HAL
open science

Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique

Nidaa Abou Mrad

To cite this version:

Nidaa Abou Mrad. Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique. Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, 2010, Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1), 4. hal-01230967

HAL Id: hal-01230967

https://confremo.hal.science/hal-01230967

Submitted on 19 Nov 2015

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.

RTMMAM n° 4 (2010)

Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique

NIDAA ABOU MRAD

Trois exemples sonores auxquels font référence trois articles publiés dans ce numéro de la RTMMAM méritent une attention toute particulière eu égard aux démarches acculturatives polymorphes qui les caractérisent. Il s'agit du *Taqsīm Nahāwand* du compositeur et '*ūdiste* égyptien Riyāḍ a-s-Sunbāṭī (1906-1981) (Abdallah, 2010, exemple n° 11), de la version de l'hymne copte *Golgotha* figurant dans le *Mozart l'Égyptien* du compositeur et producteur français Hugues de Courson (Gabry, 2010, exemple n° 5) et de deux versions diversement atypiques de l'hymne paraliturgique orthodoxe *Agni Parthene* (Gayte, 2010, exemples n° 3 et n° 4). Procédant de métissages de musiques d'Orient et d'Occident, ces extraits suscitent une double interrogation quant à la signification de l'entrecroisement des éléments musicaux auquel ils donnent lieu et à la cohérence du propos. La notion d'isotopie sémantique ou isosémie, forgée par Algirdas-Julien Greimas (1917-1992) dans le cadre de la linguistique structurale, fournit un biais méthodologique utile à cet égard : « 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). Ainsi en va-t-il de la cohérence sémantique des œuvres relevant de l'exotisme orientaliste chez des compositeurs européens des XIXe et XXe siècles, que Jean-Pierre Bartoli (2000) rapporte à la récurrence et la conjonction d'un trait allochtone signifié par plus d'un élément musical (seconde augmentée, bourdon rythmique etc.). Cette approche s'extrapole à des « attitudes exotistes partant du Proche-Orient, lesquelles dénotent une aspiration à marquer la surface d'un énoncé autochtone d'un trait [exosème] évoquant un univers musical allochtone, sans forcément citer explicitement un contenu musical réellement exogène, mais en réalisant le dépaysement par l'entremise d'un matériau

musical autochtone configuré à cet effet » (Abou Mrad, 2010, p. 10)[1]. Toute autre est la démarche d'allotopie[2] musicale, consistant en « des métissages systémiques et syntaxiques volontaristes conduisant à l'invasion du plan du signifiant par des agencements allochtones univoques » (Abou Mrad, 2010, p. 13-14). Le présent postlude propose d'analyser ces acculturations à l'aune de cette dialectique.

1- Exotisme andalou

Comme l'a montré Tarek Abdallah (2010, p. 62), le jeu traditionnel du *'ūd* égyptien intègre des procédés cryptopolyphoniques, tels que *rašš* et *zīr bam*, s'agissant, dans le premier cas, d'un bourdon placé sur la finale modale de la phrase et, dans le second cas, d'une pédale à l'aigu mettant en exergue l'octave supérieure de la fondamentale du mode segmentaire, modes de jeu compatibles avec une polyphonie linéaire exclusive a priori de toute norme harmonique verticale. Cependant, ces mêmes techniques instrumentales peuvent servir de cheval de Troie à un processus acculturatif occidentalisant lorsque d'autres éléments susceptibles de véhiculer une signification musicale exogène (des exosèmes) sont conjointement déployés. C'est ce qui semble en tout cas mis en œuvre dans le disque Odéon A224250 (1930) de Riyād a-s-Sunbāṭī.

1) D'abord, **le profil du musicien** : il s'agit en 1930 d'un brillant joueur de *'ūd*, qui devient à la fin de la même décennie le compositeur attitré d'Um Kulṯūm Ibrāhīm et l'inventeur de la « chanson longue » de la variété égyptienne (Lagrange, 1996, p. 131-133). Cette *uġniya muṭawwala* respecte les schémas monodiques modaux de base dans l'énonciation vocale, tout en réalisant une mutation radicale dans la syntaxe énonciative instrumentale, rompant avec l'art improvisatif consociatif du *taḫt* traditionnel au profit d'un orchestre jouant une partition écrite, intégrant des tournures paraphrasant et plagiant du double point de vue systémique et stylistique des traits empruntés - moyennant simplification et décontextualisation - auprès des panoplies orchestrales occidentales : modulations aux forts relents tonals, profusion d'arpèges et trémolos théâtralisés etc.. Si ce type de chanson orchestrée est encore à naître au moment où est enregistré le *taqsīm* en question, les procédés allochtones qui constituent la future charpente de l'acculturation syntaxique *sunbāṭienne* semblent néanmoins y figurer à un état gestatif avancé.

---

[1] Nous avons pu ainsi décrire en termes d'exotisme musical occidentalisant les disjonctions mélodiques en pulsation ternaire du violoniste syro-égyptien Sami Chawa dans un prélude traditionnel, lesquelles sont perceptibles en vertu de l'approche isotopique comme des arpèges valsés évoquant d'une manière ludique une comptine française.

[2] « Un énoncé porteur d'une redondance qui assure l'homogénéité de son sens est dit isotope (le mot *isotopie* désignant cette homogénéité). Un énoncé violant cette loi d'homogénéité est allotope (on parle alors d'*allotopie*). Ainsi, un énoncé linguistique comme "je bois de l'eau" est isotope, alors que "Je bois du béton" est allotope » (Klinkenberg, 1996, p. 118). « Il s'agit de fait de l'intrusion de molécules sémiques allochtones porteuses de groupes d'exosèmes (ou exosémèmes) sur un territoire énonciatif originairement composé de molécules sémiques autochtones, réalité que l'on pourrait résumer par un état de conjonction oppositive de molécules exosémiques et de molécules endosémiques » (Abou Mrad, 2010, p. 14). François Rastier (2001) complémente le système d'Algirdas-Julien Greimas dans le sens d'une sémantique différentielle appliquée aux textes, en dressant une typologie des sèmes et en dégageant isotopies (récurrence de sèmes) et molécules sémiques (groupements de sèmes).

2) Ainsi en est-il des **tierces plaquées** (2:02-2:09) au gré du *taqsīm* étudié, procédé polyphonique polysémique, dans la mesure où, isolé de tout autre élément de verticalité harmonique, il peut être mis sur le compte d'un *rašš* (de connotation polyphonique linéaire) traditionnel, tandis que sa connotation harmonique verticale tonale est confirmée d'un point de vue sémantique dans le même *taqsīm* par :

3) un mouvement disjonctif mélodique pouvant relever d'une logique d'arpège (de 0:22à 0:23) (ce qui est facilité par l'analogie structurelle approximative entre l'échelle du mode Nahāwand et celle du mode mineur de la musique tonale européenne),

4) un chromatisme non traditionnel (0:25),

5) un *zīr bam* faisant étalage de virtuosité, comprenant de surcroît

6) un autre mouvement disjonctif semblable à un arpège (de 2:15 à 2:45).

En effet, si chacun des signifiants précités se trouve être isolé au sein d'un énoncé traditionnel, l'exotisme n'est pas confirmé. Mais ce sont précisément la récurrence et la conjonction du trait exosémique signifié par ces divers signifiants polysémiques qui produisent l'isotopie sémantique et corroborent l'intentionnalité exotique du propos de Sunbāṭī. Cela permet en tout cas de qualifier ces signifiants d'espagnolades anecdotiques et de mettre leur usage sur le compte de cette aspiration à imiter la guitare espagnole que l'on retrouve - dans la foulée de cette face de 78 tours de Sunbāṭī - dans un pan important de la discographie du *'ūd* en solo au XXe siècle et ce, à l'exclusion des enregistrements de *taqsīm*-s réalisés par Fawzi Sayeb (1929-2010) dans une logique de développement/renouvellement strictement endotraditionnel. Ainsi en est-il du célèbre prélude « Asturias – Leyenda » - écrit à l'origine pour piano (*Chants d' Espagne*, op. 232) par le compositeur espagnol Isaac Albeniz (1860-1909) en référence symbolique à l'Andalousie et au flamenco et transcrit pour la guitare par Francisco Tárrega – qui est devenu un modèle systématiquement cité par les *'ūdistes* arabes modernistes de Farīd el-Aṭraš (1910-1974) à Munīr Bašīr (1930-1997). Ces musiciens semblent par ce biais vouloir évoquer à tout prix ce territoire commun de l'exotisme réciproque orientaliste, pour l'Europe non ibérique (Bartoli, 2000), et occidentaliste, pour le monde arabe, quitte à transgresser les normes traditionnelles systémiques et syntaxiques autochtones.

2- Amadeus le copte

Une réflexion similaire peut être envisagée à l'écoute de la version de l'hymne copte *Golgotha* proposée par Hugues de Courson et étudiée par Séverine Gabry (2010, exemple n° 5). Ainsi (1) le bourdon orchestral (étranger à la liturgie copte), (2) l'ossature diatonique (à secondes majeures et mineures) de l'échelle (prenant la place de son homologue zalzalienne à secondes moyennes et majeures, laquelle caractérise les interprétations traditionnelles de cette hymne, étudiées dans le même article (Gabry, 2010, exemples n° 1 et 2) et (3) le style syllabique (évinçant ses homologues neumatique et mélismatique) sont-ils autant d'éléments polysémiques, comportant l'exotisme occidentalisant comme signification possible, mais non univoque si le signifiant est isolé. En effet : (1) il est possible de rapporter l'usage du bourdon dans cette hymne à l'influence du chant byzantin, tout comme la présence du *'ūd* dans l'enregistrement évoque la tradition artistique arabe ; (2) la subs-

titution diatonique peut se faire en référence à la musique turque ; (3) le jeune âge de la chanteuse peut expliquer l'édulcoration des ornements et mélismes. En revanche, la coexistence de deux ou trois de ces éléments dans un seul et même énoncé musical confirme (isotopie sémantique oblige) la signification exotique occidentalisante de l'énonciation musicale étudiée, s'agissant en l'occurrence d'un métissage hétérogène qui reste en surface et n'entraîne pas une adoption intégrale et approfondie des normes systémiques allochtones.

Un degré plus haut, la piste intitulée « Dhikr/Requiem/Golgotha » du CD *Mozart l'Égyptien* constitue un éloquent exemple d'allotopie musicale bilatérale, avérée, non seulement au plan des traits signifiés, mais également au niveau de signifiants univoques. Il s'agit, en effet, d'une allotopie orientaliste du point de vue mozartien, dans la mesure où l'Introït du *Requiem* s'interpole entre un chant islamique et un autre copte. Cette allotopie est également occidentaliste du point de vue égyptien, au regard du traitement contrapuntique explicite (exosémie du signifiant) qui opère à la fin de la séquence de *ḏikr* et des traits allochtones redondants précités pour la séquence copte. La confirmation définitive de ce propos mutuellement allotopique survient à la fin de la même piste, lorsque l'Ensemble David entonne l'hymne *Golgotha a cappella* et en totale homophonie. Cette ultime énonciation semble ramener à la citation hymnique supposée originaire autour de laquelle se serait forgé l'exotisme de la séquence chantée par Monika George Kyrillos.

Cependant, le style de cette performance chorale, de même que le diatonisme de son système mélodique, n'est pas sans rappeler celui du chœur des moines de l'Abbaye de Solesmes. Le ralentissement du débit ornemental et mélismatique et le recours à des dynamiques d'intensité retenues et en soufflets, constituent, de fait, l'expression musicale de cette esthétique de la componction religieuse si caractéristique de la tradition interprétative du chant romano-franc ou grégorien, telle qu'elle est inventée en cette abbaye bénédictine au XXe siècle (successivement par Dom André Mocquereau, Dom Joseph Gajard et Dom Jean Claire). Cette manière de faire, diffusée à large échelle par les disques, constitue, du reste, le modèle prédominant du chant liturgique catholique[3] et ce, avant la redécouverte – par d'autres bénédictins, comme Dom Eugène Cardine et ses disciples laïcs, comme Marie-Noël Colette - de la signification musicale (rythmique et formulaire) des signes neumatiques des manuscrits médiévaux, ouvrant la voie à des performances établies sur des critères musicologiques et renouant avec les caractères stylistiques des traditions ecclésiastiques orientales, quitte (pour certains interprètes, comme Marcel Pérès) à proposer des restitutions s'appuyant sur des échelles modales d'ossature zalzalienne.

En revanche et pour de nombreux chefs de chœurs liturgiques de tous rites orientaux, la stylistique interprétative de Solesmes[4] est probablement restée comme

[3] Voir à ce sujet la communication de Frédéric Billiet « L'importance de la discographie des moines de Solesmes pour l'interprétation du chant romano-franc », présentée en juin 2010 au colloque « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission », Université Antonine (Liban).

[4] Feu le Père Louis Hage, initiateur du mouvement de conservation/musicologie/réinterprétation des chants maronites selon la tradition de l'Ordre libanais maronite, s'est trouvé en contact régulier tout le long de sa vie religieuse et musicale avec les moines de Solesmes, ce qui n'est pas sans avoir exercé une profonde influence sur la stylistique des enregistrements des chants liturgiques syro-maronites supervisés par lui. Pour

le modèle à suivre pour tout chant collectif ecclésiastique. George Kyrillos semble ne pas échapper à cette modélisation et il s'avère que Hugues de Courson met à profit cette acculturation stylistique (ralentissement, retenue et soufflets) et systémique (ossature diatonique) pour conclure fort à propos la piste du CD – à l'instar de nombreuses interprétations baroqueuses d'œuvres polyphoniques sacrées – par la citation d'un énoncé copte (stylistiquement) latinisé, en guise d'antienne de plain-chant, supposée symboliquement être à l'origine du « *cantus firmus* » fictif de l'Introït du *Requiem*, envisagée (par le biais de la mobilité de la prise de son) sous forme de procession. Par-delà l'exotisme de surface (généralement cantonné au niveau du signifié) de la version chantée par Monika Kyrillos, c'est la conformation de la version caudale de cette hymne copte aux normes de Solesmes qui constitue une mutation musicale en profondeur, pathognomonique de l'acculturation en cours de tout un pan de la pratique musicale ecclésiastique orientale.

3- De l'hésychasme à la bastringue

Les interprétations de l'hymne *Agni Parthene* passées en revue par Francis Gayte donnent lieu à des observations analogues du point de vue du polymorphisme de l'acculturation. De fait, l'enregistrement réalisé en grec par le chœur monastique de Simonos-Petra, Mont Athos et considéré comme la référence historique à ce titre (Gayte, 2010, exemple n° 1) - de même que l'étonnante version en français réalisée par le même chœur (exemple n° 6) - présente dans son ensemble des traits traditionnels très marqués. Ainsi en est-il (1) de la texture polyphonique linéaire, à base de chant collectif[5] *a cappella* accompagné d'un bourdon vocal *ison* variant (conformément aux normes ecclésiastiques traditionnelles) avec les changements segmentaires de finale modale et non pas en vertu d'un plan harmonique vertical. De même en est-il (2) de la composante mélodique modale laquelle repose d'un point de vue scalaire sur l'ossature zalzalienne régulière - assimilable à l'échelle diatonique dite molle en contexte byzantin (selon le lexique de Simon Karas), à base de secondes moyennes asymétriques, l'inférieure (ré-mi^{db}) étant plus large que la supérieure (mi^{db}-fa)[6] - avec une importante variabilité des intervalles en vertu du phénomène d'attraction (toujours en conformité avec les normes traditionnelles). Quant à la technique d'émission vocale (3), elle demeure traditionnelle autochtone - en

d'autres chefs de chœurs liturgiques du Proche-Orient cette influence a dû s'exercer par le biais discographique.

[5] Cette interprétation est comparable par ses caractères à la version de l'hymne copte *Golgotha*, enregistrée par le chœur du Collège Clérical du Caire, sous la direction du *mo'allem* Ibrāhīm 'Ayyād (Gabry, 2010, exemple n° 1).

[6] Deux systèmes émiques de quantification des intervalles coexistent depuis le XIXe siècle pour la musique ecclésiastique dite byzantine : (1) le système de Chrysantos de Madytos (1832, p. 20-21 et 94-97), à base de mesures en multiples de 68èmes d'octave, (2) le système de la réforme du Patriarcat œcuménique (1881-1888), à base de 72èmes d'octave (Hebby, 1964). L'échelle tétracordale dite diatonique se compose des intervalles de « ton majeur », « ton mineur » et « ton minime », lesquels mesurent, selon le système (1) respectivement, 12, 9 et 7 68èmes d'octave, soit 212, 159 et 123 cents et, selon le système (1) 12, 10 et 8 72èmes d'octave, soit 200, 167 et 133 cents. Cela correspond de fait à des intervalles de seconde majeure, de seconde moyenne de grande taille et de seconde moyenne de petite taille, définissant l'ossature zalzalienne. Simon Karas (1970) catégorise cette structure en tant qu'échelle diatonique moyenne, se différenciant de son homologue diatonique dure, dont le tétracorde comprend une seconde majeure et deux secondes mineures (Giannelos, 1996).

contraste par son usage exclusif du registre de poitrine et son extraversion avec la componction solesmienne - en tout cas homogène par rapport à celle que l'on retrouve généralement dans les monastères athonites, en même temps qu'elle autorise une ornementation soutenue. Il reste cependant le problème de la partie C avec son envolée vers l'aigu aux mesures 45-47 (reprise en 56-58), la cadence tonale plagale qui semble la caractériser en corrélation avec le traitement de l'*ison* compatible avec une logique harmonique tonale. Cependant, le fragment en question est à la fois trop court et trop isolé pour permettre un diagnostic confirmant l'exotisme selon la procédure isosémique, tandis qu'une analyse menée selon le point de vue autochtone peut admettre la mobilité excessive de l'*ison* comme un élément conjoncturel sans connotation allochtone et ce, moyennant un relèvement du seuil de tolérance. Cela conduit à la confortation de l'hypothèse qu'il s'agirait là d'un traitement polyphonique modal linéaire endogène qui, poussé à son extrême, aboutit à une similitude conjoncturelle fortuite avec un traitement polyphonique tonal vertical, cependant, sans intentionnalité exotiste apparente.

L'ensemble de ces remarques s'applique à la version en grec de l'hymne *Agni Parthene* magistralement proposée (en responsorial *a cappella*) par un Théodoros Vassilikos (Gayte, 2010, exemple n° 10) accentuant le caractère traditionnel ecclésiastique oriental aussi bien sur le plan des intervalles (ossature zalzalienne de bout en bout) que sur celui de l'ornementation, comparable à cet effet à la version de l'hymne *Golgotha* enregistrée par *mo'allem* Moḥāreb (Gabry, 2010, exemple n° 2).

D'autres versions, en revanche, présentent une conjonction d'exosèmes suffisante pour dénoter un exotisme occidentaliste isotopique. Ainsi en est-il de la version en slavon d'AP, réalisée par le chœur monastique de Valaam, Russie (Gayte, 2010, exemple n° 3), laquelle (1) s'inscrit résolument dans une ossature diatonique stricte (sauf dans quelques mouvements descendants où le mi glisse quelque peu vers le mi^{db}) et (2) dans une technique d'émission vocale privilégiant le registre de fausset (angélisme musical occidental, allochtone eu égard aux traditions méditerranéennes de l'hésychasme[7]) et, surtout, fort retenue dans sa dynamique, rappelant clairement la componction des enregistrements solesmiens de chant romano-franc. Ces remarques peuvent être extrapolées à la version en anglais (exemple n° 13).

Si l'exotisme est subtilement connoté au plan du signifié par le biais d'éléments exosémiques de surface présents dans ces versions chorales quasi traditionnelles, un échantillon sonore semble en revanche cumuler d'une manière caricaturale les éléments connotant l'allotopie occidentaliste, s'agissant de la version arabophone

[7] « Du mot grec hésychia, qui, dans l'hellénisme chrétien, désigne le « silence » et la « paix » de l'union à Dieu, l'hésychasme consiste en une méthode ascétique et mystique, « art des arts et science des sciences », qui est au cœur de la spiritualité de l'Église orthodoxe. Il s'agit de « désinvestir » la conscience du flot des logismoï (images et pensées « passionnelles », idolâtriques) pour la « faire descendre » dans le « cœur », qui est le centre d'intégration potentiel de l'être total et que le baptême a uni à l'humanité déifiée et déifiante du Christ. Alors, l'hésychaste prend conscience - d'une manière opérative - de la « grâce baptismale », de l'« énergie divine » présente à la racine même de son être. Cette unification de l'homme-en-Christ utilise l'invocation du nom de Jésus sur le rythme de la respiration et, finalement, celui du cœur, car le corps de l'homme a été créé pour devenir le « temple du Saint-Esprit ». D'où le nom de « prière de Jésus » ou « prière du cœur » donné à cette méthode, véritable analogue de certaines méthodes asiatiques (dhikr musulman, japa-yoga hindou, nembutsu japonais), mais analogue chrétien (en effet, la perspective est celle d'une communion personnelle avec Dieu) » (Clément, 2005).

harmonisée au Liban de cette hymne (Gayte, 2010, exemple n° 4). Cette version est non seulement (1) de système mélodique strictement diatonique, mais elle intègre (2) un accompagnement harmonique au synthétiseur, doublé (3) d'une boîte à rythmes donnant allègrement dans le bal musette et la java selon Francis Gayte (2010, p. 100), mais procédant surtout de cette fameuse bastringue levantine qui a été transposée au cours des deux dernières décennies du domaine des boîtes de nuit *soft* vers celui des chants religieux populaires non liturgiques (de christianisme et d'islam) diffusés sur diverses ondes libanaises.

Conclusion

À l'heure où le modèle choral anachronique et initial de Solesmes bat de l'aile (et que les nouvelles interprétations bénédictines, dirigées par Dom Yves-Marie Lelièvre, intègrent certaines données sémiographiques) son adoption implicite par les chœurs liturgiques orientaux, telle qu'elle est reflétée par la discographie récente, ressemble plutôt à une involution. Les ersatz acculturés qui en résultent donnent lieu à des imbroglios en rapport avec des lectures en boucle, comme de considérer les espagnolades des *'ūdistes* de Bagdad comme réminiscence des origines orientales du flamenco ou les hymnes coptes latinisées comme autant de *cantus firmus* fictifs pour des polyphonies funéraires mozartiennes.

Bibliographie

ABDALLAH, Tarek, 2010, « L'évolution de l'art du *'ūd* égyptien en solo à l'aune du 78 tours », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM,* n° 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 53-66.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1, Paris, ESKA, p. 5-15.

BARTOLI, Jean-Pierre, 2000, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia VII/2*, Paris, ESKA, p. 61-72.

GABRY, Séverine, 2010, « L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM,* n° 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 67-82.

GAYTE, Francis, 2010, « L'hymne Agni Parthene », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM,* n° 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 83-108.

GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La Musique byzantine*, Paris, L'Harmattan.

GREIMAS, Algirdas-Julien, 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Le Seuil, *Les enjeux de la sémiotique*, PUF.

HEBBY, Antoine, 1964, *Traité de musique byzantine,* Imprimerie Saint-Paul, Harissa (Liban).

KARAS, Simon, 1970, *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et intervalles dans la musique byzantine], Athènes.

KLINKENBERG, Jean-Marie, 1996, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte,* Cité de la Musique, Arles, Actes Sud, coll. Musiques du Monde.

MADYTOS, Chrysantos (de), 1832, *Grande théorie de la musique*, Panagiotis Pelopidos (Imprimerie Michele Weis), Trieste.

Documentation électronique

CLÉMENT, Olivier, 2005, « Hésychasme », *Encyclopædia Universalis*, CD-ROM.