık yapıt»tı», *Klasik türk musikisi üzerine denemeler*, Istanbul, Bağlam Yayınları, 1987, p. 80). Il est impossible, malheureusement, de préciser les limites de cette liberté, mais on peut quand même discerner un élément d'exagération dans le «tant qu'on veut» de l'analyse de Borrel: «Il faut savoir, en effet, que la mélodie orientale n'affecte pas une forme fixe comme la nôtre: la mélodie est caractérisée par son point de départ, ses notes de cadence, sa ou ses dominantes, ses rapports fixes avec le rythme qui la supporte; du moment que tout cela est conservé, on peut varier ou broder tant qu'on veut dans les intervalles, pourvu qu'on puisse reconnaître le mélós, étayé par les points d'appui précédents». À part la référence, très importante, d'ailleurs, à l'ancrage du rythme, on pourrait soupçonner qu'il s'agit ici d'une définition du *taksim* qui en esquisse l'appui structurel donné par le *seyir* (= mélós).

¹⁰⁹ M. Greve, *Die Europäisierung orientalischer Kunstmusik in der Türkei*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995 [Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, 142], p. 206.

¹¹⁰ Je suis reconnaissant à Eleni Kallimopoulou, élève de Ihsan Özgen, qui a eu la gentillesse de faire cet enregistrement (sur le *kemençe*). Il a été fait sans discussion préalable, c'est-à-dire sans aucune indication qui eût pu influencer sur le style de son interprétation.

¹¹¹ Opus 111 OPS 30-266 «Splendours of Topkapı». L'interprétation est du groupe Bezmârâ, sous la direction de Fikret Karakaya. L'enregistrement date de 1998.

modernes analysées ci-dessus. Il en résulte que la soi-disante version « originale » et sa (ou ses) transformation(s) moderne(s) ont dès maintenant la possibilité d'une vie commune mais séparée, indépendamment figées dans la forme contingente que leur a dotée le hasard d'être notées à deux périodes très diverses. En effet, l'enregistrement de la notation de Cantemir fait partie d'un projet de redécouverte et de réintégration de l'ancien legs ottoman que la révolution d'Atatürk, au moins dans la forme extrême promulguée par l'idéologue Gökbalp, avait voulu balayer et consigner à l'oubli. Il proclame non seulement l'intention de réintroduire dans le répertoire d'aujourd'hui d'anciennes compositions dont existe une notation, mais que la transmission orale n'a pas préservées, mais aussi de créer un style d'interprétation plus apte aux compositions du XVII^e et XVIII^e siècles en prenant compte du contexte historique, au moins en ce qui a trait à l'identité et à la morphologie des instruments, d'où résulte l'emploi, entre autres, d'instruments de l'époque maintenant désuets tels le *çang* et le *miskal*.¹¹²

En somme, l'histoire complexe de ce *peşrev* suit les méandres d'une évolution sociale et conceptuelle qui le dote de plusieurs rôles. Ayant évidemment passé par l'anonymat auquel est vouée la production de maints compositeurs peu connus, il subit d'abord l'attraction de l'oeuvre de Cantemir, puis celle du répertoire mévlévi, où il est intégré dans un *ayin* dont l'identité du compositeur lui sera transférée à son tour. Finalement, avec l'enregistrement de la notation de Cantemir on arrive à la possibilité d'une future existence parallèle des versions anciennes et modernes et de la reconnaissance d'une parenté historique où l'anneau se ressoude.

CONCLUSION

C'est à Rauf Yekta Bey que nous sommes redevables d'avoir publié cette composition pour la première fois dans un journal français, et d'avoir contribué à sa publication en Turquie dans des versions qui ne cessent pas d'exercer leur autorité, et à cela doit être ajouté l'influence qu'il a exercée sur les musicologues en dehors de la Turquie. Pour eux, cependant, il y a aussi d'autres éléments: comme on l'a vu, c'est la valeur idéologique qui a donné une impulsion aux recherches des érudits roumains, Burada et Popescu-Judet, qui passent le transfert à Ahmet Ağa sous silence: cette composition, toujours intégrée dans le corpus cantemirien, fait preuve de la contribution du prince moldavien à la culture ottomane. Pour Tsiamoulis & Erevnides, suivant la même piste, l'enjeu idéologique vire vers l'affirmation d'une présence grecque au sein de la musique ottomane. En publiant un recueil de la production des compositeurs grecs ou au moins orthodoxes, ils cherchent à démontrer l'existence d'un apport important au répertoire ottoman dont ces compositeurs peuvent revendiquer le mérite; et, en ce qui concerne la pratique, ils avertissent les musiciens grecs intéressés aux traditions de l'Asie Mineure, y compris la musique classique ottomane, de l'existence d'un stock de compositions peu connu qui est en même temps ottoman et indigène. C'est une publication que l'on peut considérer aussi dans le contexte d'un discours qui vise plus loin, c'est-à-dire cherchant à raffermir l'importance de la contribution de la Grèce aux cultures qui l'entourent. Ses protagonistes soulignent non seulement la présence durable d'un levain gréco-byzantin dans la tradition ottomane, mais prétendent aussi trouver dans l'ancienne musique grecque la racine (ou au moins une des racines) de la musique persane – sous la tutelle de laquelle la musique ottomane est souvent censée éclore. Quant à la situation contemporaine, cette publication pourrait être vue comme faisant partie d'une secousse idéologique qui dévoile le visage antérieurement obscur de l'autre pour laisser percevoir les éléments du soi: elle déclenche une espèce d'assimilation qui se base sur les ressemblances au niveau de la structure modale¹¹³, s'ouvrant à un enrichissement qui se veut aussi de la reconnaissance d'un legs au moins partiellement grec¹¹⁴.

¹¹² Pour une discussion raffinée du sens de la tradition (mot consciemment évité dans le présent paragraphe), référons à l'étude poussée de Jean During (*Quelque chose se passe: le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier, 1994) – en soulignant, pourtant, puisque cette analyse se concentre sur la musique iranienne, qu'entre la Turquie et l'Iran subsistent d'importants contrastes. Ici, on devra penser à un corpus secondaire dont les liens avec le présent ne sont guère perçus ou n'existent plus, et qui doit être détérré en fouillant d'anciennes sources. Il s'agit dans ce cas, plus que d'une simple curiosité musicologique, d'un travail d'archéologue dont l'impulsion ressort d'une prise de conscience envers le passé marquée par le besoin d'affirmer une identité culturelle qui plaide à contre-pied des structures et discours officiels où domine l'influence occidentale.

¹¹³ Voir, par exemple, Marios D. Mavroidis, *I mousikoi tropi stin anatoliki mesogio*, Athènes, Fagotto, 1999. L'équation *echos* = *makam* est d'ailleurs préfigurée dans les textes antérieurs, par exemple celui de Kyrillos Marmarinos du XVIII^e siècle (Popescu-Judet et Sirlı, *Sources of 18th century music*).

¹¹⁴ Voir Eleni Kallimopoulou, *Music, meaning and identity in a contemporary Greek urban movement: the 'paradhosiaka' phenomenon* (Thèse de doctorat, Université de Londres), 2006. Je lui suis redevable de m'avoir introduit aux débats grecs.

Sans diminuer la valeur de la contribution des experts roumains et grecs, on doit constater que c'est surtout grâce aux recherches de Feldman que l'horizon de la musicologie historique, tant turque qu'occidentale, s'est récemment élargi. C'est à lui que nous sommes redevables d'avoir tenté, pour la première fois, d'examiner l'axe diachronique de près en analysant la version du *Keveserî Mecmuası* en fonction d'un témoin, l'interrogeant pour y déceler les traces d'une profonde et soudaine mutation qui, déjà au milieu du XVIII^e siècle, aurait délaissé les normes de l'époque de Cantemir pour préfigurer les conditions modernes. Que ses conclusions paraissent quelquefois discutables ne déroge pas à l'importance de sa contribution à l'étude des rapports entre les notations anciennes et modernes, surtout en défrichant le terrain des structures modales et formelles.

Mais c'est là une porte que Rauf Yekta Bey lui-même avait déjà entr'ouverte. Il est vrai que sa transcription du *peşrev* en *nihavent* ne correspondait pas au pied de la lettre à l'ancien texte qu'il prétendait déchiffrer: comme on l'a vu, les légères déviations qui s'y trouvent ne peuvent s'expliquer que par l'interférence de la (ou les) version(s) courante(s) que reflètent les notations Hamparsoum. Impossible, alors, s'il écrivait pour un public turc averti, de soutenir la thèse d'une version «originelle» dont la différence avec la pratique contemporaine était telle qu'il serait justifiable de parler d'une version «inédite» qui, de plus, serait exempte des «déformations» infligées par les exécutants de l'époque. Mais si l'interprétation la plus convaincante de ces propositions quelque peu exagérées est qu'il s'est laissé séduire par un besoin aussi bien idéologique que psychologique, qui l'enthousiasmait à présenter à un public français un document historique qui servirait de preuve de l'ancienneté de la tradition classique, il a tout de même franchi le seuil d'une conception neuve des traditions du Moyen-Orient. Aux yeux de la musicologie occidentale elles cesseront par la suite de n'être plus que les héritiers d'une pensée et d'une pratique qui n'avaient guère évolué et dont l'intérêt principal était de constituer une préhistoire et en même temps un prélude contrastif au développement dynamique de la musique occidentale¹¹⁵. Selon cette perspective, la publication des compositions classiques d'une autre époque a révélé le dynamisme de la tradition ottomane, et c'est avec son article de 1907 que Rauf Yekta Bey a inauguré ce processus.

Je tiens à remercier ici Cem Behar, pour avoir commenté une version antérieure du présent texte; Federico Spinetti, pour avoir préparé les exemples de notation; Daniel Suceava, pour avoir surveillé la publication; et Ali Charrier et les autres qui m'ont aidé à éviter les fautes de langue.

¹¹⁵ Mais pas tout de suite, et pas complètement : la durabilité des conceptions ethnocentriques se révèle surtout dans l'organisation des histoires en plusieurs volumes. *The New Oxford History of Music*, par exemple, nous offre dans son premier volume (1957) «the contributions made by Eastern civilizations and primitive societies» comme prolégomènes à l'histoire de la musique occidentale, et il s'agit, conformément à la logique de ce regard de biais, presque exclusivement du passé des civilisations orientales.

