



Commentaire

Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information

Improvised, Semi-improvised and Fixed Forms : the 78rpm Record as a Source of Information

Frédéric Lagrange

Université Paris-Sorbonne, Paris, France.

RÉSUMÉ

Dans quelle mesure le disque 78 tours peut-il aider à cerner la réalité des pratiques dans le domaine de la musique savante arabe en Égypte au tournant du XX^e siècle ? La question de la variation dans les formes semi-fixées comme le *dōr* peut désormais être traitée en profitant de la large diffusion des collections d'enregistrements anciens sur les supports numériques et l'Internet, dans une approche comparative des interprétations d'une même pièce qui permet de déceler une « politique des interprètes », qu'on recherche ici chez le chanteur Yūsuf al-Manyalāwī (m. 1911).

ABSTRACT

To which extent can 78rpm recordings help mapping the reality of live performances in the field of Arabic art music in Egypt at the turn of the 20th century ? The question of variation in semi-fixed forms such as the *dōr* can now be approached from a comparative perspective, taking advantage of the wide diffusion of ancient recordings collections now available as digital documents on the Internet. Different recordings of the same piece enable researchers to identify a "policy of interpretation" particular to vocalists, as here in the case of Yūsuf al-Manyalāwī (d. 1911).

MOTS-CLÉS

musique arabe, Égypte, disque 78 tours, formes semi-improvisées, variation, Yūsuf al-Manyalāwī

KEYWORDS

Arab music, Egypt, 78rpm record, semi-improvised forms, variation, Yūsuf al-Manyalāwī

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2010

En appliquant au domaine de la musique arabe savante les travaux de B. Nettl, A. J. Racy (1978) a le premier examiné le support 78 tours comme à la fois reflet et vecteur d'une évolution dans la pratique musicale égyptienne au début du xx^e siècle. Ses travaux ont été complétés par Lagrange (1994) et Mrad et Nidaa (2002), qui se sont tous basés sur un corpus important d'enregistrements compris entre

1903 et 1932. Ces enregistrements d'une pratique musicale objectivement disparue dans la forme illustrée par ces disques ont rendu possible la description dans ses lignes principales d'une esthétique particulière, en dépit de la nécessaire déformation induite par l'acte d'enregistrement en lui-même et plus encore par les limitations techniques du support. La nature semi-improvisative de certaines formes



Corresponding author :

Frédéric Lagrange | frederic.lagrange@sorbonne-universite.fr | Université Paris-Sorbonne, Paris, France.

Copyright : © 2010 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

(*dōr, qaṣīda* mesurée) y est illustrée. La diffusion progressive de ces documents anciens, dans les dernières années du xx^e siècle, par le biais de rééditions sous forme de disques compacts, a permis une réévaluation d'une production souvent rejetée dans une sorte de *ḡāhiliyya* musicologique par les tenants d'une historiographie nationaliste de la musique, qui y voient une musique de pachas ou d'Ottomans, et la disqualifient donc sous la double accusation d'extranéité et d'élitisme. Cette diffusion a aussi, dans une moindre mesure, jeté les semences d'une révolution épistémologique dans l'interprétation / réinterprétation de ce corpus patrimonial, après des décennies de fixisme, d'académisme, de valorisation du rôle du « compositeur » aux dépens de l'exécutant (*mu'addī*), montrant que la dialectique composition/interprétation est au cœur de la dynamique de l'école savante égyptienne.

Depuis une décennie, la facilitation des échanges via Internet et la création de forums¹ dédiés à cette production pré-1930 a mené à une considérable étendue du corpus sur lequel peuvent travailler les musicologues. La constitution de collections quasi-complètes des enregistrements commerciaux des grands vocalistes solistes de l'avant-guerre, tels Yūsuf al-Manyaḷāwī (m. 1911), 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (m. 1912), Sayyid al-Ṣaḫṭī (m. 1939) ou Sulayman Abū Dawūd (non documenté) a été ainsi rendue possible. Certaines intuitions initiales concernant la nature improvisative, semi-improvisative ou fixée des pièces peuvent désormais être nuancées. Comme Luc Moullet qui réagissait en 1993, dans le domaine des études cinématographiques, à la *doxa* de la « politique des auteurs » qui privilégie systématiquement le rôle du metteur en scène, en suggérant une étude de la

« politique des acteurs » et en estimant qu'un James Stewart ou un Cary Grant porte autant la création qu'un Raoul Walsh ou un Frank Capra, il nous faut examiner de près dans la musique savante égyptienne des premières décennies du xx^e siècle la « politique des chanteurs » : les modes d'interprétation et la liberté prise vis-à-vis du canevas composé est à la fois lié à l'appartenance générique de la pièce et à la personnalité des vocalistes.

La question de la variation doit être saisie sur deux plans :

1. variation par rapport à un modèle lui-même très virtuel, en l'absence d'enregistrements de l'œuvre par son créateur (compositeur ou compositeur/chanteur) et dans l'ignorance où nous serions du statut de cet enregistrement : performance ou modèle. En tout état de cause, le modèle ne peut être reconstitué qu'à partir d'un examen se basant sur des critères « internes » et « externes » ; par internes, je veux dire la comparaison entre différents enregistrements de la même pièce par des vocalistes et ensembles différents, permettant de repérer des invariants : la séquence introductive du *dōr* (*maḥab*), la première phrase du *dōr*, les « phases/phrases obligées » du parcours mélodique. Par critères externes, je veux dire la réputation des interprètes rapportée par les sources contemporaines et la mémoire des collectionneurs, en ce qui concerne leur traitement des œuvres : le surnom *al-muṭrib al-'amīn* (le chanteur fidèle) accolé à Sayyid al-Ṣaḫṭī, bien qu'il pose le problème de ce que peut signifier l'*amāna* (fidélité) dans un art où la faculté d'apport personnel est un horizon d'attente du public et un critère d'excellence, ce surnom décerné par les contemporains est manifestement à prendre en considération dans la détermination des invariants et des intentions compositionnelles de l'œuvre, par opposition à la performance enregistrée ;
2. la variation doit aussi être saisie entre deux enregistrements d'une même œuvre par le même chanteur auprès de compagnies différentes, les « doublons », afin de repérer dans quelle mesure la variation interne chez un chanteur soliste est question de performance, ou question de « politique d'acteur », une version personnelle de l'œuvre se formant et se

¹ Les principaux au moment de la rédaction (octobre 2010) sont : <http://www.zeryab.org> ; <http://www.sama3y.net> ; <http://www.zamanalwasl.net> . Le dernier est celui dont l'orientation musicologique est la plus nette. La langue de fonctionnement de ces forums est principalement l'arabe, et de façon secondaire l'anglais, ce qui définit le public visé : ce n'est qu'accessoirement celui des musicologues et ethnomusicologues occidentaux, car il s'agit au premier chef de diffuser la musique arabe savante (même si les critères de cette catégorisation divergent notablement d'un forum à l'autre, Zamanal wasl étant notoirement le plus « strict ») parmi les amateurs arabophones, dans une optique militante de réaction contre la musique de variété contemporaine. L'obtention des fichiers est soumise à l'admission comme membre, plus ou moins difficile à obtenir, élément limitant objectivement la diffusion de cette musique, mais assurant néanmoins une circulation des documents sonores sans commune mesure avec ce qu'elle était au temps des collectionneurs, une décennie auparavant.

fixant progressivement, habitée des idiosyncrasies de chaque interprète.

Je souhaite donner quelques exemples des difficultés épistémologiques liées à l'utilisation des enregistrements sur support 78 tours, en commençant par une comparaison discours / documents authentiques, puis avec la comparaison de deux enregistrements d'une même pièce, appartenant au groupe des « *dōr*-s monumentaux » : je veux dire par là les *dōr*-s très composés comportant une importante suite de passages imposés, en double contraste avec d'une part les *dōr*-s primitifs et les *dōr*-s *hāmūliens* à large improvisation, et d'autre part les *dōr*-s tardifs, dont on ne connaît malheureusement aucunement les virtualités d'improvisation puisque étant postérieurs à l'installation en Égypte de l'industrie du disque, l'effet pervers des lois sur la propriété intellectuelle les empêcha d'entrer dans le patrimoine commun et d'évoluer selon les interprétations de chacun².

La première génération de musicologues arabes laissent transpirer une grande lassitude à l'égard du *dōr*, que l'on sent pointer dans certains écrits dès la fin de la guerre trouve sans doute son explication dans la disparition de la génération de l'émulation. Manyalāwī mort en 1911, Ḥilmī en 1912, Abū Dawūd mort ou retiré du métier après 1921 (Kāmil al-Ḥulā'ī le présente implicitement comme encore en activité à cette date, mais plus aucune maison de disque ne l'invite à enregistrer³), Sāliḥ 'Abd al-Ḥayy sans doute trop répétitif, Sayyid al-Ṣaṭfī et Zakī Murād peut-être trop sages dans des pièces de plus en plus complexes, de plus en plus composées, de plus en plus longues, mais de moins

en moins mûries par une pratique commune, le *dōr* semble verser dans un automatisme fatal au *ṭarab*, comme une machine trop bien huilée qui commence à tourner à vide. Le littérateur et encyclopédiste Aḥmad Taymūr Pacha tire très respectueusement la sonnette d'alarme dans un article initialement publié en 1917 (Taymūr, 1963, p. 167–180) :

« A Dieu ne plaise, en parlant des défauts d'interprétation [du *dōr*], je ne vise pas les défauts artistiques, mais tout ce qui déplaît au public des connaisseurs [...] les règles suivantes devraient être observées pour qu'un *dōr* soit agréable à entendre : l'utilisation de plusieurs modes [...] afin d'éviter la monotonie ; que l'esprit de la mélodie soit en accord avec le texte ; que l'on cesse ces répétitions ennuyeuses (nous voulons parler des répétitions de phrases musicales, et non de phrases du texte, bien que ces dernières ne soient guère louables non plus ».

Le compositeur et musicologue Iskandar Šalfūn, comme à son habitude, met moins de formes et c'est à une critique au vitriol qu'il se livre dans son *Rapport sur l'état de la musique en Égypte*, paru en 1922. On ne peut résister au plaisir de citer de larges extraits des six pages ironiques qu'il consacre au *dōr* :

« On trouve de graves fautes dans la composition des *dōr*-s : ressemblances, scléroses, emprunts, plagiat [...] Le *madhab* est composé de façon mécanique, lentement et paresseusement. [...] L'un des défauts les plus lassants dans les *dōr*-s est la répétition des mêmes phrases musicales, ce qui ennue l'auditoire au plus haut point. On a pourtant démontré aux compositeurs, à maintes reprises, que ces répétitions étaient la cause de la lassitude du public et la raison de leur actuel engouement pour l'opérette et les rengaines (*ṭaqāṭiq*) les plus vulgaires. Combien de fois ont-ils entendu ces reproches ? Et pourtant ils s'entêtent, ce qui est bien la preuve de leur incompetence et de l'assèchement de leur imagination. Ce ne sont pas des créateurs, mais des conservateurs attachés à leurs traditions, ne connaissant que l'imitation aveugle [...] Que fait le compositeur après avoir fini son introduction (*madhab*) ? Il reprend la phrase musicale du premier hémistiche et ne cesse de la répéter, étouffant toute vie en elle, en la dépliant et la repliant sans répit ; si au moins tout cela faisait entendre une mélodie différente de celle de l'introduction... Las ! cette pauvre phrase est rejouée à l'identique, et en vertu d'une loi bancaire doit être répétée deux fois en chant et deux fois en traduction instrumentale. Après cette première phrase (*'ibāra*), le compositeur réfléchit longuement à la seconde. Que croyez-vous qu'il fit ? Il répète encore une fois la

² Ces pièces tardives, parmi lesquelles on citera en premier lieu les *dōr*-s de D ā wūd Ḥ usnī (m. 1937) et de Zakariyyā A ḥ mad (m. 1961) composés spécifiquement pour Umm Kul ṭ ūm durant la décennie 1925-1935, pâtissent ironiquement de leur date de composition : les pièces plus anciennes bénéficient d'une époque (avant 1920) où l'industrie du disque tente de reproduire, dans le cadre des limitations techniques du medium, la réalité d'une performance. Les chants ultérieurs bénéficieront de l'invention du fil puis de la bande magnétique, permettant l'enregistrement effectif d'une performance. Mais les pièces composées entre les années 20 et 1935, et plus généralement avant l'après-seconde guerre mondiale, ne sont connues que sous leur forme de produit manufacturé pour l'industrie du disque (ou pour le cinéma musical), et il ne subsiste donc aucune trace des concerts au cours desquels elles furent interprétées.

³ Voir Ḥ ulā' ī, 1921, photographies des chanteurs en début d'ouvrage : l'acteur apparaît comme un homme d'une cinquantaine d'années, élégamment habillé, portant stambouline et tabouche, une canne à la main. La légende le qualifie d'al-mu ṭ rib al-' adīb.

phrase précédente, avec un changement infime dans la conclusion; et il faut bien sûr la chanter deux fois et la traduire instrumentalement deux fois. Quant à la troisième, elle ressemble furieusement aux deux premières, ce qui n'est guère surprenant, puisqu'il s'agit d'une copie conforme qui n'en diffère qu'en conclusion [...] Enfin arrive le moment du responsorial (*hank*) [...] Les choristes (*madhabgiyya*) doivent répéter deux ou trois fois leurs réponses, mais si le chanteur est occupé à allumer une cigarette, ou à siffler un verre de liqueur, alors pourquoi pas cinq ou dix fois [...] Quand vient le moment des soupirs mélodiques (*'āhāt*), le compositeur sait qu'il doit se lancer dans de longues phrases. Qu'importe si dans notre langue le "āh" est un soupir de douleur; le compositeur ne s'abaisse pas à de telles considérations et il en inclut une section dans chacune de ses pièces, qu'elle soit justifiée ou non [...] Il faut au compositeur un mois ou plus pour terminer son *dōr*; l'œuvre mérite-t-elle tant de temps et tant d'effort? S'agit-il d'un *dōr* ou d'un opéra? Tout ceci parce que Monsieur le Compositeur ignore la notation. Il compose donc chaque jour une section, qu'il passe la journée à graver dans sa mémoire. Le lendemain, il lui ajoute une phrase, et travaille à ne pas oublier la composition de la veille; parfois, ces Messieurs utilisent de ces vieux phonographes à rouleaux de cire, mais il leur faut quand même trois à quatre mois pour mener à bien leur travail, ce qui n'empêche pas certains de plagier une phrase par-ci dans un *dōr* ancien, une phrase par-là dans un *muwaššah* oublié... ».

Même Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī, pourtant réformateur moderniste, s'inquiète de l'abandon des traditions improvisatrices dans un de ses éditoriaux de 1935 :

« Ils [les chanteurs] se contentent des mouvements préparés par le compositeur, apprennent les pièces avec un respect aveugle, les récitent comme des perroquets, incapables de distinguer les passages les plus beaux des faiblesses ou des laideurs de la composition. C'est pourquoi ils n'improvisent jamais dans ce qu'ils ont appris, ils ne dévient jamais de la voie qui leur a été inculquée, même dans les répétitions. Ce n'est pas qu'ils soient respectueux dans leur interprétation ou soucieux de l'art des compositeurs, c'est parce qu'ils en sont incapables » (Ḥifnī, 1935, p. 1).

Il est cependant évident pour l'auditeur moderne que ces jugements extrêmement sévères ne sont aucunement illustrés par les enregistrements datant du début de l'ère du 78 tours : bien au contraire, la plupart des disques, qu'il soient le fait de grands maîtres ou de chanteurs du se-

cond rang, voire de chanteuses pourtant le plus souvent mal considérées, sont d'une qualité artistique remarquable, dont on ne sait si elle doit être attribuée à une volonté consciente de laisser une trace dans l'histoire, ou à un effet paradoxalement bénéfique de la contrainte technique, qui force le vocaliste et son ensemble à élaguer ou limiter les simples répétitions, pour parvenir à un « résumé de performance » d'une invention et d'une créativité notables.

La pièce proposée pour comparaison est le *dōr* en *maqām Ḥigāzkār* de Dāwūd Ḥusnī Da' el-'azūl *da men fekrak* (Ne prête pas attention aux blâmeurs), dont la date de composition est inconnue, mais précède l'ère du phonographe. Son aspect très construit et la date de naissance de Ḥusnī laissent penser qu'il date de la dernière décennie du xix^e siècle. Il est extrêmement dommageable pour la recherche que le disque Zonophone Z102304/5 sur lequel Ḥusnī enregistra cette pièce en octobre 1905 (parution au catalogue de 1906) ne soit pas disponible. Le premier enregistrement de cette pièce par l'hymnode et chanteur profane Yūsuf al-Manyalāwī (v. 1850-1911) est un disque de marque Sama' al-Mulūk, une compagnie créée pour le compte des grands magasins Orosdi Back au Caire, et dans la pratique enregistré en novembre 1905 puis pressé par la compagnie allemande Beka en 1905/1906. Ce *dōr*-monument est enregistré sur deux disques double-face ou une combinaison de disques double-face et monoface (1246-7-8-9). La durée de l'enregistrement, après traitement du son, représente 13'44". Le second enregistrement date de janvier 1908, et fut effectué par l'ingénieur du son britannique G. Dillnutt; il s'agit de la seconde campagne d'enregistrements Gramophone en Égypte (après la première série de Fred Gaisberg en avril 1907). Le disque est distribué six mois plus tard, en août 1908, sous forme de quatre faces totalisant après traitement du son 18 minutes. Il est hautement vraisemblable que ces durées sont sensiblement inférieures à une performance en situation de concert privé ou public, dans laquelle entrerait une part de répétition, suite à l'interaction avec l'auditoire, et une demande d'invention, qui n'est pas possible dans le cadre du support 78 tours, quand bien même les membres de l'ensemble acclament parfois le chanteur.

On se servira comme élément de comparaison d'une autre version de cette même pièce, celle de Muḥammad Salīm (Odéon 45059), enregistrée vers 1910 sur trois faces

(10'44"), et qui permet de repérer l'apport propre de Manyalāwī dans cette pièce, en supposant qu'un «petit-maître» comme Muḥammad Salīm (sur lequel on ne dispose d'aucune information) n'était pas supposé apporter une marque aussi définitive sur l'oeuvre qu'un artiste de la trempe d'«Abū Ḥaggāg» comme le surnomment affectueusement les membres de l'ensemble. On concentrera l'analyse sur la dernière section de l'oeuvre, à partir des vers *miskīn yā 'albi ṣabrak ṭāl* (7'30" > 10'12"), avec passage en mode Ramal/Mukhālīf, les «souples» (*āhāt*) finaux et le retour à une cadence finale (*qafla*) en mode Ḥigāzkār. Ce *dōr*, dans son architecture générale, est basé sur un effet d'attente et d'agacement par épuisement des possibilités de l'échelle modale de Ḥigāzkār, laquelle dans les deux enregistrements est explorée de façon quasi exclusive dans les trois premières faces des deux disques constituant l'enregistrement.

Texte :

دع العذول دا من فكرك / دا الميل إليه مش ح يفيدك
لو كنت الخلف لك أمرك / بالطبع اهي روي في إيدك
العشق ما كان لي ع البال / أصل الهوى هي عيوني
مسكين يا قلبي دا صبرك طال / حبيت عوادلك لاموني
يا اهل الغرام والله الملام / منش ع الملام انصفوني
زاد في الأنين أروح لمين / دانا مسكين يا عاشقين اعذروني

1. Analyse de la version Gramophone

La version de ce *dōr* la plus connue des collectionneurs et la plus diffusée est le disque de 1908 enregistré par Yūsuf al-Manyalāwī, lequel demeura la toute première référence du catalogue de la compagnie Gramophone pendant au moins une décennie.

On ne repère avant la section finale de cette pièce que quelques allusions sortant du Ḥigāzkār, manifestement traitées ici, comme d'autres pièces, comme un mode entretenant une parenté structurale avec l'échelle Sīkāh : ainsi dans l'introduction-*maḥab*, ou lors de très courtes phrases en Sīkāh *baladī* sur le degré *kardān* (5'01" puis 8'45"). La version comporte également à 6'43" une courte phrase en Rāst placée sur *kardān*, au sommet de la mélodie ; même s'il y a quelques ambiguïtés sur le plan vocal, les instrumentistes le comprennent clairement comme un passage Rāst-

dans leur traduction instrumentale (*tarjama*), jouée par le *qānūn*.

La sortie définitive de l'échelle fondamentale du mode Ḥigāzkār est tardive, sur le vers *ya-hl el-ḡarām wallā(h) l-malām / meš 'al-marām enṣefūni*, par une première série de phrases en Sīkāhet Ramal (15'27") sur le degré *kardān*, puis en Bayyātī sur le degré *nawā*, avec cadence-*qafla* finale en Sīkāh sur *kardān*, conclusion générale de la pièce apparemment irrégulière et dérogeant à la règle principale des compositions puisque le *dōr* est en *maqām* Ḥigāzkār et qu'une pièce doit obligatoirement se clore dans son mode principal et sur la fondamentale de celui-ci (le degré *rāst*), c'est-à-dire dans l'échelle et sur le degré signalés dans l'introduction-*maḥab*.

Manyalāwī imprime ses marques stylistiques caractéristiques tout au long de l'enregistrement : un allongement hautement mélismatique du mot *lēh* (14'36") ; des jeux rythmiques dans le découpage des deux mots '*awāz / lak / lāmūnī* (14'13") ; la répétition de *heyya* (14'50"). La *qafla* suspendue finale y apparaît comme un manque de temps avant la conclusion de la face du disque, le chanteur étant emporté dans son élan créatif, et l'enregistrement s'analyse alors comme une performance authentique de création simultanée exploitant au maximum la piste du Sīkāh-suggérée par le compositeur même dans son *maḥab*. La première tentation est de considérer cette conclusion atypique comme une conséquence des limitations techniques du support, impression renforcée par le fait que, contrairement à l'usage des disques 78 tours, on n'entend aucune improvisation instrumentale sur le cycle *bamb* à la fin de la pièce, le disque se terminant de façon abrupte.

2. Analyse de la version Sama' al-Mulūk

Il s'agit d'un couple de disques bien moins diffusés et connus que la version «classique» de 1908, et qui la précède de trois ans. La découverte de la version Sama' al-Mulūk dans des collections privées amène à reconsidérer ce premier jugement sur la version Gramophone en tant que «moment d'extase» du chanteur, habité d'idiosyncrasies filles du moment, permettant la création instantanée d'une ligne mélodique originale. La première remarque qui s'impose est que les éléments *maqāmiens* constituant l'architecture du *dōr* sont les mêmes entre les deux versions du chanteur, et divergent donc toutes deux de la version-témoin de Muḥammad Salīm, à l'exception de quelques va-

riantes mineures. La construction est donc identique au niveau macrostructural : après l'exploration méthodique du troisième tétracorde (placé sur *kardān*) puis du second (où la tension est générée par l'alternance entre deux degrés-pivots, *nawā* et *jahākāh*), avec de nombreux allers-retours entre ces deux registres - sans altération prolongée de l'échelle et sans installation dans une autre couleur modale - la quatrième face est conçue comme jaculatoire, le soliste se décidant enfin à sortir de la *salṭana* (domination esthétique) du Ḥigāzkār qu'il avait épuisé.

On retrouve la même préparation au passage en Sīkāh-final, avec une *qafla* plus mélismatique encore (4'58''). Il manque à cette version la phrase originale en Rāst sur *kardān* de la version Gramophone ultérieure, qu'on peut analyser désormais, après comparaison, comme un ajout de l'ordre de l'inspiration immédiate ; on trouve par contre une phrase comparable en 'Uššāq (5'49''), ce qui laisse penser que l'improvisation se produit sur des « plages » de l'œuvre que se réserve l'interprète aux mêmes moments-pivots de la composition.

La première sortie du Ḥigāzkār dans la version Sama' al-Mulūk est un passage de moins d'une minute en (aspect) Bayyātī (10'12''-10'51'') par lequel s'ouvre la dernière face et qu'on ne trouve pas du tout dans la version longue de Gramophone : il semble donc s'agir soit d'une création immédiate, soit d'un élément « facultatif » créé par le chanteur soliste au fur de ses interprétations de la pièce, de concert en concert, et qu'il se sentait libre d'inclure ou non (et qu'il omet dans la version Gramophone, tout comme il omet dans la version antérieure la phrase en (aspect) Rāst sur *kardān*. Une minute plus tard, le parcours mélodique évolue vers Sīkāh (*balādī*) et Ramal sur *kardān* > Bayyātī sur *nawā*, en notant une ambiguïté entre Bayyātī et Šabā-sur *nawā* (Rakb al-Bayyātī, selon l'appellation commune des hymnodes ?), puis Ramalet cadence/*qafla* finale... là encore en Sīkāh, mais descendant jusqu'au degré *tik ḥiṣār*. La surprise pour l'auditeur est bien entendu qu'on retrouve dans une version antérieure de trois ans à la gravure Gramophone cette même « cadence/*qafla* suspensive », sans descente vers la fondamentale et sans rappel de l'échelle de départ, ce même effet qu'on pouvait penser fruit de l'exaltation dans la version de référence. De même, on y retrouve l'allongement hautement mélismatique du mot *ʿallēt*, le découpage des deux mots 'awaz / lak / lamūnī en unités non

signifiantes replacées dans le cycle avec anacrouses, c'est-à-dire les mêmes tours de force admirables et apparemment nés dans l'instant dans la version Gramophone.

Le premier enseignement de la comparaison entre deux versions différentes performées par le même chanteur (et non de versions différentes enregistrées par des chanteurs différents) est donc la prudence. Aucune conclusion définitive sur la politique interprétative ne peut être tirée à partir d'une simple comparaison entre deux versions enregistrées par des chanteurs différents. Le statut de l'enregistrement, performance créative instantanée brochant sur un canevas du compositeur initial, ou performance brochant sur un canevas secondaire installé par l'interprète, nourri de ses « tours de forces » et marques de fabrique, est fonction à la fois de la renommée du vocaliste, des situations de production, du type d'œuvre interprété, et de sa stylistique propre. Une approche comparatiste a encore beaucoup à nous apprendre sur les bases esthétiques de cette école, maintenant que des collections plus complètes sont à la disposition des chercheurs.

Remerciements

Cet article a bénéficié des remarques, échanges et conversations menés avec Mohsen Soua (sur le site www.zamanalwasl.net) et Mustafa Said.

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*. Il est republié par *Luminous Insights* suite au transfert de la revue vers ce nouvel éditeur.

Cite as

Lagrange, F. (2010). Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information. *Revue des Traditions Musicales*, 4(1), 27–33. 10.51300/RTM-2010-27

Références

- Ḥifnī, A. a., M. (1935). *Al-Mūsīqā. Al-Mūsīqā*, 13.
- Lagrange, F. *Musiciens et poètes en Egypte au temps de la Nahḍa* [thèse de doct., Université Paris 8] [Thèse de doctorat non publiée]. Thèse de doct. Saint-Denis : Université Paris 8, 1994.

Mrad, A., & Nidaa. (2002). Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe, Esquisse d'une philologie mélodique [Thèse de doctorat non publiée]. Kaslik. 2002.

Taymūr, A. (1963). *Al-Mūsīqā wa-l-ġinā' 'ind al-'Arab*. Le Caire : Laġnat našr al-mu'allafāt al-taymūriyya.