



**HAL**  
open science

## Unité sémiotique de la qaṣīda à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī

Nidaa Abou Mrad

► **To cite this version:**

Nidaa Abou Mrad. Unité sémiotique de la qaṣīda à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī. Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, 2011, 5, pp.53-74. hal-00934884

**HAL Id: hal-00934884**

**<https://confremo.hal.science/hal-00934884>**

Submitted on 22 Jan 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī

Nidaa ABOU MRAD\*

Cet article propose une étude sémiotique de la modalité de la *qaṣīda muwaqqa'a 'alā al-wahda*, importante forme vocale apparue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Égypte, au sein de la tradition musicale arabe du *Mašriq*, et pérennisée notamment grâce aux enregistrements 78 tours réalisés entre 1905 et 1910 par le maître du genre, le cheikh Yūsuf al-Manyalāwī (vers 1847-1911). Cette forme hybride fait alterner la cantillation improvisée des vers arabes classiques d'une *qaṣīda* (poème monomètre et monorime), sur la métrique mesurée du module binaire de la *wahda*, avec un *répons* au texte polysémique (mystique vs profane), dit *des censeurs*. Doté d'une clause caractéristique, celui-ci est généralement énoncé en ouverture et/ou en clôture, dans sa mouture chantée en dialecte égyptien classicisant, et, en cours de performance, sous forme de ritournelle instrumentale. Transcendant la quadruple hétérogénéité du genre (mystique/profane), de la langue (classique/dialectal), du dispositif sonore (vocal/instrumental) et du style vocal (cantillation/chant) de ses constituants, l'élaboration de cette séquence-type semble reposer sur cette *euphonie* syntaxique musicale caractérisant l'interaction (intertextuelle) entre termes contrastés régulièrement alternés. Par-delà sa fonction d'interface (prélude/interlude/postlude), sans doute le *répons des censeurs* constitue-t-il un modèle pour l'élaboration de la musicalisation des vers poétiques. Cette hypothèse assigne au mode d'articulation mélodique de ce *répons* et, plus précisément, à son schème cadenciel le rôle de référentiel unitaire pour la distinction des traits pertinents des formules cantillatoires et de repère formulaire modal unifiant pour la significativité intrinsèque de cette énonciation musicale.

---

\* Professeur de musicologie, directeur de l'Institut Supérieur de Musique - Université Antonine (Liban).

## 1. Une tradition syncrétique

Hybride dans son édification, articulant les deux pans cruciaux de la culture du *Mašriq* que sont la poésie arabe classique et la cantillation religieuse à un *répons* idiomatique profane, pour produire une énonciation musicale improvisée, la *qašīda à répons* incarne au mieux dans un cadre musical le projet de renouvellement sociétal initié par la Renaissance ou *Nahḍa* du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi Jurjī Zaydān (1861-1914) affirme-t-il qu'il « s'est produit au sein de cette renaissance un mouvement intellectuel et musical. La musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales. Un groupe de musiciens et de chanteurs s'est illustré, à la tête duquel 'Abduh al-Ḥāmūlī [1843-1901], promoteur de la nouvelle manière de chanter en Égypte »<sup>1</sup>. Cette refonte est tributaire d'un syncrétisme (Muwayliḥī, 1902, p. 406, Abou Mrad, 1991, et Lagrange, 1996, chap. III) qui intègre à

- i. la tradition musicale citadine cairote, de langue vernaculaire, se présentant sous les formes strophique du *dawr* et cantillatoire réitérative du *mawwāl*, des éléments adaptables, susceptibles de la renouveler, en provenance
- ii. de la tradition religieuse et soufie de l'*inšād* en arabe classique : cantillation mélismatique de *qašīda mursala* (non-mesurée) et *muwaqqa'a* (mesurée) du *dīkr* (invocation des noms divins) et responsorial du *tawšīḥ* ;
- iii. de la tradition alépine, axée sur la forme cyclique du *muwaššah* ;
- iv. de la tradition instrumentale ottomane, principalement la forme du *taqṣīm* autonome et des ouvertures instrumentales *pešrev* et *semā'ī*.

Sollicitation herméneutique (Picard, 2001) et générative de la tradition, susceptible d'activer ou de réinitialiser le sens (During, 2010, p. 252) des séquences-types puisées dans les répertoires préexistants, par le biais notamment d'une complexification systémique et syntaxique, ce processus donne naissance à des formes hybrides (formes développées du *mawwāl* et du *dawr*, *qašīda* à répons), symboliquement et musicalement situées aux confins des traditions apparentées précitées. Ces séquences s'intègrent aux phases successives de la *wašla*, macroforme élastique, en parcours obligé dialectique triphasé monomodal, représentant la charpente-type du format du concert de la nouvelle école (Ḥula'ī, 1904, Abou Mrad, 2004). Cette *wašla* est interprétée par un chanteur soliste entouré d'un *taḥt* —ensemble instrumental composé de solistes improvisateurs (Racy, 2007)— et d'un à trois *maḍhabgī-s*, chanteurs entonnant collectivement les énoncés vocaux précomposés, tels que *muwāššah-s*, *maḍhab-s* et *répons* des diverses séquences à métrique mesurée. Des échantillons improvisatifs de ces mêmes séquences-types sont gravés, au début du siècle suivant, sur des 78 tours par les principaux continuateurs de l'école Ḥāmūlī, et ce, sous une forme autonomisée par rapport à la *wašla*.

Plus particulièrement, le *cheikh* Yūsuf Ḥafāga al-Manyalāwī, chantre religieux de la confrérie soufie Layṭiyya cairote, s'intègre activement à ce mouvement, dont il devient une figure de proue, puis le principal représentant à la mort de Ḥāmūlī (Lagrange, 2011, p. 8-13). Il contribue, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'élaboration musicale de la nouvelle forme dénommée *qašīda 'alā al-waḥda* (Lagrange, 1994, p.

<sup>1</sup> Jurjī Zaydān, 1904, *Tārīḥ ādāb al-luḡa al-'arabiyya* [Histoire de la connaissance de la langue arabe], Le Caire, traduit et cité par Philippe Vigreux (1991, p. 191).

73-74) et en amorce, au début du siècle suivant, le processus de pérennisation discographique. Aussi enregistre-t-il le plus grand lot, soit vingt-et-une *qaṣīda*-s, représentant 34% de ses gravures (Lagrange, 2011, p. 32) entre les années 1905 et 1910 (avec suspension en 1906), épaulé par le *taḥt*<sup>2</sup> du *qānūniste* Muḥammad al-'Aqqād (1849-1929). Ce corpus est réédité en 2011 au sein de la compilation CD réalisée par la fondation AMAR.

**Tableau 1 : Synthèse discographique de la *qaṣīda* chez Yūsuf al-Manyalāwī, établie par Ghassan Sahhab (2011) à partir de Lagrange (2011)**

N°	Incipit	Éditeur	Numéro catalogue	Enregistrement/publication	mode selon catalogue	<i>taḥt</i> <sup>3</sup>	Piste CD
1.	'Alā fi sabīli l-Lāh	Sama' al-mulūk	1257	1905	Bayyāt	1	CD <sub>10</sub> 6
2.	Lam yaṭul laylī	Sama' al-mulūk	1258	1905	Bayyāt	1	CD <sub>10</sub> 7
3.	'Ukaddību nafsī	Gramophone	012265/6	1908	Ṣikāh [/'tik ḥiṣār]	2	CD <sub>8</sub>
4.	Wa-davāḥi l-'uyūn	Gramophone	012361	1908/9	Bayyāt	2	CD <sub>2</sub>
5.	Fatakātu laḥṭiki	Gramophone	012364/5	1908/9	Hijāz	2	CD <sub>5</sub>
6.	Lā gāza l-Lāh	Gramophone	012369	1908/9	Bayyāt	2	CD <sub>4</sub>
7.	Dayyā 'ī 'ahda fatā	Gramophone	012384/5	1908/9	Bayyāt	2	CD <sub>7</sub>
8.	Qifī yā 'umayma l-qalb	Gramophone	012377	1908/9	Rāsi	2	CD <sub>3</sub>
9.	Yā Zaynabu l-ḥasnā	Gramophone	012425	1908/9	Bayyāt	2	CD <sub>3</sub>
10.	Aḡṣadat Zaynabu qalbi	Gramophone	012426	1908/9	Bayyāt	2	CD <sub>2</sub>
11.	Wa-hawāḥ wa-huwa 'aliyyātī	Gramophone	012431/2	1908/9	'Uṣṣāq	2	CD <sub>6</sub>
12.	'In ṣakawta l-hawā	Gramophone	012514/5	1909/11	Ṣikāh [/'sikāh]	3	CD <sub>5</sub>
13.	Mayyaztu bayna gamāliḥā	Gramophone	012567/8	1910/12	Bayyāt	4	CD <sub>3</sub>
14.	'Allāhu ya 'lam	Gramophone	012666/7	1910/14	Hijāz	4	CD <sub>2</sub>
15.	'Agibtu li-sa 'yi d-dahr	Gramophone	012707	1907/24	Bayyāt	2	CD <sub>3</sub>
16.	'Alā fi sabīli l-Lāh	Gramophone	012708/9	1910/24	Ṣikāh [/'tik ḥiṣār]	4	CD <sub>7</sub>
17.	'Uḥibbukī yā Salmā	Gramophone	012710	1910/24	Ṣabā	4	CD <sub>9</sub>
18.	Hāmilu l-hawā ta 'ibu	Gramophone	012711	1910/24	Ṣabā	4	CD <sub>10</sub>
19.	Fā-yā muḡaif dūbi gawan	Gramophone	2012058/9	1910/24	Bayyāt	4	CD <sub>8</sub>
20.	Yā laytu ima l-ḥabiba wāfā	Gramophone	2012057L	1909/24	Bayyāt	3	CD <sub>2</sub>
21.	Lā tahsibū 'anna maylī	Gramophone	2012052	1910/24	'Uṣṣāq	4	CD <sub>5</sub>

Pour mettre au point cette forme hybride, située à cheval entre la tradition confrérique *a cappella* de l'*inṣād* et la pratique de la *waṣla* avec *taḥt*, il fallait bien qu'un chanteur fasse le trait d'union et inscrive au sein du nouvel art musical égyptien du *ṭarab* citadin et profane la marque de la pratique confrérique de la *qaṣīda* mystique, consistant en une cantillation en solo, accompagnée par l'ostinato (en métrique binaire) invocatoire choral du *dīkr* - « *Allāh hayy* » (Dieu est vivant) - et encadrée par le chant collectif d'un répons approprié chanté en arabe classique.

Aussi la migration/déterritorialisation au sens deleuzien de cette manière de faire en direction du cadre profane se réalise-t-elle d'abord par le biais du remplacement de l'ostinato choral par un accompagnement instrumental assuré par le *taḥt* sur le module/ostinato percussif binaire de la *waḥda*. Cette mutation consiste également en la substitution du répons confrérique par un répons ambivalent, chanté en un dialecte égyptien archaïque, mâtiné de *fūṣḥā* (arabe classique). Également déterritorialisé et réinterprété symétriquement par rapport à la migration/réinterprétation profane de la *qaṣīda* mystique et placé en exergue de celle-ci, cet énoncé est dénommé « *lāzimāt al-'awāzil* »<sup>4</sup>, c'est-à-dire *répons* ou *ritournelle des censeurs* (dénommé ci-après RC) et consiste à son origine en deux vers se trouvant en tête

<sup>2</sup> En plus de Muḥammad al-'Aqqād, cet ensemble comprend (1) en 1905 (éd. *Sama' al-mulūk*) : Maṣṣūr 'Awaḍ au 'ūd, et 'Alī Ṣāleḥ au *nāy*; (2) en 1907/8, (éd. Gramophone) : Ibrāhīm Sahlūn au violon et 'Alī Ṣāleḥ au *nāy*; (3) en 1909 (Gramophone) : Sāmī a-ṣ-Ṣawwā au violon et 'Alī Ṣāleḥ au *nāy*; (4) en 1910 (Gramophone) : Sāmī a-ṣ-Ṣawwā au violon et 'Ibrāhīm Qabbānī au 'ūd (Sahhab, 2011).

<sup>3</sup> Numéro d'ordre de la configuration du *taḥt* selon la codification de la note précédente.

<sup>4</sup> Maḥmūd al-Būlāqī (1904) désigne ce répons seulement par son incipit sans en indiquer la forme.

d'un *madhab/dawr* en mode *Sikāh* du XIX<sup>e</sup> siècle (Al-Gindī, 1895, p. 71) : « *Āh yā anā w-eš lel-'awāzil 'andenā 'Ūm maḍya' el-'uzzāl we-wāšilnī anā* »<sup>5</sup>, que Frédéric Lagrange (2011, p. 31) traduit par : « Pauvre de moi ! Que devons-nous aux censeurs ? Laisse-les s'égarer et unis-toi à moi ».

Pour cet auteur, la récursivité de cette « ronde des censeurs » remplit pour l'ensemble des textes poétiques auxquels elle s'incorpore la fonction de garant de leur homogénéité thématique amoureuse. Mais, plutôt que d'induire une sorte d'isotopie sémantique<sup>6</sup> qui rendrait inéluctable la lecture univoque de toute *qaṣīda*, cette récursivité maintient l'ambivalence inhérente au verbe *wāšala* se trouvant à la fin du *répons* et qui réfère à l'union *wiṣāl* des bien-aimés. Car il s'agit bien d'une polysémie cumulant l'érotique poétique du *gāzal* profane avec sa réinterprétation acculturative qui la transmute en quête mystique de l'union divino-humaine à laquelle la *Vox Dei* inviterait l'auditeur. Aussi s'agit-il plutôt d'une intertextualité<sup>7</sup> qui renforce et généralise cette bipolarité sémiotique et confère à ce *répons transformé* le statut initiatique de passage symbolique et/ou opératif entre les champs mondain et divin.

## 2. Un répons déterritorialisé

À l'origine de la *qaṣīda à répons*, la déterritorialisation croisée du *RC* et de la cantillation soufie n'est pas sans rappeler le processus d'appariement des antennes/répons<sup>8</sup> à la psalmodie qui se trouve être aux fondements du plain-chant et de l'*octoéchos* latin (Saulnier, 1997). Cette typologie modale relie le ton formulaire de cantillation des versets du psaume, caractérisé par sa corde de récitation ou *tenneur*, au *modus* de l'antenne/répons, caractérisé par sa *finale*, instaurant ainsi la *bipolarité* modale du chant romano-franc. Le principe d'*euphonie* syntaxique musicale, gérant l'enchaînement « entre la mélodie de l'antenne et les tournures du ton psalmodique correspondant » (Meeùs, 2005, p. 11), ne saurait cependant s'appliquer au champ responsorial de la *qaṣīda* sans engager au préalable une vérification de la grammaticalité de la configuration musicale de son *répons*, en quête de structures profondes et de schèmes formulaires dont la juridiction est susceptible de se prolonger tout au long de l'articulation de l'énoncé.

### 2.1. Dispositif et texture

Deux moutures alternatives incarnent le *RC*, en se différenciant du point de vue du dispositif vocal et/ou instrumental comme suit :

° آه يا أنا وِشْ لِلْعَوَازِلْ عَنَدِنَا \\ قُمْ مَضْبِعِ الْعُرْزَالِ وَوَاصِلْنِي أَنَا

<sup>6</sup> « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (Greimas, 1970, p. 91).

<sup>7</sup> Julia Kristeva définit l'intertextualité comme étant une « interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » et qui permet de saisir « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (de codes) prises à d'autres textes. [...] Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle » (Biasi, 2012, se référant à Julia Kristeva, 1969, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil).

<sup>8</sup> *Antienne* désigne une ritournelle vocale alternant avec la psalmodie antiphonée à deux chœurs, tandis que le terme *répons* est associé à la psalmodie responsoriale faisant alterner soliste et chœur.

- 1) *répons* vocal/verbal (emprunté au *madḥab* du *dawr* susmentionné, moyennant appropriation modale), interprété uniquement au début (parfois après un court prélude instrumental *dūlāb*) et/ou à la fin de la séquence-type et prenant la forme d'un chant de texture hétérophonique, mêlant la voix du soliste à celles du petit chœur des *madḥabgiyya*, avec accompagnement de *taḥt* ;
- 2) *ritournelle* instrumentale substitutive, interprétée en hétérophonie par le *taḥt*, en guise de prélude, de postlude et d'interlude se glissant entre deux phrases de cantillation pour souligner les clausules correspondant au schème cadentiel<sup>9</sup> (*SC*) du *RC*. Il s'agit d'une sorte de *tarjama* (traduction), *écho* instrumental du *répons* implicitement évoqué par l'articulation musicale de l'énoncé vocal.

### 2.2. Trame temporelle

La trame temporelle du *RC* est polyrythmique et repose sur :

- 1) la métrique prosodique des vers de ce *répons*, correspondant au paradigme *rajaz*, triple concaténation du module métrique *mustaf'ilun* ou *tan-tan-ta-nan* (— — ∪ —) tenant lieu (dans ce qui suit) de *syntagme-cellule* ;
- 2) le module percussif binaire de la *wahda*, associant une frappe *sombre dum* à deux frappes *claires tak*, régulières ou syncopées (transcription 1) ;

#### Transcription 1 : Composante polyrythmique du *RC*

dum tak tak dum tak tak dum tak tak dum tak tak dum tak tak

### 2.3. Étude synoptique et paradigmatique de la modalité du *RC*

L'étude synoptique et paradigmatique des occurrences du *RC*, dans ses versions chantées en prélude et/ou postlude aux *qaṣīda*-s du corpus (transcriptions 2 à 7), fait apparaître, par-delà la totale équipollence textuelle et rythmique des énoncés, une configuration mélodique présentant des degrés variables d'opposition à l'aune des trois premiers critères de la définition quadripartite de la modalité de Tran Van Khé (1968) que sont (I) la structure intervallique, (II) les pôles ou degrés hiérarchiques et (III) le profil formulaire. Cela conduit à distinguer deux classes d'appariement, la première, reposant sur une homogénéité scalaire des variantes, compatible avec des oppositions segmentaires du double point de vue polaire et formulaire, la seconde, se définissant par une importante équipollence formulaire et polaire des variantes, concomitante à leur ségrégation scalaire.

Ainsi la première classe concerne-elle les variantes du *répons* vocal s'inscrivant en prélude et/ou postlude des *qaṣīda*-s en modes dénommés (selon les indications

<sup>9</sup> Cette expression est empruntée à Michel Imberty (1969, chap. 1).

discographiques) *Sīkāh*, *Bayyātī* ou *Dūkāh*<sup>10</sup> et *Rāst* (t. 2, 3 et 4). Énoncées dans la même échelle *zalzalienn*e (agencement de secondes moyennes *n* (mesurant environ 150 cents) et de secondes majeures *M* (environ 200 c.)), ces variantes ont en commun la formulation mélodique des deux premiers syntagmes-cellules, consistant en une descente entre les degrés *kardān* (*do*<sub>3</sub>) et *tīk ḥiṣār* (*la*<sub>2</sub><sup>db</sup>), celui-ci tenant lieu de *corde-mère* (teneur = finale) *cellulaire*. Ces variantes s'opposent (1) par le pont qui relie la 1<sup>e</sup> à la 2<sup>e</sup> cellule et dont la formulation dépend de la finale du *répons* et (2) par le *SC* de la 3<sup>e</sup> cellule et dont la formulation dépend de la finale du *répons* : sur *tīk ḥiṣār* (*la*<sub>2</sub><sup>db</sup>), pour *Sīkāh*, sur *nawā* (*sol*<sub>2</sub>), pour *Dūkāh*, et sur *jahārkāh* (*fa*<sub>2</sub>), pour *Rāst*.

Quant à la seconde classe, elle comprend les variantes vocales en modes *Dūkāh*, *Hijāz* et *Ṣabā* (t. 3, 5 et 6), identiques entre elles du point de vue polaire et formulaire, mais différentes selon le critère scalaire, l'échelle du mode *Dūkāh* étant *zalzalienn*e, tandis que celle de *Hijāz* est *chromatique syntone* (agencement de 2<sup>des</sup> moyenne *n*, maxime *MM* (environ 250 c.) et mineure *m* (environ 100 c.)) et que celle de *Ṣabā* est *zalzalienn*e altérée (agencement de 2<sup>des</sup> *n*, augmentée *a* (environ 300 c.) et *m* (environ 100 c.), en plus de la 2<sup>de</sup> *M* placée sous la finale dans ces trois structures).

**Transcription 2 : RC en mode *Sīkāh* sur *tīk ḥiṣār* (*la*<sub>2</sub><sup>db</sup>)**

Āh yā a - nā - weš - lel - 'a - wā - zil 'an-de-nā  
Ūm mad - ya - 'el - - - 'uz - zāl - we - wā - sel - nī - a - nā

**Transcription 3 : RC en mode *Dūkāh* sur *nawā* (*sol*<sub>2</sub>)**

Āh yā a - nā - weš - lel - 'a - wā - zil 'an-de-nā  
Ūm mad - ya - 'el - - - 'uz - zāl - we - wā - sel - nī - a - nā

**Transcription 4 : RC en mode *Rāst* sur *jahārkāh* (*fa*<sub>2</sub>)**

Āh yā a - nā - weš - lel - 'a - wā - zil 'an-de-nā  
Ūm mad - ya - 'el - - - 'uz - zāl - we - wā - sel - nī - a - nā

**Transcription 5 : RC en mode *Hijāz* sur *nawā* (*sol*<sub>2</sub>)**

Āh yā a - nā - weš - lel - 'a - wā - zil 'an-de-nā  
Ūm mad - ya - 'el - - - 'uz - zāl - we - wā - sel - nī - a - nā

<sup>10</sup> C'est la deuxième désignation *Dūkāh* (préconisée par Miḥā'il Maššāqa (1840-1899) et correspondant à la désignation de la finale homologue) qui est retenue dans cet article.

**Transcription 6 : RC en mode *Ṣabā* sur *nawā* (*sol*<sub>2</sub>)**

8  
 Āh yā. a - nā - - - weš. lel - 'a - wā - - zil 'aṅ-de-nā  
 'Um mad - ya - 'el - - - 'uz - zāl - we - wā - - sel - nī a - nā

Faisant exception par son macromode *Sīkāh* sur *sīkāh* (*mi*<sub>2</sub><sup>db</sup>), l'enregistrement n° 12 (CD<sub>8</sub>5) de la *qaṣīda* « 'In *ṣakawta l-hawā* » comprend : en plus de (1) l'énonciation initiale et terminale du *répons* en sa version instrumentale et dans ce mode *grave* (t. 7), (2) une esquisse instrumentale de la variante modale du *répons* en *Rāst* sur *kardān* (*do*<sub>3</sub>) (t. 8) et (3) l'affirmation de sa variante concurrente en *Dūkāh* sur *nawā* (*sol*<sub>2</sub>) (t. 9), autour de laquelle s'élabore un imposant développement cantillatoire en ce mode qui n'est abandonné qu'à la dernière minute pour une restauration du mode initial, confirmée par une ultime réitération instrumentale du *répons* *Sīkāh*. Associant les trois variantes modales *zalzaliennes* du *répons*, savamment réparties sur trois registres vocaux différents, le schéma de cet enregistrement semble être matriciel<sup>11</sup> pour le corpus étudié : (1) comme si le *répons* *Sīkāh* sur *sīkāh* (*mi*<sub>2</sub><sup>db</sup>) était l'avatar le plus proche de l'hypothétique *protorépons*, emprunté au *maḏhab* d'un *dawr* en *Sīkāh* du XIX<sup>e</sup> s., selon al-Gindī (1895, p. 71) ; (2) comme si le *répons* *Dūkāh* sur *nawā* (*sol*<sub>2</sub>), le plus occurrent statistiquement dans le corpus (Tableau 2), en même temps qu'intersection des deux classes susdécrites, était dérivé directement de ce *protorépons*, en vertu de la montée de la teneur-finale vers *nawā* à partir de la *corde-mère* *sīkāh*, objectivée (entre les minutes 1:25 et 1:34) par une variante bimodale (t. 8), correspondant probablement à un autre avatar matriciel du *protorépons* ; (3) comme si le *répons* en *Rāst* sur *kardān* (*do*<sub>3</sub>) (t. 9) était issu d'une montée *sīkāh*→*kardān*.

**Transcription 7 : RC en mode *Sīkāh* sur *sīkāh* (*mi*<sub>2</sub><sup>db</sup>)**

8  
 Āh yā. a - nā - - - weš. lel - 'a - wā - - zil - 'aṅ-de-nā  
 'Um mad - ya - 'el - - - 'uz - zāl - we - wā - - sel - nī a - nā

**Transcription 8 : RC en mode *Rāst* sur *kardān* (*do*<sub>3</sub>)**

**Transcription 9 : Ritournelle des censeurs avec montée de teneur-finale**

Par ailleurs, les *qaṣīda-s* n° 11 (CD<sub>8</sub>6) et n° 21 (CD<sub>9</sub>5) en '*Uṣṣāq* sur *rāst* (*do*<sub>2</sub>), d'échelle *diatonique toniée* (agencement de 2<sup>des</sup> minimes *mm* (autour d'un tiers de ton ou 67 c.), M et MM), ne comprennent pas de *RC* '*Uṣṣāq*, tandis que la version

<sup>11</sup> Pour Frédéric Lagrange (courriel adressé à l'auteur le 24/04/2012), le caractère matriciel de cet enregistrement s'inscrit également au niveau linguistique, « cette *qaṣīda* n'en étant pas une au sens des poéticiens, mais un texte en arabe classicisant traité musicalement comme une *qaṣīda* ».



instrumentale du *RC Dūkāh/nawā* (*sol*<sub>2</sub>) y est énoncée fréquemment, induisant des développements en *Dūkāh/nawā*, comme pour compenser l'apparent déficit en *RC* macromodal et marquer, au passage, la prééminence du mode *Dūkāh*.

**Tableau 2 : Recension des macromodes des *qaṣīda*-s chez Manyalāwī**

Macromode	Occurrence dans le corpus	Pourcentage de l'occurrence
<i>Bayyāfī</i> ou <i>Dūkāh</i> (sur <i>nawā</i> )	11	52.4%
<i>Sīkāh</i> (sur <i>tīk ḥiṣār</i> )	2	9.5%
<i>Sīkāh</i> (sur <i>sīkāh</i> )	1	4.8%
<i>Rāst</i> (sur <i>jahārkāh</i> )	1	4.8%
<i>Ḥijāz</i> (sur <i>nawā</i> )	2	9.5%
<i>Ṣabā</i> (sur <i>nawā</i> )	2	9.5%
<i>‘Uṣṣāq</i> (sur <i>nawā</i> )	2	9.5%
<b>Total</b>	21	100.0%

Sans doute la macromodalité de la *qaṣīda à répons* relève-t-elle du système du *maqām*, commun à la tradition confrérique<sup>12</sup> du *Maṣriq* et à son homologue citadine profane égyptienne, loin de tout emprunt à la tradition ottomane et à ses complexifications/dérivations macromodales (Abou Mrad, 2002, chap. IV). Il reste néanmoins que les tessitures modales propres à ces enregistrements correspondent à la voix de Manyalāwī (Abou Mrad, 2002, ch. II). Afin de retrouver les tons usuels des traités du XIX<sup>e</sup> siècle (Maššāqa, 1840, Šihāb a-d-Dīn, 1835, Ḥula’ī, 1904), rapportés conventionnellement à leurs finales homonymes en hauteurs relatives, et de minimiser les armures des transcriptions, facilitant ainsi les comparaisons synoptiques, il convient d’opérer une transposition à la quinte supérieure (ou à la quarte inférieure), qui donne : *Rāst* sur *rāst* (*do*) (t. 8), *Dūkāh* (de même que *Ḥijāz* et *Ṣabā*) sur *dūkāh* (*ré*) et *Sīkāh* sur *sīkāh* (*mi*<sup>db</sup>), ce dernier énoncé correspondant au *protorépons* (t. 7). Ainsi cette étude synoptique conduit-elle à la mise en exergue du *répons Sīkāh*, en tant que prototype, et à celle du *répons Dūkāh*, en tant que principal avatar et compétiteur du premier, eu égard à la prépondérance statistique du second et à son décalquage sur les variantes scalaires modales *Ḥijāz* et *Ṣabā*.

#### 2.4. Grammaticalité du répons des censeurs

L’autre observation inférée de la comparaison synoptique des variantes du *RC* est que la qualification différentielle de ces instances temporelles opère sur des aspects syntaxiques de la structure, principalement des relations séquentielles et hiérarchiques, soumises à l’influence d’une forte sensibilité au contexte (Clarke, 1989, p. 34) : (1) segmentation de l’énoncé en unités formulaires consécutives découpées dans la trame temporelle ; (2) distinction fonctionnelle et commutative de ces unités, basée sur les traits analytiquement pertinents<sup>13</sup> qui qualifient les pôles modaux

<sup>12</sup> L’enseignement des chantres *mašāyih* de l’école de Ṭaṭṭa (Nord de l’Égypte) ramène à sept ou huit les modes/*maqām*-s répartis sur deux catégories : (i) modes principaux (échelle d’ossature zalzalienne) : *Rāst* (mode dit régulier) ou *Yakkāh* (mode dit du 1<sup>er</sup> degré) ; *Dūkāh* (mode dit du 2<sup>ème</sup> degré) ou *Bayyāfī* ; *Sīkāh* (mode dit du 3<sup>ème</sup> degré) ou *‘Irāq*, et (ii) modes dérivés : *Jahārkāh* ou *Baladī*, *‘Uṣṣāq* ou *Nawā* (échelle d’ossature diatonique), *Ṣabā* (échelle d’ossature zalzalienne altérée), *Ḥijāz* (échelle d’ossature chromatique) (Said, 2010).

<sup>13</sup> Nicolas Meeüs (2002, p. 166) opère une distinction entre unités de seconde articulation (sans pertinence analytique) et unités de première articulation (analytiquement pertinentes, mais de façon minimale), tout en posant que la musique s’articule sur bien plus que ces deux niveaux. Ainsi la pertinence analytique des

en référence à une structure mélodique hiérarchique sous-jacente. Cette grammaticalité corrélative de l'articulation verbalement dépendante de l'énonciation non verbale du RC constitue le biais principal de l'abord sémiotique musical de la *qaṣīda*. Est ici privilégiée la notion de significativité intrinsèque à dimension taxinomique (Nattiez, 2004, p. 267), dénotative structurale ou *endosémiotique*, hors métalangage (Meeùs, 1992), qui repose sur l'aptitude d'une syntaxe donnée à générer des significations pour les signes qu'elle met en jeu (Meeùs, 2002, p. 171), en vertu de relations distributionnelles, entre éléments de même niveau d'articulation, et intégratives, entre éléments de niveaux différents (Benveniste, 1962, p. 125). Si les occurrences de ce *répons* dans la *qaṣīda* constituent autant de signaux connotant la dimension amoureuse bivalente (soufie vs profane) de cette forme selon un mode *diasémiotique* qui rapporte le sens à un référent extramusical (doté de traits sémiotiques substantiels dénotés dans la sémantique contextuelle poétique et anthropologique), la correspondance entre ce signifiant sonore et sa référence significative demeure cependant inhérente à la syntaxe modale.

En perspective distributionnelle et syntagmatique, la segmentation primaire de la surface musicale en unités fonctionnelles dotées de pertinence modale (Abou Mrad, 2009a, p. 37), repose sur la délimitation d'une *structure de groupement musical*, selon une procédure analogue à celle de la *Théorie Générative de la Musique Tonale* TGMT<sup>14</sup> (Lerdahl, 1989, p. 108-109). Dénommé *morphème* (Doring, 2010, p. 185 et 187-190) ou *neume* (Abou Mrad, 2009a), un tel groupement monodique est enserré dans la trame temporelle aux confins des juridictions respectives de la métrique prosodique verbale et de son homologue périodique gestuelle, avec une nette prééminence accordée à la prosodie dans le cadre traditionnel arabe (à forte connotation verbale/théologale) et a fortiori dans celui cantillatoire de la *qaṣīda* responsoriale. Ainsi le séquençage du RC est-il d'abord inféodé au paradigme métrique poétique, donnant lieu à la découpe de la trame temporelle d'un vers donné en trois *syntagmes-cellules*, correspondant chacun au module *mus-taf-'i-lun* (— — ∪ —). La tripartition métrique « anacrouse/accent/désinence », empruntée à l'antiquité grecque et théorisée par Olivier Messiaen<sup>15</sup>, permet de décomposer la *courbe modale* (Chailley, 1996, p. 72-73) de cette cellule en trois unités : (1) *anacrouse* = / *mus* / (—) ; (2) *accent* = / *taf-'i* / (— ∪) ; (3) *désinence* = / *lun* / (—), donnant lieu à la découpe / — / — ∪ / — /.

En perspective oppositionnelle et paradigmatique, la détermination des hauteurs hiérarchiques différentielles de ces unités nécessite l'application de règles préférentielles de réduction, à l'instar de la TGMT qui les rapporte aux conditions de *stabi-*

---

« pôles modaux » telle qu'elle est envisagée dans la présente recherche, tout en assurant la qualification fonctionnelle, commutative et oppositive des unités distinctives —constitutives des unités significatives et syntagmatiques— ne relève-t-elle pas de cette double articulation, mais plutôt des structures profondes sous-jacentes aux niveaux supérieurs de l'articulation monodique : phrase, phase, séquence englobante.

<sup>14</sup> Traduction française de *Generative Theory of Tonal Music* ou GTTM, telle qu'elle figure dans Lerdahl, 1989, p. 104-135, article consacré à l'extension de la TGMT au champ atonal. Cette théorie est initialement décrite dans Lerdahl & Jackendoff, 1983.

<sup>15</sup> Messiaen, Olivier, 1944, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, chapitre, cité par Bonnet, 2007, p. 57.

lité et de *proéminence* ou *saillance*<sup>16</sup>. La condition de *saillance* permet d'élire (1) l'*initiale cellulaire*  $I_c$ , hauteur de tête de la *syllabe-anacrouse* de la cellule, ainsi que (2) la *teneur cellulaire*  $T_c$ , pôle proéminent, par occurrence statistique et/ou, surtout, par accentuation intonative (dans sa double acception prosodique et musicale, comme dans le plain-chant<sup>17</sup>), auquel se réduit la *syllabe-accent*. Quant à la condition de *stabilité*, elle est assignée à la *finale cellulaire*  $F_c$ , ou hauteur caudale de la *syllabe-désinence* et de la cellule. La tripartition métrique réduit alors la cellule modale à une tripartition tonale distinctive : « initiale/teneur/finale ». Ainsi l'analyse du *protorépons Sīkāh* (t. 10) met-elle en exergue trois hauteurs hiérarchiques par cellule, comme suit : (1)  $I_c = G$  (*sol*) dans les cellules initiales et  $I_c = E$  (*mi<sup>db</sup>*) dans la cellule terminale ; (2)  $T_c = F$  (*fa*) dans toutes les cellules ; (3)  $F_c = E$  (*mi<sup>db</sup>*) dans toutes les cellules.

#### Transcription 10 : Réduction polaire du *protorépons des censeurs*

Cette inscription ternaire permet de décomposer la cellule en deux formules-neumes appariant deux à deux ces hauteurs, le premier neume, ici dénommé *radical*, étant axé sur la teneur-accent et le second, dénommé *désinence*, axé sur la finale<sup>18</sup>. L'adoption d'une perspective commutative implique la réduction/encodage de ces neumes du niveau de surface par des *bipoints* ou *dipôles* mélodiques, dénommés *vecteurs neumatiques* (Abou Mrad, 2009) qui relient temporellement ces hauteurs entre elles sous la forme :  $\overrightarrow{I_c T_c} + \overrightarrow{T_c F_c} = \overrightarrow{I_c F_c}$ .

En plus de la perspective motivique, une telle réduction, envisagée au niveau macromodal, permet de mettre en lumière la structure profonde hiérarchique distinctive de l'énoncé, organisée en un nombre restreint ( $\leq 3$ ) de noyaux modaux, associant les pôles cellulaires en dyades et/ou triades configurées selon des chaînes de tierces (Abou Mrad, 2009, p. 51). Il y a lieu de considérer à ce titre non seulement une hiérarchie de hauteurs, mais également une hiérarchie catégorielle de noyaux, mettant en compétition le noyau primaire axé sur la finale/fondamentale macromodale  $F_m$  (la hauteur concluant l'énoncé englobant) —équivalent linéaire de la triade verticale de l'accord de tonique en musique polyphonique— et le noyau secondaire (et parfois un noyau tertiaire) —équivalent linéaire de la triade de l'accord de dominante— associant les autres hauteurs. Ainsi l'analyse des variantes modales *zalzaliennes* (transposées sur les finales *sīkāh* (*mi<sup>db</sup>*), *dūkāh* (*ré*) et *rāst* (*do*)) du RC met-elle en exergue deux noyaux<sup>19</sup> : (1) la *triade zalzalienne*, ou

<sup>16</sup> « Dans le cas de deux événements en relation, le plus *stable* est celui qui est le plus consonant ou le plus proche de la tonique (locale) dans l'espace ; le plus *saillant* est celui qui est en position métrique forte, à un registre extrême, ou dont le motif est plus significatif » (Lerdahl, 1989, p. 115).

<sup>17</sup> Dans le chant romano-franc « il y a identification de l'accent du langage, du ton de la musique et de la tenue de la mélodie : on emploie indifféremment les termes *accentus*, *tonus*, *tenor* » (Duchez, 1989, p. 291).

<sup>18</sup> La théorie modale des *cordes-mères* dote exclusivement ces deux hauteurs d'une *fonction polaire*.

<sup>19</sup> L'auteur (Abou Mrad, 2009a) a mis en exergue pour le *Mašriq* cinq types de noyaux, s'appuyant chacun sur une chaîne de tierces : (1) le type nucléaire *zalzalien* (*z*), procédant par tierces moyennes (environ 350

« noyau *z* », associant *rāst* (*do*), *sīkāh* (*mi<sup>db</sup>*), et *nawā* (*sol*), et (2) un noyau mixte, « noyau *m* », axé sur *jahārkāh* (*fa*) et pouvant être complété à l'aigu (3<sup>cc</sup> n) par *tīk hišār* (*la<sup>db</sup>*) (ou (3<sup>cc</sup> M) par *husaynī* (*la*)) et au grave (3<sup>cc</sup> m) par *dūkāh* (*ré*).

**Transcription 11 : réduction nucléaire du protorépons des censeurs**

'Āh yā a - nā - - weš lel - 'a - wā - - zil - 'an - de - nā  
 'Um māḍ - ya - 'el - - - uz - zāl - we - wā - - sel - nī - a - nā

De cette double hiérarchisation des hauteurs et des noyaux est inférée une norme établissant la *concordance nucléaire CN*, distinctive et quantifiable ( $0 \leq CN \leq 1$ ), de la finale d'un segment d'énoncé, en référence au macromode, c'est-à-dire à la configuration distinctive et intégrative de l'énoncé englobant. Cette *CN* est (1) haute ( $CN \approx 1$ ), homonucléaire et homopolaire, lorsque la finale du segment correspond à la hauteur  $F_m$  (cas de la finale cellulaire  $F_c = sīkāh$ , commune à toutes les cellules du *protorépons*) ; (2) mitigée ( $CN \approx 0.5$ ), homonucléaire et hétéropolaire, lorsque le pôle micromodal correspond à des hauteurs appartenant au noyau primaire, mais différentes de  $F_m$  (cas de la finale cellulaire  $F_c = sīkāh$  - partageant le même noyau *z* avec  $F_m = rāst$  - des deux premières cellules du *RC Rāst*) ; (3) faible ( $CN \approx 0$ ), hétéronucléaire et hétéropolaire, lorsque le pôle micromodal correspond à des hauteurs du noyau secondaire ( $F_c = sīkāh$  des deux cellules initiales du *RC Dūkāh*, de noyau (*z*) différent de celui (*m*) de  $F_m = dūkāh$ ). Ainsi l'oscillation des hauteurs du *protorépons* entre les noyaux primaire *z* et secondaire *m* donne-t-elle lieu au chiffrage<sup>20</sup> modal de la transcription 12.

**Transcription 12 : Chiffrage micromodal du protorépons des censeurs**

'Āh yā a - nā - - weš lel - 'a - wā - - zil - 'an - de - nā  
 'Um māḍ - ya - 'el - - - uz - zāl - we - wā - - sel - nī - a - nā

La *prolongation* de la juridiction de ces pôles et vecteurs par-delà les limites syntagmatiques permet d'associer entre eux des *dipôles équipollents* au gré de l'énonciation et de mettre ainsi en exergue une *ligne fondamentale*. Descendant généralement d'un degré quelconque de la *triade nucléaire principale* vers la finale du mode de l'énoncé englobant, cette courbe constitue une sorte d'*ersatz monodique*<sup>21</sup> de la *ligne originelle/fondamentale*<sup>22</sup> ou *Urlinie* schenkérienne, clause

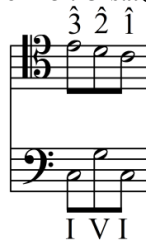
cents) ; (2) le type nucléaire *mineur* (*v*), procédant par tierces mineure puis majeure ; (3) le type nucléaire *majeur* (*μ*), procédant par tierces majeure puis mineure ; (4) le type nucléaire *minime* (*ε*), procédant par tierces minimales (environ 250 cents) et maximales (environ 450 cents) ; (5) le type nucléaire *mixte* (*m*), associant tierces moyennes et tierces mineures ou majeures.

<sup>20</sup> Le chiffrage modal consiste en la concaténation de cinq signes qui représentent pour le segment chiffré, respectivement : (1) son anacrouse = entier relatif dénombrant les degrés séparant son initiale I de sa teneur T ; (2) sa désinence = entier relatif dénombrant les degrés séparant sa teneur T de sa finale F ; (3) le symbole alphabétique (majuscule) de sa teneur T ; (4) le symbole alphabétique (minuscule) du noyau modal associé à T ; (5) le symbole alphabétique (minuscule) du noyau modal associé à F.

<sup>21</sup> « Schenker a longtemps pensé que l'unité des œuvres naissait de l'*Urlinie* seule ; l'idée de l'*Ursatz* est plus tardive. La conception d'une *Urlinie* monodique n'est donc pas inconvenante. Pour Schenker, la caracté-

mélodique de la *structure originelle/fondamentale* ou *Ursatz*, qui descend d'une note quelconque de l'accord de tonique vers la tonique (Meeùs, 1993, 2004, 2012). Cette *Urlinie monodique modale* cohabite néanmoins avec des *lignes alternatives* décrivant les autres *neumes* pertinents de l'énoncé. Catégorisation iconique significative des neumes cellulaires, ces lignes sont envisagées en tant que *representamen*, tandis que la description typologique distinctive nucléaire de ceux-ci, faisant appel à la mémoire et au code (traitement *up-down* de l'information), tient lieu d'*interprétant*, au sens peircien (en référence à la « base du representamen »)<sup>23</sup>.

### Transcription 13 : *Ursatz* schenkérienne



Sans doute les courbes modales des cellules du *protorépons* représentent-elles deux aspects complémentaires *-I-IFmz* et *I-IFmz* d'une *Urlinie nucléaire*  $\bar{m}\bar{z}$  (de *m* à *z*) ou  $\bar{z}\bar{z}$  ( $\bar{z}\bar{m}\bar{z}$ , de *z* à *z*, en passant par *m*), ou *schème cadentiel originel/fondamental* (*SCO*), se *prolongeant* à travers les trois cellules, celles-ci ayant en commun une seule et même désinence *-IFmz*, déterminant la clausule du *protorépons*. La comparaison des *répons* *Dūkāh* (t. 14) et *Rāst* (t. 15) avec ce *protorépons* met en évidence une translation de la corde-mère *sīkāh E* vers les finales *dūkāh D* et *rāst C*, avec des conséquences variables en termes de *CN* et de *SC*. Le *répons* *Dūkāh* présente ainsi une discordance nucléaire désinentielle intercellulaire, sa clausule *-IEzm* étant de *schème cadentiel alternatif* (*SCA*)  $\bar{z}\bar{m}$  ( $\bar{m}\bar{z}\bar{m}$ , de *m* à *m*, en passant par *z*), opposé du *SCO*  $\bar{m}\bar{z}$  de la désinence *-IFmz* des cellules initiales (*synonymes* du *protorépons*). Quant au *répons* *Rāst*, il connaît, en revanche, une concordance mitigée, homonucléaire et hétéropolaire (*rāst* ≠ *sīkāh*), pour ses dési-

ristique essentielle de cette *Urlinie* était la "fluidité", c'est-à-dire le caractère essentiellement (mais pas exclusivement) conjoint » (Nicolas Meeùs, commentaire électronique adressé à l'auteur le 12/03/2012).

<sup>22</sup> La récente remise à jour du glossaire schenkérien réalisée par Nicolas Meeùs (2012) conduit à employer « ligne fondamentale » et « structure fondamentale » —traductions initiales d'*Urlinie* et d'*Ursatz* (Meeùs, 1993)— respectivement en complémentarité de « ligne originelle » et « structure originelle » : « En ce qui concerne la ligne et la structure "originelles" ou "fondamentales", il est clair qu'"originel" correspond mieux au vrai sens du préfixe allemand *Ur-*. (Schenker l'utilise en outre sans doute en référence à l'*Urpflanz* de Goethe, la plante originelle dont toutes les autres seraient nées par des processus de différenciation.) Le mot "fondamental" appartient au remplacement des métaphores organicistes de Schenker par des métaphores architecturales, dans la théorie américaine, dont Snarrenberg et d'autres ont parlé ».

<sup>23</sup> « Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui est là pour quelqu'un en vue de quelque chose sous quelque rapport ou capacité. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou éventuellement un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *interprétant* du premier signe. Le signe est là pour quelque chose, son *objet*. Il est là pour cet objet, non pas sous tous les rapports, mais comme référence à une sorte d'idée, que j'ai parfois appelée la *base* du *representamen* » (Peirce, 1867-1931-1935-1978).

nences initiales  $-1Fmz$  et terminale (clausule)  $-1Dmz$ , toutes dotées du même  $SCO : \overline{mz}$ .

#### Transcription 14 : Chiffrage du RC en *Dūkāh*

#### Transcription 15 : Chiffrage du RC en *Rāst*

Le  $SCA \overline{zm}$ , qui caractérise originellement le *répons Dūkāh*, se retrouve dans la formulation des *répons Hijāz* (t. 16) et *Ṣabā* (t. 17), moyennant l'altération du noyau  $m$ , pour *Hijāz*, soit  $\overline{zm}$ , et celle du noyau  $z$ , pour *Ṣabā*, soit  $\overline{z'm}$ , les noyaux  $m'$  et  $z'$  étant dotés respectivement des degrés *hijāz* ( $fa^\#$ ) et *ṣabā* ( $sol^b$ ).

#### Transcription 16 : Chiffrage du RC en *Hijāz*

#### Transcription 17 : Chiffrage du RC en *Ṣabā*

Signature modale de la phrase, le  $SC$  de la clausule de celle-ci en indique le noyau de finale et assigne ainsi à ce noyau la qualité de primaire et au noyau de sus-finale, la qualité de secondaire. Il s'ensuit que la hiérarchie nucléaire du *répons* en *Rāst* ( $z > m$ ) est la même que pour le *protorépons* et qu'elle est inversée ( $m > z$ ) pour la variante en *Dūkāh*, la plus occurrente dans le corpus, et pour ses dérivés par altération scalaire en *Hijāz* et *Ṣabā*. Quant aux énoncés de *qaṣīda* en macromode '*Uššāq*, dépourvus de *répons* de ce mode, ils adoptent une *ritournelle* instrumentale *des censeurs* en *Dūkāh* ayant pour finale le degré  $v$  (quinte de la finale) du macromode, comme si le mode '*Uššāq* dérivait du mode *Dūkāh* par descente de la finale à sa quinte inférieure. Il en adopte donc la même hiérarchie nucléaire ( $m > z$ ).

Assujettie à une telle sémiotique *téléologique*, axée sur la comparaison des traits distinctifs des terminaisons des unités de niveaux  $n$  et  $n+1$ , sans doute cette énonciation monodique est-elle compatible avec une lecture en termes de syntaxe fonctionnelle. La double articulation d'André Martinet (1970) propose, en effet, deux niveaux de segmentation pour l'énonciation : la première articulation à base d'unités significatives, présentant une double face formelle et significative et repo-

sant sur une unité significative minimale (monème) ; la seconde articulation à base d'unités formelles distinctives (phonèmes) non significatives, mais participant à l'élaboration du sens des unités de première articulation. Dans cette perspective, chaque pôle assume la fonction d'unité distinctive ou de seconde articulation (ou de niveau 1) pour le neume englobant<sup>24</sup>. Ce phonème est doté de « traits distinctifs, non segmentables, relevant seulement de la substitution », lesquels sont situés au niveau (0) *hypo-phonématique* ou *mérismatique* (Benveniste, 1962, p. 121-123). Les traits du pôle sont dénotés en vertu d'une concordance référée aux noyaux primaire et secondaire de l'unité englobante de première articulation (de niveau 3, pour le syntagme, et 4, pour la phrase), la hiérarchie internucléaire étant déduite de la configuration polaire de la clausule de cette unité de rang supérieur. Quant à l'unité significative minimale (de niveau 2) de première articulation, ou *monème modal*, elle correspond au neume réductible au dipôle phonémique. Plus particulièrement, le neume désinentiel joue le rôle de *monème fonctionnel* et d'*affixe flexionnel*, indiquant la *fonction* (rapport à l'expérience globale<sup>25</sup>) du neume accentuel  $\overrightarrow{IT}$ , celui-ci étant envisagé comme *monème dépendant*<sup>26</sup> et *radical*, pour réaliser une *flexion* avec la désinence. La concaténation de ces deux *monèmes* constitue un *syntagme autonome*<sup>27</sup> ou cellule et réalise la première articulation de la modalité. Le séquençage arborescent de ces unités significatives et syntagmatiques engendre la phrase musicale du *protorépons*, dotée d'une clausule se confondant avec la désinence du syntagme terminal, et parachève ainsi une double articulation modale à significativité téléologique (t. 18).

### Transcription 18 : double articulation et arborescence modale

Phrase (ligne fondamentale: -1Fmz)

phrase médiomodale

cellule minimodale

neume micromodal

pôle distinctif

Niveau 4 : phrase  
 Niveau 3 : syntagme  
 Niveau 2 : monème  
 Niveau 1 : phonème

cellule-syntagme -1-1Fmz  
 radical IT désinence TF  
 radical IT désinence TF  
 radical IT désinence TF

1<sup>ère</sup> articulation  
 2<sup>ème</sup> articulation

'Āh yā a - nā - - - weš le| - 'a - wā - - zil 'an - de - nā  
 'Ūm mād - ya - 'el - - - uz - zāl we - wā - sel - nī a - nā

### 3. Euphonie *répons/vers* et prolongation du schème cadentiel

La polysémie de la notion d'*euphonie*, située à cheval entre grammaire (s'agissant d'harmonie entre phonèmes successifs, notamment, par élision ou contraction) et

<sup>24</sup> "Ethnomusicologists have noted the difficulty for some musicians within an oral tradition of playing the 'scale' of their instruments. These musicians seem unable to conceive that pitches could have any existence outside actual pieces of music. To them, the elementary pre-compositional units are melodic formulae rather than individual pitches. This also appears to have been the case originally for Gregorian chant, and it is only after considerable theorization that church modes came to be discussed in terms of scales and the diatonic system" (Meeüs, 2002, p. 165).

<sup>25</sup> « Fonction désigne ici le fait linguistique qui correspond au rapport entre un élément d'expérience et l'expérience globale. Nous appellerons monèmes fonctionnels les monèmes qui servent à indiquer la fonction d'un autre monème » (Martinet, 1970, p. 112).

<sup>26</sup> Les monèmes dépendants sont ceux qui ne comportent pas en eux-mêmes l'indication de leur fonction et qui n'ont pas pour rôle d'indiquer la fonction d'un monème voisin (Martinet, 1970, p. 118).

<sup>27</sup> André Martinet (1970, p. 112-118) préfère cette expression aux dénominations de *mot* et de *morphème*.

théorie musicale (s'agissant de concordance<sup>28</sup> combinatoire de sons), facilite l'usage qui en est fait dans l'étude des tons liturgiques médiévaux (Duchez, 1989, p. 290, 302 et Meeùs, 2005, p. 11) pour faire état de l'adaptation réciproque de la cantillation/psalmodie des versets de psaumes aux répons/antiennes, se faisant au gré de leur enchaînement, en termes de modalité formulaire. Un processus analogue de conformation est à l'œuvre dans l'alternance responsoriale entre vers et *RC* dans la *qaṣīda* chez Manyalāwī. Ainsi la musicalisation de ces vers oscille-t-elle entre des styles vocaux contrastifs que le jeu instrumental accompagne et encadre selon des schémas corrélatifs. Ils constituent les indices pertinents (d'un point de vue *emic*) de l'investigation de cette dialectique.

L'approche anthropologiquement contextualisée des modèles métriques à partir desquels s'élabore la rythmique des énoncés musicaux traditionnels du *Mašriq* met en exergue trois schèmes stylistiques, désignés comme suit par l'auteur :

i) **schème cantillatoire** : profération musicalisée de la parole, dont la rythmique décalque la métrique verbale et dont le contour mélodique colle à la fois aux profils formantiques vocaliques et prosodiques intonatifs et à des formules modales traditionnelles caractéristiques, polarisées par des cordes de récitation, loin de toute fixation compositionnelle, la cantillation, dans sa forme originale pure, celle de la lecture publique non-mesurée d'une prose religieuse, s'inscrit dans une perspective anthropologique théologale (Lossky, 2003) et mélophobe (Molino, 2007, p. 1155-1160) ou du moins méfiante quant au μέλος et l'assujettissant au Λόγος révélé, caractéristique des religions monothéistes (Corbin, 1961, Abou Mrad, 2009b) ;

ii) **schème ritournelique** : énonciation musicale réitérative, dont la rythmique décalque la métrique périodique du geste - marche, danse (Chailley, 1996, p. 17-18) - et dont le contour mélodique est indépendant du texte qui peut s'y intégrer et auquel peuvent se substituer des mélismes et/ou des onomatopées, lorsqu'il ne s'agit pas tout simplement d'une musique instrumentale, la ritournelle s'inscrit dans une perspective anthropologique mystérique, à connotation « dionysiaque » (Molino, 2007, p. 1155-1160), dont l'exacerbation est susceptible d'induire et de conduire une transe (Rouget, 1980, During, 1988, 174-185), tout en *traçant un territoire* au sens deleuzien (Deleuze et Guattari, 1980) « *non exclusivement spatial* d'agencement de rapports différentiels » (During, 1994, p. 130) ;

iii) **schème hymnique** : énonciation musicale réitérative, dont la rythmique décalque à la fois la métrique prosodique de vers musicalisés selon une logique strophique et la métrique périodique d'un geste régulier et dont le contour mélodique, indépendant des caractères phonologiques du texte musicalisé (étant donné le *strophisme* de cette musicalisation), relève d'une logique modale formulaire polarisée par la finale, l'hymne s'inscrit dans une perspective anthropologique mélodique/lyrique à composante sapientielle/souffie, sujette à connotation « apollinienne » (Molino, 2007, p. 1155-1160).

Cantillation improvisée sur une métrique non-mesurée, mâtinée de pulsation isochrone (Lagrange, 2011, p. 32) et sans répons, la *qaṣīda mursala* (« *Man lahu*

<sup>28</sup> L'euphonie qui permet de rapprocher structurellement les termes musicaux hétérogènes soumis à alternance est réalisée selon des critères implicites qui ne font pas l'objet d'une description écrite pour la tradition latine médiévale.



'*ahdun bi-nawmin* », 2011, CD<sub>9-6</sub>) relève fortement du premier schème, tout en cédant une part minoritaire au deuxième, étant donné son assujettissement à la périodicité du mètre quantitatif de la versification arabe, sans toutefois développer des récurrences complètes de type strophique. Les interventions des membres du *taht* s'inscrivent ici dans quatre schémas complémentaires<sup>29</sup> : (1) prélude (1a) précomposé (*dūlāb*) et joué en tutti ou (1b) improvisé en solo, dénommé *taqṣīm istiḥlāl* ; (2) accompagnement instrumental, dit *murāsala*, collant, comme son ombre, au contour de la cantillation ; (3) réplique instrumentale, dite *muḥāsaba*, intervenant au cours des silences de ponctuation qui séparent les phrases cantillées et prenant la forme (3a) d'un écho/réplication, dénommé *tarjama*, reproduisant en solo le contour de la phrase vocale antécédente, si celle-ci donne lieu à une *clausule conclusive appuyée CCA* (allongement d'un degré autre que la finale) sur la finale macromodale ou, tout au moins, sur la finale maximodale (fondamentale de la phase du moment), ou (3b) d'une incise-bourdon, dénommée par plusieurs praticiens levantins<sup>30</sup> *zanna*, *mzan*, *wanna*<sup>31</sup>, *rakza* ou *rukūz*<sup>32</sup>, consistant en la prolongation du degré concluant l'énoncé cantillatoire antécédent, en cas de *clausule suspensive CS* (finale de phrase différente de celle de la *qaṣīda* ou de celle de la phase de *qaṣīda*) ou de *clausule conclusive furtive CCF* (sans l'allongement d'aucun degré) ; (4) bourdon anticipant et prolongeant la fondamentale/finale macromodale, tout au long de l'énoncé, revêtant les mêmes dénominations que l'incise-bourdon *mzan*.

Quant à la *qaṣīda 'alā al-wahda*, elle se distingue par l'assujettissement de la cantillation à une métrique gestuelle périodique, celle du module percussif binaire de la *wahda*, pris dans sa mouture régulière (*dum/noire*, *tak/croche*, *tak/croche*) pour sous-tendre la cantillation, tandis que la carrure syncopée demeure l'apanage caractéristique du *RC* (t. 1). Aussi la musicalisation des vers de cette *qaṣīda* est-elle polarisée par trois styles :

- i) style de cantillation neumatique, assujetti aux normes susdécrites du schème cantillatoire, tout « en suivant de strictes règles d'adéquation entre le mètre poétique et le cycle » (Lagrange, 2011, p. 32), celui-ci étant exprimé par les frappes du module percussif, pour articuler temporellement les neumes modaux en fonction des cordes de récitation ;
- ii) style de chant mélismatique, en rapport avec le schème ritournelique lequel se manifeste par le recours à des vocalisations ludiques et syncopées sur des syllabes allongées ou des onomatopées esquissant, par petites bribes, la forme rythmique et le contour mélodique de la ritournelle/*RC*, et entretenant, par un savant jeu de clausules suspensives successives, une tension psychocognitive téléologique, en vertu de la *loi* gestaltiste de *bonne continuité* (Meyer, 1956, chap. III) et

<sup>29</sup> Les dénominations arabes employées dans cet article pour désigner les interventions instrumentales sont systématisées par l'auteur à partir de la terminologie usuelle recueillie par lui auprès d'éminents praticiens levantins à présent disparus —comme Bahj Mīkāṭī ('*ūdiste* libanais) et Georges Abiad (*qānūniste* libano-palestinien)— lors de séances musicales tenues entre 1991 et 1994.

<sup>30</sup> Voir note précédente.

<sup>31</sup> Ces trois vocables quasiment onomatopéiques tissent des liens synonymiques et homonymiques patents avec l'*ison* ou bourdon du chant byzantin.

<sup>32</sup> Ces deux vocables procèdent de la notion de station corrélative à celle de degré hiérarchique : *markaz*.

du modèle de l'implication-réalisation (Narmour, 1989), se résolvant d'une manière quasiment cathartique sur une clausule conclusive qui récapitule le *SC* du *RC* ;

iii) style de chant hymnique, en rapport avec le schème homonyme lequel se manifeste par l'application du contour mélodique et de la carrure syncopée du *RC* à des vers (ou fragments de vers) de *qaṣīda*, comme si ce *répons* servait de strophe-paradigme de tête pour ces vers.

En conséquence de l'élaboration de cette synthèse stylistique et de l'introduction du module de la *waḥda* et du *répons*, les interventions instrumentales se complexifient. Ainsi le prélude consiste-t-il en un *dūlāb*<sup>33</sup> introduisant le *RC* ou se confondant avec lui. De même la *murāsala*, tout en épousant le contour de la cantillation, marque-t-elle métriquement la fondamentale de la phrase. Quant à la *muḥāsaba*, elle dépend *a priori* du schème stylistique et, plus particulièrement, du *SC* des énoncés vocaux antécédents : (1) en cas d'énoncé de style cantillatoire se terminant par une *CS* ou une *CCF*, cette réplique (*réplication* minimaliste) indicelle et phatique prolonge la finale de la phrase vocale et revêt ainsi partiellement l'aspect (1a) d'un ostinato *mzan*, simple incise-bourdon métrique/rythmique, plaçant cette finale sur les pulsations du module percussif, ou (1b) incise-formule remplissant mélodiquement ce dernier par le biais d'une courte formule standardisée conclue par la finale placée sur la frappe *dum* de la *waḥda* (t. 19) ; (2) en cas d'énoncé de style cantillatoire doté d'une *CCA*, ne relevant pas du *SC* du *répons*, la réplique prend la forme d'un écho/réplication du contour mélodique de la cantillation antécédente ; (3) lorsque l'énoncé vocal décalque la mélodie du *RC* chanté en exergue de la *qaṣīda* (intégralement ou, partiellement, par une *CCA* de type *SCO* ou par une figure rythmique syncopée précédant la clausule et rappelant la syncope caractéristique du *RC*), la règle consiste à donner à entendre la version instrumentale de celui-ci.

**Application à la *qaṣīda* « *Alā fī sabīli l-Lāh* » en *Sīkāh* sur *tīk ḥiṣār* (*la<sup>db</sup>*) (n° 16, CD<sub>7</sub>)** : la séquence débute par le *dūlāb Ekkī bulbul*, suivi (0:37) par un *taqsīm yā leyl* improvisé sur l'ostinato *bamb*. Faisant suite à une double cantillation à *CCF* de son premier hémistiche (1:25), commentée par les incises-bourdons du *taḥt*, le premier vers est chanté sur le contour du *RC* (1:40), entraînant une double énonciation instrumentale de celui-ci (1:58-2:13). Le premier vers est de nouveau soumis à cantillation (2:16, t. 19), mais d'une manière tourmentée (altération *Rāst* sur *tīk ḥiṣār* (*la<sup>db</sup>*)), recourant à des *CS* sur *kardān* (*do<sub>3</sub>*) et '*ajam* (*la<sup>db</sup>*) avec un « *Āh !* » mélismatique, le tout étant commenté par des incises-bourdons et formules. Le deuxième vers est chanté sur une variation du *RC* (3:05-3:24), suivie du *RC* instrumental (3:25-3:41). Le troisième vers (3:41) instaure avec sa symbolique douloureuse le schème mystérique, sous forme d'un monologue responsorial mélismatique (4:35) à *CS* alternant « *Āh !* » et syntagmes doloristes, suivies de gloses vocales du *RC* en *Dūkāh* sur *kardān* (5:395 et 6:02), préparant le quatrième vers qui se résout sur le profil du *RC* (6:35) suivi (6:55) du *protorépons* vocal (t. 2) conclu par une séquence instrumentale de *taqsīm* sur *bamb*.

<sup>33</sup> Ce *dūlāb* peut être suivi d'une improvisation en solo, de type cantillatoire (*taqsīm yā leyl*), sur l'ostinato binaire *bamb* – qui introduit le *RC* vocal et/ou instrumental, comme il peut se confondre avec lui.

**Transcription 19 : extrait (2:16-2:55) de la *qaṣīda* « *Alā fī sabīli l-Lāh* »**

A - lâ fī sa - bī - - li - l - Lā - hi mā hal - la bī min - kī — Wa-

sab-ru-ki 'an - - nī haythu lâ sab - ra li'an - kī — incise-formule

— Ah! — Wa - sab - ru-ki 'an - nī. — incise-bourdon — Wa

Par-delà sa dépendance typologique à l'égard du schème cadentiel des énoncés vocaux antécédents, statistiquement validée par Ghassan Sahab (2011), cette intervention/*réplication* instrumentale rend compte essentiellement du schème stylistique et anthropologique régentant l'énonciation vocale. Réalisée aux confins des niveaux de la tripartition sémiologique (Molino, 1975 et Nattiez, 1975) et en ordre inverse de celle-ci, car reposant sur la perception, (1) au niveau esthétique, par les instrumentistes de ce schème vocal, analysé (2) au niveau neutre, et consistant en l'élaboration, (3) au niveau poétique, d'un énoncé approprié au message reçu, l'étude de cette réplication permet d'accéder, en perspective *emic*, aux données pertinentes relatives à la catégorisation stylistique propre au milieu musical étudié. Remplissant une fonction phatique à l'égard du vocal, la *muḥāsaba*, fût-elle incise, écho ou *RC*, sert tout particulièrement à prolonger et renforcer la caractérisation modale des clausules des vers. Elle est ainsi le signe indiciel de la prolongation générative de l'unité modale de la *qaṣīda*.

Eu égard à l'euphonie de l'agencement responsorial de cette forme générique, émoissant les clivages typologiques verbaux et musicaux résultant des oppositions entre les schèmes anthropologiques et stylistiques qui la régissent de conserve et facilitant la transition (intertextuelle) entre les territoires respectifs que ceux-ci y découpent, la *qaṣīda à répons* apparaît comme une sorte d'hymne responsorial dans lequel la mélodie du *RC* tient lieu de canevas musical implicite, constitué en conséquence de la récurrence responsoriale cyclique et qui est propice à l'élaboration d'une quête initiatique auditive liée au questionnement lancinant qu'impose à l'énonciation musicale des vers le *SC* de leurs clausules respectives. Suivant un processus analogue à celui de la variation de la courbe d'intonation prosodique suprasedimentale (Martinet, 1970, p. 84), la distinction entre interrogation et affirmation mélodiquement informées est tributaire, tout au moins dans le cadre modal de la *qaṣīda à répons*, du degré de *concordance nucléaire (CN)* existant entre la clausule provisoire du vers (ou du fragment de vers) cantillé et celle finale du *RC* de référence concluant le poème, donc du degré de suspension/conclusion de la clausule provisoire. À un ensemble interne (à la *qaṣīda*) d'énoncés cantillés à clausules suspensives (de  $CN = 0$ ), génératrices de tension, en perspective psychocognitive, succède l'affirmation du *SC* du *RC* et l'énoncé du *RC* instrumental, en guise

de réponse intermédiaire, génératrice de détente. Faisant suite à une série de questionnements et de réponses intermédiaires, l'énoncé final du RC vocal, vecteur de la *Vox Dei*, signe le terme résolutif de l'initiation liée à cette *qaṣīda*. Le caractère cathartique et communial de cette ritualisation est souligné par les *maḍhabjiyya* qui rejoignent le soliste pour chanter avec lui et en hétérophonie le RC conclusif.

Cette dénotation de la signifiante intrinsèque opère cependant d'une manière spécifique au mode du RC de référence, placé en exergue de la *qaṣīda*. Ainsi la CN désinentielle interne oppose-t-elle le RC *Dūkāh* au *protorépons Sīkāh*, celui-ci étant concordant, puisqu'il relève entièrement du SCO  $\overline{mz}$  ( $\underline{zmz}$ ), tandis que celui-là présente une discordance nucléaire désinentielle entre ses deux premières cellules, synonymes du *protorépons*, et sa clausule, relevant du SCA  $\overline{zm}$  ( $\underline{zmz}$ ). Par sa dualité intrinsèque, le RC *Dūkāh* offre un éventail sémiotique et psychocognitif plus large que celui proposé par l'univocité du *protorépons*. Le canevas responsorial qui en résulte se prête ainsi à des virtualités poétiques improvisatives, sémantiques et expressives plus larges, ce qui est compatible avec l'usage pragmatique très fréquent qui est fait de *Dūkāh* dans le corpus enregistré par Manyalāwī. Et inversement, l'univocité sémiotique du RC *Sīkāh* se traduit par un équilibre stable, témoignant d'une entropie faible, qui renforce son statut de *protorépons* et porte à confirmer son schème cadentiel  $\overline{mz}$  ( $\underline{zmz}$ ) en tant que *ligne originelle* ou *générative* pour ce même corpus.

## Conclusion

Signe de « la soumission obligatoire de la mélodie à l'ordre du *maqām* » (Lagrange, 2011, p. 31), la redondance cyclique de la *catégorie sémantique musicale* du RC — marquant l'unité musicale modale de la *qaṣīda*, matérialisée par son schème cadentiel originel ou *Urlinie*— rend possible la lecture uniforme du récit musical du champ verbalement et anthropologiquement hybride de cette *qaṣīda* à répons. Dépassant la bivalence profane-mystique originelle de l'intertextualité du métissage littéraire, la récursivité du RC et la modélisation sur celle-ci des clausules de la cantillation des vers arabe classiques réalise une véritable isotopie sémantique au plan musical, qui touche, par-delà les mots, au sens unitif véhiculé par la symbolique mystique de l'intertexte. À la mort du cheikh Yūsuf al-Manyalāwī et de son concurrent 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912), le cheikh Abū l-'Ilā Muḥammad (1878-1924) propose une nouvelle manière de chanter la *qaṣīda* et enregistre à cet égard un deuxième corpus qui devient canonique dans l'entre-deux-guerres (Racy, 1977). Cette *seconda prattica* consiste en une cantillation relativement fixée et sans répons. Mais, tandis que le violoniste Sāmī a-š-Šawwā (1889-1965) persiste à glisser en exergue de quelques enregistrements la version instrumentale du RC, le schème cadentiel de celui-ci continue à exercer à l'égard des clausules musicales une fonction de paradigme génératif, ce qui en fait un indicateur de choix pour les enquêtes d'authentification traditionnelle centrées sur les énoncés musicaux arabes ultérieurs.

### Bibliographie

- ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur. Une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî », *Les Cahiers de l'Orient* – n° 24 (Dossier La Nahda et la musique), Paris, SFEIR, p. 141-150.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2002, *Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe : esquisse d'une philologie mélodique*, thèse de doctorat (n. p.), Kaslik (Liban), Université Saint-Esprit de Kaslik.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2009a, « Procédure d'investigation micromodale des traditions musicales du Proche-Orient », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 3, Baabda, Éditions de l'UPA (Liban), p.37-74.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2009b, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 2009/2, n°28, p. 53-64.
- BENVENISTE, Émile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, Mouton), réédité in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 119-131.
- CHAILLEY, Jacques, 1996, *La musique et son langage*, Paris, Éditions Aug. Zurfluh.
- CLARKE, Eric F., 1989, « Considérations sur le langage et la musique », *La Musique et les sciences cognitives*, MCADAMS Stephen et DELIÈGE, Irène éd., Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga, p. 23-43.
- CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961), p. 3-36.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUCHEZ, Marie-Élisabeth, 1989, « La notion musicale d'élément porteur de forme », *La Musique et les sciences cognitives*, MCADAMS & DELIÈGE, éd., Bruxelles, Mardaga, p. 285-303.
- DURING, Jean, 1988, *Musique et Extase. L'Audition Mystique dans la Tradition Soufie*, Paris, Albin Michel.
- DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.
- DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner.
- GINDĪ, 'Uṭmān al-, 1895, *Rawḍ al-masarrāt fī 'ilm a-n-naḡamāt*, Le Caire.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Le Seuil, *Les enjeux de la sémiotique*, PUF.
- ḤULA'Ī, Muḡammad Kāmil Al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.
- IMBERTY, Michel, 1969, *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*, Paris, Klincksieck.
- LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda », thèse de doctorat (n. p.), Université de Paris VIII, Saint-Denis.
- LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

- LAGRANGE, Frédéric, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », livret de la compilation CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Muhsin Sawa et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.
- LERDAHL, Fred, & JACKENDOFF, Ray, 1983, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- LERDAHL, Fred, 1989, « Structure de prolongation dans l'atonalité », *La Musique et les sciences cognitives*, MCADAMS & DELIÈGE, éd., Bruxelles, Mardaga, p. 104-135.
- LOSSKY, Nicolas, 2003, *Essai sur une théologie de la musique liturgique. Perspective orthodoxe*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- MARTINET, André, 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.
- MAŠŠĀQA, Miḥā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-š-Šinā'a al-mūsīqiyya* [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical], éd. Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.
- MEEÛS, Nicolas, 1992, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59.
- MEEÛS, Nicolas, 1993, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.
- MEEÛS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis*, vol. 21, Issue 2, July 2002, p. 161-174.
- MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press.
- MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17 (1975), p. 46-49.
- MOLINO, Jean, 2007, « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale », *Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle, vol. V, L'unité de la musique*, Jean-Jacques Nattiez éd., Arles, Actes Sud, p. 1154-1196.
- MUWAYLIḤĪ, Ibrāhīm al-, 1902, « 'Abduh al-Hāmūlī », in Jurjī Zaydān (éd.) *Tarājim mašāhīr al-qarn a-t-tāsi' 'ašar* [Biographie des sommités du XIX<sup>e</sup> siècle], réédité par Manšūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt, Beyrouth, p. 406-407.
- NARMOUR, EUGÈNE, 1989, « Le code génétique de la mélodie : structures cognitives engendrées par le modèle de l'implication-réalisation », *La Musique et les sciences cognitives*, MCADAMS & DELIÈGE, éd., Bruxelles, Mardaga, p.75-101.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 2004, « La signification comme paramètre musical », *Musiques une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. II, « Les savoirs musicaux », Jean-Jacques Nattiez éd., Arles, Actes Sud, p. 255-289.
- PEIRCE, Charles Sanders, 1867-1931-1935, « On a New List of Categories », *Collected Papers*, Hartshorn & Weiss éd., Harvard University Press; *Écrits sur le signe*, 1978, trad. & com. Gérard DELEDALLE, Paris, Seuil.
- PICARD, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

- RACY, Ali Jihad, 1977, « Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932 », PhD Dissertation (n. p.), University of Illinois, Urbana, Illinois.
- RACY, Ali Jihad, 2007, « Music and Social Structure: the *Takht* Tradition of Early-Twentieth Century Cairo », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 1, Baabda (Liban), Éditions de l'UPA, p. 57-76.
- ROUGET, Gilbert, 1980, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.
- SAHHAB, Ghassan, 2011, « Essai de modélisation des énoncés instrumentaux sur leurs homologues vocaux au sein de la cantillation mesurée de la *qaṣīda* dans les enregistrements du cheikh Yūsuf al-Manyalāwī », mémoire (n. p.) de DEA, UPA.
- SAID, Mustafa, 2010, « Modal System of the *Inṣād* Tradition in Egypt in the Modern Period », mémoire (non publié) de DEA, Université Antonine.
- SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- ŠIHĀB A-D-DĪN, Muḥammad, 1835-1860-1864, *Safīnat al-Mulk wa Nafīsat al-Fulk* [Vaisseau royal et lingot des mers], Al-Maṭba'a al-ḥajariyya, Būlāq, Le Caire.
- TRAN Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.
- VIGREUX, Philippe, 1991, « Esquisse d'une chronologie du réformisme en Égypte », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24, SFEIR, Paris, p. 190-205).

#### **Documentation électronique**

- BIASI, Pierre-Marc de, 2012, « théorie de l'intertextualité », *Encyclopædia Universalis*, version CD-Rom 2012.
- MEEÛS, Nicolas, 2004, "Fundamental Line(s)", Mannheim International Schenker Symposium, [http://paris-sorbonne.academia.edu/NicolasMee%C3%B9s/Papers/120792/Fundamental\\_Line\\_s](http://paris-sorbonne.academia.edu/NicolasMee%C3%B9s/Papers/120792/Fundamental_Line_s) (accédé le. 09/02/2012).
- MEEÛS, Nicolas, 2005, *Théorie modale : Moyen Âge et Renaissance*, <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article251> (accédé le 04/05/2012).
- MEEÛS, Nicolas, 2012, *Heinrich Schenker*, <http://heinrichschenker.wordpress.com/2012/03/11/glossaire/> (accédé le 05/05/2012).

#### **Discographie**

- "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", 2011, Frédéric Lagrange, Muhsin Sawa et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.