RTMMAM n° 7 (2013)

# *Le révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle

Nidaa ABOU MRAD[*] et Amer DIDI[**]

Pour Nicolas Meeùs (2012a, p. 17), « la modalité constitue essentiellement un moyen d'organiser et d'articuler le discours [musical], et de contrôler en temps réel cette organisation et cette articulation dans le cas d'une musique produite en temps réel plutôt qu'écrite ». La description quadripartite que propose 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. De même, les théoriciens médiévaux de l'école dite *systématiste*[1] axent leurs descriptions des modes de la tradition musicale artistique arabe, persane et turque[2] essentiellement sur une approche scalaire quantifiée, musicométrie relevant du premier point (qualifiable de statique) de la quadripartition Quant aux traités musicographiques arabophones, écrits entre le XIV^e et le XVIII^e siècle et qui relèvent de l'école que nous dénommons *praticienne*[3], ils proposent en revanche une modélisation de ces mêmes modes qui privilégie les trois autres points (qualifiables de dynamiques) de la même quadripartition. Notamment, leur typologie modale

[*] Professeur de musicologie, directeur de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine.

[**] Doctorant en musicologie à Paris-Sorbonne, chargé de cours de musique et de musicologie à l'Université Antonine, à l'Université Libanaise et au CNSM de Beyrouth.

[1] En référence aux constructions scalaires néo-pythagoriciennes de Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī (1294), Quṭb a-d-Dīn aš-Šīrāzī (1236-1311), ʻAlī bin Muḥammad a-s-Sayyid a-š-Šarīf Al-Jurjānī (1339-1413), ʻAbd Al-Qādir bin Ġaybī Ḥāfiẓ al-Marāġī (1354-1435), Mawlānā Fatḥallāh al-Mu'min a-š-Širwānī et Muḥammad bin ʻAbd al-Ḥamīd al-Lāḏiqī (XV^e siècle).

[2] Il est possible de décrire une tradition musicale artistique commune à ces trois cultures, plus particulièrement entre le XIII^e et le XVIII^e siècle (During, 1994, p. 107).

[3] En référence aux auteurs privilégiant la présentation formulaire des modes comme : Al-Irbīlī, Ibn aṣ-Ṣabāḥ a-ḏ-Ḏahabī, ʻAbd al-Qādir bin Maḥmūd al-Qādirī, ʻAskar al-Ḥalabī al-Ḥanafī al-Qādirī, Al-Mārdānī, Šams a-d-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī a-d-Dimašqī, Al-Ḫiṣnī et plusieurs autres, anonymes, dont les auteurs de *L'arbre aux calices renfermant les principes des mélodies* et l'Anonyme 32 attribué à un dénommé cheikh Ṣafadī.

met en avant des *degrés focaux,* dont certains sont dits *générateurs*, des mélodies-paradigmes et un éthos modal qui vont dans le sens d'une acception grammaticale de la modalité. Le traité *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* [« le révélateur musicologique »] écrit au XVI[e] s. par Muẓaffar (bin al-Ḥusayn bin al-Mūẓaffar al-Ḥaṣfaki al-Mūsīqī ou) al-Ḥiṣnī[4], musicien et calligraphe de son état, enfonce le clou en usant d'un modèle calligraphique pour décrire la production musicale. Il recourt en l'occurrence à une acception grammaticale modale transformationnelle pour définir la compétence du musicien et décrire l'articulation modale et les dérivations constitutives des mélodies-paradigmes à partir de *notes focales sources* et de structures fondamentales. Cet article a pour propos d'analyser dans une perspective sémiotique les tenants et aboutissants de cette théorie générative modale, en s'inscrivant dans une extrapolation au champ monodique d'approches heuristiques empruntées à l'analyse schenkérienne, à la grammaire chomskyenne et à cette sémanalyse kristevienne qui consiste à mettre en lumière un « signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 218).

## 1. La compétence grammaticale modale

D'entrée de jeu et dès le paragraphe introductif, le traité d'al-Ḥiṣnī affiche un partipris grammatical :

> *Sache que l'art de la syntaxe*[5] *modale*[6] *est [faite] d'addition et de soustraction. Si tu le souhaites, apprends la science des nombres*[7] *(foisonnants) et des notes focales*[8] *(et autres dérivation*[9] *et syntaxe).*[10]

[4] 'Abd a-l-Lāh al-Muṣawwir Muẓaffar bin al-Ḥusayn bin al-Muẓaffar al-Musīqī al-Ḥiṣnī est un musicien, calligraphe et peintre qui a probablement vécu à la charnière des XV[e] et XVI[e] siècles. Il est l'auteur de l'épître *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* [littéralement : « Le révélateur de la science de la musique »], dont des copies sont conservées dans des bibliothèques allemandes (Berlin Staatsbibliothek, sous la cote Bs.We.1738 –cat. Berlin 5529/8–, f. 113-128, Gotha, sous la cote Arab 1350/8, f. 26b-47, et la cote Arab 1353/1, f. 1-8), britannique (John Rylands Library, sous la cote 790 (676), f. 1-6), et néerlandaise (Leiden Universiteits Bibliotheek, sous la cote Or.2779, f. 1b-7a), copies consultées à partir d'une édition critique non-publiée, établie par Anas Ghrab. Notons qu'Amnon Shiloah (1979, p. 127) en traduit l'intitulé *par The Revealer Concerning The Science of Melodies.* Une copie incomplète de ce manuscrit, en fait, allégée de sa partie introductive, se trouve à la bibliothèque Dār al-Kutub du Caire sous la cote Mūsīqā Taymūr 13/2 (p. 40-64) et sous un intitulé différent, *Madḫal 'ilā 'ilm al-mūsīqā* [« Introduction à la Science de la Musique »]. Le présent article, tout en adoptant l'intitulé original du manuscrit, fait référence à cette dernière copie.

[5] L'auteur emploie le même terme *tarkīb,* ici, pour qualifier l'art de l'élaboration musicale, et, deux phrases plus loin, pour désigner la notion usuelle de syntaxe. C'est pour cela que nous avons jugé préférable de traduire ce mot par *syntaxe* à chaque fois, plutôt que par *composition* en contexte musical, alors que *composition* constitue une traduction plus appropriée, lorsque, dans la phrase suivante, est employée l'expression *ṣunnā' al-anġām,* sans connotation syntaxique directe.

[6] Le terme *naġam* (pl. *anġām)* ici employé est polysémique et signifie « mode », en même temps que « mélodie » réelle construite dans un mode. Ces deux dernières significations sont compatibles ici avec le cotexte, étant donné qu'il s'agit d'une syntaxe à base modale qui régente l'élaboration des mélodies.

[7] Il s'agit des nombres de degrés dont se compose la mélodie-type d'un mode.

[8] Le terme *bayt* ici employé –et signifiant généralement maison, demeure, foyer ou vers poétique– porte dans tout le reste de ce traité le sens de note ou degré de l'échelle modale, usage qu'on retrouve dans un autre traité de la même époque, celui d'al-Mārdānī, qui l'utilise pour décliner les formules modales. Sa traduction par « note focale » vise ici à en souligner la polysémie et notamment à accentuer la référence graphique, celle du point focal : « On explore là, formellement, les processus mentaux d'associations conceptuelles, tels que l'arabe classique – alors à son stade oral ! – les avait structurés autrefois. Faut-il le préciser ? Au fur et à mesure que l'on s'éloigne du « foyer thématique » ou « focus » initial (l'acception sélectionnée fonctionnant alors comme un point focal), les relations se modifient aux deux plans de l'expression et du contenu. Il ne

La terminologie de ce traité étant sémantiquement isotopique (cohérente dans sa récurrence), cette première phrase annonce la description d'une syntaxe d'acception particulière, qui concerne la composition des modes formulaires (*naġam,* pl. *anġām*), ces derniers se présentant, sous forme de mélodies-paradigmes, composées de *notes focales* (*bayt*, pl. *buyūt*)*,* en nombre (*'adad*) déterminé et selon un ordonnancement (*tartīb*) temporel fixé, et ce, à l'exclusion de toute approche en termes d'échelles modales (ou modes scalaires), composées de hauteurs à intervalles quantifiés, usage statique propre aux traités systématistes[11].

La phrase suivante introduit une référence d'ordre pragmatique graphique pour décrire la compétence grammaticale modale :

> *Sache que les compositeurs [les faiseurs de mélodies modales] sont comme les calligraphes : certains savent les lettres consonantiques, mais ignorent la syntaxe, d'autres lisent sans connaître la syntaxe, ni l'ordonnancement, ou écrivent sans maîtriser la lecture, tandis que d'aucuns écrivent et lisent d'expérience et en connaissance de cause.*[12]

Aussi ne s'agit-il pas en l'occurrence d'un procédé rhétorique pédagogique, s'appuyant sur une métaphore grammaticale calligraphique qui serait appliquée à la description des compétences musicales, puisque celles-ci sont détaillées en creux et en miroir, le modèle de compétence/performance calligraphique étant rendu isomorphe de son homologue musical :

> *Quant à celui qui sait les lettres consonantiques, mais ignore la syntaxe, il est à rapprocher de celui à qui on demande d'expliciter tel ou tel mode et qui répond en donnant un exemple bien connu – du style : c'est comme pour [le mode]* Nawā *[le chant] « Je fonds d'amour, ô mon bien-aimé » –, tout en en ignorant les tenants et aboutissants. Quant à celui qui lit sans connaître la syntaxe, ni son ordonnancement, il répond à la même question en recourant au toucher [de l'instrument], sans pouvoir divulguer l'ordonnancement [mélodique][13] du mode, ni savoir ce à partir de quoi celui-ci est dérivé ou composé [syntaxiquement]. De même en est-il de celui qui écrit sans maîtriser la lecture, qui est comme quiconque consulte les traités de musique et de philosophie pour en parler ensuite à sa guise, en somme, sans savoir, ni expertise. Par contre, celui qui écrit*

---

s'agit là nullement d'un agglomérat de termes homophones, ni d'une grappe de (para-)synonymes, mais de la structuration en réseau d'un (sous-)champ notionnel. Car la nature des signifiés corrélés reste en rapport sémiotique avec l'acception de départ. Considérés trop souvent comme de simples figures ou tropes, ces rapports participent de la *semiosis* arabe qu'ils contribuent à définir sous la surface des faits morphosyntaxiques, ou même stylistiques » (Barbot, 2005, p. 164).

[9] Il s'agit de la dérivation d'un mode à partir d'un autre plus fondamental.

[10] Tous les passages cités sont de notre traduction. Texte original arabe :

اعلم أنّ صناعة تركيب الأنغام في الزيادة والنقصان، فإن كنت راغباً فاحفظ علم الأعداد (وهي كثيرة) والبيوت (والاشتقاق والتركيب). (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 40)

[11] En revanche, nous rencontrons chez d'éminents systématistes, comme al-Urmawī, a-š-Šīrāzī et al-Lāḏiqī, des exemplifications de certains modes présentés sous la forme de modes formulaires.

[١٢] واعلم أنّ صنّاع الأنغام كصنّاع الخطّ، منهم من يعلم حروف الهجاء بلا تركيب، ومنهم من يقرأ ولا يعلم التركيب والترتيب، ومنهم من يكتب ولا يُحسن القراءة، ومنهم من يكتب ويقرأ بصناعة ودراية (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 40).

[13] Dans les parties suivantes du traité, l'auteur signifie par *tartīb* ou « ordonnancement » la mélodie-type définissant le mode.

*et lit par science et art est à l'instar de qui connaît la science des nombres, des notes focales, de la dérivation et de la syntaxe démonstrative [musicales]*.[14]

En tout cas, le mot *tarkīb,* employé par les grammairiens pour désigner l'élaboration syntaxique verbale, est utilisé ici pour décrire les transformations relatives aux modes mélodiques.

## 2. L'articulation modale

Une telle approche ne peut se faire qu'en établissant explicitement une articulation de la surface de l'énonciation musicale en unités de différents niveaux fonctionnels, ce que l'auteur semble réaliser dans la phrase immédiatement conséquente :

*Ainsi les notes focales sont-elles dans les modes formulaires ce que sont les lettres [consonantiques] pour la calligraphie. De la même manière que se compose le nom de Zayd, de `Amr ou d'autres, à partir des lettres [consonantiques], les modes* Rāst*,* `Irāq *et les autres se composent à partir des notes focales*[15].

Il peut sembler, cependant et à première lecture, que plutôt que de traiter de *morphosyntaxe modale*, comparable à la première articulation d'André Martinet[16], et s'inscrivant entre les deuxième et troisième niveaux d'analyse linguistique d'Emile Benveniste[17], cette composition mélodique s'identifie à une sorte de *morphophonologie modale*, qui serait équivalente à la seconde articulation martinetienne, se tenant entre les premier et deuxième niveaux benvenistiens, les supposés *phonèmes modaux,* constitutifs des pseudo-*mots-morphèmes modaux,* étant tout simplement les notes focales, puisque celles-ci sont comparées aux lettres consonantiques, tenant lieu, dans cette hypothèse, de phonèmes au sens propre du terme.

Mais cette identification ne résiste pas à l'analyse. Ainsi et partant du fait que la lecture des consonnes arabes est toujours vocalisée[18], donc syllabée, Michel Barbot

---

[14] فأمّا الّذي يعرف حروف الهجاء بلا تركيب، كالّذي يقال له "ما النغم الفلاني"، فيأتي بالمثل المشهور، كما في نغم النوى، "ذُبتُ يا حبيبي"، وليس يعلم ما قبلَه وما بعدَه؛ والّذي يقرأ ولا يُحسن التركيب والترتيب، كالّذي يقال له ما النغم الفلاني، فيجسّ بالحسّ ولا يحرزه بالترتيب، ولا يعلم ممّا اشتق وممّا رُكّب. والذي يكتب ولا يُحسن القراءة، كالّذي نظر في كتب الموسيقى والحكماء ويتكلّم فيها بلسانه بلا علمٍ ولا دراية؛ والذي يكتب ويقرأ بعلم وإتقان، كالّذي يعلم علم الأعداد والبيوت والاشتقاق والتركيب بالتبيان(Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 41) .

[15] فالبيوت بالأنغام كالحروف للخطّ. فكما يتركّب من الحروف اسمُ زيدٍ وعمرو وغيرهما، يتركّب من البيوت نغمُ الراست والعراق وغيرهما (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 42).

[16] La double articulation d'André Martinet (1970) propose, en effet, deux niveaux de segmentation pour l'énonciation : la première articulation à base d'unités significatives, présentant une double face formelle et significative et reposant sur une unité significative minimale (monème) ; la seconde articulation à base d'unités formelles distinctives (phonèmes) non significatives, mais participant à l'élaboration du sens des unités de première articulation.

[17] Émile Benveniste décrit en ces termes trois niveaux d'articulation linguistique verbale : « Du [niveau du] phonème on passe ainsi au niveau du signe […]. Pour la commodité de notre analyse, nous pouvons […] classer les signes comme une seule espèce, qui coïncidera pratiquement avec le *mot*. […] Le mot a une position fonctionnelle intermédiaire qui tient à sa nature double. D'une part il se décompose en unités phonématiques qui sont de niveau inférieur ; de l'autre il entre, à titre d'unité signifiante et avec d'autres unités signifiantes, dans une unité de niveau supérieur. […] Avec les mots, puis avec des groupes de mots, nous formons des *phrases* ; c'est la constatation empirique du niveau ultérieur, atteint dans une progression qui semble linéaire » (Benveniste, 1962-1966, p. 122-127).

[18] Les vocalisations sont inhérentes à l'écriture strictement consonantique de cette langue.

(2005, p. 166) affirme-t-il qu'en arabe, « toute consonne est signifiante – qu'elle soit morphématique ou radicale. Mais la radicale ne signifie rien en soi et ne peut être à la rigueur qu'« expressive » : seule sa participation aux contrastes binaires ordonnés (et récurrents en langue) – les séquences – fonde les significations lexicales. De même encore, dans l'arabesque, lignes, courbes et surfaces n'ont d'autre valeur que « suggestive », même dans ses stylisations du végétal, et elles ne prennent tout leur sens esthétique qu'en des combinaisons régulières et récurrentes ».

Ce découplage entre lettre consonantique arabe et unité distinctive est ici renforcé par le fait que la *lettre* dont il est question chez al-Ḥiṣnī est un élément modulaire visuel de calligramme, donc une unité stylisée, une figure relativement autonome qui est susceptible de porter une signification[19] d'ordre graphique, donc réaliser l'équivalent graphique d'une unité de première articulation, cette unité étant composée d'unités calligraphiques de seconde articulation, consistant en des points, traits, courbes et autres marques du calame. Ainsi en est-il également du *mot* calligraphique, qui ne fait pas office d'unité significative minimale, mais plutôt d'unité syntagmatique, voire phrastique, pour ce même calligramme. Il en résulte transitivement que plutôt que d'être (abusivement) cantonné au niveau morphophonologique, le mode formulaire, tel qu'il est décrit dans ce texte en tant qu'équivalent du *mot* calligraphique, relève du niveau morphosyntaxique ou phrastique de l'articulation modale, en ce sens qu'il articule les *unités significatives minimales modales* que sont les notes focales.

Sinon et si l'articulation modale était seulement d'ordre morphophonologique, le propos de ce traité reviendrait à décrire l'élaboration de la morphologie de dix-huit mélodies réelles, donc non paradigmatiques, à partir d'onze notes focales. Une musique aussi élaborée peut-elle raisonnablement se ramener dans sa structure de surface à un corpus fixe et clos de dix-huit *mots* mélodiques, constitués de suites terminales limitées, qui se composent à partir d'une sélection faite au sein d'un ensemble d'onze *lettres* mélodiques ? Autrement dit, est-il possible de considérer la composition musicale en tant qu'élaboration strictement morphologique ?

## 3. Les indicateurs sous-jacents

Le questionnement précédent amène à supposer que la première articulation (morphosyntaxique) modale se complète d'une seconde, qui est morphophonologique musicale. Que celle-ci ne fasse pas l'objet d'une description appropriée au sein du traité d'al-Ḥiṣnī ne fait que confirmer le projet spécifique (donc restreint) de celui-ci, qui consiste à étudier les dérivations syntagmatiques observées des modes formulaires à partir des notes focales et entre les modes formulaires eux-mêmes, ceux-ci étant envisagés en tant que structures grammaticales mélodiques profondes, sans livrer les indications précises relatives à la transformation de celles-ci, à l'avant-

[19] La signification de ces unités – au plan graphique de la forme et non pas au plan sémantique du texte calligraphié – est intrinsèque formelle, lorsque le traitement graphique s'engage dans la voie d'une abstraction similaire à la musique, versus extrinsèque figurative, lorsque les formes calligraphiques évoquent des formes significatives réelles, et ce, conformément à la dialectique endosémiotique (sémiotique intrinsèque) versus diasémiotique (sémiotique référentielle) (Meeùs, 1992a).

plan, en suites terminales ou phrases musicales perceptibles, processus dénommé « composition syntaxique par élaboration » en divers points du traité[20].

Ce parti pris quasi-propédeutique s'apparente à celui qui, dans la genèse de la théorie chomskyenne, préside au passage des grammaires syntagmatiques aux grammaires transformationnelles : « Les règles syntagmatiques sont désormais entendues générer non plus des phrases, mais des indicateurs syntagmatiques abstraits (« indicateurs sous-jacents »), que des règles transformationnelles convertiront en de nouvelles structures abstraites (« indicateurs syntagmatiques dérivés »), donnant les suites terminales (les phrases), modulo les réarrangements morphophonologiques » (Velicu, 2005, p. 46). L'arsenal bien connu de l'analyse musicale comporte en tout cas un mode de *réécriture indicative* pour décrire les énoncés musicaux polyphoniques relevant de la tonalité, qui n'est autre que le chiffrage harmonique qui indique, par le biais de chiffres romains, les degrés de la gamme sur lesquels les accords se construisent et, implicitement, les fonctions (dotées de signifiance analytique) qu'occupent ces accords au regard de la tonalité[21].

Toujours est-il que c'est de dérivation grammaticale qu'il est question dans *Le révélateur musicologique* :

> *Puis sache que la source des modes est une note focale qui est* rāst[22]*, dont dérivent et se composent deux autres notes focales,* dūkāh[23] *et* sikāh[24]*, à partir desquelles dérivent et se composent huit autres notes focales.*[25]

C'est un procès de dérivation statique qui établit une hiérarchie ontogénique entre les onze notes focales, ou *idéelles,* ouvrant la voie à leur catégorisation sémiotique. Celle-ci revient à dénoter pour chacune de ces *notes* l'inférence de *rāst*, « source première », versus celle du deuxième ou du troisième degré, sources secondaires des autres notes focales. Ce procès statique a pour conséquence d'établir au sein du continuum tonal indifférencié – donnant prise au concept de *génotexte*[26]

---

[20] « Compose la syntaxe de ce mode par élaboration » (ركّبه بالعمل), (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 51-56).

[21] « En musique, la signification endosémiotique est du ressort de cette analyse musicale que Nattiez et Molino disent de niveau neutre. En effet, il est à peine nécessaire de souligner que l'analyse telle que nous la pratiquons prend en compte ce premier niveau de signification. Le chiffrage harmonique, par exemple, celui que Jacques Chailley appelle le chiffrage de fonction, ne se contente pas d'indiquer les degrés de la gamme sur lesquels les accords se construisent: il suppose dans le même temps qu'à chacun de ces degrés correspond une fonction, c'est-à-dire une signification. Il en va ainsi de la plupart des notions analytiques, qui englobent toujours, outre la description objective du signifiant musical, une mention implicite ou explicite de son corrélat mental. Pour dire les choses brièvement l'analyse musicale s'occupe du premier niveau d'articulation (au sens de Martinet), et fort peu du second » (Meeùs, 1992).

[22] Ce terme persan dénote les qualités de régulier et droit, dans un sens traductible par *rectus* en latin.

[23] Traduction littérale de ce terme persan : deuxième degré.

[24] Traduction littérale de ce terme persan : troisième degré.

[25] ثمّ اعلم أنّ منبعَ الأنغام من بيت واحد، وهو بيت الراست، ويشتقّ منه ويتركّب منه بيتان آخران، وهما الدوكاه والسيكاه. ثمّ يشتقّ منها ويتركّب منها ثمانية بيوت (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 42).

[26] « Non structuré et non structurant, le géno-texte ne connaît pas le sujet » (Kristeva, 1969; p. 223). « Du grec *genêtikos*, « géno » représente ce qui est « propre à la génération », au sens de « genèse » et de « production ». Le géno-texte correspond au processus de génération du système signifiant (production de signification). Il est le lieu de tous les possibles signifiants dans lequel le signifiant formulé du phéno-texte (formule) est situable, donc, surdéterminé. Toutes les possibilités langagières (processus symbolique, corpus idéologique, catégories de la langue) y sont données avant de retomber en quelque formule dans le phénotexte. Le géno-texte n'est pas une structure, il représente l'infini signifiant. Le géno-texte ne présente pas une signifiance, il présente toutes les signifiances possibles » (Prud'homme et Légaré, 2006).

– un « espace modal » normé et originel, propre à un mode formulaire donné et à base d'association d'un nombre très réduit de hauteurs discrétisées et disjointes, dérivées de l'une des trois notes focales primordiales, faisant fonction de fondamentale-finale dudit mode formulaire. Cet espace modal est analogue à cet « espace tonal » de la théorie schenkérienne, que délimitent entre elles les notes de la triade harmonique de l'accord parfait de tonique[27].

Si chacune des notes focales peut faire office d'unité de première articulation pour la mélodie-paradigme ou idéelle de tel ou tel mode formulaire, c'est dans la mesure où elle peut constituer le pôle saillant ou point focal de l'indicateur syntagmatique sous-jacent d'une ou plusieurs formulations *morphophonologiques modales* (réductibles à cet indicateur) relevant de la structure de surface, en perspective chomskyenne, qui est comparable à l'avant-plan de l'analyse schenkérienne. Par son statut *focal* d'unité de première articulation, cette *note* constitue la réduction par analyse –ramenée, par analogie, au plan moyen de la théorie schenkérienne[28]- de la formulation, située en avant-plan, qu'elle indique. Et réciproquement, cette formulation « réelle », ou *phénotexte*[29], constitue une des virtualités du déploiement compositionnel (ou improvisatif) musical vers l'avant-plan, susceptible d'y prendre son origine[30]. « Car la formule étant un leurre, elle se constitue en corps [*phénotexte*] qui peut affronter le miroir et s'y voir. Alors le vu, par un ricochet nécessaire, refond la germination, la coupe pour la transformer, donc l'arrête en la préparant pour une nouvelle et autre formule » (Kristeva, 1969, p. 225).

Cependant et si l'on envisage les notes réelles dont est constituée toute formule modale, elles s'identifient selon Nicolas Meeùs (2012a, p. 15) aux unités de seconde articulation ou phonématiques de la modalité. Or le phonème est doté de « traits distinctifs, non segmentables, relevant seulement de la substitution », lesquels sont situés au niveau (0) *hypo-phonématique* ou *mérismatique* (Benveniste, 1962, p. 121-123). Aussi les traits pertinents des notes focales sont-ils inhérents à la hiérarchisation et à l'association dérivationnelle que *Le révélateur musicologique* instaure (ci-dessus). Et rien ne s'oppose *a priori* à ce que ces traits puissent caractériser toute *note modale,* qu'elle soit *idéelle* ou *réelle*. Tandis que pour celles-ci (qui

[27] « La théorie schenkérienne prend pour point de départ l'idée qu'une œuvre tonale est un vaste déploiement de l'accord parfait de tonique, dont les espaces ont été remplis par des notes de passage ou des broderies. Parce que les notes de l'accord parfait sont nécessairement disjointes, elles délimitent entre elles un « espace tonal » dont les interstices peuvent être occupés par des notes d'ornement, broderies ou notes de passage » (Beduschi et Meeùs, 2011, p. 1).

[28] « L'analyse musicale constitue un processus inverse à celui du déploiement compositionnel : l'œuvre achevée est progressivement dépouillée des prolongations qui la composent jusqu'à ce que s'en dégage la structure fondamentale ; c'est un processus de réduction » (Meeùs, 1993, p. 46).

[29] « Du grec *phainesthai*, « phéno » signifie « apparaître ». « Fait », « apparence », le texte, dans sa manifestation concrète, ou matérialité (fonction communicative), est appelé phéno-texte. C'est le lieu où prend corps, en tant que support matériel, un espace du processus d'engendrement du sens. Il agit en tant que lieu de focalisation du processus signifiant. C'est là, dans le texte imprimé, que la production du sens est momentanément suspendue » (Prud'homme et Légaré, 2006).

[30] Les transformations permettant l'élaboration de l'avant-plan sont de deux types : (1) des dérivations réalisées à partir de l'arrière-plan ou structure fondamentale, pouvant relever d'une récursivité syntaxique (enchâssement, emboîtement etc.) ; (2) le remplacement des indicateurs sous-jacents par des notes réelles ; (3) l'application de paradigmes métriques-rythmiques et de procédures ornementales, dont la combinaison est comparable aux réarrangements morphophonologiques des grammaires transformationnelles.

sont les *phonèmes* constitutifs des *morphèmes modaux*) ces traits font office d'indicateurs mérismatiques sous-jacents, ils jouent donc le rôle d'indicateurs syntagmatiques sous-jacents pour celles-là, à partir desquelles s'originent par déploiement compositionnel (ou improvisatif) ces mêmes *morphèmes modaux* qui constituent les phrases musicales réelles.

Ce n'est en fait qu'à la fin de son traité qu'al-Ḥiṣnī fournit quelques renseignements sur l'élaboration du texte musical réel. Cette description est cependant fort laconique, puisque seul le « sage expert » est considéré apte à réaliser ce qui est inhérent au mystère de chaque mode formulaire, autrement di de remplir les virtualités laissées dans les interstices des mélodies-paradigmes par un nombre accru (en fonction de la qualité de la performance) de notes adéquates et donc d'exercer l'effet requis sur les auditeurs, allant jusqu'à la transe à induction musicale que le même auteur décrit à la fin de son traité. Et il donne en exemple à cet effet le fait que plusieurs modes-formulaires ont en commun la même mélodie-paradigme, ce qui suppose que les performances ou réalisations finales respectives de ces modes diffèrent entre elles en vertu précisément de ce mystère sapientiel auquel est associée la compétence du musicien expert[31].

[31] *Sache que tout mode formulaire qui se compose de deux notes focales est atypique, tandis que tout mode qui se compose de trois notes ou plus fait partie de la catégorie* aṣl *ou de la catégorie* awāz*, et que plus le nombre de ses notes est important, plus grande est son élaboration, ce qui entraîne un accroissement de son mouvement et, transitivement, l'amélioration du rendu de son chant et de son effet plaisant sur l'auditeur. Sache que les modes formulaires recèlent un mystère sapientiel propre au sage expert, que nul autre ne connaît. Preuve en est que les modes* Aṣfahān, Māya et Zarkašī [exemple 6] *ont la même initiale et la même finale, tandis qu'ils diffèrent par leurs rendus sonores que perçoit l'auditeur. Or, feu šayḫ Šihāb a-d-īn a-s-Sahrawardī, notre porte-parole, a fait état de ces mystères en décrivant la détermination des modes par le Moteur des deux cosmos : une force s'est produite en nous, en tant que force mobilière, sachant que le Moteur des deux cosmos n'est autre que Dieu le Très-Haut qui a placé ce sens dans le monde et l'a doté d'une sagesse qui infléchit les tempéraments des humains ainsi que leurs cœurs et intellects, et ce, même pour les tempéraments les plus fermes ; preuve en est que même le plus raisonnable et le plus censé d'entre eux, s'il se trouve dans une assemblée festine de la haute société des hommes, cultivant noblesse et pudeur, et qu'un artiste, féru de science modale et doté d'une belle voix, se produit devant lui, il se met en transe en s'agitant au point de transgresser, à son corps défendant, les règles de bienséance, et ce, en vertu d'un mystère institué par Dieu. Ainsi le changement de son état ne provient-il ni de la beauté de la voix, ni du mouvement mélodique, mais de ce mystère que Dieu a instauré et qu'Il clarifie par l'entremise de ce sens »* (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 60-62).

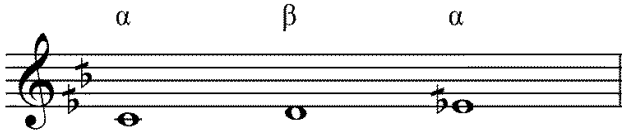
واعلم أنّ كلّ نغم يتركّب من بيتين يكون من الشواذ، وما يتركّب من ثلاث الى فوق يكون أصلاً وأوازاً، وأنّ النغم كلّما كثر أعداد بيوته ازداد عمله، وإذا ازداد عمله تضاعفت حركاته. واذا تضاعفت حركاته طابت غناؤه، واذا طابت غناؤه لذّ وطاب للسامع واعلم أنّ الأنغام فيها حكمة من الحكيم الخبير ليس لأحد عليها اطّلاع ويدلّنا على هذا أنّ نغم الأصفهان والماية ونغم الزركشي مبتدؤها من بيت واحد ومنتهاها إلى بيت واحد، ويختلف بينها الحسّ للسامع. ومن الحكم ما ذكره الشيخ شهاب الدين السهروردي، رحمه الله تعالى، لسان حالنا، عن كيفيّة الأنغام لمحرّك الكونين: صدرت فينا قوّة، فكانت كقوّة المتحرّك، ولا شكّ أنّ محرّك الكونين هو الله تعالى، وقد وضع هذا الحسّ في الدنيا، وجعل لها حكمة يُمال بها طباع البشر وقلوبهم وأذهانهم. والحال أنّ طباعهم جامدة ويدلّ على هذا أن أكمل الناس عقلاً وأعقلهم اذا كان جالساً في مجلس من مجالس الولائم عند عظماء الناس وأهل االعزّة والاحتشام، وعمل بين يديه صانع في علم النغم، صاحب صوتٍ حسن، تواجد وتحرّك، حتّى يخرج عن هيئة الحشمة بلا اختياره، وما ذاك الا لسرّ جعله الله، أانّ تغيّره عن حالته ليس لطيب صوتٍ ولا لتحريك لحنه، بل لحكمة ألقاها الله تعالى، وقد وضّحه بواسطة هذا الحسّ.

## 4. La structure originelle/fondamentale

En substituant leurs indicateurs respectifs aux notes focales des mélodies-paradigmes par lesquelles se présentent les modes mélodiques – dans *Le révélateur musicologique* et les traités apparentés de l'école praticienne – on met en exergue la structure grammaticale profonde de ces modes :

> *Or, les dix-huit modes formulaires dérivent et se composent à partir de ces onze notes focales […] Or, ces trois notes focales constituent les fondements [origines] des modes formulaires, ce qui fait qu'il est faux de composer un mode formulaire autrement qu'à partir de l'une de ces trois notes focales. Ainsi en est-il du [mode formulaire]* Rāst *qui se compose tout juste de ces trois notes focales. Et c'est pour cela que* Rāst *est dénommé « origine des modes formulaires », étant donné que tout mode formulaire comprend l'une au moins de ses parties.*[32]

Faisant conjointement suite à la description du procès de dérivation statique et *morphophonologique* des notes focales à partir de la note-source *rāst,* la description de ce deuxième procès dérivationnel introduit la composante temporelle et propose explicitement une définition dynamique de la modalité : « Sache que le mode formulaire *Rāst* est constitué [d'une succession] de trois notes focales, soit [en montant] de la première à la deuxième et à la troisième note focale »[33] (exemple 1). En faisant à nouveau appel à la terminologie chomskyenne, ce mode formulaire semble offrir implicitement une description structurelle grammaticale de base qui concatène en succession temporelle une série limitée d'indicateurs syntagmatiques modaux sous-jacents.




**Exemple 1 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst* selon al-Ḥiṣnī**

Cependant et réciproquement, cette mise en succession des indicateurs instaure le procès de signification endosémiotique inhérent au mode, c'est-à-dire qu'il assigne à chaque indicateur sa fonction découlant de sa relation aux indicateurs environnants dans l'ordre de succession, en vertu du principe de « transitivité en linguistique. C'est plus précisément ce que Sechehaye appelle la transitivité de relation, qui unit des idées qui, sans être nécessairement incomplètes en elles-mêmes, perdent leur autonomie par le fait même de leur mise en relation » (Meeùs, 1992b, Sechehaye, 1926, p. 80). Toujours est-il que c'est l'assignation de la fonction « in-

---

٣٢فالأنغام الثمانية عشر، اشتقاقها وتركيبها من هذه الأحد عشر بيتاً […] فهذه الثلاث بيوت أصول الأنغام، فلا يصحّ تركيب نغم من الأنغام إلاّ ببيت من هذه البيوت الثلاثة. والراست يركَّب من هذه الثلاثة فقط. ولهذا سمِّيَ الراستُ أصلَ الأنغام، لوجود جزء منه أو أكثر في سائر الأنغام (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 42-43).

٣٣ ثم اعلم أنّ نغم الراست مبني من ثلاثة بيوت أعني من البيت الأول إلى الثاني إلى الأنغام (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 47).

dicateur de la finale modale », donc d'un statut thétique à cet indicateur, qui instaure une perspective téléologique compatible avec la *loi* gestaltiste *de bonne continuité* et son corollaire, le modèle cognitif de l'implication, tel que proposé par Leonard Meyer (1956, chap. III).

Il reste surtout que l'analogie est frappante entre la notion de mélodie-paradigme d'un mode, telle qu'elle transparaît du *Révélateur musicologique,* et celle de structure originelle/fondamentale ou *Ursatz* schenkérienne[34]. Si la note focale finale du mode formulaire détermine l'« espace modal » homologue, en tenant compte des affinités associatives (résultant des dérivations) entre notes focales, la mélodie-paradigme correspond au « déploiement organique » qui occupe premièrement cet espace, l'élaboration par déploiement au plan moyen et en avant-plan aboutissant à la pleine occupation dudit espace modal par l'« organisme vivant »[35] qu'est l'œuvre composée et/ou improvisée[36]. Cette structure fondamentale modale comporte en germe toute composition ou improvisation relevant de ce mode : (1) elle s'inscrit dans la durée ; (2) elle ajoute aux notes focales de l'espace modal (originaire du mode) les notes manquantes ; (3) elle exprime le mode.

## 5. Les noyaux sémiotiques modaux

La validation de cette analogie nécessite cependant que soient mises en exergue des relations de substituabilité entre notes focales permettant de préciser des groupements associatifs mélodiques, tenant lieu d'espace modal normé, ou noyau sémiotique modal principal $\alpha(M_{ef})$, pour un mode donné $M_{ef}$ (de rang *f*, au sein de la tradition référentielle $T_e$, de rang e, parmi les traditions musicales du *Mašriq*) et reléguant les autres notes focales pour former ensemble un noyau secondaire $\beta(M_f)$ et parfois un noyau tertiaire $\gamma(M_f)$.

[34] « La *structure fondamentale* se réduit essentiellement à un accord parfait, imitation artistique de l'empilement des harmoniques. Mais cet accord n'est pas utilisable comme tel, notamment parce qu'il ne convient pas aux voix humaines. Il sera donc présenté sous une forme déployée en deux lignes contrapuntiques : à la basse, *l'arpégiation de la basse,* un arpège qui monte d'abord de la fondamentale à sa quinte, puis redescend à la fondamentale ; à la partie supérieure, la *ligne fondamentale*, une ligne mélodique qui descend par mouvement conjoint depuis la tierce, la quinte ou l'octave de l'accord jusqu'à sa fondamentale. Dès ce moment, la structure fondamentale comporte en germe toute la composition : elle s'inscrit dans la durée ; elle est à la fois contrapuntique et harmonique ; elle ajoute aux notes de l'accord fondamental les notes de passage qui complètent la ligne fondamentale : elle exprime une tonalité » (Meeùs, 1993, p. 44).

[35] « Schenker lui-même a décrit sa théorie comme une « théorie de la cohérence organique », cette cohérence qu'il trouve inscrite dans les œuvres des grands maîtres » (*L'Écriture libre,* p. 13). Il s'agit plus précisément d'une théorie de la tonalité ; la cohérence dont il parle est la cohérence tonale. L'œuvre tonale, dans cette conception, est une entité, une totalité, comparable à un organisme vivant, qui se développe par les lois internes de la prédestination (en un sens hégélien du terme) et qui croît en puisant en elle-même toutes ses ressources. Ce que la théorie schenkérienne prétend décrire, ce sont les règles de l'engendrement et de la croissance des œuvres tonales de génie, à partir d'une structure fondamentale qui n'est, en dernière instance, qu'une imitation de la nature elle-même » (Meeùs, 1993, p. 43).

[36] La métaphore organique végétale est omniprésente dans les traités praticiens et notamment dans celui-ci, avec la comparaison des dérivations des modes formulaires à partir des trois notes focales fondamentales à des arborescences : « Sache que nous avons élu en premier chacune des trois notes focales précitées au titre de fondement à partir duquel s'initie un mode formulaire. Et c'est en suivant cette convention que chaque note focale devient comme un arbre doté de branches » (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 56-57) ( اعلم أنّنا قرّرنا أولاً أنّ كلّ بيت من البيوت الثلاثة المذكورة هو أصل ومنه يبتدأ. فبهذا الاعتبار يصير كل بيت كالشجرة ولها أغصان). Le plus célèbre de ces traités est précisément intitulé *L'arbre aux calices renfermant les principes des modes.*

C'est ainsi qu'après avoir nommé les onze notes focales selon leur ordonnancement indiciel scalaire[37] (fig. 1), et en guise d'explication de l'assignation du prédicat « fondamentales » à deux notes qui sont cependant conjointement dérivées – donc fondamentales par procession – de la note générative première, qui est la fondamentale primordiale ou principielle[38], al-Ḥiṣnī avance (de manière sibylline) une sorte de théorème régissant ces hauteurs :

> *Chaque toucher [note jouée sur la touche d'un luth] qui tombe seul [ou en rang impair] sur une quiescence donne lieu à l'une de ces trois notes focales. Si un impétrant de la science modale venait à demander : « Comment peut-il se faire que chacune de ces deux notes focales dérivées [de* rāst*] soit [tenue pour] fondement et initiale, au même titre que la note focale [primordiale] qui leur donne naissance ? » nous lui répondrions : la deuxième note focale dérive [de cette note focale primordiale] par son acuité, tandis que l'autre le fait par sa gravité, sachant que chacune en dérive. Aussi chaque note focale secondaire constitue-t-elle et une fondamentale et une initiale, et ce, conjointement à la note focale primordiale.*[39]

La combinaison d'une lettre vocalisée et d'une lettre quiescente donne lieu en arabe à une syllabe longue. Aussi la première phrase, quoiqu'obscure, semble-t-elle indiquer que chacune des trois premières notes-focales, $nf_1$ (*rāst, do*), $nf_2$ (*dūkāh, ré*), $nf_3$ (*sīkāh, mi*$^{db}$), est susceptible de remplir une syllabe longue, en même temps que d'être appuyée sur un temps impair, qui peut clore une formule. En employant la terminologie de l'analyse modale médiévale latine, chacune de ces notes peut donc tenir lieu à la fois de teneur et de finale pour une formule. Cela permet de conférer à ces trois notes, dont se compose la mélodie-paradigme du mode *Rāst* (exemple 1), un statut équivalent à celui des cordes-mères de la théorie modale de Dom Jean Claire[40] et notamment dans l'adaptation qu'en fait le Père Louis Hage au chant syro-maronite[41].

---

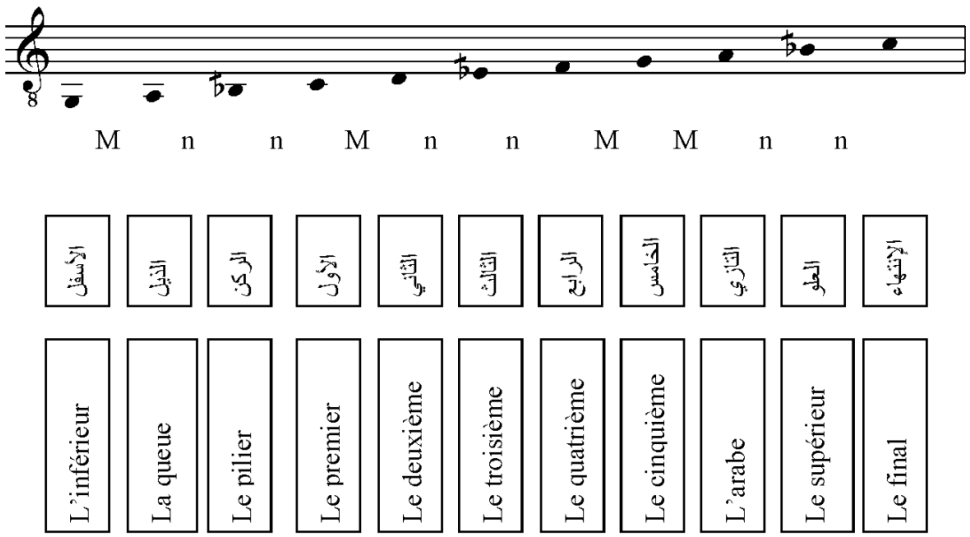
[37] La quantification des intervalles séparant les degrés consécutifs de cette échelle n'est pas précisée dans ce traité, ni dans les autres traités de l'école praticienne. Elle est fournie ici par déduction comparative à partir d'une lecture critique des traités systématistes (Abou Mrad, 2006).

[38] L'analogie de ce propos est frappante avec les discussions théologiques relatives au mystère de la Trinité chrétienne et notamment à la nature divine des deuxième –le Fils qui naît du Père- et troisième –l'Esprit Saint qui procède du Père- hypostases divines, par rapport à celle du Père, qui est l'hypostase originelle, donc qui ne naît, ni ne procède d'aucune autre (Lossky, 1944).

[39] فإنّ كلّ جسٍّ يقع مفرداً على السكون يكون بيتاً من هذه البيوت. فإن سأل بعض المحقّقين علم النغم فقال "كيف يكون البيتان المشتقّان منه أصلاً ومبتدأً كالمشتقّ منه"، فنقول: إنّ البيت الثاني مشتقّ من علوّه والبيت الآخر من سفله، واشتقاق كلّ واحد منه، فأيّ البيتين كان ثانيه كان أصلاً ومبتدأً بمجاورة الأصل. (Mūsīqā Taymūr 13/2, p.45-46)

[40] C'est la polarité du phrasé monodique modal, fonction des degrés hiérarchiques, qui configure l'échelle et fonde la modalité. Dom Jean Claire (1962, 1975) qualifie d'« archaïques » les modes unipolaires (où la teneur - corde de récitation - se confond avec la finale) et d'« évoluée » la bipolarité (et *a fortiori* la tripolarité). De fait, cet auteur ramène les premiers à trois cordes-mères séparées par un ton : FA, SOL, LA ou DO, RÉ, Mi, et ce, selon un schéma scalaire génératif, basé sur le système « pentaphonique » (Saulnier, 1997, p. 34-35). Les modes unipolaires sont d'abord ceux des lectures cantillées. La théorie de l'évolution modale fait reposer le démarcage producteur de bipolarité sur la descente de la finale (en rapport avec la ponctuation), dans certains cas, et, dans d'autres, sur la montée de la teneur (en rapport avec l'accentuation). La présence de trois pôles architecturaux est considérée comme le résultat de plusieurs évolutions successives ou comme la centonisation de plusieurs fragments de modes archaïques différents (Saulnier, 1997, p. 37).

[41] Cet auteur (Hage, 1999, p. 146-147) adapte la théorie des cordes-mères au chant ecclésiastique syro-maronite et rattache les mélodies syro-maronites à la catégorie des modes dits primitifs (unipolaires et bipo-




**Exemple 2 : échelle des notes focales – en appliquant la convention *rāst* = $do_2$ (en hauteur relative), codées ci-dessous comme suit : $nf_i$, $nf_q$, $nf_p$, $nf_1$, $nf_2$, $nf_3$, $nf_4$, $nf_5$, $nf_a$, $nf_s$, $nf_f$**

L'avant-dernière phrase du même paragraphe est encore plus ardue que la première, dans la mesure où l'auteur n'explique pas ce qu'il veut dire par dérivation d'une note à partir d'une antécédente par son acuité ou par sa gravité. Toujours est-il que cette proposition n'est pas sans rappeler les notions développées par Jacques Chailley (1959) de conjonction d'ordre mélodique versus d'ordre consonantique. Sans recourir à une analyse d'ordre harmonique vertical, totalement étrangère au propos du traité étudié, ce fragment semble suggérer que la dérivation du degré II ($nf_2$, *ré*) à partir du degré thétique I ($nf_1$, *do*) se conçoit en tant que procession antithétique (par acuité) par conjonction mélodique, autrement dit, par différenciation oppositive avec le degré primordial, tandis que la procession synthétique (par gravité) du degré III ($nf_3$, $mi^{db}$) ramène, par conjonction consonantique, vers ce même degré primordial.

Une telle dialectique ternaire permet d'instaurer une ségrégation qualitative des notes focales en deux associations opposées, à partir desquelles ces notes seraient susceptibles de se remplacer mutuellement : noyau principal α(*Rāst*), associé au degré I (fondamental du mode *Rāst*, en même temps que source du système), versus noyau secondaire β(*Rāst*), associé au degré II. Il reste à valider cette hypothèse de substituabilité réciproque de degrés associés au sein de noyaux à base d'intervalles de tierce (et de quinte combinant deux tierces ou de quarte répliquant cette quinte à

laires à ambitus restreint,) et les classe en fonction de leurs finales modales, principalement, Do, Ré et Mi, et, plus rarement, Fa.

l'octave inférieure)[42], et ce, par l'analyse comparative de plusieurs variantes de la mélodie-paradigme du mode *Rāst*.

## 6. Analyse synoptique de l'interchangeabilité des notes focales

Chacun des traités contemporains du *Révélateur musicologique* donne sa propre version de la mélodie paradigmatique propre à chaque mode formulaire. Or, s'agissant d'un même mode au sein de la même tradition, il y a tout lieu de supposer que les diverses versions de la mélodie-paradigme décrivant ce mode dans différents traités sont équivalentes entre elles, autrement dit, identiques en leur structure profonde. C'est l'étude synoptique de ces variantes qui, en mettant en exergue des classes d'interchangeabilité (d'équipollence) de notes focales, permet dans ce qui suit de vérifier la validité de la notion de noyau sémiotique modal.

La première variante, prise comme référence, est celle qui décline le mode formulaire *Rāst* dans le *Révélateur musicologique* (exemple 1) et qui a pour finale apparente la $nf_3$ (*sīkāh, mi*$^{db}$), tandis que les autres variantes, telles qu'elles apparaissent dans la plupart des autres traités -qu'ils soient systématistes ou praticiens-, ont pour finale la $nf_1$ *rāst,* fondamentale du mode homonyme.

C'est le cas de la mélodie *Rāst* figurant dans le traité *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* [Livre de la connaissance des modes et de leur explication][43] de Šams a-d-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī (Damas, décédé vers 1506) : « Pour atteindre la perfection du *Rāst* tu dois monter [graduellement] au troisième degré en le mettant en exergue, puis éviter, en redescendant, de faire entendre le deuxième degré et, pour finir, te reposer sur le premier degré »[44]. Cela donne la même suite mélodique paradigmatique que pour le *Rāst* du *Révélateur musicologique,* moyennant l'adoption du degré I (fondamentale modale) en tant que finale formulaire, ce qui se traduit par la succession mélodique : I($nf_1$, *do*)-II($nf_2$, *ré*)-III ($nf_3$, *mi*$^{db}$)-I (exemple 3). L'indication d'un retour direct du degré III au degré I -sans passage par le degré II- constitue un argument déterminant en faveur de l'appartenance des degrés I et III au noyau sémiotique modal principal α(*Rāst*), donc de leur interchangeabilité homonucléaire (au sein du même noyau). La suppression (au gré de l'analyse) du degré III en faveur du degré I donne lieu à la réduction de cette formule à la ligne fondamentale I-II-I et à la structure fondamentale α-β-α(*Rāst*), en considérant α(*Rāst*) comme indicateur nucléaire sous-jacent pour les degrés I et III et β(*Rāst*) comme indicateur du degré II.

En reprenant la terminologie schenkérienne, la ligne fondamentale conjointe qui, en reliant les degrés I et III – piliers de l'arche nucléaire principale α(*Rāst*) –, constitue une prolongation[45] de la juridiction du noyau principal, donne lieu, par conjonction mélodique, à une note de passage, le degré II, qui s'autonomise – par

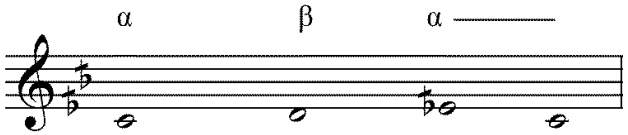
[42] Pour une définition des noyaux modaux à base de tierces, voir Abou Mrad, 2012.

[43] Paris, BNF, cote Arabe 2480, f. 2b.

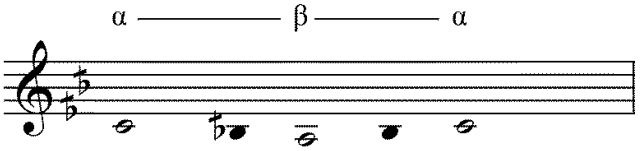
[44] فالراست إن أردت له تحسينا فاصعد به لثالث تبيينا واسقط الثاني في الرجوع واركز على أوّله الموضوع.

[45] La prolongation consiste en un ensemble de « procédés par lesquels un élément d'un niveau donné peut être inscrit plus longuement dans la durée aux niveaux inférieurs » (Meeùs, 1993, p. 48).

saillance au gré de l'articulation rythmique de la mélodie – et met en avant une nouvelle juridiction nucléaire, celle du noyau secondaire β.




**Exemple 3 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst* selon a-ṣ-Ṣaydāwī**




**Exemple 4 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst* selon le traité anonyme *L'arbre aux calices renfermant les principes des modes***
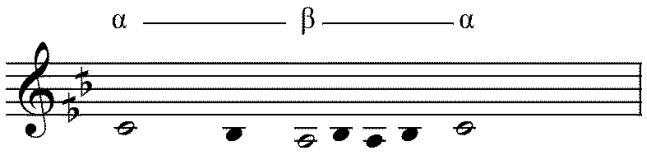
Si les deux variantes susdécrites consistent en un déploiement mélodique dans le registre supérieur à la finale, les deux suivantes empruntent un cheminement symétrique qui s'inscrit dans le registre inférieur à cette finale. Il en est ainsi du traité anonyme *L'arbre aux calices renfermant les principes des modes*[46], qui fournit le descriptif suivant : « Le premier mode est *Rāst,* dont la formule commence par une descente du degré principal[47] *'aṣl a-r-rāst* [I], au degré principal situé à l'octave inférieure d'*al-maqlūb* [VII] et à l'octave inférieure[48] du degré principal *al-ḥusaynī* [VI], en se poursuivant par une remontée par le degré principal situé à l'octave inférieure d'*al-maqlūb,* aboutissant au degré principal *'aṣl a-r-rāst,* qui est la finale, ce qui permet de composer la syntaxe de trois degrés principaux libres – sans usage d'aucune note altérée, sachant que nous t'avons instruit sur les notes libres et les notes altérées – et d'une succession de cinq notes »[49]. Cela se traduit par la séquence mélodique : I(*do*)-VII(*si*$^{db}$)-VI(*la*)-VII(*si*$^{db}$)-I(*do*) (exemple 4).

[46] Traité datant probablement de la charnière des XVI$^{e}$ et XVII$^{e}$ s., dont les premiers chapitres sont empruntés à un traité du XIII$^{e}$ s. (*Kitāb al mīzān* attribué à Ḥillī) et dont une copie est préservée au British Museum sous la cote Oriental 1535, f. 57b-76a.

[47] L'expression « degré principal » rend compte ici de la signification du terme *pardeh* d'origine persane.

[48] L'expression « octave inférieure » rend compte ici de la signification contextuelle du terme *taḥt*.

[49] فأوّل ذلك نغمة الراست، وصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الرّاست هابطًا إلى بردة تحت المقلوب، ثمّ إلى بردة تحت بردة الحسينيّ، ثمّ تصعد إلى بردة تحت المقلوب، ثمّ إلى بردة أصل الرّاست، وهو المحطّ، فيكون مركّبًا بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة -وليس هنا بردة مقيّدة نذكرها، وقد أعلمناك بالمُطلقة والمقيّدة- ومن خمس نغمات (BM. Oriental 1535, f. 63).




**Exemple 5 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst* selon le traité anonyme 32**

Quant à la version du mode formulaire *Rāst* figurant dans le traité anonyme 32[50], elle donne lieu au rajout par emboîtement récursif[51] d'une broderie du degré VI (*la*), par le degré VII (*si*$^{db}$). Soit : I-VII-VI-VII-VI-VII-I (exemple 5). Cette analyse, en affectant au degré VII le statut de note ornementale (tantôt passage et tantôt broderie), permet de réduire ces deux dernières versions (exemples 4 et 5) à la séquence I-VI-I, qui représente une variante (par symétrie) de la ligne fondamentale I-II-I(III). Pour peu que l'on associe le degré VI (octave inférieure de la double tierce – autrement dit quinte – supérieure du degré II) au noyau β, axé sur le degré II, ces deux lignes fondamentales se réduisent aisément à la structure fondamentale α-β-α(*Rāst*), compatible avec la double interchangeabilité III ⇌ I (α) et VI ⇌ II (β), donnant lieu à l'équipollence (en arrière-plan) entre les bipoints sonores (II,III) ≡ (VI,I), donc à la classe d'équivalence vectorielle $\overrightarrow{\beta(Rāst)\alpha(Rāst)}$, permettant de décrire la structure fondamentale du mode *Rāst* sous la forme de l'équation vectorielle $\overrightarrow{\alpha(Rāst)\beta(Rāst)} + \overrightarrow{\beta(Rāst)\alpha(Rāst)} = \overrightarrow{\alpha(Rāst)\alpha(Rāst)}$.

L'assignation par al-Ḥiṣnī du prédicat « originel » à la fois à la note focale *rāst* = $nf_1$ et au mode fondement formulaire *Rāst,* s'applique transitivement au noyau principal de ce mode, soit α(*Rāst*), basé sur la tierce moyenne, neutre ou zalzalienne $nf_1$.nf3 (*do.mi*$^{db}$), et à sa structure originelle/fondamentale. Cela est compatible avec (1) la notion de noyau transmodal originel $A(T_e)$ de la tradition de référence $T_e$, représentée par le *noyau zalzalien* z ($nf_1$, $nf_3$, $nf_5$ ou *do*, *mi*$^{db}$, *sol),* soit $A(T_e)$ = z, complémentée par celle de noyau transmodal alternatif, représentée par le *noyau mineur m* ($nf_2$, $nf_4$, $nf_a$ ($nf_q$)) ou (*ré, fa*, *la*), soit $A(T_e)$ = m, qu'on retrouve dans les analyses sémiotiques modales de divers corpus ou répertoires traditionnels $R(T_e)$ du *Mašriq* (Abou Mrad, 2012), et (2) la notion de structure transmodale originelle (ABA($T_e$) ou $\overrightarrow{A(T_e)B(T_e)} + \overrightarrow{B(T_e)A(T_e)} = \overrightarrow{A(T_e)A(T_e)}$), expression sémantiquement compatible avec la théorie schenkérienne[52].

---

[50] Traité datant probablement de la charnière des XVII$^e$ et XVIII$^e$ s. Ce texte est tiré de la copie du manuscrit conservée à la bibliothèque Dār al-Kutub du Caire sous Mūsīqā Taymūr 13/1 (p. 1-36), p. 8 :
المقامُ الأولُ الراست مبدؤه من أصل مفردة الراست الفوقي هابطا الى مفردة المقلوب التحتي ثم الى الحسيني التحتي ثم يصعد الى مفردة المقلوب التحتي ثم الى الحسيني التحتي هابطا ثم يصعد الى المقلوب ثم الى مفردة الراست الفوقي وهو المحط، فيكون الراست مركبا من ثلاث مفردات مطلقات، ومن سبع نغمات.

[51] « Est dit récursif, dans la linguistique générative, tout élément qui présente la propriété de se reproduire dans l'algorithme d'une structure de phrase à la fois comme constituant et comme constitué, c'est-à-dire à droite et à gauche de la flèche de réécriture » (Sctrick, 2012).

[52] « En ce qui concerne la ligne et la structure « originelles » ou « fondamentales », il est clair qu'« originel » correspond mieux au vrai sens du préfixe allemand *Ur–*. (Schenker l'utilise en outre sans doute en référence à l'*Urpflanz* de Goethe, la plante originelle dont toutes les autres seraient nées par des processus de différentiation.) Le mot « fondamental » appartient au remplacement des métaphores organi-

## 7. L'approche nucléaire des dérivations modales

La description vectorielle de la structure originelle/fondamentale du mode formulaire *Rāst* met en exergue une élaboration sémiotique des unités articulant l'énonciation musicale relevant de ce mode, à partir de la juridiction du noyau principal et y retournant, élaboration qui s'enrichit par déploiement compositionnel/improvisatif, souvent récursif, notamment, en mettant en exergue la juridiction du noyau secondaire. Cette description s'extrapole aux autres modes formulaires du *Révélateur musicologique*, pour peu que soit analysé en termes nucléaires le phénomène constituant le propos central de ce traité, à savoir : la dérivation des modes à partir des éléments « syntaxiques » et « phonologiques » du mode formulaire fondamental *Rāst.*

Cette dérivation est d'abord décrite sous la forme d'une arborescence syntaxique intermodale, qui prend naissance dans une première catégorie de modes, celle des quatre fondements/*uṣūl,* dont le mode *Rāst* constitue l'assise génératrice, fondements qui donnent naissance à huit modes dérivés/*pardeh/furū',* à raison de deux dérivés par fondement, ces douze modes (quatre fondements et huit dérivés) étant ensuite associés deux à deux à six modes secondaires ou *awāzāt,* ce qui constitue un système à dix-huit modes formulaires qui reçoivent ensuite chacun une description détaillée selon la méthode des mélodies-paradigme, donc à base de séquences syntaxiques de notes focales idéelles (exemple 6).

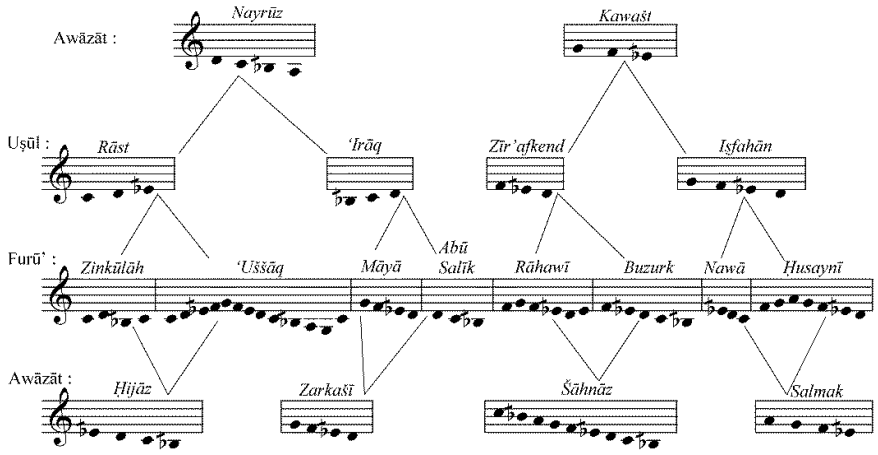
Certes, la justification de ce schéma de dérivation syntaxique intermodale semble sommaire, à première vue, comme s'il s'agissait de faire cadrer des formulations modales dans des cases nominales aux relations prédéfinies et ce, indépendamment de la réalité effective de ces formulations et de leurs interrelations de similitude et d'opposition. Une autre arborescence, plus cohérente dans ses procès transformationnels, est cependant présentée dans la suite du texte, en donnant prise à une réflexion sémanalytique[53] sur l'acte dit de « l'engendrement de la formule » qui s'inscrit dans la mouvance qui caractérise « le signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 217). Cette arborescence consiste à mettre en exergue la dérivation « phonologique » de chaque mode – respectant l'ordre susdécrit de la dérivation syntaxique intermodale –, à partir d'une (ou deux) note(s) focale(s), prise(s) parmi les notes constitutives du mode formulaire *Rāst* et en référence à la « source » $nf_1$ = *rāst.* Cette description débute par le mode *'Irāq* :

> *Et si tu t'enquiers de la dérivation du mode formulaire* ʿIrāq *et de sa syntaxe à partir de la note focale* rāst, *tu dois renverser la 3^e^ note vers (le pilier de) la 1^e^*

cistes de Schenker par des métaphores architecturales, dans la théorie américaine, dont Snarrenberg et d'autres ont parlé » (Meeùs, 2012b).

[53] « Pour Julia Kristeva, le texte est un objet « dynamisé ». Suivant la thèse de Bakhtine sur le dialogisme, Kristeva (1969, p. 217) postule que « le travail dit « littéraire » présente aujourd'hui des textes […]. Productions qui demandent […] une théorie, celle-ci devant s'élaborer comme une réflexion analytico-linguistique sur le signifiant-se-produisant en texte ». Prenant ses distances d'une sémantique structurale, trop cartésienne pour définir les mouvements de la signifiance, la sémanalyse cherche à mettre en lumière ce « signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 217) en considérant « le signe comme l'élément spéculaire (réflexif), assurant la représentation de cet engendrement […] » (Kristeva, 1969, p. 218). Suivant ce principe, Kristeva développe une typologie de la signifiance textuelle inspirée de celle d'une logique mathématique qui, par la liberté de ses notations, échappe au « statisme » (Prud'homme et Légaré, 2006).

*note et descendre d'un degré à partir de celle-ci, pour atteindre celle que l'on nomme « note focale du pilier », qui est la plus molle de toutes les notes, puis procéder en remontant de la note focale du pilier vers la 1^e^ note et la 2^e^ et composer la syntaxe par élaboration, ce qui constitue le mode formulaire* 'Irāq.[54]




**Exemple 6 : tableau des dérivations arborescentes des modes formulaires du *Révélateur musicologique* à partir des quatre modes-fondements ou *'uṣūl***

La dérivation de ce deuxième mode-fondement s'appuie, selon al-Ḥiṣnī, sur deux procès transformationnels intervalliques complémentaires et successifs : (1) la descente axiale de la tierce zalzalienne $nf_3 \rightarrow nf_1$, qui actualise la structure fondamentale originelle du premier mode-fondement *Rāst*[55] et son noyau principal $\alpha(Rāst) = (nf_1, nf_3) = z$, ainsi confirmé dans ses attributs de noyau modal originel $A(T_e) = z$ ; (2) la transposition à la quarte inférieure $nf_3 \rightarrow nf_p$ ($si^{db}$), qui institue la fondamentale I = $nf_p$ du mode *'Irāq* et lui confère la qualité systémique[56] de « mollesse maximale », (probablement) inhérente à son statut de note zalzalienne (encadrée par deux spondiasmes ou secondes moyennes (3/4 de ton)), cette qualité s'appliquant transitivement à $nf_3$ ($mi^{db}$). La combinaison de ces deux procès assigne à la tierce zalzalienne $nf_i.nf_p$ ($sol.si^{db}$) le prédicat de noyau principal du mode *'Irāq*, qui est associé au degré I ($nf_p$) de ce mode (se complétant par le degré III ou $nf_2$ (*ré)*,

[54] وإن سألت عن اشتقاق نغم العراق وتركيبه من بيت الراست، فاعكس البيت الثالث إلى ركن البيت الأوّل وحطّ عنه درجة فيسمى ببيت الركن، وهو ألين البيوت، فخذ من بيت الركن إلى الأوّل إلى الثاني وركّبه بالعمل فيكون ذلك نغم العراق. (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 51)

[55] Il s'agit donc de la structure fondamentale originelle de la tradition étudiée (Abou Mrad, 2012).

[56] Forgée par Nicolas Meeùs à partir de celle de *modi vocum,* figurant dans les traités latins des XI^e^ et XII^e^ siècles (*Micrologus* de Guido d'Arezzo et *Musica* d'Hermannus Contractus), la notion de *qualité systémique* consiste à décrire les caractères propres aux degrés du système musical à partir de leur positionnement au sein de l'échelle *transmodale* de référence, ouvrant ainsi la voie à une contextualisation structurale des fonctions modales que remplissent les pôles ou degrés hiérarchiques à l'égard de l'énonciation monodique.

soit α(*'Irāq*) = (nfi, $nf_p$, $nf_2$) = *tz*, transposition à la quarte inférieure de *z*) et qui entre en concurrence avec le noyau modal secondaire, associé au degré II ou $nf_1$ (*do*), soit β(*'Irāq*) = *z* = A($T_e$). Il en ressort une structure fondamentale en α-β-α(*'Irāq*) (sous-jacente à la ligne fondamentale I-II-III (nfp-$nf_1$-$nf_2$)) qui est isomorphe de celle de *Rāst,* donc de la structure transmodale originelle/fondamentale, moyennant la transposition susdécrite.

La deuxième dérivation modale à partir de *Rāst* concerne le troisième mode-fondement, dénommé *Zīr'afkend* :

> *Et si tu veux réaliser la syntaxe du mode formulaire* Zīr'afkend, *en le dérivant, transpose la première note focale sur la troisième et remonte au degré qui se nomme quatrième note focale, puis établis [le mode formulaire] à partir [de la séquence] des notes focales quatrième, troisième et deuxième et compose la syntaxe par élaboration, ce qui constitue le mode formulaire* Zīr'afkend.[57]

L'analyse sémiotique modale de cette dérivation se résume à ce qui suit : α(*Zīr'afkend*) = ($nf_2$, $nf_4$) = *m* = B($T_e$), β(*Zīr'afkend*) = ($nf_1$, $nf_3$) = *z* = A($T_e$), SF = α-β-α(*Zīr'afkend*), sous-jacente à une LF = III-II-I ($nf_4$-$nf_3$-$nf_2$). Celle-ci ressemble à l'*Urlinie* schenkérienne*,* tout en ne s'inscrivant pas dans la structure transmodale originelle de la tradition, étant donné l'inversion des noyaux primaire et secondaire par rapport à *Rāst.* Quant à la troisième dérivation, elle s'attache au quatrième mode-fondement, dénommé *Aṣfahān* :

> *Et si tu veux établir la dérivation du mode formulaire* Aṣfahān *et sa syntaxe*, *transpose la deuxième note focale sur la quatrième et remonte au degré qui se dénomme cinquième note focale, puis procède à partir [de la séquence] des notes focales cinquième, quatrième, troisième et deuxième et compose-le par élaboration, ce qui constitue le mode formulaire* Aṣfahān. *C'est ainsi que s'achève l'explicitation de la dérivation et de la syntaxe des quatre* uṣūl *[modes formulaires fondamentaux].*[58]

Les noyaux d'*Aṣfahān* peuvent se décliner comme suit : α(*Aṣfahān*) = ($nf_2$, $nf_4$) = *m* = B($T_e$), β(*Aṣfahān*) = (($nf_1$), $nf_3$, $nf_5$) = *z* = A($T_e$), tandis que la structure fondamentale, SF = (β-)α-β-α(*Aṣfahān*), est sous-jacente à une LF = (IV-)III-II-I ($nf_5$-$nf_4$-$nf_3$-$nf_2$). Il convient de noter à cet égard que dans d'autres traités, notamment systématistes (Abou Mrad, 2007), ce mode est décrit avec une altération ascendante de son troisième degré, alors que *Le révélateur musicologique* ne fait mention d'aucune altération, comme si les notes focales s'identifient à des « phonèmes modaux » dont les « allophones »[59] ne méritent pas description, cette question de pure « phonologie modale » ne cadrant pas vraiment avec le propos stricte-

---

[٥٧] وإن أردت تركيب نغم الزيرافكند واشتقاقه فانقل البيت الأوّل الى البيت الثالث وارفعه عنه درجة فيسمى بالبيت الرابع، وخذْ من البيت الرابع والثالث والثاني وركّبه بالعمل، فيكون ذلك نغم الزيرأفكند.

[٥٨] وإن أردت اشتقاق نغم الأصفهان وتركيبه، فانقل البيت الثاني إلى البيت الرابع وارفعه عنه درجة فيسمى بالبيت الخامس. فخذْ من البيت الخامس والرابع والثالث والثاني وركّبه بالعمل فيكون ذلك نغم الأصفهان. فهذه الأصول الأربعة قد انتهى شرح اشتقاقها وتركيبها.

[59] L'allophone correspond à une notion phonologique associée à la variation de l'expression phonétique d'un même phonème, s'extrapolant ici à la variation altérative de la hauteur d'un même degré.

ment syntaxique de ce traité, sachant que l'usage de cette altération est probablement trop bien connu des praticiens pour que ce détail ne soit explicité.

En somme, les quatre modes fondements tels que les décrit ce traité reflètent les quatre grandes familles modales de base pour la tradition référentielle, qui diffèrent entre elles en fonction de trois critères. Le premier critère est nucléaire : les deux premières de ces familles ont pour assise le noyau transmodal originel $z = A(T_e)$, pris en tant que noyau principal (même si, dans le cas de *'Irāq*, le noyau *z* est transposé à sa quarte inférieure), tandis que c'est le noyau $m = B(T_e)$, alternatif du noyau transmodal originel, qui sert de noyau principal pour les deux derniers modes. Le deuxième critère est polaire et consiste à faire varier le degré fondamental I au sein du même noyau. Ainsi en est-il des modes *Rāst* et *'Irāq,* qui en ont pour assise le même noyau principal (modulo la transposition susdécrite de quarte) et qui prennent pour degré fondamental $I = nf_1$, pour le premier, et $I = nf_p$ (transposition de $nf_3$) pour le second. Le troisième critère est à la fois formulaire et scalaire et consiste à différencier les modes *Zīr'afkend* et *Aṣfahān*, qui ont pour assise le même noyau principal *m* et la même fondamentale $nf_2$, tandis que le degré III = $nf_4$, non altéré et mis en avant (en tant qu'initiale) dans *Zīr'afkend,* reçoit une altération ascendante dans *Aṣfahān*, dont la formulation modale déplace l'accentuation initiale vers le degré IV = $nf_5$.

La dérivation des quatorze autres formules modales, appelées à constituer l'arrière-plan de divers *phénotextes* (existants ou à venir) de la tradition référentielle, est décrite dans la suite du traité selon cette même méthode qui rapporte la mélodie-paradigme (spéculaire) d'un *phénotexte* donné, à son *génotexte* qui correspond au processus de génération du système signifiant à partir des associations de notes focales fondamentales que sont les noyaux sémiotiques modaux, ces formules étant soumises au procès de finalisation transformationnelle propre aux réarrangements morphophonologiques et rythmiques de surface et inhérent aux compétences (quasiment apophatiques) du sage expert musicien.

## Conclusion

Le *Révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī a pour objectif apparent une description érudite de dérivations complexes supposées régenter des relations quasi génétiques entre les modes formulaires de la tradition référentielle, les ramenant à une source unique *génotextuelle* : la note focale première *rāst*, en perspective structurale statique, et la ligne fondamentale du mode-fondement homonyme, en perspective processive dynamique. Cependant et chemin faisant, ce traité, comme son nom l'indique, révèle un autre ordre musical qui est celui des transformations grammaticales inhérentes à tout énoncé appartenant à cette langue transmodale. La procession intermodale phylogénique ainsi enseignée fournit *de facto* les clés heuristiques permettant de saisir une filiation ontogénique du phrasé modal, celle d'une sémanalyse modale qui met en exergue les structures mélodiques sous-jacentes d'un énoncé monodique s'inscrivant dans un mode donné, en même temps que les procès de leurs transformations grammaticales modales de l'arrière-plan vers l'avant-plan, en passant par le plan moyen, récapitulant synthétiquement la fabrication des suites terminales ou phrases réelles du *phénotexte*. En somme, c'est l'acception mytholo-

gique d'originelle, toute phylogénique qu'elle est, qui, lorsqu'elle est assignée à la structure processive du mode-source *rāst,* cède la place à l'acception analytique de fondamentale pour caractériser la structure mélodique profonde d'un mode donné et ouvre ainsi la voie à une décortication du phrasé réel et à la reconstitution d'un processus poïétique supposé maîtrisé par le « sage expert » ou locuteur-auditeur compétent de la langue transmodale du *Mašriq*.

## Bibliographie


ABOU MRAD, Nidaa, 2006, « Le legs musical noté par Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systémique critique et transcription », *Musurgia* XIII1, 2006, Paris, p. 41-61.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia,* XIX/4 (2012), Paris, ESKA, p. 5-32.

AL-ḤIṢNĪ, 'Abd a-l-Lāh al-Muṣawwir Muẓaffar bin al-Ḥusayn bin al-Muẓaffar al-Musīqī, *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* [Le révélateur de la science de la musique], copies conservées dans des bibliothèques allemandes (Berlin Staatsbibliothek, sous la cote Bs.We.1738 -cat. Berlin 5529/8-, f. 113-128, Gotha, sous la cote Arab 1350/8, f. 26b-47, et la cote Arab 1353/1, f. 1-8), britannique (John Rylands Library, sous la cote 790 (676), f. 1-6), et néerlandaise (Leiden Universiteits Bibliotheek, sous la cote Or.2779, f. 1b-7a), copies consultées à partir d'une édition critique non-publiée, établie par Anas Ghrab. Une copie incomplète de ce manuscrit se trouve à la bibliothèque Dār al-Kutub du Caire, sous la cote Mūsīqā Taymūr 13/2 (p. 40-64) et sous l'intitulé *Madḫal 'ilā 'ilm al-mūsīqā* [Introduction à la Science de la Musique.

Anonyme 32, *Risālah Fī 'Ilm Al-Mūsīqā,* Le Caire, Dār al-Kutub, cote Mūsīqā Taymūr 13/1, p. 1-36.

Anonyme, *Aš-šajara ḏāt al-akmām al-ḥāwiya li-'uṣūl al-anġām* [L'arbre aux calices renfermant les principes des modes], Londres, British Museum, cote Oriental 1535, f. 57b-76a.

A-Ṣ-ṢAYDĀWĪ, Šams a-d-Dīn, *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* [Livre de la connaissance des modes et de leur explication] de Paris, BNF, cote Arabe 2480, f. 1-18.

BARBOT, Michel, 2005, « Calligraphie, arabesque et structures lexicales », *Revue des Sciences Sociales* (2005), n° 34, « Le rapport à l'image », p. 160-169.

BEDUSCHI, Luciane et MEEÙS, Nicolas, 2011, *Analyse schenkérienne*, nicolas.meeus.free.fr/Chapitre%201.pdf.

CHAILLEY, Jacques, 1959, « Essai sur les structures mélodiques », *Revue de Musicologie*, vol. 44e, No. 120e (Déc. 1959), Société Française de Musicologie, p. 139-175.

CLAIRE, Jean, 1962, « L´Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, p. 229-245.

CLAIRE, Jean, 1975, « Les Répertoires liturgiques latins avant l´octoéchos. I. L´office férial romano-franc », *Études grégoriennes* 15 (1975), p. 5-192.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l'Orient musical],* Paris, Verdier.

HAGE, Louis, 1999, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes XXVII* (1999), p. 143-163.

KRISTEVA, Julia, 1969, Semeiotiké : *recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

LOSSKY, Wladimir, 1944, *Essai sur la Théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, Aubier-Montaigne.

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, 2007, « Qualités systémiques et fonctions modales dans la théorie musicale latine », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen* n° 1 (2007), « Musicologie générale des traditions », p. 28-35.

MEEÙS, Nicolas, 2012a, « 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, 2012b, *Heinrich Schenker,* http://heinrichschenker.wordpress.com/2012/03/11/glossaire/, (accédé le 05/05/2012).

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

PRUD'HOMME, Johanne et LÉGARÉ, Lyne, 2006, « La sémanalyse. L'engendrement de la formule », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/kristeva/semanalyse.asp.

SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

SCTRICK, Robert, 2012, « Récursivité, *linguistique* », *Encyclopædia Universalis* Cdrom.

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

SHILOAH, Amnon, 1979, *The Theory of Music in Arabic Writings c. 900 - 1900.* Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the USA, München, G.Henle Verlag.

SHILOAH, Amnon, 2003, *The Theory of Music in Arabic Writings c. 900 - 1900.* Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X, München, G.Henle Verlag.

TRAN Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia 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, http://www.romanice.ase.ro/dialogos/12/07_Velicu_La-grammaire.pdf.