



Article de recherche

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

Semiotic Unity of Responsorial *Qaṣīda* in Yūsuf al-Manyalāwī Recordings

Nidaa Abou Mrad

Université Antonine, Baabda, Liban.

RÉSUMÉ

Cet article propose une étude sémiotique de la modalité de la *qaṣīda muwaqqa'a 'alā al-waḥda*, importante forme vocale arabe apparue à la fin du XIX^e s. en Égypte, et pérennisée notamment grâce aux 78 tours enregistrés par le cheikh Yūsuf al-Manyalāwī (vers 1847-1911). Cette forme hybride fait alterner la cantillation improvisée (et métriquement mesurée binaire) des vers avec un *répons* au texte polysémique (mystique vs profane), dit *des censeurs*. Par-delà sa fonction d'interface (prélude/interlude instrumental/postlude), celui-ci constitue un modèle saillant pour la musicalisation d'une *qaṣīda*. Cette hypothèse assigne au mode d'articulation mélodique de ce *répons* et à son schème cadentiel le rôle de référentiel unitaire pour la distinction des traits pertinents des formules cantilatoires et de repère modal unitaire pour la significativité intrinsèque de l'énonciation musicale de la *qaṣīda*.

ABSTRACT

This paper proposes a semiotic study of the modality of the *qaṣīda muwaqqa'a 'alā al-waḥda*, an important Arab vocal form which appeared in the late 19th c. in Egypt, and perpetuated thanks to the 78rpm recorded by Sheikh Yūsuf al-Manyalāwī (c. 1847-1911). This hybrid form alternates the verses' improvised cantillation (on a binary measure) with the polysemic (mystic vs. secular) *Response of the Censors*. Beyond its interface (prelude/instrumental interlude/postlude) function, this *response* is a model for the musicalization of a *qaṣīda*. This hypothesis assigns to the melodic articulation mode of the *response*—and particularly of its cadential scheme—the role of (1) unitary referential to identify the relevant features of the cantillation formulas and (2) unifying reference modal point for the intrinsic significance of this *qaṣīda* musical utterance.

MOTS-CLÉS

qaṣīda, Yūsuf al-Manyalāwī, musique vocale arabe, sémiotique modale, forme responsoriale, cantillation, musique égyptienne, disques 78 tours, modalité musicale

KEYWORDS

qaṣīda, Yūsuf al-Manyalāwī, Arab vocal music, modal semiotics, responsorial form, cantillation, Egyptian music, 78-rpm recordings, musical modality

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2011



Corresponding author :

Nidaa Abou Mrad | nidaa.aboumrada@ua.edu.lb | Université Antonine, Baabda, Liban.

Copyright : © 2011 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/>).

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

1. Une tradition syncrétique

Hybride dans son édification, articulant les deux pans cruciaux de la culture du *Mašriq* que sont la poésie arabe classique et la cantillation religieuse à un *répons* idiomatique profane, pour produire une énonciation musicale improvisée, la *qaṣīda à répons* incarne au mieux dans un cadre musical le projet de renouvellement sociétal initié par la Renaissance ou *Nahḍa* du xix^e siècle. Ainsi Jurjī Zaydān (1861-1914) affirme-t-il qu'il « s'est produit au sein de cette renaissance un mouvement intellectuel et musical. La musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales. Un groupe de musiciens et de chanteurs s'est illustré, à la tête duquel 'Abduh al-Ḥāmūlī [1843-1901], pro-

moteur de la nouvelle manière de chanter en Égypte »¹. Cette refonte est tributaire d'un syncrétisme (Muwayliḥi, 1902, p. 406, Abou Mrad, 1991, et Lagrange, 1996, chap. III) qui intègre à

1. la tradition musicale citadine cairote, de langue vernaculaire, se présentant sous les formes strophique du *dawr* et cantillatoire réitérative du *mawwāl*,
2. des éléments adaptables, susceptibles de la renouveler, en provenance
3. de la tradition religieuse et soufie de l'*inšād* en arabe classique : cantillation mélismatique de *qaṣīdamursala* (non-mesurée) et *muwaqqa'a* (mesurée) du *ṣikr* (invocation des noms divins) et responsorial du *tawṣīḥ* ;
4. de la tradition alépine, axée sur la forme cyclique du *muwāṣṣaḥ* ;
5. de la tradition instrumentale ottomane, principalement la forme du *taqṣīm* autonome et des ouvertures instrumentales *pešrev* et *semā'ī*.

Sollicitation herméneutique (Picard, 2001) et générative de la tradition, susceptible d'activer ou de réinitialiser le sens (During, 2010, p. 252)) des séquences-types puisées dans les répertoires préexistants, par le biais notamment d'une complexification systémique et syntaxique, ce processus donne naissance à des formes hybrides (formes développées du *mawwāl* et du *dawr*, *qaṣīda* à *répons*), symboliquement et musicalement situées aux confins des traditions apparentées précitées. Ces séquences s'intègrent aux phases successives de la *waṣla*, macroforme élastique, en parcours obligé dialectique triphasé monomodal, représentant la charpente-type du format du concert de la nouvelle école (Abou Mrad, 2004 ; Ḥula'i, 1993). Cette *waṣla* est interprétée par un chanteur soliste entouré d'un *taḳāt* —ensemble instrumental composé de solistes improvisateurs (Racy, 2007)— et d'un à trois *maḥabgī*-s, chanteurs entonnant collectivement les énoncés vocaux précomposés, tels que *muwāṣṣaḥ*-s, *maḥab*-s et *répons* des diverses séquences à métrique mesurée. Des échantillons improvisatifs de ces mêmes séquences-types sont gravés, au début

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

du siècle suivant, sur des 78 tours par les principaux continueurs de l'école Ḥāmūlī, et ce, sous une forme autonomisée par rapport à la *waṣla*.

Plus particulièrement, le *cheikh* Yūsuf Ḥafāga al-Manyalāwī, chantre religieux de la confrérie soufie Layṭiyya cairote, s'intègre activement à ce mouvement, dont il devient une figure de proue, puis le principal représentant à la mort de Ḥāmūlī (Lagrange, 1996, p. 8–13). Il contribue, vers la fin du xix^e siècle, à l'élaboration musicale de la nouvelle forme dénommée *qaṣīda 'alā al-waḥda* (1994, p. 73–74) et en amorce, au début du siècle suivant, le processus de pérennisation discographique. Aussi en enregistre-t-il le plus grand lot, soit vingt-et-une *qaṣīda*-s, représentant 34% de ses gravures (1996, p. 32) entre les années 1905 et 1910 (avec suspension en 1906), épaulé par le *taḥt*² du *qānūniste* Muḥammad al-'Aqqād (1849-1929). Ce corpus est réédité en 2011 au sein de la compilation CD réalisée par la fondation AMAR.

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

Aussi la migration/déterritorialisation au sens deleuzien de cette manière de faire en direction du cadre profane se réalise-t-elle d'abord par le biais du remplacement de l'ostinato choral par un accompagnement instrumental assuré par le *taḥt* sur le module/ostinato percussif binaire de la *waḥda*. Cette mutation consiste également en la substitution du répons confrérique par un répons ambivalent, chanté en un dialecte égyptien archaïque, mâtiné de *fuṣḥā* (arabe classique). Également déterritorisé et réinterprété symétriquement par rapport à la migration/réinterprétation profane de la *qaṣīda* mystique et placé en exergue

de celle-ci, cet énoncé est dénommé « *lāzimat al-'awāzil* »³, c'est-à-dire *répons* ou *ritournelledescenseurs* (dénommé ci-après RC) et consiste à son origine en deux vers se trouvant en tête d'un *madhab/dawr* en mode *Sikāh* du xix^e siècle (Gindi, 1895, p. 71) : « *Āh yā anā w-eṣ lel-'awāzil 'an-denā 'Ūm maḍya' el-'uzzāl we-wāṣilnī anā* »⁴, que Frédéric Lagrange (2011, p. 31) traduit par : « Pauvre de moi ! Que devons-nous aux censeurs ? Laisse-les s'égarer et unis-toi à moi ».

Pour cet auteur, la récursivité de cette « ronde des censeurs » remplit pour l'ensemble des textes poétiques auxquels elle s'incorpore la fonction de garant de leur homogénéité thématique amoureuse. Mais, plutôt que d'induire une sorte d'isotopie sémantique⁵ qui rendrait inéluctable la lecture univoque de toute *qaṣīda*, cette récursivité maintient l'ambivalence inhérente au verbe *wāṣala* se trouvant à la fin du *répons* et qui réfère à l'union *wiṣāl* des bien-aimés. Car il s'agit bien d'une polysémie cumulant l'érotique poétique *duḡazal* profane avec sa réinterprétation acculturative qui la transmute en quête mystique de l'union divino-humaine à laquelle la *Vox Dei* inviterait l'auditeur. Aussi s'agit-il plutôt d'une intertextualité⁶ qui renforce et généralise cette bipolarité sémiotique et confère à ce *répons transformé* le statut initiatique de passage symbolique et/ou opératif entre les champs mondain et divin.

2. Un répons déterritorisé

À l'origine de la *qaṣīda* à *répons*, la déterritorialisation croisée du RC et de la cantillation soufie n'est pas sans rap-

³ Maḥmūd al-Bulāqī (1904) désigne ce répons seulement par son incipit sans en indiquer la forme.

⁴

آه يا أنا وش للعوازل عندنا
قم مضجع العزال وواصلني أنا

⁵ « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » Greimas (1970, p. 91).

⁶ Julia Kristeva définit l'intertextualité comme étant une « interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » et qui permet de saisir « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (de codes) prises à d'autres textes. [...] Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle » (Biasi, 2012, se référant à Julia Kristeva, 1969, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil).

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

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

N°	Incipit	Éditeur	Numéro catalogue	Enregistre-ment/publication	mode selon catalogue	ṭah' ^a	Piste CD
1.	'Alā fī sabīlī l-Lāh	Samā' al-mulūk	1257	1905	Bayyātī	1	CD ₁₆ 6
2.	Lam yatūl laylī	Samā' al-mulūk	1258	1905	Bayyātī	1	CD ₁₆ 7
3.	'Ukaddibu nafṣī	Gramophone	012265/6	1908	Sīkāh [/tik ḥiṣār]	2	CD ₂ 8
4.	Wa-dawāhī l-'uyūm	Gramophone	012361	1908/9	Bayyātī	2	CD ₂ 2
5.	Fatakafū lahūkī	Gramophone	012364/5	1908/9	Ḥijāz	2	CD ₂ 5
6.	Lā ḡaḡa l-Lāh	Gramophone	012369	1908/9	Bayyātī	2	CD ₂ 4
7.	Ḥayya'ū l-'ahda fatā	Gramophone	012384/5	1908/9	Bayyātī	2	CD ₂ 7
8.	Qifī yā 'umayma l-qalb	Gramophone	012377	1908/9	Rāst	2	CD ₂ 3
9.	Yā Zaynabu l-hasnā'	Gramophone	012425	1908/9	Bayyātī	2	CD ₂ 3
10.	Aḡṣadat Zaynabu qalbī	Gramophone	012426	1908/9	Bayyātī	2	CD ₂ 2
11.	Wa-ḥawāh wa-huwa 'aliyyatī	Gramophone	012431/2	1908/9	'Uṣṣāq	2	CD ₂ 6
12.	'In šakawra l-hawā	Gramophone	012514/5	1909/11	Sīkāh [/sīkāh]	3	CD ₂ 5
13.	Mayyazu bayna ḡamālihā	Gramophone	012567/8	1910/12	Bayyātī	4	CD ₂ 3
14.	'Allāhu ya'lam	Gramophone	012666/7	1910/14	Ḥijāz	4	CD ₂ 2
15.	Aḡibtu li-ṣd yi d-dahr	Gramophone	012707	1907/24	Bayyātī	2	CD ₂ 3
16.	'Alā fī sabīlī l-Lāh	Gramophone	012708/9	1910/24	Sīkāh [/tik ḥiṣār]	4	CD ₂ 7
17.	'Uḥibbuki yā Salmā	Gramophone	012710	1910/24	Ṣabā	4	CD ₂ 9
18.	Ḥāmilu l-ḥawā ta'ibu	Gramophone	012711	1910/24	Ṣabā	4	CD ₂ 10
19.	Fa-yā muḡḡatī ḡūbī ḡawan	Gramophone	2012058/9	1910/24	Bayyātī	4	CD ₂ 8
20.	Ya layta imra l-ḥawāba wafā	Gramophone	2012057L	1909/24	Bayyātī	3	CD ₂ 2
21.	Lā taḡṣībū 'anna maylī	Gramophone	2012052	1910/24	'Uṣṣāq	4	CD ₂ 5

^a Numéro d'ordre de la configuration du *taḡīt* selon la codification de la note précédente.

peler le processus d'appariement des antennes/répons⁷ à la psalmodie qui se trouve être aux fondements du plain-chant et de l'*octoéchos* latin (Saulnier, 1997). Cette typologie modale relie le ton formulaire de cantillation des versets du psaume, caractérisé par sa corde de récitation ou *teneur*, au *modus* de l'antienne/répons, caractérisé par sa *finale*, instaurant ainsi la *bipolarité* modale du chant romano-franc. Le principe d'*euphonie* syntaxique musicale, gérant l'enchaînement « entre la mélodie de l'antienne et les tournures du ton psalmodique correspondant » (Meeùs, 2005, p. 11), ne saurait cependant s'appliquer au champ responsorial de la *qaṣīda* sans engager au préalable une vérification de la grammaticalité de la configuration musicale de son *répons*, en quête de structures profondes et de schèmes formulaires dont la juridiction est susceptible de se prolonger

⁷ Antienne désigne une ritournelle vocale alternant avec la psalmodie antiphonée à deux chœurs, tandis que le terme *répons* est associé à la psalmodie responsoriale faisant alterner soliste et chœur.

tout au long de l'articulation de l'énoncé.

2.1. Dispositif et texture

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

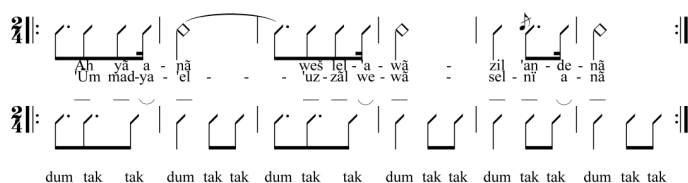
1. *répons* vocal/verbal (emprunté au *maḡhab* du *da-wr* susmentionné, moyennant appropriation modale), interprété uniquement au début (parfois après un court prélude instrumental *dūlāb*) et/ou à la fin de la séquence-type et prenant la forme d'un chant de texture hétérophonique, mêlant la voix du soliste à celles du petit chœur des *madhabgiyya*, avec accompagnement de *taḡīt* ;
2. *ritournelle* instrumentale substitutive, interprétée en hétérophonie par le *taḡīt*, en guise de prélude, de postlude et d'interlude se glissant entre deux phrases

de cantillation pour souligner les clausules correspondant au schème cadentiel ⁸(SC) du RC. Il s'agit d'une sorte de *tarjama*(traduction),écho instrumental du *répons* implicitement évoqué par l'articulation musicale de l'énoncé vocal.

2.2. Trame temporelle

La trame temporelle du RC est polyrythmique et repose sur :

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



Transcription 1 : Composante polyrythmique du RC

2.3. Étude synoptique et paradigmatisée de la modalité du RC

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

définissant par une importante équipollence formulaire et polaire des variantes, concomitante à leur ségrégation scalaire.

Ainsi la première classe concerne-elle les variantes du *répons* vocal s'inscrivant en prélude et/ou postlude des *qaṣīda*-s en modes dénommés (selon les indications discographiques) *Sīkāh*, *Bayyātī* ou *Dūkāh*⁹ et *Rāst* (t. 2, 3 et 4). Énoncées dans la même échelle *zalzalienne* (agencement de secondes moyennes *n* (mesurant environ 150 cents) et de secondes majeures *M* (environ 200 c.)), ces variantes ont en commun la formulation mélodique des deux premiers syntagmes-cellules, consistant en une descente entre les degrés *kardān*(*do*₃) et *tīk ḥiṣār*(*la*₂^{db}), celui-ci tenant lieu de *corde-mère* (teneur = finale) *cellulaire*. Ces variantes s'opposent (1) par le pont qui relie la 1^e à la 2^e cellule et dont la formulation dépend de la finale du *répons* et (2) par le SC de la 3^e cellule, prenant la forme de trois clausules distinctes par leurs finales qui déterminent ainsi respectivement le mode du *répons* : sur *tīk ḥiṣār*(*la*₂^{db}), pour *Sīkāh*, sur *nawā*(*sol*₂), pour *Dūkāh*, et sur *jahārkāh*(*fa*₂), pour *Rāst*.

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



Transcription 2 : RC en mode *Sīkāh* sur *tīk ḥiṣār*(*la*₂^{db})



Transcription 3 : RC en mode *Dūkāh* sur *nawā*(*sol*₂)

Faisant exception par son macromode *Sīkāh* sur *sīkāh*(*mi*₂^{db}), l'enregistrement no 12 (CD85) de la *qaṣīda*

⁸Cette expression est empruntée à Michel Imberty (1969, chap. I).

⁹Cette expression est empruntée à Imberty (1969, chap. i).

Transcription 4 : RC en mode Rāstsur jahārkāh(fa₂)Transcription 5 : RC en mode Hījāz sur nawā(sol₂)Transcription 6 : RC en mode Šabāsur nawā(sol₂)

«'In šakawta l-hawā» comprend : en plus de (1) l'énonciation initiale et terminale du *répons* en sa version instrumentale et dans ce mode grave (t. 7), (2) une esquisse instrumentale de la variante modale du *répons* en Rāst sur kardān (do₃) (t. 8) et (3) l'affirmation de sa variante concurrente en Dūkāh sur nawā(sol₂) (t. 9), autour de laquelle s'élabore un imposant développement cantillatoire en ce mode qui n'est abandonné qu'à la dernière minute pour une restauration du mode initial, confirmée par une ultime réitération instrumentale du *répons* Sīkāh. Associant les trois variantes modales zalzaliennes du *répons*, savamment réparties sur trois registres vocaux différents, le schéma de cet enregistrement semble être matriciel¹⁰ pour le corpus étudié : (1) comme si le *répons* Sīkāh sur sīkāh(mi₂db) était l'avatar le plus proche de l'hypothétique *protorépons*, emprunté au maḥab d'un dawr en Sīkāhdu xix^e s., selon al-Gindī (1895, p. 71) ; (2) comme si le *répons* Dūkāh sur nawā(sol₂), le plus fréquent statistiquement dans le corpus (Tableau 2), en même temps qu'intersection des deux classes susdécrites, était dérivé directement de ce *protorépons*, en vertu de la montée de la teneur-finale vers nawā à partir de la corde-mère sīkāh, objectivée (entre les minutages I :25 et I :34) par une variante bimodale (t. 8), correspondant probablement à un autre avatar matriciel du *protorépons* ; (3) comme si le *répons* en Rāst sur kardān (do₃) (t. 9) était issu d'une montée sīkāh↗kardān.

¹⁰ C'est la deuxième désignation Dūkāh (préconisée par Miḥā'il Maššāqa (1840-1899) et correspondant à la désignation de la finale homo-

Transcription 7 : RC en mode Sīkāhsur sīkāh(mi_{db2})Transcription 8 : RC en mode Rāst sur kardān (do₃)

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

Par ailleurs, les *qaṣīda*-s n° 11 (CD₈₆) et n° 21 (CD₉₅) en 'Uššāq sur rāst(do₂), d'échelle diatonique toniée (agencement de 2^{des} minimales mm (autour d'un tiers de ton ou 67 c.), M et MM), ne comprennent pas de RC'Uššāq, tandis que la version instrumentale du RCDūkāh/nawā(sol₂) y est énoncée fréquemment, induisant des développements en Dūkāh/nawā, comme pour compenser l'apparent déficit en RC macromodal et marquer, au passage, la prééminence du mode Dūkāh.

Sans doute la macromodalité de la *qaṣīda* à *répons* relève-t-elle du système du maqām, commun à la tradition confrérique¹¹ du Mašriq et à son homologue citadine profane égyptienne, loin de tout emprunt à la tradition ottomane et à ses complexifications/dérivations macromodales Abou Mrad (2002, chap. iv). Il reste néanmoins que les tessitures modales propres à ces enregistrements correspondent à la voix de Manyalāwī (Abou Mrad, 2002, ch. II). Afin de retrouver les tons usuels des traités du xix^e siècle (Maššāqa, 1840, Šihāb a-d-Dīn, 1835, Hula'i, 1904), rapportés conventionnellement à leurs finales homonymes en hauteurs relatives, et de minimiser les armures des transcriptions, faci-

logue) qui est retenue dans cet article.

¹¹ L'enseignement des chants mašāyīq de l'école de Ṭanṭa (Nord de l'Égypte) ramène à sept ou huit les modes/maqām-s répartis sur deux catégories : (i) modes principaux (échelle d'ossature zalzaliennne) : Rāst (mode dit régulier) ou Yakkāh (mode dit du 1^{er} degré) ; Dūkāh (mode dit du 2^{ème} degré) ou Bayyātī ; Sīkāh (mode dit du 3^{ème} degré) ou 'Irāq, et (ii) modes dérivés : Jahārkāh ou Balādī, 'Uššāq ou Nawā (échelle d'ossature diatonique), Šabā (échelle d'ossature zalzaliennne altérée), Hījāz (échelle d'ossature chromatique) (Saïd, 2010).

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

Macromode	Occurrence dans le corpus	Pourcentage de l'occurrence
Bayyātī ou Dūkāh (sur nawā)	11	52.4%
Sīkāh (sur tīk ḥiṣār)	2	9.5%
Sīkāh (sur sīkāh)	1	4.8%
Rāst (sur jahārkāh)	1	4.8%
Ḥijāz (sur nawā)	2	9.5%
Ṣabā (sur nawā)	2	9.5%
ʾUṣṣāq (sur nawā)	2	9.5%
Total	21	100.0%

tant ainsi les comparaisons synoptiques, il convient d'opérer une transposition à la quinte supérieure (ou à la quarte inférieure), qui donne : *Rāst* sur *rāst* (do) (t. 8), *Dūkāh* (de même que *Ḥijāz* et *Ṣabā*) sur *dūkāh*(ré) et *Sīkāh* sur *sīkāh* (mi^{db}), ce dernier énoncé correspondant au *protorépons* (t. 7). Ainsi cette étude synoptique conduit-elle à la mise en exergue du *réponsSīkāh*, en tant que prototype, et à celle du *réponsDūkāh*, en tant que principal avatar et compétiteur du premier, eu égard à la prépondérance statistique du second et à son décalquage sur les variantes scalaires modales *Ḥijāz* et *Ṣabā*.

2.4. Grammaticalité du répons des censeurs

L'autre observation inférée de la comparaison synoptique des variantes du RC est que la qualification différentielle de ces instances temporelles opère sur des aspects syntaxiques de la structure, principalement des relations séquentielles et hiérarchiques, soumises à l'influence d'une forte sensibilité au contexte (Clarke, 1989, p. 34) : (1) segmentation de l'énoncé en unités formulaires consécutives découpées dans la trame temporelle; (2) distinction fonctionnelle et commutative de ces unités, basée sur les traits analytiquement pertinents¹² qui qualifient les

¹²Nicolas Meeüs (2002, p. 166) opère une distinction entre unités de seconde articulation (sans pertinence analytique) et unités de première articulation (analytiquement pertinentes, mais de façon minimale), tout en posant que la musique s'articule sur bien plus que ces deux niveaux. Ainsi la pertinence analytique des « pôles modaux » telle qu'elle est envisagée dans la présente recherche, tout en assurant la qualification fonctionnelle, commutative et oppositive des unités distinctives —constitutives des unités significatives et syntagmatiques— ne relève-t-elle pas de cette double articulation, mais plutôt des structures profondes sous-jacentes aux niveaux supérieurs de l'articulation monodique : phrase, phase, séquence englobante.

pôles modaux en référence à une structure mélodique hiérarchique sous-jacente. Cette grammaticalité corrélatrice de l'articulation verbalement dépendante de l'énonciation non verbale du RC constitue le biais principal de l'abord sémiotique musical de la *qaṣīda*. Est ici privilégiée la notion de significativité intrinsèque à dimension taxinomique (Nattiez, 2004, p. 267), dénotative structurale ou *endosémiotique*, hors métalangage (Meeüs, 1992), qui repose sur l'aptitude d'une syntaxe donnée à générer des significations pour les signes qu'elle met en jeu (Meeüs, 2002, p. 171), en vertu de relations distributionnelles, entre éléments de même niveau d'articulation, et intégratives, entre éléments de niveaux différents (Benveniste, 1966, p. 125). Si les occurrences de ce *répons* dans la *qaṣīda* constituent autant de signaux connotant la dimension amoureuse bivalente (soufie vs profane) de cette forme selon un mode *diasémiotique* qui rapporte le sens à un référent extramusical (doté de traits sémiques substantiels dénotés dans la sémantique contextuelle poétique et anthropologique), la correspondance entre ce signifiant sonore et sa référence significative demeure cependant inhérente à la syntaxe modale.

En perspective distributionnelle et syntagmatique, la segmentation primaire de la surface musicale en unités fonctionnelles dotées de pertinence modale (Abou Mrad, 2009a, p. 37), repose sur la délimitation d'une *structure de groupement musical*, selon une procédure analogue à celle de la *Théorie Générative de la Musique Tonale* TGMT¹³ (Lerdahl, 1989, p. 108-109). Dénommé *morphème* (During, 2010,

¹³Traduction française de *Generative Theory of Tonal Music* ou GTTM, telle qu'elle figure dans Lerdahl, 1989, p. 104-135, article consacré à l'extension de la TGMT au champ atonal. Cette théorie est initialement décrite dans Lerdahl et Jackendoff, 1983, p. 1983.

p. 185 et 187-190) ou *neume* (Abou Mrad, 2009a), un tel groupement monodique est enserré dans la trame temporelle aux confins des juridictions respectives de la métrique prosodique verbale et de son homologue périodique gestuelle, avec une nette prééminence accordée à la prosodie dans le cadre traditionnel arabe (à forte connotation verbale/théologique) et a fortiori dans celui cantillatoire de la *qaṣīda* responsoriale. Ainsi le séquençage du RC est-il d'abord inféodé au paradigme métrique poétique, donnant lieu à la découpe de la trame temporelle d'un vers donné en trois *syntagmes-cellules*, correspondant chacun au module *mus-taf'-i-lun* (— — ∪ —). La tripartition métrique « anacrouse/accent/désinence », empruntée à l'antiquité grecque et théorisée par Olivier Messiaen¹⁴, permet de décomposer la *courbe modale* (Chailley, 1996, p. 72–73) de cette cellule en trois unités : (1) *anacrouse* = *I mus I* (—); (2) *accent* = *I taf'-i I* (— ∪); (3) *désinence* = *I lun I* (—), donnant lieu à la découpe *I — I — ∪ I — I*.

En perspective oppositionnelle et paradigmatique, la détermination des hauteurs hiérarchiques différentielles de ces unités nécessite l'application de règles préférentielles de réduction, à l'instar de la TGMT qui les rapporte aux conditions de *stabilité* et de *proéminence* ou *saillance*¹⁵. La condition de *saillance* permet d'élire (1) l'*initiale cellulaire* I_c , hauteur de tête de la *syllabe-anacrouse* de la cellule, ainsi que (2) la *teneur cellulaire* T_c , pôle proéminent, par occurrence statistique et/ou, surtout, par accentuation intonative (dans sa double acception prosodique et musicale, comme dans le plain-chant¹⁶), auquel se réduit la *syllabe-accent*. Quant à la condition de *stabilité*, elle est assignée à la *finale cellulaire* F_c , ou hauteur caudale de la *syllabe-désinence* et de la cellule. La tripartition métrique réduit alors la cellule modale à une tripartition tonale distinctive : « initiale/teneur/finale ». Ainsi l'analyse du *protorépons Sīkāh* (t. 10) met-elle en exergue trois hauteurs hiérarchiques par cellule, comme suit : (1) $I_c = G$ (sol) dans les cellules initiales et $I_c = E$

(mi^{db}) dans la cellule terminale; (2) $T_c = F$ (fa) dans toutes les cellules; (3) $F_c = E$ (mi^{db}) dans toutes les cellules.



Transcription 10 : Réduction polaire du *protorépons des censeurs*

Cette inscription ternaire permet de décomposer la cellule en deux formules-*neumes* appariant deux à deux ces hauteurs, le premier *neume*, ici dénommé *radical*, étant axé sur la teneur-accent et le second, dénommé *désinence*, axé sur la finale¹⁷. L'adoption d'une perspective commutative implique la réduction/encodage de ces *neumes* du niveau de surface par des *bipoints* ou *dipôles* mélodiques, dénommés *vecteurs neumatiques* (Abou Mrad, 2009) qui relient temporellement ces hauteurs entre elles sous la forme : $\overrightarrow{I_c T_c} + \overrightarrow{T_c F_c} = \overrightarrow{I_c F_c}$.

En plus de la perspective motivique, une telle réduction, envisagée au niveau macromodal, permet de mettre en lumière la structure profonde hiérarchique distinctive de l'énoncé, organisée en un nombre restreint (≤ 3) de noyaux modaux, associant les pôles cellulaires en dyades et/ou triades configurées selon des chaînes de tierces (Abou Mrad, 2009, p. 51). Il y a lieu de considérer à ce titre non seulement une hiérarchie de hauteurs, mais également une hiérarchie catégorielle de noyaux, mettant en compétition le noyau primaire axé sur la finale/fondamentale macromodale F_m (la hauteur concluant l'énoncé englobant) —équivalent linéaire de la triade verticale de l'accord de tonique en musique polyphonique— et le noyau secondaire (et parfois un noyau tertiaire) —équivalent linéaire de la triade de l'accord de dominante— associant les autres hauteurs. Ainsi l'analyse des variantes modales *zal-zaliennes* (transposées sur les finales *sīkāh* (mi^{db}), *dūkāh* (ré) et *rāst* (do)) du RC met-elle en exergue deux noyaux¹⁸ : (1)

¹⁴ Messiaen, Olivier, 1944, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, chapitre, cité par Bonnet, 2007, p. 57.

¹⁵ « Dans le cas de deux événements en relation, le plus *stable* est celui qui est le plus consonant ou le plus proche de la tonique (locale) dans l'espace; le plus *saillant* est celui qui est en position métrique forte, à un registre extrême, ou dont le motif est plus significatif » (Lerdahl, 1989, p. 115).

¹⁶ Dans le chant romano-franc « il y a identification de l'accent du langage, du ton de la musique et de la tenue de la mélodie : on emploie indifféremment les termes *accentus*, *tonus*, *tenor* » (Duchez, 1989, p. 291).

¹⁷ La théorie modale des *cordes-mères* dote exclusivement ces deux hauteurs d'une *fonction polaire*.

¹⁸ L'auteur (Abou Mrad, 2009a) a mis en exergue pour le *Mašriq* cinq types de noyaux, s'appuyant chacun sur une chaîne de tierces : (1) le type nucléaire *zalzali* (z), procédant par tierces moyennes (environ 350 cents); (2) le type nucléaire *mineur* (x), procédant par tierces mineure puis majeure; (3) le type nucléaire *majeur* (μ), procédant par tierces majeure puis mineure; (4) le type nucléaire *minime* (x), procédant par

la triadezalzalienne, ou «noyau z», associant *rāst*(do), *sīkāh* (*mi^{db}*), et *nawā*(sol), et (2) un *noyau mixte*, «noyau m», axé sur *jahārkāh* (fa) et pouvant être complété à l'aigu (3^{ce} n) par *tīk ḥiṣār* (*la^{db}*) (ou (3^{ce} M) par *ḥusaynī* (la)) et au grave (3^{ce} m) par *dūkāh*(ré).



Transcription 11 : réduction nucléaire du *protorépons* des censeurs

De cette double hiérarchisation des hauteurs et des noyaux est inférée une norme établissant la *concordance nucléaire* CN, distinctive et quantifiable ($0 \leq CN \leq 1$), de la finale d'un segment d'énoncé, en référence au macromode, c'est-à-dire à la configuration distinctive et intégrative de l'énoncé englobant. Cette CN est (1) haute ($CN \approx 1$), homonucléaire et homopolaire, lorsque la finale du segment correspond à la hauteur F_m (cas de la finale cellulaire $F_c = sīkāh$, commune à toutes les cellules du *protorépons*); (2) mitigée ($CN \approx 0.5$), homonucléaire et hétéropolaire, lorsque le pôle micromodal correspond à des hauteurs appartenant au *noyau primaire*, mais différentes de F_m (cas de la finale cellulaire $F_c = sīkāh$ - partageant le même noyau z avec $F_m = rāst$ - des deux premières cellules du RC *Rāst*); (3) faible ($CN \approx 0$), hétéronucléaire et hétéropolaire, lorsque le pôle micromodal correspond à des hauteurs du *noyau secondaire* ($F_c = sīkāh$ des deux cellules initiales du RC *Dūkāh*, de noyau (z) différent de celui (m) de $F_m = dūkāh$). Ainsi l'oscillation des hauteurs du *protorépons* entre les noyaux primaire z et secondaire m donne-t-elle lieu au chiffrage¹⁹ modal de la transcription 12.

La *prolongation* de la juridiction de ces pôles et vecteurs par-delà les limites syntagmatiques permet d'associer entre

tierces minimales (environ 250 cents) et maximales (environ 450 cents); (5) le type nucléaire *mixte* (m), associant tierces moyennes et tierces mineures ou majeures.

¹⁹Le chiffrage modal consiste en la concaténation de cinq signes qui représentent pour le segment chiffré, respectivement : (1) son anacrouse = entier relatif dénombrant les degrés séparant son initiale I de sa teneur T; (2) sa désinence = entier relatif dénombrant les degrés séparant sa teneur T de sa finale F; (3) le symbole alphabétique (majuscule) de sa teneur T; (4) le symbole alphabétique (minuscule) du noyau modal associé à T; (5) le symbole alphabétique (minuscule) du noyau modal associé à F.



Transcription 12 : Chiffrage micromodal du *protorépons* des censeurs

eux des *dipôles équipollents* au gré de l'énonciation et de mettre ainsi en exergue une *ligne fondamentale*. Descendant généralement d'un degré quelconque de la *triade nucléaire principale* vers la *finale* du mode de l'énoncé englobant, cette courbe constitue une sorte d'*ersatz monodique*²⁰ de la *ligne originelle/fondamentale*²¹ ou *Urlinie schenkérienne*, clause mélodique de la *structure originelle/fondamentale* ou *Ursatz*, qui descend d'une note quelconque de l'accord de tonique vers la tonique (Meeus, 1993; Meeus, 2004; 2012). Cette *Urlinie monodique modale* cohabite néanmoins avec des *lignes alternatives* décrivant les autres *neumes* pertinents de l'énoncé. Catégorisation iconique significative des *neumes cellulaires*, ces lignes sont envisagées en tant que *representamen*, tandis que la description typologique distinctive nucléaire de ceux-ci, faisant appel à la mémoire et au code (traitement *up-down* de l'information), tient lieu d'*interprétant*, au sens peircien (en référence à la «base du *representamen*»)²².

²⁰«Schenker a longtemps pensé que l'unité des œuvres naissait de l'*Urlinie* seule; l'idée de l'*Ursatz* est plus tardive. La conception d'une *Urlinie* monodique n'est donc pas inconvenante. Pour Schenker, la caractéristique essentielle de cette *Urlinie* était la "fluidité", c'est-à-dire le caractère essentiellement (mais pas exclusivement) conjoint» (Nicolas Meeus, commentaire électronique adressé à l'auteur le 12/03/2012).

²¹La récente remise à jour du glossaire schenkérien réalisée par Nicolas Meeus (2012) conduit à employer «ligne fondamentale» et «structure fondamentale» —traductions initiales d'*Urlinie* et d'*Ursatz* (Meeus, 1993)— respectivement en complément de «ligne originelle» et «structure originelle»: «En ce qui concerne la ligne et la structure "originelles" ou "fondamentales", il est clair qu'"originel" correspond mieux au vrai sens du préfixe allemand *Ur-*. (Schenker l'utilise en outre sans doute en référence à l'*Urpflanz* de Goethe, la plante originelle dont toutes les autres seraient nées par des processus de différenciation.) Le mot "fondamental" appartient au remplacement des métaphores organicistes de Schenker par des métaphores architecturales, dans la théorie américaine, dont Snarrenberg et d'autres ont parlé».

²²«Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui est là pour quelqu'un en vue de quelque chose sous quelque rapport ou capacité. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou éventuellement un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *interprétant* du premier signe. Le signe est là pour

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains three eighth notes: G4 (labeled with a circled 3), F#4 (labeled with a circled 2), and E4 (labeled with a circled 1). The bottom staff is in bass clef and contains two eighth notes: D3 (labeled with a circled I) and E3 (labeled with a circled V). A brace connects the two staves, indicating they are part of a single musical phrase.

Transcription 13 : *Ursatz* schenkérienne

Sans doute les courbes modales des cellules du *protorépons* représentent-elles deux aspects complémentaires - *I-I Fmz* et *I-I Fmz* d'une *Umlinie nucléaire* $\overrightarrow{mz}$ (de *m* à *z*) ou $\overrightarrow{zm}$ (*zmz*, de *z* à *z*, en passant par *m*), ou schème cadentiel *origine/fondamental(SCO)*, se prolongeant à travers les trois cellules, celles-ci ayant en commun une seule et même désinence - *I Fmz*, déterminant la clausule du *protorépons*. La comparaison des *réponsDūkāh* (t. 14) et *Rāst* (t. 15) avec ce *protorépons* met en évidence une translation de la corde-mère *sīkāhE* vers les finales *dūkāh D* et *rāst C*, avec des conséquences variables en termes de *CN* et de *SC*. Le *réponsDūkāh* présente ainsi une discordance nucléaire désinentielle intercellulaire, sa clausule - *I Ezm* étant de schème cadentiel alternatif(*SCA*) $\overrightarrow{zm}$ (*mzm*, de *m* à *m*, en passant par *z*), opposé du *SCO* $\overrightarrow{mz}$ de la désinence - *I Fmz* des cellules initiales (synonymes du *protorépons*). Quant au *réponsRāst*, il connaît, en revanche, une concordance mitigée, homonucléaire et hétéropolaire (*rāst* $\neq$ *sīkāh*), pour ses désinences initiales - *I Fmz* et terminale (clausule) - *I Dmz*, toutes dotées du même *SCO* : $\overrightarrow{mz}$.

Le SCA $\overrightarrow{zm}$, qui caractérise originellement le *réponsDūkāh*, se retrouve dans la formulation des *réponsHijāz*

quelque chose, son objet. Il est là pour cet *objet*, non pas sous tous les rapports, mais comme référence à une sorte d'idée, que j'ai parfois appelée la base du *representamen* » (Peirce, 1867-1931-1935-1978).

Transcription 14 : Chiffrage du RC en *Dūkāh*

[illegible]

Transcription 15 : Chiffre du RC en Rāst

(t. 16) et *ṣabā* (t. 17), moyennant l'altération du noyau *m*, pour *Ḥijāz*, soit $\overrightarrow{zm}$, et celle du noyau *z*, pour *ṣabā*, soit $\overrightarrow{z'm}$, les noyaux *m'* et *z'* étant dotés respectivement des degrés *hijāz*(*fa*[#]) et *ṣabā* (*sol*^b).

[illegible]

Transcription 16 : Chiffrage du RC en *Hijāz*

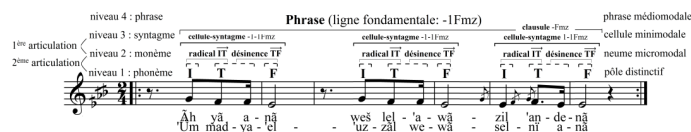
Transcription 17 : Chiffreage du RC en Sabā

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

Assujettie à une telle sémiotique *téléologique*, axée sur la comparaison des traits distinctifs des terminaisons des unités de niveaux n et $n+1$, sans doute cette énonciation

monodique est-elle compatible avec une lecture en termes de syntaxe fonctionnelle. La double articulation d'André Martinet (1970) propose, en effet, deux niveaux de segmentation pour l'énonciation : la première articulation à base d'unités significatives, présentant une double face formelle et significative et 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. Dans cette perspective, chaque pôle assume la fonction d'unité distinctive ou de seconde articulation (ou de niveau 1) pour le neume englobant²³. Ce phonème est doté de « traits distinctifs, non segmentables, relevant seulement de la substitution », lesquels sont situés au niveau (0) *hypo-phonématique* ou *mérismatique* (Benveniste, 1962, p. 121-123). Les traits du pôle sont dénotés en vertu d'une concordance référée aux noyaux primaire et secondaire de l'unité englobante de première articulation (de niveau 3, pour le syntagme, et 4, pour la phrase), la hiérarchie internucléaire étant déduite de la configuration polaire de la clause de cette unité de rang supérieur. Quant à l'unité significative minimale (de niveau 2) de première articulation, ou *monème modal*, elle correspond au neume réductible au dipôle phonémique. Plus particulièrement, le neume désinentiel joue le rôle de *monème fonctionnel* et d'*affixe flexionnel*, indiquant la *fonction* (rapport à l'expérience globale²⁴) du neume accentuel $\overrightarrow{IT}$, celui-ci étant envisagé comme *monème dépendant*²⁵ et *radical*, pour

réaliser une *flexion* avec la désinence. La concaténation de ces deux *monèmes* constitue un *syntagme autonome*²⁶ ou cellule et réalise la première articulation de la modalité. Le séquençage arborescent de ces unités significatives et syntagmatiques engendre la phrase musicale du *protorépons*, dotée d'une clause se confondant avec la désinence du syntagme terminal, et parachève ainsi une double articulation modale à significativité téléologique (t. 18).



Transcription 18 : double articulation et arborescence modale

3. Euphonie répons

/vers et prolongation du schème cadentiel Euphonie répons/vers et prolongation du schème cadentiel

La polysémie de la notion d'*euphonie*, située à cheval entre grammaire (s'agissant d'harmonie entre phonèmes successifs, notamment, par élision ou contraction) et théorie musicale (s'agissant de concordance²⁷ combinatoire de sons), facilite l'usage qui en est fait dans l'étude des tons liturgiques médiévaux (Duchez, 1989, p. 290, 302 et Meeüs, 2005, p. 11) pour faire état de l'adaptation réciproque de la cantillation/psalmodie des versets de psaumes aux répons/antiennes, se faisant au gré de leur enchaînement, en termes de modalité formulaire. Un processus analogue de conformation est à l'œuvre dans l'alternance responsoriale entre vers et RC dans la *qaṣīda* chez Manyalāwī. Ainsi la musicalisation de ces vers oscille-t-elle entre des styles vocaux contrastifs que le jeu instrumental accompagne et encadre selon des schémas corrélatifs. Ils constituent les indices pertinents (d'un point de vue *emic*) de l'investigation de cette dialectique.

mêmes l'indication de leur fonction et qui n'ont pas pour rôle d'indiquer la fonction d'un monème voisin (Martinet, 1970, p. 118).

²⁶ André Martinet (1970, p. 112-118) préfère cette expression aux dénominations de mot et de morphème.

²⁷ L'euphonie qui permet de rapprocher structurellement les termes musicaux hétérogènes soumis à alternance est réalisée selon des critères implicites qui ne font pas l'objet d'une description écrite pour la tradition latine médiévale.

²³ "Ethnomusicologists have noted the difficulty for some musicians within an oral tradition of playing the 'scale' of their instruments. These musicians seem unable to conceive that pitches could have any existence outside actual pieces of music. To them, the elementary pre-compositional units are melodic formulae rather than individual pitches. This also appears to have been the case originally for Gregorian chant, and it is only after considerable theorization that church modes came to be discussed in terms of scales and the diatonic system" (Meeüs, 2002, p. 165).

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

²⁵ Les monèmes dépendants sont ceux qui ne comportent pas en eux-

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

1. **schème cantillatoire** : profération musicalisée de la parole, dont la rythmique décalque la métrique verbale et dont le contour mélodique colle à la fois aux profils formantiques vocaliques et prosodiques intonatifs et à des formules modales traditionnelles caractéristiques, polarisées par des cordes de récitation, loin de toute fixation compositionnelle, la cantillation, dans sa forme originaire pure, celle de la lecture publique non-mesurée d'une prose religieuse, s'inscrit dans une perspective anthropologique théologique Lossky (2003) et mélomane (Molino, 2007, p. 1155-1160) ou du moins méfiante quant au μέλος et l'assujettissant au Λόγος révélé, caractéristique des religions monothéistes (Abou Mrad, 2009b ; Corbin, 1961) ;
2. **schème ritournellique** : énonciation musicale réitérative, dont la rythmique décalque la métrique périodique du geste - marche, danse (Chailley, 1996, p. 17-18) - et dont le contour mélodique est indépendant du texte qui peut s'y intégrer et auquel peuvent se substituer des mélismes et/ou des onomatopées, lorsqu'il ne s'agit pas tout simplement d'une musique instrumentale, la ritournelle s'inscrit dans une perspective anthropologique mystérieuse, à connotation « dionysiaque » (Molino, 2007, p. 1155-1160), dont l'exacerbation est susceptible d'induire et de conduire une transe (During, 1988 ; Rouget, 1980), tout en traçant un territoire au sens deleuzien (Deleuze & Guattari, 1980) « non exclusivement spatial d'agencement de rapports différentiels » (During, 1994, p. 130) ;
3. **schème hymnique** : énonciation musicale réitérative, dont la rythmique décalque à la fois la métrique prosodique de vers musicalisés selon une logique strophique et la métrique périodique d'un geste régulier et dont le contour mélodique, indépendant des caractères phonologiques du texte mu-

sicalisé (étant donné le *strophisme* de cette musicalisation), relève d'une logique modale formulaire polarisée par la finale, l'hymne s'inscrit dans une perspective anthropologique mélodique/lyrique à composante sapientielle/soufie, sujette à connotation « apollinienne » (Molino, 2007, p. 1155-1160).

Cantillation improvisée sur une métrique non-mesurée, mâtinée de pulsation isochrone (Lagrange, 1996, p. 32) et sans répons, la *qaṣīda mursala* (« *Man lahu 'ahdun binawmin* », 2011, CD9-6) relève fortement du premier schème, tout en cédant une part minoritaire au deuxième, étant donné son assujettissement à la périodicité du mètre quantitatif de la versification arabe, sans toutefois développer des récurrences complètes de type strophique. Les interventions des membres du *taḫt* s'inscrivent ici dans quatre schémas complémentaires²⁸ : (1) prélude (1a) pré-composé (*dūlāb*) et joué en tutti ou (1b) improvisé en solo, dénommé *taqṣīm istiḥlāl* ; (2) accompagnement instrumental, dit *murāsala*, collant, comme son ombre, au contour de la cantillation ; (3) réplique instrumentale, dite *muḥāsaba*, intervenant au cours des silences de ponctuation qui séparent les phrases cantillées et prenant la forme (3a) d'un écho/réplication, dénommé *tarjama*, reproduisant en solo le contour de la phrase vocale antécédente, si celle-ci donne lieu à une *clausule conclusive appuyée*CCA (allongement d'un degré autre que la finale) sur la finale macromodale ou, tout au moins, sur la finale maximodale (fondamentale de la phase du moment), ou (3b) d'une incise-bourdon, dénommée par plusieurs praticiens levantins²⁹ *zanna*, *mzan*, *wanna*³⁰, *rakza* ou *rukūz*³¹, consistant en la prolongation du degré concluant l'énoncé cantillatoire antécédent, en cas de *clausule suspensive*CS (finale de phrase différente de celle de la *qaṣīda* ou de celle de la phase de

²⁸ Les dénominations arabes employées dans cet article pour désigner les interventions instrumentales sont systématisées par l'auteur à partir de la terminologie usuelle recueillie par lui auprès d'éminents praticiens levantins à présent disparus — comme Bahij Mīkātī ('ūdiste libanais) et Georges Abiad (qānūniste libano-palestinien) — lors de séances musicales tenues entre 1991 et 1994.

²⁹ Voir note précédente.

³⁰ Ces trois vocables quasiment onomatopéiques tissent des liens synonymiques et homonymiques pa-tents

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

qaṣīda) ou de *clausule conclusive furtive CCF* (sans l'allongement d'aucun degré); (4) bourdon anticipant et prolongeant la fondamentale/finale macromodale, tout au long de l'énoncé, revêtant les mêmes dénominations que l'incise-bourdon *mzan*.

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

1. style de cantillation neumatique, assujetti aux normes susdécrites du schème cantillatoire, tout « en suivant de strictes règles d'adéquation entre le mètre poétique et le cycle » (1996, p. 32), celui-ci étant exprimé par les frappes du module percussif, pour articuler temporellement les neumes modaux en fonction des cordes de récitation ;
2. style de chant mélismatique, en rapport avec le schème ritournellique lequel se manifeste par le recours à des vocalisations ludiques et syncopées sur des syllabes allongées ou des onomatopées esquissant, par petites bribes, la forme rythmique et le contour mélodique de la ritournelle/RC, et entretenant, par un savant jeu de clausules suspensives successives, une tension psychocognitive téléologique, en vertu de la *loi gestaltiste de bonne continuité* (Meyer, 1956, chap. iii) et du modèle de l'implication-réalisation (Narmour, 1989), se résolvant d'une manière quasiment cathartique sur une clausule conclusive qui récapitule le SC du RC ;
3. style de chant hymnique, en rapport avec le schème homonyme lequel se manifeste par l'application du contour mélodique et de la carrure syncopée du RC à des vers (ou fragments de vers) de *qaṣīda*, comme si ce *répons* servait de strophe-paradigme de tête pour ces vers.

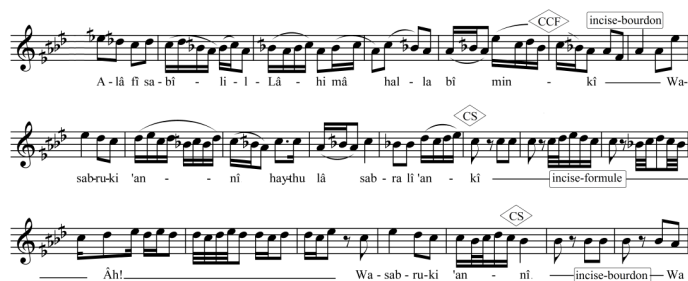
En conséquence de l'élaboration de cette synthèse stylistique et de l'introduction du module de la *waḥda* et du *répons*, les interventions instrumentales se complexifient.

Ainsi le prélude consiste-t-il en un *dūlāb*³² introduisant le RC ou se confondant avec lui. De même la *murāsala*, tout en épousant le contour de la cantillation, marque-t-elle métriquement la fondamentale de la phrase. Quant à la *muḥāsaba*, elle dépend *a priori* du schème stylistique et, plus particulièrement, du SC des énoncés vocaux antécédents : (1) en cas d'énoncé de style cantillatoire se terminant par une CS ou une CCF, cette réplique (*réplication minimaliste*) indicielle et phatique prolonge la finale de la phrase vocale et revêt ainsi partiellement l'aspect (1a) d'un ostinato *mzan*, simple incise-bourdon métrique/rythmique, plaçant cette finale sur les pulsations du module percussif, ou (1b) incise-formule remplissant mélodiquement ce dernier par le biais d'une courte formule standardisée conclue par la finale placée sur la frappe *dum* de la *waḥda* (t. 19) ; (2) en cas d'énoncé de style cantillatoire doté d'une CCA, ne relevant pas du SC du *répons*, la réplique prend la forme d'un écho/réplication du contour mélodique de la cantillation antécédente ; (3) lorsque l'énoncé vocal décalque la mélodie du RC chanté en exergue de la *qaṣīda* (intégralement ou, partiellement, par une CCA de type SCO ou par une figure rythmique syncopée précédant la clausule et rappelant la syncope caractéristique du RC), la règle consiste à donner à entendre la version instrumentale de celui-ci.

Application à la *qaṣīda* «*Alā fī sabīlī l-Lāh*» en *Sikāh* sur *tik* □ *iṣār* (*la*₂^{db}) (n° 16, CD₉₇) : la séquence débute par le *dūlāb* *Ekkī bulbul*, suivi (0 :37) par un *taqṣīm yā ley* improvisé sur l'ostinato *bamb*. Faisant suite à une double cantillation à CCF de son premier hémistiché (1 :25), commentée par les incises-bourdons du *taḥṣīt*, le premier vers est chanté sur le contour du RC (1 :40), entraînant une double énonciation instrumentale de celui-ci (1 :58-2 :13). Le premier vers est de nouveau soumis à cantillation (2 :16, t. 19), mais d'une manière tourmentée (altération *Rāst* sur *tik ḥiṣār* (*la*₂^{db})), recourant à des CS sur *kardān* (*do*₃) et '*ajam* (*la*^{db}) avec un «*Āh!*» mélismatique, le tout étant commenté par des incises-bourdons et formules. Le deuxième vers est chanté sur une variation du RC (3 :05-3 :24), suivie du RC instrumental (3 :25-3 :41). Le troisième vers (3 :41) instaure avec sa symbolique douloureuse le schème mystérique, sous forme d'un monologue responsorial mélisma-

³² Ce *dūlāb* peut être suivi d'une improvisation en solo, de type cantillatoire (*taqṣīm yā ley*), sur l'ostinato binaire *bamb* – qui introduit le RC vocal et/ou instrumental, comme il peut se confondre avec lui.

tique (4 :35) à CS alternant «Āh!» et syntagmes doloristes, suivies de gloses vocales du RC en *Dūkāh* sur *kardān* (5 :395 et 6 :02), préparant le quatrième vers qui se résout sur le profil du RC (6 :35) suivi (6 :55) du *protorépons* vocal (t. 2) conclu par une séquence instrumentale de *taqsim* sur *bamb*.



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

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

Eu égard à l'euphonie de l'agencement responsorial de cette forme générique, émoussant les clivages typologiques verbaux et musicaux résultant des oppositions entre les schèmes anthropologiques et stylistiques qui la régissent de conserve et facilitant la transition (intertextuelle) entre les territoires respectifs que ceux-ci y découpent, la *qaṣīda* à *répons* apparaît comme une sorte d'hymne responsorial

dans lequel la mélodie du RC tient lieu de canevas musical implicite, constitué en conséquence de la récurrence responsoriale cyclique et qui est propice à l'élaboration d'une quête initiatique auditive liée au questionnement lancinant qu'impose à l'énonciation musicale des vers le SC de leurs clausules respectives. Suivant un processus analogue à celui de la variation de la courbe d'intonation prosodique supra-segmentale (Martinet, 1970, p. 84), la distinction entre interrogation et affirmation mélodiquement informées est tributaire, tout au moins dans le cadre modal de la *qaṣīda* à *répons*, du degré de concordance nucléaire (CN) existant entre la clausule provisoire du vers (ou du fragment de vers) cantillé et celle finale du RC de référence concluant le poème, donc du degré de suspension/conclusion de la clausule provisoire. À un ensemble interne (à la *qaṣīda*) d'énoncés cantillés à clausules suspensives (de CN = 0), génératrices de tension, en perspective psychocognitive, succède l'affirmation du SC du RC et l'énoncé du RC instrumental, en guise de réponse intermédiaire, génératrice de détente. Faisant suite à une série de questionnements et de réponses intermédiaires, l'énoncé final du RC vocal, vecteur de la *Vox Dei*, signe le terme résolutif de l'initiation liée à cette *qaṣīda*. Le caractère cathartique et communel de cette ritualisation est souligné par les *maḥabbjiyya* qui rejoignent le soliste pour chanter avec lui et en hétérophonie le RC conclusif.

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

en tant que *ligne originelle* ou *générationnelle* pour ce même corpus.

4. Conclusion

Signe de «la soumission obligatoire de la mélodie à l'ordre du *maqām*» (Lagrange, 2011, p. 31), la redondance cyclique de la catégorie sémantique musicale du RC —marquant l'unité musicale modale de la *qaṣīda*, matérialisée par son schème cadentiel originel ou *Uṛlinie*—rend possible la lecture uniforme du récit musical du champ verbalement et anthropologiquement hybride de cette *qaṣīda* à répons. Dépassant la bivalence profane-mystique originelle de l'intertextualité du métissage littéraire, la récursivité du RC et la modélisation sur celle-ci des clausules de la cantillation des vers arabe classiques réalise une véritable isotopie sémantique au plan musical, qui touche, par-delà les mots, au sens unitif véhiculé par la symbolique mystique de l'intertexte. À la mort du cheikh Yūsuf al-Manyalāwī et de son concurrent 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912), le cheikh Abū l-'Ilā Muḥammad (1878-1924) propose une nouvelle manière de chanter la *qaṣīda* et enregistre à cet égard un deuxième corpus qui devient canonique dans l'entre-deux-guerres (Racy, 1977). Cette seconda prattica consiste en

une cantillation relativement fixée et sans répons. Mais, tandis que le violoniste Sāmī a-ṣ-Ṣawwā (1889-1965) persiste à glisser en exergue de quelques enregistrements la version instrumentale du RC, le schème cadentiel de celui-ci continue à exercer à l'égard des clausules musicales une fonction de paradigme génératif, ce qui en fait un indicateur de choix pour les enquêtes d'authentification traditionnelle centrées sur les énoncés musicaux arabes ultérieurs.

Biographie de l'auteur

Nidaa Abou Mrad - Professeure de musicologie, directeur de l'Institut Supérieur de Musique - Université Antonine (Liban).

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

Abou Mrad, N. (2011). Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī. *Revue des Traditions Musicales*, 5(1), 35–51. 10.51300/RTM-2011-36

Références

- Abou Mrad, N. (1991). L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur. Une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî [Dossier La Nahda et la musique]. *Les Cahiers de l'Orient*, (24), 141-150.
- Abou Mrad, N. *Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe : esquisse d'une philologie mélodique* [thèse de doct., Université Saint-Esprit de Kaslik]. Thèse de doct. Kaslik, Liban : Université Saint-Esprit de Kaslik, 2002.
- Abou Mrad, N. (2004). Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe. *Cahiers de musiques traditionnelles*, (17), 183-215.
- Abou Mrad, N. (2009a). Procédure d'investigation micro-modale des traditions musicales du Proche-Orient. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, (3), 37-74.
- Abou Mrad, N. (2009b). Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée [n°28]. *La pensée de midi*, 2009(2), 53-64.
- Benveniste, É. (1966). Les niveaux de l'analyse linguistique [Réédition de *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, Mouton, 1962)]. In *Problèmes de linguistique générale* (p. 119-131, T. 1). Galilimard.
- Chailley, J. (1996). *La musique et son langage*. Paris : Éditions Aug. Zurfluh.
- Clarke, E. F. (1989). Considérations sur le langage et la musique. In S. McAdams & I. Deliège (Éd.), *La Musique et les sciences cognitives* (p. 23-43). Pierre Mardaga.
- Corbin, S. (1961). La cantillation des rituels chrétiens. *Revue de Musicologie*, 47(123), 3-36.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Duchez, M.-É. (1989). La notion musicale d'élément porteur de forme. In S. McAdams & I. Deliège (Éd.), *La Musique et les sciences cognitives* (p. 285-303). Mardaga.
- During, J. (1988). *Musique et Extase. L'Audition Mystique dans la Tradition Soufie*. Paris : Albin Michel.
- During, J. (1994). *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris : Verdier.
- During, J. (2010). *Musiques d'Iran. La tradition en question*. Paris : Geuthner.
- Gindi, 'a. (1895). *Rawḍ al-masarrāt fī 'ilm a-n-naḡamāt*. Le Caire.
- Greimas, A.-J. (1970). *Du sens. Essais sémiotiques. Les enjeux de la sémiotique*. Le Seuil / PUF.
- Hula'i, M. K. A. (1993). *Kitāb al-mūsīqā a-š-šarqī* [Livres du Musicien oriental] [Réédition ; 1ère éd. 1904/1905]. Le Caire : Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.
- Imberty, M. (1969). *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*. Paris : Klincksieck.
- Khé, T. V. (1968). Modes musicaux. In *Encyclopædia Universalis* (p. 148-153, T. 11). Encyclopædia Universalis.
- Lagrange, F. *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda* [thèse de doct., Université de Paris VIII]. Thèse de doct. Saint-Denis : Université de Paris VIII, 1994.
- Lagrange, F. (1996). *Musiques d'Égypte*. Paris : Cité de la Musique/Actes Sud.
- Lagrange, F. (2011). Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la Nahda [Livret de compilation CD]. In F. Lagrange, M. Sawa & M. Said (Éd.), *The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi : The Works*. Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving ; Research.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press.
- Lossky, N. (2003). *Essai sur une théologie de la musique liturgique. Perspective orthodoxe*. Paris : Les Éditions du Cerf.
- Martinet, A. (1970). *Éléments de linguistique générale*. Paris : Armand Colin.
- Meeus, N. (1992). A propos de logique et de signification musicales. *Analyse musicale*, 57-59.
- Meeus, N. (1993). *Heinrich Schenker. Une introduction*. Liège : Mardaga.
- Meeus, N. (2004). Fundamental Line(s) [Accédé le 09/02/2012]. Mannheim International Schenker Symposium. 2004. http://paris-sorbonne.academia.edu/NicolasMee%C3%B9s/Papers/120792/Fundamental_Line_s_

- Meeùs, N. (2005). *Théorie modale : Moyen Âge et Renaissance* [Accédé le 04/05/2012]. 2005. <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article251>
- Meeùs, N. (2012). Heinrich Schenker [Accédé le 05/05/2012]. 2012. [http : // heinrichschenker . wordpress.com/2012/03/11/glossaire/](http://heinrichschenker.wordpress.com/2012/03/11/glossaire/)
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press.
- Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en jeu*, (17), 46-49.
- Molino, J. (2007). Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale. In J.-J. Nattiez (Éd.), *L'unité de la musique* (p. 1154-1196, T. 5). Actes Sud.
- Muwaylihi, I. a. (1902). 'Abduh al-Hāmūlī [Réédition]. In J. Zaydān (Éd.), *Tarājim mašāhīr al-qarn a-t-tāsi' 'ašar* [Biographie des sommités du XIXe siècle] (p. 406-407). Manšūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt.
- Narmour, E. (1989). Le code génétique de la mélodie : structures cognitives engendrées par le modèle de l'implication-réalisation. In S. McAdams & I. Deliège (Éd.), *La Musique et les sciences cognitives* (p. 75-101). Mardaga.
- Nattiez, J.-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union Générale d'Éditions.
- Nattiez, J.-J. (2004). La signification comme paramètre musical. In J.-J. Nattiez (Éd.), *Les savoirs musicaux* (p. 255-289, T. 2). Actes Sud.
- Picard, F. (2001). La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt). In J. Viret (Éd.), *Approches herméneutiques de la musique* (p. 221-233). Presses Universitaires de Strasbourg.
- Racy, A. J. *Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932* [thèse de doct., University of Illinois]. Thèse de doct. Urbana, Illinois : University of Illinois, 1977.
- Racy, A. J. (2007). Music and Social Structure : the Takht Tradition of Early-Twentieth Century Cairo. *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, (1), 57-76.
- Rouget, G. (1980). *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.
- Sahhab, G. *Essai de modélisation des énoncés instrumentaux sur leurs homologues vocaux au sein de la cantillation mesurée de la qaṣīda dans les enregistrements du cheikh Yūsuf al-Manyalāwī* [Mémoire de DEA]. UPA. Mémoire de DEA. UPA, 2011.
- Said, M. *Modal System of the Inšād Tradition in Egypt in the Modern Period* [Mémoire de DEA]. Université Antonine [Non publié]. Mémoire de DEA. Université Antonine, 2010.
- Saulnier, D. (1997). *Les modes grégoriens*. Paris, Tournai, Solesmes : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- Vigreux, P. (1991). Esquisse d'une chronologie du réformisme en Égypte. *Les Cahiers de l'Orient*, (24), 190-205.

Documentation électronique

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

Discographie

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