

La singularité stylistique de ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912)

Nidaa Abou Mrad

▶ **To cite this version:**

Nidaa Abou Mrad. La singularité stylistique de ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912). Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, 2012, Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1), 6, pp.67-80. hal-01230975

HAL Id: hal-01230975

https://confremo.hal.science/hal-01230975

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 nº 6 (2012)

La singularité stylistique de ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912)

Nidaa ABOU MRAD*

Norme de l'anormalité et anormalité de la norme, le style musical est pour Nicolas Meeùs (1993a, p. 10) ce qu'est la mode pour Roland Barthes[1] : « novation éperdue, sans cesse rattrapée par l'imitation ». Cette définition est particulièrement appropriée pour caractériser l'œuvre interprétative traditionnelle du chanteur-improvisateur égyptien ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-l4/4/1912), telle que la reflète l'anthologie de 78 tours publiée par la Fondation AMAR à l'occasion du centenaire de la disparition du maître[2]. Le paradoxe inhérent à l'application de la notion d'œuvre à l'interprétation de séquences supposées appartenir à un legs traditionnel s'inscrit dans cette tentative de saisir cet éphémère qu'est la transformation sur le vif de ce legs et l'addition par un musicien créatif de nouveaux phrasés en temps réel, et de l'instituer en tant qu'*usage* fondamentalement pertinent dans sa réalisation d'une *norme* à la fois transgressive de la littéralité du legs et actualisatrice du *schéma* traditionnel transmis. C'est précisément cette *norme* qui occupe, selon Louis Hjelmslev (1971, p. 80, 89), une position de dépendance bi-unilatérale entre *l'usage* -la parole- et le *schéma* -la langue- et qui frise le statut du « corollaire superflu », selon ce même auteur, que Meeùs (1993a, p. 14) assimile au style en musique et qui constitue le propre quasiment ineffable de la manière de chanter de Ḥilmī. Or, la mythologie égyptienne bienpensante et embourgeoisée de l'Entre-deux-guerres a beau avoir voulu épingler les fantaisies de dandy de ce musicien

* Professeur de musicologie, directeur de L'Institut Supérieur de Musique et du Centre de Langues de l'Université Antonine (Liban).

[1] R. Barthes (1985, p. 222) définit la Mode comme une « imitation éperdue d'une novation qui est sans cesse rattrapée ».

[2] Les enregistrements commentés ou analysés dans cet article sont référés par le biais d'un double chiffrage aux quatre CD (chiffre romain de I à IV) et à leurs pistes respectives (chiffre arabe). Tous ces enregistrements (catégorisés par leurs modes mélodiques respectifs) sont récapitulés au tableau 1 de l'annexe 1, tandis que l'annexe 2 présente les modules percussifs périodiques employés dans ce même corpus.

hors-pair, et lui dénier le statut gratifiant[3] de compositeur (Lagrange, 1994, p. 811-813 et 2012), il n'en demeure pas moins, avec son confrère (et rival), le cheikh Yūsuf al-Manyalāwī (vers 1847-1911), le principal continuateur, au début de l'ère discographique arabe, de l'art[4] du chanteur(-improvisateur-compositeur) 'Abduh al-Ḥamūlī (1843-1901), instigateur du pendant musical du courant de rénovation culturelle endotraditionnelle du *Mašriq* (1798-1939), dénommé *Nahḍa* endogène par Albert Hourani (1968). C'est en tout cas le propos de cet article que de mettre en exergue la simplicité de ce traitement stylistique, par-delà les bouleversements syncrétiques et réformistes de l'époque. Il s'agit d'une approche sémiotique, c'est-à-dire une étude des signes et de leurs renvois significatifs, qui a pour champ les énoncés musicaux régentés par des modes, manières d'être du phrasé musical au plan mélodique. Cette approche pose le système constitué par l'ensemble des modes de cette tradition en tant que langue[5] mélodique modale ou *schéma* métamodal, que *l'usage* traditionnel décline sous forme de *textes* musicaux articulés, dont les schèmes stylistiques -ou *normes* traditionnelles et conventionnelles- configurent la trame temporelle au niveau de surface et la forme générale, et dont la stylistique particularisée à l'échelle du *locuteur musiquant* traditionnel régule (au plan pragmatique) la *syntaxe* improvisée et fait sens pour *l'auditeur musiqué*.

1. Sémiotique modale

Jirjī Zaydān (1861-1914) est le premier à établir (en 1904) une corrélation historicisée entre musique et *Nahḍa :* « *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-Ḥamūlī, promoteur de la nouvelle manière de chanter en Égypte* »[6]. Toujours est-il que ce fin connaisseur de la culture arabe et de ses transformations qu'est Zaydān, tout en passant sous silence l'acte (ô combien « intellectuel ») de composer -généralement associé à Muḥammad 'Uṯmān (1855-1900) au sein de cette mouvance musicale[7]- accorde à la rénovation d'un style musical performatif un statut homologue à celui des réformes intellectuelles (concernant la pensée religieuse et politique et la littérature) constitutives de la *Nahḍa*. Il reste à déterminer la nature de cette évolution et son domaine d'élection.

[3] Aux yeux du modernisme empressé des musicographes arabes du XX^e^ s..

[4] Il s'agit d'un art la fois traditionnel, par sa *normativité,* et créatif, par *l'usage* qu'il instaure.

[5] En appliquant aux faits de musique la distinction faite par Ferdinand de Saussure (1972) entre langage, langue et parole, il est possible de distinguer : (1) le langage musical, pris dans un sens général, comme étant commun ou *universal* dans ses structures les plus profondes (sans vouloir ici préjuger de la nature de celles-ci) ; (2) des langues musicales particularisant le langage musical à l'échelle des groupements culturels humains (parmi lesquelles se tiennent, notamment : la langue modale du *Mašriq* et d'autres langues modales, tonales ou pentatoniques pratiquées de par le monde) ; (3) l'énonciation musicale (par exemple : une *parole* modale, une *parole* tonale) particularisant ces langues à l'échelle individuelle.

[6] Jurjī Zaydān, 1904, *Tārīḫ ādāb al-luġa al-'arabiyya* [Histoire de la connaissance de la langue arabe], Le Caire, traduit et cité par Philippe Vigreux (1991, p. 191).

[7] Il reste que, nonobstant cette consécration compositionnelle de 'Uṯmān, Ḥilmī semble avoir eu une nette prédilection pour les précompositions d'al-Ḥamūlī, au vu de la répartition statistique des *dawrs* de la compilation Ḥilmī (2012) sur les compositeurs de leurs *maḍhabs :* 'Abduh al-Ḥamūlī (1943-1901) 38%, Muḥammad 'Uṯmān (1855-1900) 15%, Muḥammad 'Abd a-r-Raḥīm al-Maslūb (1793-1928) 15%, Dāwud Ḥusnī (1870–1937) 15%, Ibrāhīm al-Qabbānī (1852-1927) 8%, Aḥmad Ġunaymah 8%.

C'est le témoignage de Ḫalīl Muṭrān (1871-1949), qui précise le propos de Zaydān en faveur de Ḥamūlī[8] : « *'Abduh* [al-Ḥamūlī] *était très inventif et créait la mélodie en fonction de l'inspiration du moment, stupéfiant les connaisseurs et plongeant les auditeurs dans une extase induite par le pouvoir expressif de son élocution modale et l'enthousiasme devant une telle créativité.* […] *Sa voix passait de l'aigu au grave,* […] *alors que la modalité s'unifiait à son fondement, avant de se ramifier, tantôt double et tantôt unique, se rapprochant et s'éloignant, par conjonction ou par hiérarchie, s'emboitant en gigogne, s'articulant suivant l'exigence du bon goût et du talent artistique, pour aboutir à la* [note] *finale »*[9].

Ainsi Muṭrān confère-t-il à l'art significatif et émotionnellement expressif de l'articulation mélodique modale, tel qu'il est cultivé par al-Ḥamūlī, la place centrale dans ce processus de résurgence de l'art musical arabe. L'usage *grammaticalement* pertinent que fait en temps réel tout *locuteur-auditeur idéal* (al-Ḥamūlī, Ḥilmī etc.) de la langue modale serait producteur de phrases nouvelles, porteuses de sens. Cela conduit à s'interroger sur la nature de cette langue non-verbale constituée par l'ensemble des modes de cette tradition. Or, la description quadripartite de la modalité faite par Tran Van Khé (1968) permet de caractériser un mode donné par : (1) son échelle, ou ensemble ordonné de hauteurs séparées par des intervalles mélodiques ; (2) ses degrés forts, élus au sein de son échelle ; (3) sa formule-type, ou mouvement mélodique caractéristique s'inscrivant entre les degrés forts ; (4) son éthos, signification, ou émotion caractéristique, liée à cette formule-type et à la structure sous-jacente.

L'application du principe de la double articulation du langage verbal (Martinet, 1970) à ce système énonciatif monodique modal (Meeùs, 2002 et 2012, Abou Mrad, 2011 et 2012) permet de considérer les phrases mélodiques comme s'articulant en des unités minimales significatives (ou de première articulation)[10], qui sont les formules modales pertinentes minimales ou *neumes* (points 3 et 4 de la quadripartition modale), de niveau $n = 2$, lesquelles s'articulent à leur tour en des unités minimales distinctives (ou de seconde articulation)[11], assimilées aux hauteurs mélodiques (points 1 et 2), de niveau $n = 1$.

Toujours est-il que la signification primordiale des unités de première articulation modale n'est pas d'ordre lexical, c'est-à-dire relevant d'une sémantique référentielle ou diasémiotique[12], puisqu'il n'existe pas de dictionnaire des formules modales, lesquelles ne s'associent pas sémantiquement à des lemmes de significations stables (Meeùs, 1992a, 2012). Elle est d'ordre endosémiotique[13] et relève

[8] Ce témoignage est ensuite moins favorable à 'Uṯmān, même si Muṭrān opte pour une sorte de synthèse entre les deux figures et les deux pragmatiques musicales, celles de l'improvisation (se réappropriant le legs) et celle de la précomposition. Voir également Frédéric Lagrange, 1994, p. 66-71 et 1996, p. 100.

[9] Rizq, 1936, p. 81-88, trad. de l'auteur. Voir également Rizq, 1938, p.138-40.

[10] Les unités significatives minimales sont dénommées *monèmes* ou *morphèmes* en linguistique.

[11] Les unités distinctives sont dénommées *phonèmes* en linguistique.

[12] « Il n'est pas dit que la sémiotique doive prendre en considération seulement les systèmes d'éléments déjà corrélés à des signifiés, mais tout système qui permettrait l'articulation d'éléments successifs adaptables à l'expression de signifiés » (Eco, 1975, cité et traduit par Meeùs, 2012-2013, p. 26).

[13] Les procès *endosémiotiques* s'opposent à leurs homologues *diasémiotiques*, en ceci que ceux-ci s'appuient sur une connotation mondaine ou référentielle de la signification par le biais d'un métalangage,

d'une sémiotique intrinsèque[14] ou intrasystémique grammaticale[15], et surgit de la comparaison du profil des unités significatives (et des syntagmes cellulaires modaux les incluant) avec la formule-type du mode ou *ligne modale* référentielle de la séquence musicale englobante[16] (phrase ou texte musicaux).

Quant aux traits pertinents[17] des unités de seconde articulation, ils reposent sur la dissociation des hauteurs en un nombre restreint de groupements de degrés forts (point 2 de la quadripartition modale) que l'auteur dénomme *noyaux métamodaux distinctifs* (Abou Mrad, 2012), de niveau d'articulation $n = 0$. C'est le choix de la finale d'un mode donné qui détermine le noyau principal ou (de fonction) « thétique » α de ce mode, en tant que chaîne de tierces passant par cette finale, autrement dit l'ensemble restreint (à trois) des degrés de rang (entier relatif) impair[18] de l'échelle modale, la finale ayant pour rang $i = 1$. (Ce noyau peut s'étendre vers le bas et inclure le degré de rang $i = -1$, c'est-à-dire le degré se trouvant à la tierce inférieure de la finale de rang $i = +1$[19]. Et, par conséquent, le noyau secondaire[20] ou (de fonction) « antithétique » β (ainsi que, le cas échéant, le noyau tertiaire[21] ou (de fonction) « synthétique » γ), recouvre les autres degrés employés[22], ce qui permet d'établir une ségrégation sémiotique[23] et cognitive[24] de tous les degrés employés

tandis que ceux-là recourent à une dénotation de significativité qui s'envisage à l'intérieur du système envisagé (Meeùs, Nicolas, 1992, p. 57-59).

[14] S'agissant d'une significativité intrinsèque à dimension taxinomique (Nattiez, 2004, p. 267).

[15] « Dans l'économie de la théorie chomskyenne […] "L'indépendance de la grammaire" est ainsi affirmée et en regard du sens (puisqu'il n'y a pas de relation déterministe entre interprétabilité et grammaticalité d'un énoncé) et en regard des modèles probabilistes » (Velicu, 2005).

[16] Il s'agit d'un procès analogue au biais structural intrinsèque décrit par Emile Benveniste pour la significativité des éléments du langage : « La forme d'une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier entre constituants de niveau inférieur. Le sens d'une unité linguistique se définit comme sa capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur » (Benveniste, 1962-1966, p. 127-128).

[17] En phonologie, le trait pertinent est une qualité de son qui sert à distinguer deux phonèmes dans l'organisation d'une langue particulière.

[18] Le noyau principal inclut le degré de rang $i = -1$, c'est-à-dire le degré se trouvant à la tierce inférieure de la finale de rang $i = +1$ et qui n'est pas remplaçable par son octave supérieure, le degré de rang $i = +6$.

[19] L'octave supérieure de cette tierce inférieure de la finale, à savoir le degré de rang $i = +6$ (sixte supérieure de la finale), qui appartient au noyau des degrés de rangs pairs, ne peut pas s'y substituer.

[20] Le noyau secondaire comprend principalement la susfinale, de rang $i = +2$, et accessoirement la sous-finale, de rang $i = 0$ (non remplaçable par son octave de rang $i = +7$), ou bien le degré de rang $i = +4$.

[21] Le noyau tertiaire (s'il est « activé ») est axé sur la borne supérieure du pentacorde matriciel, avec sa tierce et éventuellement sa quinte supérieures.

[22] Cette dichotomie nucléaire se retrouve dans la théorie musicale néobyzantine et, plus particulièrement, dans son système de notation neumatique qui a recours à un type particulier de signes, nommé *phtora* (pl. *phtores*), pour indiquer le positionnement intervallique d'un degré par rapport à l'échelle de référence du mode. Les degrés d'une échelle-type (*métamodale)* donnée sont, en effet, dissociés en deux groupes assignés à deux *phtores* opposées qui « se placent en alternance, sur toutes les notes de l'échelle » (Giannelos, 1996, p. 107). Et c'est à partir d'une analyse similaire des monodies médiévales européennes occidentales que Joseph Smits van Waesberghe (1955) propose d'opposer, au sein du même énoncé monodique modal, les notes appartenant à ce qu'il dénomme « tierce principale » (du mode) et celles appartenant à la « contre-tierce » ou « tierce contrastive ». De même oppose-t-il au sein du même groupement (par tierces) les degrés entre eux selon leurs fonctions modales, opposition susceptible d'induire une « tension fonctionnelle entre la note fondamentale et sa tierce supérieure » (Waesberghe, 1955, p. 38).

[23] Cette notion de fonctions modales dialectiques est adaptée de la théorie riemannienne des fonctions tonales (Riemann, 1872-1901).

[24] Cette approche sémiotique centrée sur les noyaux distinctifs par tierces est confortée par des données sensorielles consistant en l'optimisation des otoémissions (sons émis par les cellules ciliées externes de l'oreille interne) induites par les produits de distorsion (sons émis par l'oreille en réaction à l'introduction de

dans un énoncé caractérisé par ce mode. Cette dissociation est affinée en classant les degrés modaux selon leur éloignement par rapport à la finale dans le cycle des tierces[25].

Sans doute la mise en exergue de ces traits nucléaires pertinents pour les hauteurs qu'articulent les formules minimales[26] des cellules syntagmatiques modales permet-elle de dégager les structures *morphologiques musicales* « adaptables à l'expression de signifiés » (Eco, 1975, cité et traduit par Meeùs, 2012-2013, p. 26). Cette modélisation consiste à mettre en succession temporelle les degrés forts ou pôles de la cellule analysée, en leur substituant leurs noyaux respectifs, tenant lieu ainsi d'*indicateurs nucléaires.* Ces degrés forts sont les degrés initial (I) et final (F) du segment et son degré le plus saillant (par occurrence statistique ou par accentuation : T, pour *teneur*). La concaténation de I (anacrouse), de T (accent) et de F (désinence) constitue la *ligne modale (simplifiée) tripartite* de la cellule mélodique qui se compose de l'association transitive des neumes IT et TF. Ainsi la concaténation des *indicateurs nucléaires* de I, de T et de F institue-t-elle la *ligne nucléaire modale* de cette même cellule.

Cette analyse se transpose ensuite au niveau supérieur de l'articulation modale, celui de la constitution de la phrase mélodique à partir des cellules syntagmatiques modales successives. Cette fois-ci ce sont les cellules de la structure de surface qui donnent lieu à une substitution au niveau de leur structure profonde par les noyaux respectifs de leurs degrés forts (un noyau prédominant par cellule). Ces noyaux tiennent lieu ainsi pour la phrase mélodique étudiée d'*indicateurs syntagmatiques sous-jacents,* selon le lexique de la grammaire générative transformationnelle (Velicu, 2005, p. 46). Cette arborescence *nucléaire modale* cependant ne concerne pas exclusivement la description *grammaticale* (en termes d'indicateurs syntagmatiques ou de structure profonde) de la phrase musicale ($n = 4$). Elle *descend*, en effet, au sein même de la cellule modale ($n = 3$) et de la formule minimale ($n = 2$), en même temps qu'elle *remonte* pour décrire l'articulation (de la phase-section ($n = 5$) et celle) du texte ($n = 6$)[27].

---

deux sons simples en rapport fréquentiel variable) en relation avec les intervalles de tierce et, plus particulièrement de tierce moyenne. Ainsi, selon Pierre Bonfils et Paul Avan (2012) « L'intérêt majeur de l'étude des produits de distorsion résulte des possibilités de faire varier la fréquence des sons primaires. Les deux fréquences primaires doivent être proches l'une de l'autre, le rapport optimal étant voisin de $f_1/f_2 = 1{,}22$, d'où diverses possibilités de stimulation à des fréquences différentes ». Or, le rapport fréquentiel de la tierce moyenne exacte (351 c) divisant la quinte juste (702 c) en deux parts égales est précisément $\sqrt{3/2} = 1{,}224$, ce qui conduit à considérer que la tierce *zalzalienne* est l'intervalle optimum maximisant l'intensité des otoémissions (Abou Mrad, 2012), celles-ci étant le reflet de l'activité de préamplification du signal sonore telle qu'elle est assumée par les CCE à l'égard des cellules sensorielles (Moulin, Bera et Collet, 1994).

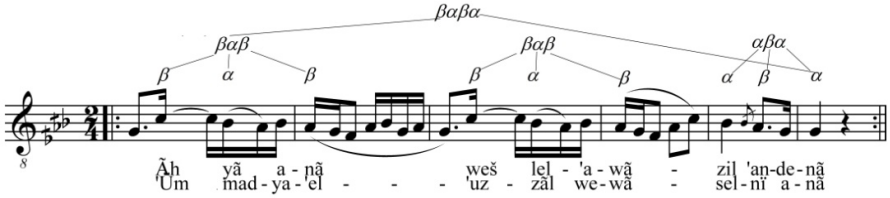
[25] Cette conception est une adaptation des « théories des degrés » (*Stufenlehren*) décrites par Gottfried Weber, Simon Sechter, Anton Bruckner et qui « classent les degrés harmoniques selon leur éloignement par rapport à la tonique dans le cycle des quintes ; ces théories se caractérisent aujourd'hui par l'utilisation du chiffrage de la basse fondamentale en chiffres romains » (Meeùs, 1992b, p. 26).

[26] Ces formules sont minimales eu égard à leur dotation en termes de « pertinence analytique » Meeùs (2002, p. 166) et/ou de « pertinence modale » (Abou Mrad, 2011 p. 61).

[27] « Reste enfin le troisième niveau, celui des phrases. C'est du moins de cette manière que Benveniste l'envisage, mais nous savons qu'en musique, contrairement à ce qui se constate en linguistique, ce niveau se démultiplie et que l'organisation (et l'articulation) du discours musical entier n'est pour nous pas vraiment différente de celle de ses phrases. C'est l'une des particularités les plus intéressantes de la sémiotique musicale, en particulier par rapport à la sémiotique linguistique, que le nombre des niveaux d'analyse n'y est pas

Dans la formulation du *répons des censeurs* en *Bayyātī/nawā (sol$_2$),* propre à la forme de *qaṣīda ʻalā l-waḥda* (voir *infra),* deux noyaux entrent en concurrence : *α (nawā (sol$_2$)-ʼajam (si$_2^b$))* et *β (tīk ḥiṣār (la$_2^{db}$)-kardān (do$_3$)).* À partir de ces noyaux se constituent deux lignes modales concurrentes *βαβ* et *αβα,* donnant lieu à la synthèse globale *βαβα* (transcription 1) (Abou Mrad, 2011).

Transcription 1 : noyaux et lignes modales du *répons des censeurs* des *qaṣīdas ʻalā l-waḥda* en mode *Bayyātī/nawā (sol$_2$)*



En somme et dans une perspective générativiste transformationnelle, la ligne dégagée à partir d'une phrase mélodique fait office pour celle-ci de structure grammaticale profonde, à partir de laquelle s'élabore sa structure de surface ou formulation musicale. Ainsi les fonctions modales des degrés forts de la phrase ne sont-elles pas autonomes, mais tributaires de leur enchaînement (vectoriel) : la signification modale naît d'une mise en relation réciproque des noyaux de ces pôles dans l'ordre de succession, conformément à la notion grammaticale de « transitivité de relation », élaborée par Charles-Albert Sechehaye (1926) et que Nicolas Meeùs (1992b) applique à l'analyse musicale. Cet enchaînement est analysable également en fonction de la notion chomskyenne « de gouvernement, qui capte, pour l'essentiel, la relation structurale vérifiée entre la tête d'un syntagme et son complément »[28].

La *prolongation* de la juridiction de ces pôles par-delà les limites (inférieure et supérieure des niveaux d'articulation) syntagmatiques permet de mettre ainsi en exergue une *ligne fondamentale*[29] *αβα,* qui part d'un degré quelconque du noyau

limité. La linguistique ne dispose d'aucune grammaire pour l'organisation d'unités de plus grandes dimensions que les phrases, alors que la grammaire musicale détermine des règles qui s'appliquent jusqu'aux œuvres entières. Les tentatives linguistiques de créer des grammaires du discours, le carré sémiotique de Greimas par exemple, ne parviennent généralement pas à se libérer de l'« illusion référentielle » que pourtant elles dénoncent. En musique, Heinrich Schenker a conçu sa théorie en trois niveaux seulement, arrière-plan, plan moyen et avant-plan ; mais il ne s'agit là que d'une convention méthodologique : le plan moyen, en particulier, se décompose en un nombre indéterminé de niveaux. Il est vrai que les niveaux ne sont pas conçus ici de manière en tous points comparables à la description « intégrative » de Benveniste, mais la différence est peut-être moins nette qu'il semblerait » (Meeùs, 2012, p. 17).

[28] « La définition technique de la notion [de gouvernement] impose le recours à la relation structurale de c-commande (de l'anglais: constituent-command), elle-même définie en termes de domination : un nœud A commande un nœud B si aucun des deux n'en domine l'autre, et que le premier nœud branchant qui domine A domine également B » (Velicu, 2005, p. 57). Par ailleurs, cette perspective téléologique assignant un statut thétique au noyau axé sur la finale macromodale est compatible de surcroit avec la *loi* gestaltiste *de bonne continuité* et son corollaire le modèle cognitif de l'implication-réalisation (Meyer, 1956, chap. III).

[29] Cette courbe constitue une sorte d'*ersatz monodique* de la *ligne originelle/fondamentale* ou *Urlinie* schenkérienne, clausule 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). « 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 caractéristique essentielle de cette *Urlinie*

principal, passe par un degré du noyau secondaire pour aboutir d'une manière transitive à la *finale* du mode de l'énoncé englobant, signant ainsi la complétude sémantique de la phrase ou son statut conclusif. Cette courbe principale cohabite néanmoins avec la *ligne alternative βαβ*, s'arrêtant à un degré quelconque du noyau secondaire (ou tertiaire) et représentant une forme d'incomplétude sémantique, synonyme de statut suspensif. Et c'est de l'enchevêtrement de ces lignes et de leur opposition sémiotique que naît l'intrigue du texte musical et que s'élabore syntaxiquement son phrasé et sa signification intrinsèque.

2. Trame temporelle

Cette sémiotique intrasystémique est complétée par un deuxième procès de la signifiance modale, qui est de nature extrasystémique (renvois effectués en dehors du système nucléaire sous-jacent aux formulations mélodiques), conventionnelle et culturelle. Il se rapporte, en fait, à la configuration stylistique et rythmique (réarrangements morphophonologiques) du niveau de surface du texte musical monodique, laquelle renvoie aux instances linguistiques verbales et anthropologiques rituelles (religieuses ou profanes) régulant l'inférence concurrentielle du verbe -*λόγος (logos)-,* d'une part, et, d'autre part, celle du geste et de l'autonomie mélique -*μέλος (melos)*- sur ces énoncés musicaux[30].

Cette régulation consiste avant tout dans la définition quantitative prosodique métrique des durées et des accents dynamiques, susceptibles d'être assignés aux unités distinctives mélodiques susdécrites pour en agencer la rythmique. Une telle analyse permet de dégager trois schèmes stylistiques et rythmiques, à base anthropologique musicale[31], en fonction de la prédominance de l'un de ces modèles (verbal versus gestuel/mélique) ou de la codominance des deux : (1) schème à prédominance verbale et à connotation religieuse *monothéiste abrahamique mélophobe,* ayant pour modèle la cantillation[32] rituelle d'une prose sacrée ; (2) schème à prédominance gestuelle/chorégraphique et mélique et à connotation religieuse *mystérique (dionysiaque)*, ayant pour modèle la ritournelle[33] et son corrélat le responsorial[34] ; (3) schème à codominance verbale et gestuelle et à connotation religieuse

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).

[30] Il s'agit d'abord du sceau prosodique métrique que la langue des textes chantés imprime sur la configuration rythmique des chants et qui varie fortement d'un contexte linguistique ou dialectal à l'autre. Il s'agit surtout de l'empreinte métrique par laquelle les rituels religieux et profanes marquent cette même configuration, et qui est inhérente à l'arbitrage esthétique et symbolique rendu entre verbe et geste (Chailley, 1996, p. 17-18), se superposant à l'antique dialectique poïétique musicale du *λόγος (logos)* et du *μέλος (melos)* et à l'opposition du vocal à l'instrumental.

[31] À la dialectique classique (héritée du Nietzche) des schèmes dionysiaque et apollinien, telle que l'appliquent à la pratique musicale Jacques Chailley (1979) et Jean Molino (2007, p. 1155-1160), se rajoute ici le schème abrahamique mélophobe (ce dernier terme étant emprunté à Molino, 2007).

[32] Lecture publique d'une prose religieuse à composante mélodique dont la rythmique est inféodée à la prosodie du texte cantillé (Corbin, 1961, Abou Mrad, 2009).

[33] Motif récurrent, plus particulièrement, phrase musicale de métrique mesurée, dont la réitération en alternance avec d'autres énoncés musicaux peut donner lieu à diverses formes de responsorial.

[34] Forme musicale où alternent répons (ritournelle vocale) chanté en chœur et versets ou vers chantés en solo.

laudative (apollinienne), ayant pour modèle l'hymne[35]. Toujours est-il qu'une hiérarchie normative s'établit entre ces trois schèmes au regard de l'esthétique régionale prédominante, celle qui est commune aux religions du Livre et qui confère au *Λόγος (Logos)* un statut théologal et une fonction rituelle centrale, non seulement en religion, mais dans divers domaines de la vie. Sans doute ces schèmes stylistiques opèrent-ils à différents niveaux de l'articulation modale, en structurant, selon le modèle prédominant, la métrique et la rythmique des formules minimales et celle des cellules modales, ainsi que la configuration métrique des phrases (il s'agit d'un équivalent musical des réarrangements morphophonologiques de la grammaire générative transformationnelle verbale). Ces schèmes façonnent également la forme compositionnelle du texte musical : forme en parcours obligé[36] sans redondance pour le modèle cantillatoire, forme réitérative pour le modèle hymnique et forme cyclique pour le modèle responsorial et pour toute agglomération de ces schèmes impliquant une alternance entre des segments de styles différents.

Il faut accorder une attention particulière précisément à ces énoncés hybrides et notamment à ceux qui procèdent du responsorial, celui-ci pouvant faire alterner un répons collectif avec des énoncés de style cantillatoire ou bien de style hymnique. La migration et déterritorialisation/reterritorialisation intertextuelles des significations musicales portées par les sous-textes (musicaux) de styles contrastifs n'est-elle pas couplée à une acculturation homogénéisante de ces sous-textes aux plans stylistique, rythmique et syntaxique musicaux, d'autant plus qu'une telle acculturation opère sur un mode contextuellement autochtone, eu égard à la trame temporelle traditionnelle unifiante de ces métissages stylistiques, d'une part, et, d'autre part, systémiquement endogène, eu égard à l'unicité du langage modal qui transcende les oppositions stylistiques ?

Toujours est-il que selon le chroniqueur Ibrāhīm al-Muwayliḥī (1902, p. 406), l'importante refonte instaurée par Ḥamūlī -avec le soutien du khédive[37] Ismaël Pacha (1863-1879), souverain d'Égypte- est tributaire d'un syncrétisme[38] qui intègre à (1) la tradition musicale citadine cairote, de langue vernaculaire, se présentant sous les formes strophiques (de métrique mesurée binaire) du *dawr*[39] et de la *ṭaqṭūqa*[40] et cantillatoires réitératives (de métrique non-mesurée) du *yā lēl*[41] et du

[35] Chant strophique (donc à récurrence mélodique tout au long des strophes) de métrique mesurée et de caractère laudatif.

[36] La notion de parcours obligé est empruntée à Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 54-56).

[37] D'où la dénomination « école khédiviale » employée par Bernard Moussalli et Frédéric Lagrange, qui connote cette nouvelle tradition avec l'acception « musique de cour ».

[38] Voir les descriptions développées à ce sujet dans Abou Mrad, 1991, et Lagrange, 1996, chap. III.

[39] Forme de chant égyptien, de langue vernaculaire, élaborée au début du XIX^e^ s., réservée conventionnellement aux chanteurs hommes et composée de deux sections, *maḏhab* collectif (chanté par les *maḏhabgīs)* et *ġuṣn* ou *dawr* proprement dit (chanté par le soliste), sections chantées originairement sur une seule et même mélodie, mais avec usage dans le *ġuṣn* de développements de type *istirsāl,* faisant varier en style cantillatoire des bribes du phrasé mélodique de base (Shawan, 1987).

[40] Chanson légère répétitive égyptienne, de langue vernaculaire, élaborée au début du XIX^e^ s. dans les milieux des *'awālem* ou almées (chanteuses et/ou instrumentistes -et, plus rarement, danseuses- égyptiennes instruites, regroupées dans une guilde, et qui étaient appelées dans les harems pour instruire et divertir les femmes de la noblesse) et réservée conventionnellement aux femmes, la *ṭaqṭūqa* fait alterner un refrain-*maḏhab* collectif avec un couplet-*ġuṣn* en solo (Lagrange, 1996, p. 74-76). 'Abd-el-Ḥayy Ḥilmī est le premier chanteur homme à chanter ce répertoire.

mawwāl[42], d'éléments adaptables, susceptibles de la renouveler, en provenance (2) de la tradition parareligieuse et soufie de l'*inšād*[43], de langue arabe classique : (2a) cantillation mélismatique[44] de *qaṣīda*[45] *mursala* (de métrique non-mesurée) et/ou *muwaqqa'a* (de métrique mesurée), propre au *ḏikr* (cérémonial d'invocation des noms divins) et (2b) responsorial du *tawšīḥ*[46] ; (3) de la tradition alépine, axée sur la forme vocale binaire cyclique (AABA) du *muwaššaḥ*[47], qui privilégie les *uṣūl* (modules percussifs périodiques à base de *dum* et *tek* ou *tak,* voir Annexe 2) ottomans irréguliers et/ou prolongés et parfois des macromodes-*maqāms* inusités, d'origine ottomane ; (4) de la tradition instrumentale ottomane, principalement la forme du *taqsīm*[48] autonome (de métrique non-mesurée) et des ouvertures instrumentales composées (de métrique mesurée) de forme cyclique, *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 symboliquement et musicalement situées aux confins des traditions apparentées précitées : formes développées improvisatives, cantillatoires et efflorescentes du *taqsīm yā lēl* -de métrique non-mesurée, parfois mesurée sur *bamb*- et du *mawwāl* -de métrique toujours non-mesurée- et formes composites du *dawr* et de la *qaṣīda* à répons -sur métrique mesurée binaire- dite *qaṣīda 'alā l-waḥda*. Ces séquences s'intègrent aux phases successives de la *waṣla,* macroforme élastique, en parcours obligé dialectique triphasé monomodal, représentant la charpente-type du format du concert de la nouvelle école : (1) phase thétique des ouvertures précomposées instrumentales (*pešrev* ou *semā'ī* arabisés) et vocales (*muwaššaḥs*), (2) phase antithétique des cantillations instrumentales (*taqsīm)* et vocales (*taqsīm yā lēl, mawwāl* ou *qaṣīda mursala)* improvisées ; (3) phase synthétique des formes hybrides à responsorial improvisatif (*dawr* et/ou *qaṣīda 'alā l-waḥda*) (Ḫula'ī,

[41] Cette forme cantillatoire est également appelée *layālī* et emploie des paroles à syllabes longues (sans consonnes occlusives : *« Yā lēlī, yā 'ēnī ! »* (Ô ma nuit ! Ô mon œil/source !). Elle est, selon le contexte, de métrique non-mesurée ou de métrique mesurée sur le module binaire *bamb* ou, plus rarement, sur le module irrégulier *aqṣāq*.

[42] Forme égyptienne, de langue vernaculaire, cantillatoire et non-mesurée, dont la variante originaire populaire repose sur la réitération de formulations restreintes, sans efflorescence improvisée.

[43] Terme générique désignant le chant religieux et parareligieux islamique, hormis la cantillation coranique *tajwīd* et l'appel à la prière *'aḏān*.

[44] Le mélisme consiste en l'agglomération de plusieurs formules mélodiques au sein d'une syllabe, le style mélismatique se définissant par l'association de mélismes à plusieurs syllabes (longues) d'un texte.

[45] Poème arabe classique monomètre et monorime.

[46] Forme vocale parareligieuse de métrique mesurée généralement binaire, comportant une série de schémas à responsorial successifs, musicalisant chaque vers d'un poème sous la forme d'une alternance (réitérée *ad libitum)* entre cantillation du chantre soliste (le *šayḫ),* et répons *radd* du chœur-*biṭāna.*

[47] Forme vocale et instrumentale hymnique cyclique citadine arabe du *Mašriq*, précomposée sur une métrique mesurée, le *muwaššaḥ* est apparu à Alep au XVII[e] s. -probablement par dérivation à partir de la forme abbasside cyclique en ABA du *baṣīṭ-* et a été diffusé dans tout le *Mašriq* dès le XVIII[e] s.. Il convient de distinguer cette forme musicale de la forme poétique du même nom, poème plurimètre et pluririme mis au point en Andalousie à la charnière du premier et du deuxième millénaires, sachant que de nombreux *« muwaššaḥs* musicaux » sont composés à partir de fragments de *« muwaššaḥs* littéraires » et que d'autres le sont à partir de vers de *qaṣīdas,* poèmes arabes monomètres et monorimes de facture classique.

[48] Genre et forme instrumentale d'improvisation de style cantillatoire et de longueur et de métrique variables (mesurée versus non-mesurée).

1904, Abou Mrad, 2004). Cette *waṣla* est interprétée par un chanteur soliste entouré d'un *taḫt*[49] instrumental[50] et d'un à trois *maḏhabgīs*[51]. 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 al-Ḥamūlī, notamment, 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī, et ce, sous une forme autonomisée par rapport à la *waṣla,* dans laquelle la phase thétique est généralement remplacée par un *dūlāb,* court prélude instrumental caractérisant succinctement un mode[52].

Cette acculturation entre contextes religieux et profane permet l'intégration de la pratique du responsorial improvisatif -propre au *tawšīḥ* confrérique- à celles du *dawr,* du *muwaššaḥ* et de la *qaṣīda.* Ainsi le *dawr* « nouvelle manière » se compose-t-il d'une section introductive, dénommée *maḏhab,* entièrement précomposée (de métrique mesurée, adoptant généralement le module percussif à quatre pulsations binaires du *maṣmūdī* ou de la *waḥda mukallafa,* voir Annexe 2)*,* et d'une section développementale (de métrique mesurée, adoptant généralement le module percussif à deux pulsations binaires de la *waḥda sā'ira,* avec ses différentes variantes syncopales), dénommée *ġuṣn* ou *dawr* proprement dit*,* formée d'un parcours obligé vocal, à seuils, comportant (1) des plages d'*istirsāl*[53]*,* chant improvisé combinant le style cantillatoire efflorescent et mélismatique à la variation sur des motifs empruntés au *maḏhab*, (2) des plages de responsorial, dénommées *hank*, faisant alterner chacune un répons, chanté par le petit chœur des *maḏhabgīs* avec des énoncés improvisés sur les mêmes paroles que la ritournelle par le chanteur soliste, et (3) des plages de tuilage impliquant soliste et *maḏhabgīs* autour de longues formules réitérées et comportant souvent des onomatopées : les *āhāt* (« *Āh ! »*) langoureuses et/ou éplorées (Lagrange, 1996, Abou Mrad, 2004).

Quant à la forme réactualisée du *muwaššaḥ,* elle accueille généralement une greffe responsoriale, consistant en un *hank* s'interpolant, tel un trope, au sein de la section médiane B ou *ḫāna,* tout en maintenant l'usage des *uṣūl* ottomans irréguliers et/ou prolongés les plus simples, mais en leur substituant parfois une *waḥda* passe-partout.

---

[49] Ensemble instrumental composé de solistes improvisateurs (Racy, 2007).

[50] Cet art nouveau est principalement vocal, art du chanteur soliste entouré d'un *taḫt*. Les instrumentistes y assurent les introductions au chant, l'accompagnement de celui-ci (*al-murāsala*) et les répliques (*al-muḥāsaba*) qui s'intercalent entre les phrases vocales.

[51] Également dénommé *muraddid* ou *sannīd,* le *maḏhabgī* est un choriste qui seconde le chanteur soliste dans l'interprétation des chants citadins arabes à métrique mesurée et comportant des plages précomposées, notamment, *muwaššaḥ*, dawr** et *qaṣīda 'alā l-waḥda*,* en soutenant le soliste dans les parties de style hymnique composées et en alternant avec lui le chant des plages de responsorial et de tuilage.

[52] Les instrumentistes du *taḫt* entourant Ḥilmī dans ses enregistrements varient en fonction des compagnies de disques et des dates, avec comme constante le *qānūniste* Muḥammad Ibrāhīm, qui, notamment, se trouve seul à accompagner notre chanteur dans I-1 (Odeon Records). Tandis que pour les enregistrements II-2 à 9 (Odeon Records), I-10 à II-5 (Zonophone, Gramophone) et II-6 à III-2 (Gramophone) ce *qānūniste* s'associe au violoniste Ibrāhīm Sahlūn (1858-1920) -parfois au *nāyātī* 'Alī Ṣāliḥ et au *raqqāq* Muḥammad Abū Kāmil-, c'est Sāmī a-š-Šawwā qui tient le violon, à partir de III-3, et Manṣūr 'Awaḍ qui tient le *'ūd,* à partir de III-6, dans les enregistrements Gramophone (de III-3 à III-13) et Baidaphone (tout le CD IV).

[53] Salwa El-Shawan (1987, p. 152) décrit le procédé de *l'istirsāl* en ces termes : « nouvelles sections dérivant du *laḥn* [mélodie initiale], introduisant de nouvelles idées mélodiques sur le même texte ou bien une nouvelle version du *laḥn*, consistant en un nouvel agencement de ses éléments lexicaux ».

De même en est-il pour la nouvelle forme (hybride) de la *qaṣīda ʻalā l-waḥda,* laquelle fait alterner la cantillation improvisée des vers arabes classiques d'un poème monomètre et monorime, sur la métrique mesurée du module binaire de la *waḥda,* avec un *répons* au texte polysémique (mystique vs profane), dit *des censeurs* (*lāzimat al-'awāzel,* Lagrange, 2011, Abou Mrad, 2011) : *« Āh yā anā w-eš lel-'awāzil ʻandenā* ʻ*Um maḍya' el-'uzzāl we-wāṣilnī anā »*[54]*,* 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 » (transcription 1). Doté d'une clausule caractéristique, ce répons est généralement énoncé en ouverture et/ou en clôture, dans sa mouture chantée en dialecte égyptien classicisant (par le petit chœur des *maḍhabgīs*), et, en cours de performance, sous forme de ritournelle instrumentale (jouée par le *taḫt*). Transcendant la quintuple hétérogénéité du genre (mystique/profane), de la langue (classique/dialectal), du dispositif sonore (vocal/instrumental), du tramage temporel (métrique verbale non mesurée versus métrique gestuelle mesurée) 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. Aussi le *répons des censeurs* constitue-t-il, par son schème cadentiel un modèle sémiotique génératif pour l'élaboration de la musicalisation des vers de la *qaṣīda* (Abou Mrad, 2011).

3. Ḥilmī le mélode funambule de l'errance

Ce qui s'offre à Ḥilmī est une sémiotique double, qui est intrasystémique nucléaire mélodique, axée sur les lignes modales et leurs renvois significatifs intrinsèques, d'une part, et, d'autre part, extrasystémique (par rapport aux structures mélodiques profondes), car axée sur une rythmique et une stylistique traditionnelles qui renvoient conventionnellement à des schèmes culturels, verbaux, poétiques et/ou rituels, porteurs de significations diasémiotiques additionnelles. Tandis qu'al-Manyalāwī réalise le plein équilibre entre ces deux procès signifiants dans les séquences musicales qu'il enregistre entre 1905 et 1911, Ḥilmī semble délibérément cultiver la sémiotique modale intrinsèque au détriment de tout procès concurrent.

Si, par moments, ce chanteur s'astreint à donner sa pleine mesure à un module percussif périodique (métriquement) irrégulier de *muwaššaḥ*, à la prosodie métrique d'une *qaṣīda* (dans le strict respect des règles orthoépiques) ou au parcours modal prescrit par le compositeur d'un *dawr* ou d'un *muwaššaḥ*, c'est, semble-t-il, pour fournir (aux éventuels détracteurs conformistes) les preuves irréfutables de sa parfaite maîtrise de ces procès, l'autorisant, par conséquent, à en transgresser, par ailleurs, les usages régulateurs conventionnels au profit du primat de la langue modale. Toujours est-il que Ḥilmī assume délibérément cette transgression. Ainsi, à l'exhortation, que lui fait le *qānūniste* Muḥammad al-'Aqqād, à mieux respecter le module de la *waḥda,* il répond sans ambages : « Je ne suis pas un soldat de l'armée, ces soldats qui sont astreints à une marche monotone et immuable » (Jundī, 1984, p. 68-69).

---

[54] آه يا أنا وِشْ لِلْعوازِل عَندِنا \\ قُم مَضْيَعِ الْغُزّالْ وِواصِلْني أَنا.

Qu'il eût consacré deux enregistrements à un *muwaššaḥ* aussi répétitif que *« Yā naḥīf al-qawām »,* ne peut se comprendre qu'à la lueur de cet exercice de style consistant à fournir une version interprétative scolastique (I-4), « militairement[55] » respectueuse du module percussif irrégulier *samā'ī ṯaqīl* ((3+2+2+3)/8=10/8), suivie (deux ans plus tard) d'une autre version rythmiquement débridée, *déconstruite* selon les termes de Frédéric Lagrange (1994, Annexes et 2012), dans laquelle il disloque le *samā'ī ṯaqīl* par le biais d'un imprévisible décalage des frappes et des syllabes du texte, pour faire place nette à la formulation mélodique mélismatique et à ses irrépressibles lignes modales[56]. La double interprétation faite par Ḥilmī du *muwaššaḥ « Waghak mušriq »* s'inscrit également dans cette logique déconstructiviste, mais de manière plus subtile : dans les deux versions, il s'astreint à la rigueur métrique du module percussif périodique prolongé -à huit pulsations, d'obédience ottomane- *muḫammas* pour les deux premiers vers-*dawrs,* puis s'en émancipe partiellement pour réaliser sur la *ḫāna* (*« Ḫaddak wardī »)* un équivalent du *ġuṣn* d'un *dawr,* avec un *istirsāl* et des *āhāt* (en tuilage avec les *maḏhabgīs),* avant de rétablir la tutelle du module cyclique ottoman sur le vers conclusif. Tandis que dans la version *scolastique* (Odeon, 1906, X45312/2, ici compilée en I-5) il semble « exécuter » minutieusement et de bout en bout un schéma entièrement précomposé, et ce, même pour les *āhāt,* supposées improvisatives, il opte en revanche dans la seconde version enregistrée (Gramophone 012442)[57] pour une « interprétation » plus improvisative, plus proche du traitement qu'il réserve généralement aux *dawrs,* selon *l'usage* créatif initié par al-Ḥamūlī.

Ce calibrage « scolaire » autorise, en outre, une multitude d'autres pieds-de-nez aux conventions stylistiques interprétatives, comme cette transformation en (une sorte de) *dawrs* atypiques des *muwaššaḥs « Atānī zamānī »* (II-5) et *« Hāti ayyuhā s-sāqī »* (III-5)[58], à force d'imposer le style quasi-cantillatoire de *l'istirsāl* -mais cependant sans *āhāt*, ni *hank-* à l'interprétation de la composition originaire et d'interpolation de variations en ce style dans le flot de la performance, celle-ci étant, de surcroit, conclue, pour le premier *muwaššaḥ* cité, dans un mode complètement étranger à la trame compositionnelle originaire. Quant à l'interprétation *ḥilmienne* du *muwaššaḥ « Nāḥat fa-'agabtuhā »* (III-4)*,* elle est plus radicale, en ce

[55] L'interprétation qu'il donne des deux *muwaššaḥs* « parareligieux » *"Yā laylu 'inna l-ḥabība wāfā"* et *"Ġuṣnu bānin jabīnuhu"* (IV-8) est également littérale et conforme à la configuration de la précomposition et ce, probablement, en raison du contexte qui ne se prête pas à déconstruction de la part d'un chanteur dont la caractérisation profane est très affirmée par ailleurs : Ḥilmī est tout sauf un *šayḫ* (ou tout au moins un chanteur dévot) pour se permettre des licences explicites avec des louanges au Prophète. Il convient de noter que notre chanteur ne se prive pas d'enregistrer des pièces fortement circonstanciées, comme le *du'ā' « Ye'īš Ḫedēwī Maṣr »* (IV-9)*,* ou « Dieu préserve le khédive d'Égypte ! »), le *mawwāl « Yā mufrad el-ġīd »* (II-7), élégie improvisée le jour de la mort de Mustafa Kamel, grande figure nationaliste, le *dawr* maçonnique qu'est *« 'Ahd el-eḫuwwa »* (I-1) (si l'affiliation maçonnique d'al-Ḥamūlī, compositeur de ce *dawr,* est attestée par le chroniqueur Qasṭandī Rizq (1936), celle de Ḥilmī ne l'est pas, condition qui n'est pas exigée pour enregistrer ce *dawr*), le *dawr « Lā yā 'ēn »,* improvisé par Ḥamūlī à l'annonce de la mort de son fils.

[56] La version *scolastique* est publiée en 1906 chez Odeon Records (X45312/1) et ici rééditée (I-4), tandis que la version *déconstruite* est publiée en 1910 (prises en 1908-1909) au catalogue Gramophone (012441) et constitue la première partie de la piste 8 de l'anthologie consacrée par Frédéric Lagrange à Ḥilmī (1994).

[57] Cette version plus émancipée constitue la seconde partie de la piste 8 de l'anthologie consacrée par Frédéric Lagrange à Ḥilmī (1994).

[58] L'interprétation du *muwaššaḥ « Yā akḥali l-'ēyn »* (IV-11) se trouve à mi-chemin entre la conformité à la précomposition et le style débridé de II-5 et III-5.

sens qu'elle le transforme en une sorte de cantillation de *qaṣīda 'alā l-waḥda,* introduite par les deux premiers vers en guise de *répons* et s'intercalant avec des répliques instrumentales en incises-formules typiques de la *qaṣīda* et totalement étrangères au style interprétatif *hymnique* du *muwaššaḥ*.

Non content de malmener les conventions (masculines) du *muwaššaḥ,* Ḥilmī s'attaque au fief féminin de la *ṭaqṭūqa,* répétitive à l'excès, des almées. Premier chanteur « classique » à s'essayer à ce genre badin (Lagrange, 1994 et 2012), il s'empare des ritournelles de ce répertoire pour les déterritorialiser[59] subtilement, mais radicalement. Il en supprime la répétitivité conformiste au gré des couplets-refrains, en l'intégrant dans la dynamique du responsorial improvisatif, faisant alterner le refrain-*maḏhab,* chanté par le petit chœur des *maḏhabjīs,* avec des incises qu'il improvise gaiement, en s'éloignant progressivement, mais délibérément de la mélodie du couplet-*ġuṣn*, quitte à donner dans le style variationnel de l'*istirsāl,* emprunté au *dawr,* comme dans les *ṭaqṭūqas* « *'Īdī l-yamīn* » (III-1)[60] et « *Yā naḏlitēn fe l-'alālī* » (III-2). Le maître va au bout de cette logique *déconstructiviste* lorsqu'il applique à la *ṭaqṭūqa "'Amara yā 'ammūra"* (I-6) le style cantillatoire improvisatif de la *qaṣīda 'alā l-waḥda,* avec un refrain évoquant le *répons des censeurs* (dans sa version originale en *Sīkāh,* voir Abou Mrad, 2011)*,* des formules et des incises instrumentales typiques, marquant les phrases à clausules suspensives caractéristiques de l'art *ḥilmien.* Il reste que chacune des *ṭaqṭūqas* enregistrées est encadrée par un prélude ou un postlude de type *taqsīm-yā lēl* improvisé sur *bamb,* dont la durée dépasse celle de la composition en titre du disque 78 tours, ce qui fait de cette pièce tout au plus une sorte de motif fournissant à notre chanteur l'occasion d'improviser un nouveau *yā lēl,* en employant le procédé susdécrit du suspense mélodique.

Si les formes censées être entièrement précomposées sont ainsi délibérément déconstruites, il reste que les formes d'improvisation totale du *mawwāl* et de la *qaṣīda mursala* (de métrique non-mesurée) subissent également d'importants tiraillements. Tantôt, comme dans la *qaṣīda mursala « Tih dalālan »* (IV-12) et les *mawwāls « Sāhī l-gefūn »* (III-9) et *« Yā dī l-gamāl wed-dalāl »* (IV-7), pratiquement toutes les phrases de la cantillation se terminent par des clausules suspensives[61], l'affirmation conclusive de la finale n'étant faite qu'à la dernière clausule ou cadence finale. Dans d'autres cas et en alternance avec un tel suspense entretenu à l'aigu, Ḥilmī procède à une série de clausules successives sur la finale, mais de factures différentes -*taqsīm-yā lēl* (III-3, 1:16-1:31) ou *qaṣīda mursala « Ilā muḥayyāka nūru l-badr »* (III-11, à plusieurs reprises)[62]-, rendant -par le biais de leur réitération variationnelle- étonnement *suspensives* ces clausules supposées *conclusives*. Il pousse ce procédé encore plus loin, mais, cette fois-ci (une fois

[59] Déterritorialiser au sens deleuzien du terme (Deleuze et Guattari, 1980, chapitre « Ritournelle »).

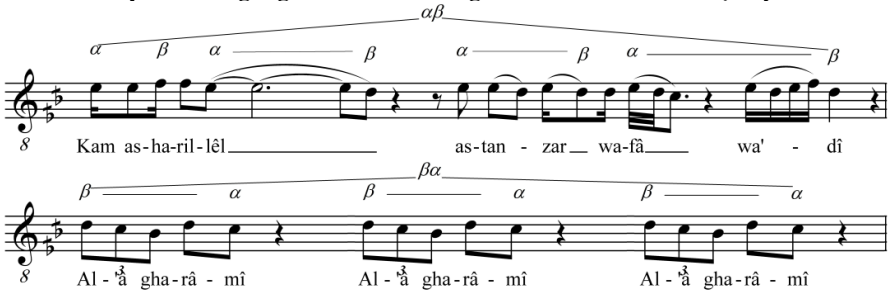
[60] Dans cette interprétation, Ḥilmī pousse la dérision jusqu'à se servir de l'interjection « *Yā Mḥammad »,* lancée au destinataire profane de la chanson pour initier allusivement une parodie litanique de *mawlid.*

[61] Si certaines formules s'arrêtent à la finale en cours de route, elles ne sont néanmoins pas suivies de respiration ou de silence permettant de dénoter une clausule conclusive. Au contraire, elles donnent lieu à chaque fois à une relance de la procédure de cantillation suspensive.

[62] La cantillation de la *qaṣīda mursala "'Umrī 'alayk"* (IV-5) constitue une sorte de condensé de celui de III-11.

n'étant pas coutume), en corrélation totale avec la sémantique textuelle des troisième et quatrième vers du *mawwāl « Yā ḥādiya l-'īs »* (III-3, 6:49-7:22), marqué par la thématique de l'errance bédouine : *« Kam ashari l-lēl astanzar wafā wa'dī Al'ā ġarāmī »* (Combien je veille la nuit attendant que soit tenue la promesse qui m'a été faite et que je retrouve mon amour). Contre toute attente et après une clausule suspensive $\alpha\beta$[63] sur le degré *muḥayyar (ré$_3$),* énoncée sur le mot « *wa'dī »,* il s'empare de la proposition salvatrice *« Al'ā ġarāmī »,* signifiant « je retrouve mon amour », et la répète trois fois de suite, avec la même formule mélodique conclusive $\beta\alpha$ (transcription 2). Cette triple insistance, prenant apparemment le contrepied du style non-réitératif de Ḥilmī, introduit par sa lancinance un *topique musical*[64], celui des retrouvailles amoureuses et d'une reterritorialisation tant quêtée, marquée ici par la conversion (l'espace de quelques secondes hypnotiques) en ritournelle de ce qui n'est conventionnellement pas répété : une formule de cantillation.

Transcription 2 : lignage modal d'un fragment du *mawwāl « Yā ḥādiya l-'īs »*



Et, inversement, notre chanteur traditionnel non-conventionnel pousse subtilement le décloisonnement des formes musicales et de leurs territoires d'attache socio-linguistico-culturels vers une autre entorse sémiotique : en pleine cantillation des vers très classiques (et omeyyades) d'Ibn Abī 'Uyayna « *Alā fī sabīli l-Lāh »* (III-13), l'efendi glisse à trois reprises (4:10-4:56) une prononciation teintée de dialecte égyptien transformant *muhgatī en muhgetī,* comme pour mettre allusivement en dérision -en en déterritorialisant la langue- les deux enregistrements de référence de la même *qaṣīda* commis par son rival, l'éminent cheikh soufi al-Manyalāwī. Cependant et en dehors de cette facétie ponctuelle, Ḥilmī prend très au sérieux (voire au tragique) la forme de la *qaṣīda 'alā l-waḥda* -notamment, les célèbres *« Fa-yā muhgatī ḏūbī gawan »* (II-8), *« Arāka 'ašiyy a-d-dam'i »* (IV-3)- même s'il y introduit de temps à autre des usages inusités. Ainsi en est-il de son choix de cantiller la totalité de la *qaṣīda « Alasta wa'adtanī »* (IV-2), du Fou de Laylā, en *Bayyātī/muḥayyar (ré$_3$)*, alors que l'introduction instrumentale est clairement affirmée en *Bayyātī/nawā (sol$_2$)*, quitte à donner des signes en faveur d'un changement complet de position transpositive du macromode -comme s'il s'agissait

[63] Le noyau principal α est constitué des degrés *kardān (do$_3$)* et *buzuk (mi$_3^{db}$),* tandis que le noyau secondaire β se compose des degrés *awj (si$_2^{db}$), muḥayyar (ré$_3$)* et *māhūrān (fa$_2$).*

[64] Dans le sens donné à ce terme par Raymond Monelle (2007).

d'une sorte de déterritorialisation modale à la quinte supérieure- et non pas dans le sens de l'installation de la couleur modale *Ḥusaynī/nawā (sol$_2$)*. Ce suspense -accru même pour des instrumentistes habitués à la très forte imprévisibilité erratique du maître- se résout par une clausule finale sur *nawā (sol$_2$),* qui confirme (en rassurant tout le monde) le mode annoncé par le *taḫt.*

Quant au comble du paradoxe stylistique, il concerne cependant l'interprétation proposée par Ḥilmī de la *qaṣīda 'alā l-waḥdā « A-sāqiyāya 'a-khamrun fī ku'ūsikumā ? »* (III-6, Vous qui me servez à boire, est-ce bien du vin que vous avez dans vos calices ?) : alors que les instrumentistes s'attendent apparemment à une *qaṣīda 'alā l-waḥdā* à laquelle ils préludent par un *dūlāb* en macromode *Bayyātī/nawā (sol),* suivi d'incises-bourdons métriques ou *mzans,* marquant et la finale modale *nawā* et les pulsations binaires du module périodique de la *waḥda*, le chanteur entame pour ces vers interrogatifs -dus au très grand poète abbasside al-Mutanabbī- évoquant le vin et la consternation jalousement amoureuse, une cantillation syllabique[65] de type *tartīl* coranique, donc de métrique pulsative irrégulière (anisochrone[66]), et dont la première clausule est suspensive sur la sous-finale *jahārkāh (fa)*. Apparemment désemparés et percevant un débit syllabique bien plus rapide que prévu, les instrumentistes réagissent de manière hétérogène : le *qānūniste* Muḥammad Ibrāhīm propose un style d'accompagnement et de réplique cantillatoire non-mesuré[67], tandis que le violoniste Sāmī a-š-Šawwā et le *'ūdiste* Manṣūr 'Awaḍ doublent le tempo de leurs pulsations. Mais le chanteur poursuit son expérimentation stylistique en renouant progressivement avec le style usuel de la cantillation neumatique[68] et mélismatique sur une *waḥda* deux fois plus lente, interrompue par des clausules typiques suspensives, sur le quatrième degré, et conclusives, modélisées sur le *répons des censeurs,* alors que le *taḫt* s'est engagé sur tout autre chose et qu'il n'est plus en mesure de faire marche-arrière. Cette polyrythmie *polystylistique* se poursuit, tandis que notre chanteur inverse l'ordre des troisième et quatrième vers, tout en les répétant et permutant, et, pour conclure, paraphrase avec brio la clausule typique du *répons des censeurs* sur des mots à la métrique pourtant différente, mais de signification similaire, tandis que le *taḫt,* pris à ce jeu des paradoxes signifiants, plutôt que de donner à entendre la *ritournelle des censeurs* en réponse à sa paraphrase conative impulsée par Ḥilmī, relève le défi et se lance dans une sorte de *ritournelle* créée sur le vif qui récapitule en écho-*tarjama* la ligne modale globale de la séquence, opération menée haut-la-main par Muḥammad Ibrāhīm, en guise de confirmation conclusive de cette expérience créative de musicalisation sémantique d'un verbe énigmatique, complètement inédite (et probable-

[65] Un chant (ou une cantillation) est dit de style syllabique lorsque chaque syllabe est dotée d'une seule note. Si toutes les syllabes sont cantillées sur une seule et même note, la cantillation est dire *recto tono.*

[66] Il s'agit d'un rythme pratiquement *bichrone*, à l'instar de la cantillation coranique syllabique telle que l'analye Jean Lambert (2012, 23-24).

[67] Ḥilmī introduit parfois des bribes de cantillation non-mesurée dans une cantillation mesurée, mais la métrique mesurée est alors bien engagée en sorte que les instrumentistes répliquent à ces échappées (sans états d'âme) par des incises mesurées, comme dans *"Šakawtu fa-qālat"* (IV-1).

[68] Un chant (ou une cantillation) est dit de style neumatique lorsque certaines syllabes longues sont dotées d'une formule ou neume de deux ou trois notes. Il est dit mélismatique, lorsque certaines syllabes longues sont dotées de mélismes, le mélisme étant constitué par la concaténation d'au moins deux neumes.

ment unique), tout au moins, en studio, lorsque la tradition dépasse toute velléité moderniste par sa (ou son im)pertinence.

Toujours est-il que la distanciation pratiquée par Ḥilmī par rapport aux formes conventionnelles ne s'inscrit pas dans une esthétique de l'ironie, telle qu'elle est cultivée par son contemporain montmartrois Erik Satie. Elle constitue plutôt une propédeutique en creux pour le processus d'intronisation de la sémiotique modale intrasystémique en tant que seule productrice de sens en musique. Le rythme est cependant tout sauf annihilé : seule est mise à mal son inféodation systématique à la sémantique de la parole, à celle du rituel ou à celle de la chorégraphie[69]. Les figures rythmiques ne tirent plus leur légitimité de leurs modèles poïétiques, métrique de parole ou de geste, mais de ces figures mélodiques pour lesquelles elles servent de vecteurs hyposémantiques, sauf dans des cas précis où ils servent d'activateurs de topiques musicaux. Dans de nombreux *dawrs* -comme *« 'Ahd el-eḥewwa »* (I-1), « *Gaddidī yā nafsi laḥzik »* (I-2)[70], *« Sallemt-e rūḥak »* (I-3)[71], *« Bustān gamālak »* (I-11)[72], « *El-bolbol gānī »* (II-1)[73], « *Ahīn en-nafs »* (II-2)[74], *« El-'albe dāb es'efīnī »* (III-8), *« Malīkī anā 'abdak »* (IV-13), etc.- Ḥilmī s'empare de bribes syllabiques de texte et les répète à satiété en guise d'onomatopées paradigmatiques, dotées de valeurs longues et brèves destinées à être remplies, au gré de l'inspiration[75], par diverses combinaisons mélodiques. Loin du ludisme caractérisant de nombreuses interprétations de Manyalāwī, celles de Ḥilmī sont empreintes d'un sens tragique (mystérique) s'appuyant sur cette intensification continuelle de la tension psychocognitive liée à l'accumulation conative de clausules suspensives et de lignes modales secondaires erratiques ne cédant que trop rarement la place au lignage modal fondamental. Ce minimalisme, déjà observé dans le cadre des formes

[69] Les syncopes vocales lancinantes du *dawr « Bustān gamālak »* (I-11) esquissent une danse féminine de transe, de type *zār,* que le même chanteur interrompt pour renouer avec son errance modale suspensive.

[70] Dans ce magnifique *dawr,* Ḥilmī se lance dans des jeux prolongés (4:06-6:00) sur le mot *el-ġarām* (la passion) en *istirsāl* et en *hank,* mettant en exergue de manière concurrentielle les degrés *kardān (do$_3$), muḥayyar (ré$_3$), buzurk (mi$_3^{db}$), māhūrān (fa$_3$), ramal tūtī (sol$_3$),* avec confirmation du caractère conclusif sur *muḥayyar (ré$_3$),* à chaque fois par l'égrènement de l'échelle jusqu'à la finale *dūkāh (ré$_2$).*

[71] Jeu prolongé (5:40-6:00) sur le mot *šūf* (constate) en *istirsāl* et *hank,* mettant en exergue de manière concurrentielle les degrés *kardān (do$_3$), tīk šāhnāz (ré$_3^{db}$), buzurk (mi$_3^{db}$), māhūrān (fa$_3$), ramal tūtī(sol$_3$),* avec confirmation du caractère conclusif sur *muḥayyar(ré$_3$),* à chaque fois par l'égrènement de l'échelle jusqu'à la finale *dūkāh(ré$_2$).*

[72] Exaltations tragiques en *Ṣabā/kardān,* avec *istirsāl, hank* et tuilages sur les propositions *« Samaḥ zamānī »* et *« Lammā šarraf »*, puis entrée en transe sur la rythmique dansante de la proposition *« Wa-l-Lāh zamān »,* juste avant de conclure sur une apothéose en *Rāst* sur la même proposition.

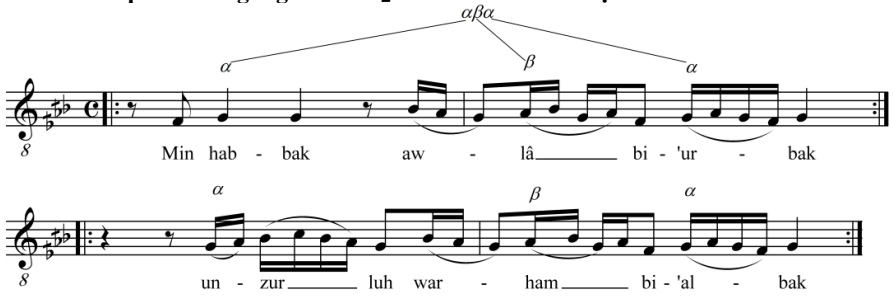
[73] Grande palette expressive, montant graduellement au cours du *ġuṣn,* avec culmination préfinale sur le *hank* du questionnement *« Za'lān lē ? »,* employant la mélodie du *maḏhab* du *dawr « Min ḥabbak awlā be-'urbak »* en *Bayyātī,* la ligne fondamentale de celui-ci (transcription 3) étant adaptée en guise de ligne concurrente de la ligne fondamentale du macromode *Rāst/jahārkāh* d'*El-bolbol gānī*, car elle se place sur son cinquième degré *kardān*.

[74] Centrage du texte sur la proposition « *Anā 'ašeʾ »* pour plus des deux-tiers de l'enregistrement et persévérance obsessionnelle dans la partie supérieure de l'échelle de *Naw'aṭar,* avec intensification du jeu de suspension-conclusion.

[75] Ce qu'il faut préciser à l'égard de cette notion d'inspiration, est que, nonobstant l'image fantaisiste et lunatique véhiculée par quelques chroniques aux forts relents anecdotiques, Ḥilmī ne développe pas une posture égotiste néoromantique. Il s'inscrit pleinement dans un profil d'interprète traditionnel créatif qui est en quête d'optimisation pragmatique des conditions contextuelles et cotextuelles de l'élaboration musicale.

à improvisation cantillatoire, est fortement représenté dans ce *dawr* quasi-matriciel qu'est *« Min ḥabbak awlā be-'urbak »* (III-12), dont le *maḍhab* extrêmement court, mis au point par Muḥammad 'Uṯmān autour de la ligne fondamentale *αβα* (la même que pour le *répons des censeurs,* transcription 1) du macromode *Bayyātī/nawā (sol$_2$)* (transcription 3) -prenant ensuite son aspect altéré *Ṣabā*-, est transformé en répons pour le *ġuṣn* qui devient ainsi entièrement responsorial. Chaque phrase-verset de ce responsorial est une efflorescence mélismatique qui se développe à partir du matériau mélodique du *répons* en phrases suspensives -de ligne modale alternative *βαβ*- exacerbées (par différenciation relativement à la ligne fondamentale *αβα*), qui aboutissent à une clausule conclusive laquelle ramène euphoniquement au *maḍhab*-répons.

Transcription 3 : lignages du *maḍhab* du *dawr « Min ḥabbak awlā be-'urbak »*



Conclusion

La singularité stylistique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī au sein du legs discographique de la *Nahḍa* repose sur le choix anticonformiste, mais néanmoins hautement traditionnel, d'une syntaxe mélodique modale émancipée par rapport aux contraintes culturelles contextuelles, et minimaliste dans les moyens de sa mise en œuvre : déconstruction des formes conventionnelles et de leurs références stylistiques et rythmiques externes et renforcement des suspensions des clausules. Le résultat en est une errance continuelle hors des territoires fréquentés et loin des repères balisés, sans qu'aucun divertissement (au sens pascalien) ne soit ébauché, sans qu'aucun filet de sécurité ne soit tendu sous cet authentique funambule des lignes modales suspendues. Seuls de rares moments glanés au fil de cette quête tragique du paradis perdu esquissent les traits sereins d'un *topos* mélique retrouvé et donnent à entendre les fruits de cette ligne modale originaire vivante. Mais, comme si aucune finale n'est finale, les pulsations lancinantes du *bamb* reviennent à l'assaut en fin de (presque chaque) disque et relancent une nouvelle quête entourée des accents douloureux des *taqsīms* du violon et du *qānūn,* comme si ce monde n'avait de sens que par sa déchirure cruciforme.

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, 2005a, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* vol. III, Musiques et cultures, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005b, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles,* « Formes musicales », n° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2009, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 2009/2, n° 28, p. 53-64.

ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n° 5 (2011), *« Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) »*, Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 53-74.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012 (à paraître), « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia,* XIX/4 (2012), Paris, ESKA.

BARTHES, Roland, 1973-1985, « Saussure, le signe, la démocratie », *Le Discours social* 3-4 (1973), reproduit dans *L'Aventure sémiologique,* Paris, Seuil (1985), p. 221-226.

BENVENISTE, Émile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Mouton), réed. *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard, Paris (1966), p. 119-131.

BONFILS, Pierre et AVAN, Paul, 2012, « Otoémissions : les otoémissions acoustiques », *Encyclopaedia Universalis,* CD-Rom 2012.

CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.

CHAILLEY, Jacques, 1996, *La musique et son langage*, Paris, Éditions Aug. Zurfluh.

CHOMSKY, Noam, 1975, *Réflexions sur le langage,* trad. en français en 1981, Paris, Flammarion.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961).

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit.

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.

ECO, Umberto, 1975 (13e édition, 1993), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani; tr. ang. : 1976, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.

GIANNELOS, 1996, Dimitri, *La musique byzantine,* Paris, l'Harmattan.

HJELMSLEV, Louis, 1971, « Langue et parole », *Essais linguistiques*, Paris, éditions de Minuit, p. 28-90.

HOURANI, Albert, 1962, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939,* London, Oxford University Press.

HULA'Ī, Muḥammad 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.

JUNDĪ, Aḥmad al-, 1984, *Ruwwād al-naġam al-'arabī,* Damas, Dār Ṭlās.

LAGRANGE, Frédéric, 1994 (thèse de doctorat non publiée), *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahḍa,* 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.

LAGRANGE, Frédéric, 2012, « 'Abd al-Ḥayy Afandi Ḥilmī (-1857-l4/4/1912) : une biographie », livret de la compilation CD « 'Abd al-Ḥayy Afandi Ḥilmī », Beyrouth, Foundation for Arab Music Archiving and Research.

LAMBERT, Jean, 2012, « Le "*quanto* syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p 19-42.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éd.), Paris, SELAF, p. 45-59.

MARTINET, André, 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

MEEÙS, Nicolas, 1992a, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 1992b, « Transitivité, rection, fonctions tonales. Une approche cognitive de la tonalité », *Analyse musicale* 26 (février 1992), p. 26-29. Version revue (2008) : http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 1993a, « Les rapports associatifs comme déterminants du style », *Analyse musicale* 32*,* p. 9-13. Version revue (2006) http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 1993b, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.

MEEÙS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis,* vol. 21, Issue 2, July 2002, p. 161–174.

MEEÙS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p 11-18.

MEEÙS, Nicolas, 2012-2013, « La sémiotique musicale comme modèle pour une sémiotique générale », École doctorale « Concepts et langages » http://nicolas.meeus.free.fr/Semiotique1/index.html (accédé le 13/01/2013).

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago.

MOLINO, Jean, 2007, « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* vol. V, L'unité

de la musique, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 1154-1196.

MONELLE, Raymond, 2007, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *Sens et signification en musique,* Martha Grabocz (éd.), Paris, Hermann Éditeurs, p. 177-194.

MOULIN, Annie, BERA, Jean-Christophe & COLLET, Lionelm 1994, "Distortion Product Otoacoustic Emissions and Sensorineural Hearing Loss*", International Journal of Audiology*, Vol. 33, No. 6 (1994), p. 305-326.

MUWAYLIḥĪ, Ibrāhīm al-, 1902, « 'Abduh al-Ḥāmūlī », in Jurjī Zaydān (éd.) *Tarājim mašāhīr al-qarn a-t-tāsi' 'ašar* [Biographie des sommités du XIX^e^ siècle], réédité par Manšūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt, Beyrouth, p. 406-407.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 2004, « La signification comme paramètre musical », *Musiques une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle,* vol. II, « Les savoirs musicaux », Jean-Jacques Nattiez éd., Actes Sud, Arles, p. 255-289.

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.

QAṢṢĀṢ, Fu'ād al-, 1966, *Muḏakkirāt Sāmī a-š-Šawwā* [Les mémoires de *Sāmī a-š-Šawwā*], Le Caire, Kitāb al-Jayb.

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.

REINACH, Théodore, 1926, *La Musique grecque*, Paris, Payot.

RIEMANN, Hugo, 1872 (sous le nom de H. RIES), "Musikalische Logik: Ein Beitrag zur Theorie der Musik", reproduit dans Hugo REIMANN, *Präludien und Studien: Gesammelte Aufsätze zur Ästhetic, Theorie und Gescichte de Musik,* III, Leipzig, 1901, reprint Hildescheim, Olms, 1967, p. 1-22.

RIZQ, Qasṭandī, sd, *Al-mūsīqā al-šarqiyya wa-l-ġinā' al-'arabī : Nuṣrat al-ḥidīwī Ismā'īl li-l-funūn al-gamīla wa-ḥayāt al-Ḥāmūlī*, vol. 1 sd [1936], vol. 2 sd [v. 1938], vol. 3 sd [1946], vol. 4 sd [1947], Le Caire, al-Maṭba'a al-'aṣriyya fī al-faggāla.

RONZEVALLE, (Père) Louis, 1912, « Préface, traduction française, textes et notes » du *Traité de musique arabe moderne* (*Lettre sur l'art musical par le Dr Michel Mušāqa, dédiée à l'Émir Chéhab*), Beyrouth, Mélanges de la Faculté orientale.

SAUSSURE, Ferdinand de, 1972 (1906-1911), *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bailly et A. Séchehaye, édition critique préparée par T. Mauro, Paris, Payot.

SECHEHAYE, Charles-Albert, 1926, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Champion.

SHAWAN, Salwa el-, 1987, « Aspects de l'improvisation dans la musique arabe d'Égypte », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éditeur), Paris, SELAF, p. 152-157.

TRAN Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopœdia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.

VELICU, Anca-Marina, 2005, « La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle », *Dialogos*, 12/2005, p. 41-64.
VIGREUX, Philippe, 1991, « Esquisse d'une chronologie du réformisme en Égypte », *Les Cahiers de l'Orient,* n° 24, SFEIR, Paris, p. 190-205).
WAESBERGHE, Joseph Smits van, 1955, *Textbook of Melody: A Course in Functional Melodic Analysis,* American Institute of Musicology.
WRIGHT, Owen, 1978, *The Modal System of Arab and Persian Music 1250-1300,* London, Oxford University Press.

Discographie

ḤILMĪ, ʻAbd al-Ḥayy, 1994, « Les Archives de la musique arabe : ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī », compilation de 78 tours en un CD et livret musicologique, éd. Frédéric Lagrange, Paris, Club du Disque Arabe, CDA - AAA 075.
MANYALĀWĪ, Yūsuf al-, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », compilation CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Muḥsin Sawa et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.
ḤILMĪ, ʻAbd al-Ḥayy, 2012, « Une anthologie », compilation de 78 tours en quatre CD et livret musicologique, Nidaa Abou Mrad, Frédéric Lagrange et Mustafa Said éd., Beyrouth, Foundation for Arab Music Archiving and Research.

Annexe 1 : Échelles modales

La tradition musicale artistique du *Mašriq* est associée à une échelle-type commune ou *matrice de base*, qui consiste en un *pentacorde de genre zalzalien,* c'est-à-dire une échelle à cinq degrés séparés par des intervalles de types seconde moyenne[76] (codée *n)* et seconde majeure[77] (codée *M)* (Abou Mrad, 2005a).

Ce pentacorde matriciel prend les deux formes transpositives suivantes : (1) do_2-sol_2 : rāst (do_2) – M - dūkāh ($ré_2$) – n - sīkāh (mi_2^{db}) – n – jahārkāh (fa_2) – M – nawā (sol_2) et (2) fa_2-do_3 : jahārkāh (fa_2) – M - nawā (sol_2) – n - tīk ḥiṣār (la_2^{db}) – n – ʻajam (si_2^{b}) – M – kardān (do_3). Chacun des huit macromodes ou modes globaux de base de cette tradition, à savoir Rāst, Bayyātī, Sīkāh, Nakrīz (Naw'aṭar ou Ḥiṣār), Ḥijāz, Jahārkāh, ʻUššāq et Ṣabā, emprunte à ce pentacorde l'un de ses degrés pour en faire son qarār ou finale, c'est-à-dire sa note conclusive. La définition de l'échelle octacordale de chaque mode se fait par complétion de ce pentacorde do_2-sol_2 ou fa_2-do_3 par un tétracorde supérieur ou inférieur (sol_2-do_3, pour le pentacorde do_2-sol_2, ou do_3-fa_3, pour le pentacorde fa_2-do_3), ce tétracorde pouvant être : (1) de genre zalzalien (n et M), pour Rāst et Sīkāh ; (2) de genre diatonique, dans sa nuance régionale[78], caractérisée par le resserrement de sa seconde mineure -devenant minime[79] (codée mm)- et l'élargissement de la seconde majeure qui la surplombe -devenant maxime[80] (codée MM)-, pour Bayyātī[81], Jahārkāh et ʻUššāq (également

[76] Une seconde moyenne est intermédiaire entre une seconde mineure et une seconde majeure et équivaut à un trois-quarts de ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 150 cents (plus-ou-moins un comma).

[77] Une seconde majeure équivaut au ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 200 cents (plus-ou-moins un comma).

[78] L'analyse de cette structure à partir de documents sonores des débuts de l'ère discographique arabe (Abou Mrad, 2005a) la rapproche des nuances *toniée* (dite d'Archytas) et *amollie* du genre diatonique, qui s'expriment, respectivement, par les séries (non ordonnées) de rapports superparticulaires : 9/8 (204 c.) – 28/27 (63 c.) - 8/7 (231 c.) et 10/9 (182 c.) – 21/20 (85 c.) - 8/7 (231 c.) (Reinach, 1926).

[79] Une seconde minime équivaut à un tiers de ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 67 cents.

[80] Une seconde maxime est une seconde majeure agrandie, à l'instar du ton maxime des nuances des théoriciens hellènes et arabes, de rapport *superparticulaire* 8/7 et de valeur logarithmique 231 c. Elle est dans ce

dénommé Nahāwand) ; (3) de genre chromatique, dans sa nuance régionale[82], agencement d'intervalles de seconde moyenne (n), maxime (MM) et mineure[83], pour Ḥijāz, auquel s'adjoint (en position inférieure) une seconde majeure pour Nakrīz ; (4) sachant que l'échelle de Ṣabā est empruntée à celle de Bayyātī, avec altération descendante du quatrième degré, réalisant un genre chromatique, à base d'intervalles de seconde mineure et de seconde augmentée (codée a).

Il reste que ces macromodes s'inscrivent de manières spécifiques dans les registres vocaux et instrumentaux (moyennant la tolérance d'importants écarts par rapport au diapason de l'époque la_3 = 435 Hz[84]) avec deux positionnements transpositifs pour cinq modes, donnant lieu à treize configurations macromodales usuelles pour les enregistrements de Ḥilmī et de Manyalāwī (tableau 1).

Notons de surcroit que l'octave zalzalienne constitue l'échelle de référence pour ce système métamodal, en ce sens que le positionnement intervallique relatif de ses degrés en fait des sortes de phonèmes mélodiques autour desquels fluctuent comme des allophones mélodiques les hauteurs des échelles modales particularisées.

Tableau 1 : les treize macromodes usuels des enregistrements de Ḥilmī, répertoriés selon le descriptif des pistes de l'anthologie AMAR, 2012

Macromode	Finale	Échelle-type	Séquences enregistrées affiliées
(grand) Rāst ou *Kardān*	*rāst* (do_2)	*rāst* (do_2) – *M - dūkāh* ($ré_2$) – *n - sīkāh* (mi_2^{db}) – *n – jahārkāh* (fa_2) – *M – nawā* (sol_2) – *M – ḥusaynī* (la_2) – *n – ʿawj* ($si_2^{db)}$) – *n – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *n – buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou bien : *kardān* (do_3) *- m - šāh nāz* ($ré_3^{b}$) *– a – jawāb būsalīk* (mi_3) *– m - māhūrān* (fa_3) *– M – ramal tūtī* (sol_3), pour la couleur *Dalanšīn]*	*dawr "Bustān gamālak"* (I-11), *muwaššaḥ "Atānī zamānī"* (II-5), *taqsīm-yā leyl, mawwāl "Yā ḥādiya l-ʿīs"* (III-3)
(grand) Jahārkāh ou *Māhūr*	*rāst* (do_2)	*ʿušayrān* (la_1)*- m – ʿirāq* (si_1^{db}) *– m - rāst* (do_2) *– M - dūkāh* ($ré_2$) *– M - būsalīk* (mi_2) *– mm – tīk būsalīk* (fa_2^{db}) *– MM – nawā* (sol_2) *– M – ḥusaynī* (la_2) *– n – ʿawj* ($si_2^{db)}$) *– n – kardān* (do_3) *– M – muḥayyar* ($ré_3$) *– n – buzurk* (mi_3^{db}) *– m – tīk buzurk* (fa_3^{db}) *– MM – ramal tūtī* (sol_3) [*baladī kardān* ou bien : *kardān* (do_3) *- m - šāh nāz* ($ré_3^{b}$) *– a – jawāb būsalīk* (mi_3) *– m - māhūrān* (fa_3) *– M – ramal tūtī* (sol_3)*]*	*dawr "El-ḥobb-e ṣabbaḥnī ʿadam"* (I-7)
ʿUššāq ou *Nahāwand*	*rāst* (do_2)	*rāst* (do_2) *– M - dūkāh* ($ré_2$) *– mm - nahāwand* (mi_2^{bdb}) *– MM – jahārkāh* (fa_2) *– M – nawā* (sol_2) *– n - tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) *– n – ʿajam* (si_2^{b}) *[ou ʿawj* ($si_2^{db)}$)*] – M – kardān* (do_3) *– M – muḥayyar* ($ré_3$) *– mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) *– MM – māhūrān* (fa_3) *– M – ramal tūtī* (sol_3)	*dawr "Yā Maṣr ʿunsek ʿāl"* (IV-10)
(grand) Ḥijāz ou *Ḥijāz kār*	*rāst* (do_2)	*rāst* (do_2) *– n – tīk zirkūlah* ($ré_2^{db}$) *– MM - būsalīk* (mi_2) *– m – jahārkāh* (fa_2) *– M – nawā* (sol_2) *– n -*	*dawr "Entā farīd fel-ḥosn"* (I-8)

contexte le reste de soustraction tierce mineure (3/2 ton, environ 300 c.) moins seconde minime (mineure resserrée, 1/3 ton, 67 c.). Elle équivaut donc ici à un sept-sixième de ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 233 cents.

[81] Le tétracorde d'extension de *Bayyātī* peut être également de genre zalzalien.

[82] L'analyse de cette structure à partir de documents sonores des débuts de l'ère discographique arabe (Abou Mrad, 2005a) la rapproche de la nuance *syntone* ou *tendue* du genre chromatique. En fait, la genèse de cette échelle se fait par augmentation de la seconde placée au milieu d'un tétracorde zalzalien, aux détriments des deux autres secondes, pour donner la succession : 12/11 (151 c.), 7/6 (267 c.), 22/21 (80 c.) (Wright, 1978, p. 42-43, 51). Dans ce contexte, la seconde maxime est plus large qu'elle ne l'est dans le diatonique *tonié*. Elle frise la seconde augmentée. Aussi l'affinement de l'analyse des documents sonores met en exergue le modèle suivant pour l'échelle chromatique arabe : 16/15 (112 c.), 7/6 (267 c.) et 15/14 (119 c.), autrement dit, une seconde très large entourée de deux grandes secondes mineures (Abou Mrad, 2005).

[83] Une seconde mineure équivaut au semi-ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 100 cents (plus-ou-moins un comma).

[84] Louis Ronzevalle (1912, p. 19) considère le *yakkāh* arabe comme étant équivalent à un *sol* européen plus ou moins un ton.

		tīk ḥiṣār (la_2^{db}) – *MM – māhūr* (si_2) – *m – kardān* (do_3) - *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{bdb}$) – *MM – jawāb būsalīk* (mi_3) – *m* - *māhūrān* (fa_3) [ou bien *kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)]	
(grand) Bayyātī ou *Muḥayyar*	*dūkāh* ($ré_2$)	*rāst* (do_2) – *M* - *dūkāh* ($ré_2$) – *n* - *sīkāh* (mi_2^{db}) – *n – jahārkāh* (fa_2) – *M – nawā* (sol_2) – *M – ḥusaynī* (la_2) – *n – ‘awj* (si_2^{db}) [ou *nīm ‘ajam* (si_2^{bdb})] – *n – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *n – buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)	*dawr “Gaddedī yā nafsi ḥaẓẓek”* (I-2)
(grand) Sīkāh	*sīkāh* (mi_2^{db})	*rāst* (do_2) – *M* - *dūkāh* ($ré_2$) – *n* - *sīkāh* (mi_2^{db}) – *n – jahārkāh* (fa_2) – *M – nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *M – ‘awj* (si_2^{db}) – *n – kardān* (do_3) – *M* - *muḥayyar* ($ré_3$) – *n* - *buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)	*muwaššaḥ "Yā naḥīf al-qawām"* (I-4), *muwaššaḥ "Waghak mušriq"* (I-5)
Rāst	*jahārkāh* (fa_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *n – ‘ajam* (si_2^{b}) – *M – kardān* (do_3) – *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{db}$) – *M – buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou bien : *kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)]	*dawr dawr “El-bolbol gānī”* (II-1), *dawr “El-ward-e fō’ wagnāt bahiyy el-gamāl"* (II-4), *taqsīm yā lēl, qaṣīda mursala "Ilā muḥayyāka nūru l-badr"* (III-11), *qaṣīda mursala "‘Umrī ‘alayka taṣawwuqan"* (IV-5), *muwashshaḥ "Yā akḥal el-’ēn"* (IV-11), *qaṣīda mursala "Tih dalālan"* (IV-12), *dawr "Malīkī anā ‘abdak"* (IV-13)
Nakrīz (Naw’aṭar ou *Ḥiṣār)*	*jahārkāh* (fa_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *MM – māhūr* (si_2) – *m – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou bien : *kardān* (do_3) - *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{b}$) – *MM – jawāb būsalīk* (mi_3) – *m* - *māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3), pour la couleur *Naw’aṭar]*	*dawr “Ahīn en-nafs"* (II-2)
Bayyātī	*nawā* (sol_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *n – ‘ajam* (si_2^{b})– *M – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou bien : *kardān* (do_3) - *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{b}$) – *MM – jawāb būsalīk* (mi_3) – *m* - *māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3), pour la couleur *Šūrī]*	*dawr “‘Ahd el-eḥewwa”* (I-1), *dawr “Sallemt-e rūḥak"* (I-3), *dawr "Lā yā ‘ēn"* (II-6), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Fa-yā muḥgatī ḏūbī gawan"* (II-8), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "A-sāqiyāya a-ḥamrun fī ku’ūsikumā"* (III-6), *taqsīm-yā lēl, mawwāl "Lā teḥsibu inn el-be’ād"* (III-7), *mawwāl "Amr el-ġarām"* (III-10), *dawr “Min ḥabbak awlā bi-’urbak”* (III-12), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Alā fī sabīli l-Lāh"* (III-13), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Šakawtu fa-qālat"* (IV-1), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Alasta wa’adtanī"* (IV-2), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Arāka ‘ašiyy a-d-dam’i"* (IV-3), *muwaššaḥ "Yā laylu ‘inna l-ḥabība wāfā"* et *muwaššaḥ "ġuṣnu bānin gabīnuhu"* (IV-8)
Ṣabā	*nawā* (sol_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *n – ‘ajam* (si_2^{b})– *m – māhūr* (do_3^{b}) – *a – muḥayyar* ($ré_3$) – *m –sunbulah* (mi_3^{b}) – *M – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou – *m* - *jawāb ṣabā* (sol_3^{b})]	*dawr "El-ḥosn anā ‘eshe’to"* (I-9), *dawr “Mā aḥebb-e ġēyrak”* (IV-6), *mawwāl "Yā dī l-gamāl wi-d-dalāl"* (IV-7)
Ḥijāz	*nawā* (sol_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *MM – māhūr* (si_2) – *m – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)	*dawr "Fe maglis el-’ons el-hanī"* (I-10), *mawwāl "Yā mufrad el-ġīd"* (II-7), *taqsīm yā lēl mawwāl "Sāhī l-gefūn"* (III-9)
Sīkāh	*tīk ḥiṣār* (la_2^{db})	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *n – ‘ajam* (si_2^{b}) – *M – kardān* (do_3) – *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{db}$) – *M – buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) - *n – jawāb tīk ḥiṣār* (la_3^{db})	*ṭaqṭūqa "‘Amara yā ‘ammūra"* (I-6), *dawr "Anā ‘a’ša’ fī zamānī"* (II-3), *ṭaqṭūqa "Yā naḥletēn fel-’alālī"* (III-2), *muwaššaḥ "Nāḥat fa-’agabtuhā"* (III-4), *muwaššaḥ "Hāti ayyuhā s-sāqī"* (III-5), *dawr "El-’alb-e dāb es’efīnī"* (III-8), *du’ā’ "Ye’īš Ḥedēwī Maṣr"* (IV-9)

Jahārkāh	*'ajam* (si_2^b)	*jahārkāh* (fa_2) – M - *nawā* (sol_2) – n - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – n – *'ajam* (si_2^b) – M – *kardān* (do_3) – M – *muḥayyar* ($ré_3$) – mm – *nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – MM – *māhūrān* (fa_3) – M – *ramal tūtī* (sol_3)	*taqsīm-yā lēl, ṭaqṭūqa "'Īdī l-yamīn"* (III-1),

Annexe 2 : Organisation rythmique périodique

Frappes percussives : la description des modules rythmiques périodiques arabes repose d'abord sur la codification des deux frappes percussives distinctives, par référence à des membranophones sur cadre (*riqq*, pour la musique d'art), ces sons n'étant pas associés à des hauteurs précises, mais rendus distincts par le trait pertinent représenté par le registre du spectre fréquentiel : timbre grave, pour le *dum,* et aigu, pour le *tak.* Ces deux unités percussives sonores distinctives, D et T, sont concaténées avec des unités percussives silencieuses S. Chaque unité percussive occupe la place d'une unité de subdivision temporelle élémentaire, mais sujette à des subdivisions plus fines (1) au niveau du phrasé mélodique, pour recevoir des ornements, ou (2) au niveau rythmique pour donner lieu à des contretemps et des syncopes.

Pulsations et modules : Ces unités percussives sont regroupées par deux ou par trois pour former des pulsations, ou cellules rythmiques, tantôt égales et tantôt inégales entre elles. Dans le premier cas, celui des pulsations isochrones, la métrique du module est dite régulière (au plan micrométrique) et mesurée (au plan macrométrique), tandis que dans le second cas, celui des pulsations anisochrones, cette métrique est dite irrégulière (au plan micrométrique, celui des unités minimales) et mesurée (au plan macrométrique, celui des cadres temporels phrastiques).

Tableau 2 : modules percussifs périodiques usuels de la première décade de l'ère discographique égyptienne

Type de module	**Dénomination du module**	**Nombre de pulsations**	**Nombre de temps premiers**	**Description du module : D = *dum* ; T = *tak* ; S = silence ; / = séparation entre deux pulsations consécutives au sein du même module**
Régulier court	*Waḥda sā'ira*	2	4	DS/TT, souvent, avec syncope anticipant le premier *tak* d'un demi-temps
	Waḥda mukallafa	4	8	DS/TT/DS/TS, avec syncope anticipant le premier *tak* d'un demi-temps
	Bamb	4	8	DS/TT/SS/DS, avec syncope anticipant le premier *tak* d'un demi-temps
	Maqsūm	4	8	DT/ST/DS/TS, parfois, le tempo de ce module deux fois plus rapide que celui de la *waḥda sā'ira*
	Maṣmūdī	4	8	DD/ST/DS/TS, parfois, le tempo de ce module deux fois plus lent (*maṣmūdī kabīr)*
	Dārij	3	6	DS/TT/TS
Irrégulier court	*Dawr hindī*	3	7	DTT/DS/TS
	Aqṣāq	4	9	DS/TS/DS/TST
	Samā'ī ṯaqīl	4	10	DST/TS/DD/TST
Prolongé	*Mudawwar '*	6	12	DS/TS/DD/DS/TS/TS
	Murabba'	6	13	DTS/DS/SS/TS/TS/DS
	Muḥajjar	7	14	DD/DS/TS/DS/TS/TS/TT
	Muḫammas	8	16	DS/DS/DS/SS/TS/TS/DS/SS