



Article de recherche

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

The Stylistic Singularity of Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912)

Nidaa About Mrad

Institut Supérieur de Musique, Centre de Langues, Université Antonine, Baabda, Lebanon.

RÉSUMÉ

Cet article propose une étude stylistique de l'œuvre interprétative traditionnelle du chanteur-improvisateur égyptien Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912), axée sur l'analyse sémiotique modale. Cette méthode opère une nette distinction entre un procès signifiant intrasystémique, qui est lié aux lignes des indicateurs nucléaires modaux sous-jacents des phrases mélodiques, et un procès extrasystémique, intéressant les structures de surface de ce même phrasé et ses réarrangements rythmiques, réalisés en rapport avec l'interférence de schèmes stylistiques anthropologiques culturels. Il s'agit de montrer que la singularité stylistique de Abd al-Ḥayy Ḥilmī au sein du legs discographique de la *Nahḍa* repose sur le choix anticonformiste, mais néanmoins hautement traditionnel, d'une syntaxe mélodique modale (lignée nucléaire) émancipée par rapport aux contraintes culturelles contextuelles, et minimaliste dans les moyens de sa mise en œuvre : déconstruction des formes conventionnelles et de leurs références stylistiques et rythmiques externes et renforcement du caractère suspensif des clauses mélodiques, inducteur de tension.

ABSTRACT

This article proposes a stylistic study of the interpretative traditional work of the Egyptian singer-improviser Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912), focusing on modal semiotic analysis. It makes a clear distinction between an intrasystemic signifying process, which is linked to modal nuclear indicators lines underlying melodic phrases, and an extrasystemic process, related to surface structures of this phrasing and its rhythmic rearrangements, made in accordance with interference of stylistic cultural anthropological schemas. The aim is to show that the stylistic singularity of Abd al-Ḥayy Ḥilmī within the *Nahḍa* discography is based on the nonconformist choice, but still highly traditional, of a melodic modal syntax (nuclear lineage) emancipated from cultural contextual constraints and minimalist in the means of its implementation :

MOTS-CLÉS

Abd al-Ḥayy Ḥilmī, musique égyptienne, Nahḍa, sémiotique modale, singularité stylistique, chant arabe, analyse stylistique, improvisation vocale

KEYWORDS

Abd al-Ḥayy Ḥilmī, Egyptian music, Nahḍa, modal semiotics, stylistic singularity, Arab singing, stylistic analysis, vocal improvisation

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2012



Corresponding author :

Nidaa About Mrad | nidaa.aboumrada@ua.edu.lb | Institut Supérieur de Musique, Centre de Langues, Université Antonine, Baabda, Lebanon.

Copyright : © 2012 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/>).

deconstruction of conventional forms and of their stylistic conventional forms and of their stylistic and external rhythmic references, and strengthening the suspensive property of melodic *clausulae*.

Norme de l'anormalité et anormalité de la norme, le style musical est pour Meeus (1993b, p. 10) ce qu'est la mode pour Roland Barthes¹ : «novation éperdue, sans cesse rattrapée par l'imitation». Cette définition est particulièrement appropriée pour caractériser l'œuvre interprétative traditionnelle du chanteur-improvisateur égyptien 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-14/4/1912), telle que la reflète l'anthologie de 78 tours publiée par la Fondation AMAR à l'occasion du centenaire de la disparition du maître². Le paradoxe inhérent à l'application de la notion d'œuvre à l'interprétation de séquences supposées appartenir à un legs traditionnel s'inscrit dans cette tentative de saisir cet éphémère qu'est la transformation sur le vif de ce legs et l'addition par un musicien créatif de nouveaux phrasés en temps réel, et de l'instituer en tant qu'*usage* fondamentalement pertinent dans sa réalisation d'une *norme* à la fois transgressive de la littéralité du legs et actualisatrice du *schéma* traditionnel transmis. C'est précisément cette *norme* qui occupe, selon Hjelslev (1971, p. 80, 89), une position de dépendance bi-unilatérale entre l'*usage* -la parole- et le *schéma* -la langue- et qui frise le statut du «corollaire superflu», selon ce même auteur, que Meeus (1993a, p. 14) assimile au style en musique et qui constitue le propre quasiment ineffable de la manière de chanter de Ḥilmī. Or, la mythologie égyptienne bienpensante et embourgeoisée de l'Entre-deux-guerres a beau avoir voulu épingle les fantaisies de dandy de ce musicien hors-pair, et lui dénier le statut gratifiant³ de compositeur (Lagrange, 1994, p. 811-813 et 2012), il n'en demeure pas moins, avec son confrère (et rival), le cheikh Yūsuf al-Manyalāwī (vers 1847-1911), le principal continuateur, au début de l'ère discographique

arabe, de l'art⁴ du chanteur(-improvisateur-compositeur) 'Abduh al-Ḥamūlī (1843-1901), instigateur du pendant musical du courant de rénovation culturelle endotraditionnelle du *Mašriq* (1798-1939), dénommé *Nahḍa* endogène par Hourani (1962). C'est en tout cas le propos de cet article que de mettre en exergue la simplicité de ce traitement stylistique, par-delà les bouleversements syncrétiques et réformistes de l'époque. Il s'agit d'une approche sémiotique, c'est-à-dire une étude des signes et de leurs renvois significatifs, qui a pour champ les énoncés musicaux régents par des modes, manières d'être du phrasé musical au plan mélodique. Cette approche pose le système constitué par l'ensemble des modes de cette tradition en tant que langue⁵ mélodique modale ou *schéma* métamodal, que l'*usage* traditionnel décline sous forme de *textes* musicaux articulés, dont les schèmes stylistiques -ou *normes* traditionnelles et conventionnelles- configurent la trame temporelle au niveau de surface et la forme générale, et dont la stylistique particularisée à l'échelle du *locuteur* musiquant traditionnel régule (au plan pragmatique) la *syntaxe* improvisée et fait sens pour l'*auditeur* musiqué.

I. Sémiotique modale

Jirjī Zaydān (1861-1914) est le premier à établir (en 1904) une corrélation historicisée entre musique et *Nahḍa* : «Il s'est produit au sein de cette renaissance un mouvement intellectuel et musical. La musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales. Un groupe de musiciens et de chanteurs s'est illustré, à la tête duquel 'Ab-

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

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

³ Aux yeux du modernisme empressé des musicographes arabes du xx^e s..

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

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

duh al-Ḥamūlī, promoteur de la nouvelle manière de chanter en Égypte»⁶. Toujours est-il que ce fin connaisseur de la culture arabe et de ses transformations qu'est Zaydān, tout en passant sous silence l'acte (ô combien « intellectuel ») de composer -généralement associé à Muḥammad 'Uṭmān (1855-1900) au sein de cette mouvance musicale⁷- accorde à la rénovation d'un style musical performatif un statut homologué à celui des réformes intellectuelles (concernant la pensée religieuse et politique et la littérature) constitutives de la *Nahḍa*. Il reste à déterminer la nature de cette évolution et son domaine d'élection.

C'est le témoignage de Ḥalīl Muṭrān (1871-1949), qui précise le propos de Zaydān en faveur de Ḥamūlī⁸ : « 'Abduh [al-Ḥamūlī] était très inventif et créait la mélodie en fonction de l'inspiration du moment, stupéfiant les connaisseurs et plongeant les auditeurs dans une extase induite par le pouvoir expressif de son élocution modale et l'enthousiasme devant une telle créativité. [...] Sa voix passait de l'aigu au grave, [...] alors que la modalité s'unifiait à son fondement, avant de se ramifier, tantôt double et tantôt unique, se rapprochant et s'éloignant, par conjonction ou par hiérarchie, s'emboîtant en gigogne, s'articulant suivant l'exigence du bon goût et du talent artistique, pour aboutir à la [note] finale »⁹.

Ainsi Muṭrān confère-t-il à l'art significatif et émotionnellement expressif de l'articulation mélodique modale, tel qu'il est cultivé par al-Ḥamūlī, la place centrale dans ce processus de résurgence de l'art musical arabe. L'usage grammaticalement pertinent que fait en temps réel tout locuteur-auditeur idéal (al-Ḥamūlī, Ḥilmī etc.) de la langue modale

serait producteur de phrases nouvelles, porteuses de sens. Cela conduit à s'interroger sur la nature de cette langue non-verbale constituée par l'ensemble des modes de cette tradition. Or, la description quadripartite de la modalité faite par Khé (1968) permet de caractériser un mode donné par : (1) son échelle, ou ensemble ordonné de hauteurs séparées par des intervalles mélodiques ; (2) ses degrés forts, élus au sein de son échelle ; (3) sa formule-type, ou mouvement mélodique caractéristique s'inscrivant entre les degrés forts ; (4) son éthos, signification, ou émotion caractéristique, liée à cette formule-type et à la structure sous-jacente.

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

Toujours est-il que la signification primordiale des unités de première articulation modale n'est pas d'ordre lexical, c'est-à-dire relevant d'une sémantique référentielle ou diasémiotique¹², puisqu'il n'existe pas de dictionnaire des formules modales, lesquelles ne s'associent pas sémantiquement à des lemmes de significations stables (Meeùs, 1992 ; 2012). Elle est d'ordre endosémiotique¹³ et relève d'une sémiotique intrinsèque¹⁴ ou intrasystémique gram-

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

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

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

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

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

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

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

¹³Les procès *endosémiotiques* s'opposent à leurs homologues *diasémiotiques*, en ceci que ceux-ci s'appuient sur une connotation mondaine ou référentielle de la signification par le biais d'un métalangage, tandis que ceux-là recourent à une dénotation de significativité qui s'envisage à l'intérieur du système envisagé (Meeùs, Nicolas, 1992, p. 57-59).

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

maticale¹⁵, et surgit de la comparaison du profil des unités significatives (et des syntagmes cellulaires modaux les incluant) avec la formule-type du mode ou *ligne modale* référentielle de la séquence musicale englobante¹⁶ (phrase ou texte musicaux).

Quant aux traits pertinents¹⁷ des unités de seconde articulation, ils reposent sur la dissociation des hauteurs en un nombre restreint de groupements de degrés forts (point 2 de la quadripartition modale) que l'auteur dénomme *noyaux métamodaux distinctifs* (Abou Mrad, 2012), de niveau d'articulation $n = 0$. C'est le choix de la finale d'un mode donné qui détermine le noyau principal ou (de fonction) « thétique » α de ce mode, en tant que chaîne de tierces passant par cette finale, autrement dit l'ensemble restreint (à trois) des degrés de rang (entier relatif) impair¹⁸ de l'échelle modale, la finale ayant pour rang $i = 1$. (Ce noyau peut s'étendre vers le bas et inclure le degré de rang $i = -1$, c'est-à-dire le degré se trouvant à la tierce inférieure de la finale de rang $i = +1$ ¹⁹. Et, par conséquent, le noyau secondaire²⁰ ou (de fonction) « antithétique » β (ainsi que, le cas échéant, le noyau tertiaire²¹ ou (de fonction) « synthétique » γ), recouvre les autres degrés employés²²,

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

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

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

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

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

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

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

²² Cette dichotomie nucléaire se retrouve dans la théorie musicale néobyzantine et, plus particulièrement, dans son système de notation neumatique qui a recours à un type particulier de signes, nommé *phthora*

ce qui permet d'établir une ségrégation sémiotique²³ et cognitive²⁴ de tous les degrés employés dans un énoncé caractérisé par ce mode. Cette dissociation est affinée en classant les degrés modaux selon leur éloignement par rapport à la finale dans le cycle des tierces²⁵.

Sans doute la mise en exergue de ces traits nucléaires pertinents pour les hauteurs qu'articulent les formules minimales²⁶ des cellules syntagmatiques modales permet-elle de dégager les structures *morphologiques musicales* « adap-

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

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

²⁴ Cette approche sémiotique centrée sur les noyaux distinctifs par tierces est confortée par des données sensorielles consistant en l'optimisation des otoémissions (sons émis par les cellules ciliées externes de l'oreille interne) induites par les produits de distorsion (sons émis par l'oreille en réaction à l'introduction de deux sons simples en rapport fréquentiel variable) en relation avec les intervalles de tierce et, plus particulièrement de tierce moyenne. Ainsi, selon Bonfils et Avan (2012) « L'intérêt majeur de l'étude des produits de distorsion résulte des possibilités de faire varier la fréquence des sons primaires. Les deux fréquences primaires doivent être proches l'une de l'autre, le rapport optimal étant voisin de $f_1/f_2 = 1,22$, d'où diverses possibilités de stimulation à des fréquences différentes ». Or, le rapport fréquentiel de la tierce moyenne exacte (351 c) divisant la quinte juste (702 c) en deux parts égales est précisément, ce qui conduit à considérer que la tierce *zalzalienne* est l'intervalle optimum maximisant l'intensité des otoémissions (Abou Mrad, 2012), celles-ci étant le reflet de l'activité de préamplification du signal sonore telle qu'elle est assumée par les CCE à l'égard des cellules sensorielles (Molino, 2007).

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

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

tables à l'expression de signifiés » (Eco, 1975, cité et traduit par Meeùs, 2012-2013, p. 26). Cette modélisation consiste à mettre en succession temporelle les degrés forts ou pôles de la cellule analysée, en leur substituant leurs noyaux respectifs, tenant lieu ainsi d'*indicateurs nucléaires*. Ces degrés forts sont les degrés initial (I) et final (F) du segment et son degré le plus saillant (par occurrence statistique ou par accentuation : T, pour *teneur*). La concaténation de I (anacrouse), de T (accent) et de F (désinence) constitue la *ligne modale (simplifiée) tripartite* de la cellule mélodique qui se compose de l'association transitive des neumes IT et TF. Ainsi la concaténation des *indicateurs nucléaires* de I, de T et de F institue-t-elle la *ligne nucléaire modale* de cette même cellule.

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

²⁷ « Reste enfin le troisième niveau, celui des phrases. C'est du moins de cette manière que Benveniste l'envisage, mais nous savons qu'en musique, contrairement à ce qui se constate en linguistique, ce niveau se démultiplie et que l'organisation (et l'articulation) du discours musical entier n'est pour nous pas vraiment différente de celle de ses phrases. C'est l'une des particularités les plus intéressantes de la sémiotique musicale, en particulier par rapport à la sémiotique linguistique, que le nombre des niveaux d'analyse n'y est pas limité. La linguistique ne dispose d'aucune grammaire pour l'organisation d'unités de plus grandes dimensions que les phrases, alors que la grammaire musicale détermine des règles qui s'appliquent jusqu'aux œuvres entières. Les tentatives linguistiques de créer des grammaires du discours, le carré sémiotique de Greimas par exemple, ne parviennent généralement pas à se libérer de l'«illusion référentielle» que pourtant elles dénoncent. En mu-

Dans la formulation du *répons des censeurs* en *Bayyātī/nawā* (sol_2), propre à la forme de *qaṣīda 'alā l-waḥda* (voir *infra*), deux noyaux entrent en concurrence : ☐ (*nawā* (sol_2)-'ajam (si_2^b)) et ☐ (*tīk ḥiṣār* (la_2^{db})-kardān (do_3)). À partir de ces noyaux se constituent deux lignes modales concurrentes ☐☐☐ et ☐☐☐, donnant lieu à la synthèse globale ☐☐☐☐ (transcription I) (Abou Mrad, 2011).



Transcription I : noyaux et lignes modales du *répons des censeurs* des *qaṣīdas 'alā l-waḥda* en mode *Bayyātī/nawā* (sol_2)

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

sique, Heinrich Schenker a conçu sa théorie en trois niveaux seulement, arrière-plan, plan moyen et avant-plan ; mais il ne s'agit là que d'une convention méthodologique : le plan moyen, en particulier, se décompose en un nombre indéterminé de niveaux. Il est vrai que les niveaux ne sont pas conçus ici de manière en tous points comparables à la description « intégrative » de Benveniste, mais la différence est peut-être moins nette qu'il semblerait » (Meeùs, 2012, p. 17).

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

La *prolongation* de la juridiction de ces pôles par-delà les limites (inférieure et supérieure des niveaux d'articulation) syntagmatiques permet de mettre ainsi en exergue une *ligne fondamentale* ²⁹ [diagramme], qui part d'un degré quelconque du noyau principal, passe par un degré du noyau secondaire pour aboutir d'une manière transitive à la *finale* du mode de l'énoncé englobant, signant ainsi la complétude sémantique de la phrase ou son statut conclusif. Cette courbe principale cohabite néanmoins avec la *ligne alternative* [diagramme], s'arrêtant à un degré quelconque du noyau secondaire (ou tertiaire) et représentant une forme d'incomplétude sémantique, synonyme de statut suspensif. Et c'est de l'enchevêtrement de ces lignes et de leur opposition sémiotique que naît l'intrigue du texte musical et que s'élabore syntaxiquement son phrasé et sa signification intrinsèque.

2. Trame temporelle

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

le modèle cognitif de l'implication-réalisation (Meyer, 1956, chap. iii).

²⁹ Cette courbe constitue une sorte d'ersatz monodique de la ligne originelle/fondamentale ou Urlinie schenkérienne, clause mélodique de la structure originelle/fondamentale ou Ursatz, qui descend d'une note quelconque de l'accord de tonique vers la tonique (Meeus, 1993a; 2012; Meeus, 2004). « 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).

³⁰ Il s'agit d'abord du sceau prosodique métrique que la langue des textes chantés imprime sur la configuration rythmique des chants et qui varie fortement d'un contexte linguistique ou dialectal à l'autre. Il s'agit surtout de l'empreinte métrique par laquelle les rituels religieux et profanes marquent cette même configuration, et qui est inhérente à l'ar-

Cette régulation consiste avant tout dans la définition quantitative prosodique métrique des durées et des accents dynamiques, susceptibles d'être assignés aux unités distinctives mélodiques susdécrites pour en agencer la rythmique. Une telle analyse permet de dégager trois schèmes stylistiques et rythmiques, à base anthropologique musicale ³¹, en fonction de la prédominance de l'un de ces modèles (verbal versus gestuel/mélodique) ou de la codominance des deux : (1) schème à prédominance verbale et à connotation religieuse *monothéiste abrahamique mélophobe*, ayant pour modèle la cantillation ³² rituelle d'une prose sacrée; (2) schème à prédominance gestuelle/chorégraphique et mélodique et à connotation religieuse *mystérique (dionysiaque)*, ayant pour modèle la ritournelle ³³ et son corrélat le responsorial ³⁴; (3) schème à codominance verbale et gestuelle et à connotation religieuse *laudative (apollinienne)*, ayant pour modèle l'hymne ³⁵. Toujours est-il qu'une hiérarchie normative s'établit entre ces trois schèmes au regard de l'esthétique régionale prédominante, celle qui est commune aux religions du Livre et qui confère au Λόγος (*Logos*) un statut théologal et une fonction rituelle centrale, non seulement en religion, mais dans divers domaines de la vie. Sans doute ces schèmes stylistiques opèrent-ils à différents niveaux de l'articulation modale, en structurant, selon le modèle prédominant, la métrique et la rythmique des formules minimales et celle des cellules modales, ainsi que la configuration métrique des phrases (il s'agit d'un équivalent musical des réarrangements morphophonologiques de la grammaire générative transformationnelle ver-

bitrage esthétique et symbolique rendu entre verbe et geste (Chailley, 1996, p. 17-18), se superposant à l'antique dialectique poétique musicale du λόγος (*logos*) et du μέλος (*melos*) et à l'opposition du vocal à l'instrumental.

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

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

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

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

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

bale). Ces schèmes façonnent également la forme compositionnelle du texte musical : forme en parcours obligé³⁶ sans redondance pour le modèle cantillatoire, forme réitérative pour le modèle hymnique et forme cyclique pour le modèle responsorial et pour toute agglomération de ces schèmes impliquant une alternance entre des segments de styles différents.

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

Toujours est-il que selon le chroniqueur Al-Muwayliḥī (1902, p. 406), l'importante refonte instaurée par Ḥamūlī -avec le soutien du khédive³⁷ Ismaël Pacha (1863-1879), souverain d'Égypte- est tributaire d'un syncrétisme³⁸ qui intègre à (1) la tradition musicale citadine cairote, de langue vernaculaire, se présentant sous les formes strophiques (de métrique mesurée binaire) du *dawr*³⁹ et de la *ṭaṭṭūqa*⁴⁰ et

cantillatoires réitératives (de métrique non-mesurée) du *yā lēl*⁴¹ et du *mawwāl*⁴², d'éléments adaptables, susceptibles de la renouveler, en provenance (2) de la tradition parareligieuse et soufie de l'*inṣād*⁴³, de langue arabe classique : (2a) cantillation mélismatique⁴⁴ de *qaṣīda*⁴⁵ *mursala* (de métrique non-mesurée) et/ou *muwaqqa'a* (de métrique mesurée), propre au *ṣikr* (cérémonial d'invocation des noms divins) et (2b) responsorial du *tawṣīḥ*⁴⁶; (3) de la tradition alépine, axée sur la forme vocale binaire cyclique (AABA) du *muwaṣṣaḥ*⁴⁷, qui privilégie les *uṣūl* (modules percussifs périodiques à base de *dum* et *tek* ou *tak*, voir Annexe 2) ottomans irréguliers et/ou prolongés et parfois des macromodes-*maqāms* inusités, d'origine ottomane; (4) de la tradition instrumentale ottomane, principalement la forme du *taqṣīm*⁴⁸ autonome (de métrique non-mesurée)

harems pour instruire et divertir les femmes de la noblesse) et réservée conventionnellement aux femmes, la *ṭaṭṭūqa* fait alterner un refrain-*maḥab* collectif avec un couplet-*ḡuṣn* en solo (Lagrange, 1996, p. 74-76). 'Abd-el-Ḥayy Ḥilmī est le premier chanteur homme à chanter ce répertoire.

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

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

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

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

⁴⁵ Poème arabe classique monomètre et monorime.

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

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

⁴⁸ Genre et forme instrumentale d'improvisation de style cantillatoire

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

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

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

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

⁴⁰ Chanson légère répétitive égyptienne, de langue vernaculaire, élaborée au début du xix^e s. dans les milieux des *'awālem* ou almées (chanteuses et/ou instrumentistes -et, plus rarement, danseuses- égyptiennes instruites, regroupées dans une guilde, et qui étaient appelées dans les

et des ouvertures instrumentales composées (de métrique mesurée) de forme cyclique, *pešrev* et *semāṭ*.

Sollicitation herméneutique (Picard, 2001) et générative de la tradition, susceptible d'activer ou de réinitialiser le sens (During, 2010, p. 252) des séquences-types puisées dans les répertoires préexistants, par le biais notamment d'une complexification systémique et syntaxique, ce processus donne naissance à des formes hybrides symboliquement et musicalement situées aux confins des traditions apparentées précitées : formes développées improvisatives, cantillatoires et efflorescentes du *taqṣīm yā lēl* -de métrique non-mesurée, parfois mesurée sur *bamb-* et du *mawwāl* -de métrique toujours non-mesurée- et formes composites du *dawr* et de la *qaṣīda* à répons -sur métrique mesurée binaire- dite *qaṣīda 'alā l-waḥda*. Ces séquences s'intègrent aux phases successives de la *waṣla*, macroforme élastique, en parcours obligé dialectique triphasé monomodal, représentant la charpente-type du format du concert de la nouvelle école : (1) phase thétique des ouvertures précomposées instrumentales (*pešrev* ou *semāṭ* arabisés) et vocales (*muwašṣaḥs*), (2) phase antithétique des cantillations instrumentales (*taqṣīm*) et vocales (*taqṣīm yā lēl*, *mawwāl* ou *qaṣīda mursala*) improvisées ; (3) phase synthétique des formes hybrides à responsorial improvisatif (*dawr* et/ou *qaṣīda 'alā l-waḥda*) (Abou Mrad, 2004 ; Al-Ḥulā'i, 1904/1905). Cette *waṣla* est interprétée par un chanteur soliste entouré d'un *taḡt*⁴⁹ instrumental⁵⁰ et d'un à trois *maḡhabgīs*⁵¹. Des échantillons improvisatifs de ces mêmes séquences-types sont gravés, au début du siècle suivant, sur des 78 tours par les principaux continuateurs de l'école al-Ḥamūlī, notamment, 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī, et ce, sous une forme autonomisée par rapport à la *waṣla*, dans laquelle la phase thétique est généralement remplacée par un *dūlāb*,

et de longueur et de métrique variables (mesurée versus non-mesurée).

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

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

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

court prélude instrumental caractérisant succinctement un mode⁵².

Cette acculturation entre contextes religieux et profane permet l'intégration de la pratique du responsorial improvisatif -propre au *tawṣīḥ* confrérique- à celles du *dawr*, du *muwašṣaḥ* et de la *qaṣīda*. Ainsi le *dawr* « nouvelle manière » se compose-t-il d'une section introductive, dénommée *maḡhab*, entièrement précomposée (de métrique mesurée, adoptant généralement le module percussif à quatre pulsations binaires du *maṣmūdī* ou de la *waḥda mukallaḥa*, voir Annexe 2), et d'une section développementale (de métrique mesurée, adoptant généralement le module percussif à deux pulsations binaires de la *waḥda sā'ira*, avec ses différentes variantes syncopales), dénommée *ḡuṣn* ou *dawr* proprement dit, formée d'un parcours obligé vocal, à seuils, comportant (1) des plages d'*istirsāl*⁵³, chant improvisé combinant le style cantillatoire efflorescent et mélismatique à la variation sur des motifs empruntés au *maḡhab*, (2) des plages de responsorial, dénommées *hank*, faisant alterner chacune un répons, chanté par le petit chœur des *maḡhabgīs* avec des énoncés improvisés sur les mêmes paroles que la ritournelle par le chanteur soliste, et (3) des plages de tuilage impliquant soliste et *maḡhabgīs* autour de longues formules réitérées et comportant souvent des onomatopées : les *āhāt* (« Āh ! ») langoureuses et/ou éplorées (Abou Mrad, 1991 ; Lagrange, 1996).

Quant à la forme réactualisée du *muwašṣaḥ*, elle accueille généralement une greffe responsoriale, consistant en un *hank* s'interpolant, tel un trope, au sein de la section médiane B ou *ḡāna*, tout en maintenant l'usage des *uṣūl* ottomans irréguliers et/ou prolongés les plus simples, mais en

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

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

leur substituant parfois une *waḥda* passe-partout.

De même en est-il pour la nouvelle forme (hybride) de la *qaṣīda* 'alā l-*waḥda*, laquelle fait alterner la cantillation improvisée des vers arabes classiques d'un poème monomètre et monorime, sur la métrique mesurée du module binaire de la *waḥda*, avec un *répons* au texte polysémique (mystique vs profane), dit des *censeurs* (*lāzimat al-'awāzel*, Lagrange, 2011, Abou Mrad, 2011) : « *Āh yā anā w-eṣ lel-'awāzil 'andenā 'Um maḍya' el-'uzzāl we-wāṣilnī anā* »⁵⁴, que Frédéric Lagrange (2011, p. 31) traduit par : « Pauvre de moi ! Que devons-nous aux censeurs ? Laisse-les s'égarer et unis-toi à moi » (transcription I). Doté d'une clausule caractéristique, ce *répons* est généralement énoncé en ouverture et/ou en clôture, dans sa mouture chantée en dialecte égyptien classicisant (par le petit chœur des *maḥabgīs*), et, en cours de performance, sous forme de ritournelle instrumentale (jouée par le *taḥt*). Transcendant la quintuple hétérogénéité du genre (mystique/profane), de la langue (classique/dialectal), du dispositif sonore (vocal/instrumental), du tramage temporel (métrique verbale non mesurée versus métrique gestuelle mesurée) et du style vocal (cantillation/chant) de ses constituants, l'élaboration de cette séquence-type semble reposer sur cette *euphonie* syntaxique musicale caractérisant l'interaction (intertextuelle) entre termes contrastés régulièrement alternés. Aussi le *répons des censeurs* constitue-t-il, par son schème cadentiel un modèle sémiotique génératif pour l'élaboration de la musicalisation des vers de la *qaṣīda* (Abou Mrad, 2011).

3. Ḥilmī le mélode funambule de l'errance

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

intrinsèque au détriment de tout procès concurrent.

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

Qu'il eût consacré deux enregistrements à un *muwašṣaḥ* aussi répétitif que « *Yā naḥīf al-qawām* », ne peut se comprendre qu'à la lueur de cet exercice de style consistant à fournir une version interprétative scolastique (I-4), « militairement⁵⁵ » respectueuse du module percussif irrégulier *samāṭī ḥaqīl* ((3+2+2+3)/8=10/8), suivie (deux ans plus tard) d'une autre version rythmiquement débridée, *déconstruite* selon les termes de Frédéric Lagrange (1994, Annexes et 2012), dans laquelle il disloque le *samāṭī ḥaqīl* par le biais d'un imprévisible décalage des frappes et des syllabes du texte, pour faire place nette à la formulation mélodique

⁵⁵ L'interprétation qu'il donne des deux *muwašṣaḥs* « parareligieux » « *Yā laylu 'inna l-ḥabība wāfā* » et « *Ġuṣnu bānin jabīnuhu* » (IV-8) est également littérale et conforme à la configuration de la précomposition et ce, probablement, en raison du contexte qui ne se prête pas à déconstruction de la part d'un chanteur dont la caractérisation profane est très affirmée par ailleurs : Ḥilmī est tout sauf un *ṣayḥ* (ou tout au moins un chanteur dévot) pour se permettre des licences explicites avec des louanges au Prophète. Il convient de noter que notre chanteur ne se prive pas d'enregistrer des pièces fortement circonstanciées, comme le *du'ā* « *Ye'īs Medewī Maṣr* » (IV-9), ou « Dieu préserve le khédive d'Égypte ! », le *mawwāl* « *Yā mufrad el-ḡīd* » (II-7), élégie improvisée le jour de la mort de Mustafa Kamel, grande figure nationaliste, le *dawr* maçonnique qu'est « *Ahd el-eḥḥuwwa* » (I-1) (si l'affiliation maçonnique d'al-Ḥamūlī, compositeur de ce *dawr*, est attestée par le chroniqueur Rizq, [1936–1947], celle de Ḥilmī ne l'est pas, condition qui n'est pas exigée pour enregistrer ce *dawr*), le *dawr* « *Lā yā 'ēn* », improvisé par Ḥamūlī à l'annonce de la mort de son fils.

54

آه يا أنا وش للعوزال عندنا

قُم مَضِيْعَ الْعُزَالِ وَوَاصِلْنِي أَنَا.

mélismatique et à ses irrépressibles lignes modales⁵⁶. La double interprétation faite par Ḥilmī du *muwašṣaḥ* « *Waghak mušriq* » s'inscrit également dans cette logique déconstructiviste, mais de manière plus subtile : dans les deux versions, il s'astreint à la rigueur métrique du module percussif périodique prolongé -à huit pulsations, d'obédience ottomane- *muḥammas* pour les deux premiers vers-*dawrs*, puis s'en émancipe partiellement pour réaliser sur la *ḫāna* (« *ḫaddak wardī* ») un équivalent du *ḡuṣn* d'un *dawr*, avec un *istirsāl* et des *āḥāt* (en tuilage avec les *maḥhabīs*), avant de rétablir la tutelle du module cyclique ottoman sur le vers conclusif. Tandis que dans la version *scolastique* (Odeon, 1906, X45312/2, ici compilée en I-5) il semble « exécuter » minutieusement et de bout en bout un schéma entièrement précomposé, et ce, même pour les *āḥāt*, supposées improvisatives, il opte en revanche dans la seconde version enregistrée (Gramophone 012442)⁵⁷ pour une « interprétation » plus improvisative, plus proche du traitement qu'il réserve généralement aux *dawrs*, selon l'usage créatif initié par al-Ḥamūlī.

Ce calibrage « scolaire » autorise, en outre, une multitude d'autres pieds-de-nez aux conventions stylistiques interprétatives, comme cette transformation en (une sorte de) *dawrs* atypiques des *muwašṣaḥs* « *Atānī zamānī* » (II-5) et « *Hāti ayyuhā s-sāqī* » (III-5)⁵⁸, à force d'imposer le style quasi-cantillatoire de l'*istirsāl* -mais cependant sans *āḥāt*, ni *hank*- à l'interprétation de la composition originale et d'interpolation de variations en ce style dans le flot de la performance, celle-ci étant, de surcroît, conclue, pour le premier *muwašṣaḥ* cité, dans un mode complètement étranger à la trame compositionnelle originale. Quant à l'interprétation ḥilmienne du *muwašṣaḥ* « *Nāḥat fa-'agabtuhā* » (III-4), elle est plus radicale, en ce sens qu'elle le transforme en une sorte de cantillation de *qaṣīda* 'alā l-*waḥda*, introduite par les deux premiers vers en guise de *répons* et s'intercalant avec des répliques instrumentales en incises-formules

typiques de la *qaṣīda* et totalement étrangères au style interprétatif hymnique du *muwašṣaḥ*.

Non content de malmener les conventions (masculines) du *muwašṣaḥ*, Ḥilmī s'attaque au fief féminin de la *ṭaqṭūqa*, répétitive à l'excès, des almées. Premier chanteur « classique » à s'essayer à ce genre badin (Lagrange, 1994 et Lagrange, 2012, il s'empare des ritournelles de ce répertoire pour les déterritorialiser⁵⁹ subtilement, mais radicalement. Il en supprime la répétitivité conformiste au gré des couplets-refrains, en l'intégrant dans la dynamique du responsorial improvisatif, faisant alterner le refrain-*maḥhab*, chanté par le petit chœur des *maḥhabīs*, avec des incises qu'il improvise gaïement, en s'éloignant progressivement, mais délibérément de la mélodie du couplet-*ḡuṣn*, quitte à donner dans le style variationnel de l'*istirsāl*, emprunté au *dawr*, comme dans les *ṭaqṭūqas* « *ʿĪdī l-yamīn* » (III-1)⁶⁰ et « *Yā naḫlitēn fe l-'alālī* » (III-2). Le maître va au bout de cette logique déconstructiviste lorsqu'il applique à la *ṭaqṭūqa* « *ʿAmara yā 'ammūra* » (I-6) le style cantillatoire improvisatif de la *qaṣīda* 'alā l-*waḥda*, avec un refrain évoquant le *répons des censeurs* (dans sa version originale en *Sīkāh*, voir Abou Mrad, 2011), des formules et des incises instrumentales typiques, marquant les phrases à clauses suspensives caractéristiques de l'art ḥilmien. Il reste que chacune des *ṭaqṭūqas* enregistrées est encadrée par un prélude ou un postlude de type *taqṣīm-yā lēl* improvisé sur *bamb*, dont la durée dépasse celle de la composition en titre du disque 78 tours, ce qui fait de cette pièce tout au plus une sorte de motif fournissant à notre chanteur l'occasion d'improviser un nouveau *yā lēl*, en employant le procédé susdécrit du suspense mélodique.

Si les formes censées être entièrement précomposées sont ainsi délibérément déconstruites, il reste que les formes d'improvisation totale du *mawwāl* et de la *qaṣīda mursala* (de métrique non-mesurée) subissent également d'importants tiraillements. Tantôt, comme dans la *qaṣīda mursala* « *Tih dalālan* » (IV-12) et les *mawwāls* « *Sāhī l-ḡefūn* » (III-9) et « *Yā dī l-gamāl wed-dalāl* » (IV-7), pratiquement toutes les phrases de la cantillation se terminent par

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

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

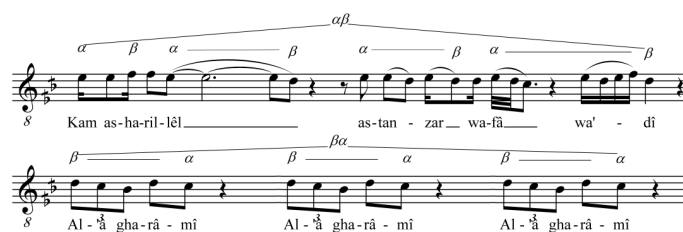
⁵⁸L'interprétation du *muwašṣaḥ* « *Yā akḥālī l-'ēyn* » (IV-11) se trouve à mi-chemin entre la conformité à la précomposition et le style débridé de II-5 et III-5.

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

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

des clausules suspensives⁶¹, l'affirmation conclusive de la finale n'étant faite qu'à la dernière clausule ou cadence finale. Dans d'autres cas et en alternance avec un tel suspense entretenu à l'aigu, Ḥilmī procède à une série de clausules successives sur la finale, mais de factures différentes -*taqsim-yā lēl* (III-3, I :16-I :31) ou *qaṣīda mursala* «*Ilā muḥayyāka nūru l-badr*» (III-I I, à plusieurs reprises)⁶², rendant -par le biais de leur réitération variationnelle- étonnement *suspensives* ces clausules supposées *conclusives*. Il pousse ce procédé encore plus loin, mais, cette fois-ci (une fois n'étant pas coutume), en corrélation totale avec la sémantique textuelle des troisième et quatrième vers du *mawwāl* «*Yā ḥādiya l-ṭs*» (III-3, 6 :49-7 :22), marqué par la thématique de l'errance bédouine : «*Kam ashari l-lēl astanzar wafā wa'dī Al'ā ḡarāmī*» (Combien je veille la nuit attendant que soit tenue la promesse qui m'a été faite et que je retrouve mon amour). Contre toute attente et après une clausule suspensive ☐⁶³ sur le degré *muḥayyar* (ré₃), énoncée sur le mot «*wa'dī*», il s'empare de la proposition salvatrice «*Al'ā ḡarāmī*», signifiant «je retrouve mon amour», et la répète trois fois de suite, avec la même formule mélodique conclusive ☐ (transcription 2). Cette triple insistance, prenant apparemment le contrepied du style non-réitératif de Ḥilmī, introduit par sa lancinance un *topique musical*⁶⁴, celui des retrouvailles amoureuses et d'une reterritorialisation tant quêtée, marquée ici par la conversion (l'espace de quelques secondes hypnotiques) en ritournelle de ce qui n'est conventionnellement pas répété : une formule de cantillation.

Et, inversement, notre chanteur traditionnel non-conventionnel pousse subtilement le décroissement des formes musicales et de leurs territoires d'attache sociolinguistico-culturels vers une autre entorse sémiotique : en pleine cantillation des vers très classiques (et omeyyades) d'Ibn Abī 'Uyayna «*Alā fī sabīlī l-Lāh*» (III-I 3), l'efendi glisse à trois reprises (4 :10-4 :56) une prononciation teintée de



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

dialecte égyptien transformant *muḥgatī* en *muḥgetī*, comme pour mettre allusivement en dérision -en en déterritorialisant la langue- les deux enregistrements de référence de la même *qaṣīda* commis par son rival, l'éminent cheikh soufi al-Manyalāwī. Cependant et en dehors de cette facétie ponctuelle, Ḥilmī prend très au sérieux (voire au tragique) la forme de la *qaṣīda* 'alā l-waḥda -notamment, les célèbres «*Fa-yā muḥgatī ūbī gawan*» (II-8), «*Arāka 'aṣiyy a-d-dam'i*» (IV-3)-même s'il y introduit de temps à autre des usages inusités. Ainsi en est-il de son choix de cantiller la totalité de la *qaṣīda* «*Alasta wa'adtanī*» (IV-2), du Fou de Laylā, en *Bayyātī/muḥayyar* (ré₃), alors que l'introduction instrumentale est clairement affirmée en *Bayyātī/nawā* (sol₂), quitte à donner des signes en faveur d'un changement complet de position transpositive du macromode -comme s'il s'agissait d'une sorte de déterritorialisation modale à la quinte supérieure- et non pas dans le sens de l'installation de la couleur modale *Ḥusaynī/nawā* (sol₂). Ce suspense -accru même pour des instrumentistes habitués à la très forte imprévisibilité erratique du maître- se résout par une clausule finale sur *nawā* (sol₂), qui confirme (en rassurant tout le monde) le mode annoncé par le *taḫt*.

Quant au comble du paradoxe stylistique, il concerne cependant l'interprétation proposée par Ḥilmī de la *qaṣīda* 'alā l-waḥda «*A-sāqiyāya 'a-khamrun fī ku'ūsikumā?*» (III-6, Vous qui me servez à boire, est-ce bien du vin que vous avez dans vos calices?) : alors que les instrumentistes s'attendent apparemment à une *qaṣīda* 'alā l-waḥda à laquelle ils préludent par un *dūlāb* en macromode *Bayyātī/nawā* (sol), suivi d'incises-bourdonnements métriques ou *mzans*, marquant et la finale modale *nawā* et les pulsations binaires du module périodique de la *waḥda*, le chanteur entame pour ces vers interrogatifs -dus au très grand poète abbasside al-Mutanabbī- évoquant le vin et la consternation jalouse-

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

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

⁶³ Le noyau principal est constitué des degrés *kardān* (do₃) et *buzuk* (mi₃^{db}), tandis que le noyau secondaire se compose des degrés *avj* (si₂^{db}), *muḥayyar* (ré₃) et *māhūrān* (fa₂).

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

ment amoureuse, une cantillation syllabique⁶⁵ de type *tartīl* coranique, donc de métrique pulsative irrégulière (anischron⁶⁶), et dont la première clausule est suspensive sur la sous-finale *jahārkāh* (fa). Apparemment désarmés et percevant un débit syllabique bien plus rapide que prévu, les instrumentistes réagissent de manière hétérogène : le *qānūniste* Muḥammad Ibrāhīm propose un style d'accompagnement et de réplique cantillatoire non-mesuré⁶⁷, tandis que le violoniste Sāmī a-š-Šawwā et le 'ūdiste Maṣṣūr 'Awaḍ doublent le tempo de leurs pulsations. Mais le chanteur poursuit son expérimentation stylistique en renouant progressivement avec le style usuel de la cantillation neumatique⁶⁸ et mélismatique sur une *waḥda* deux fois plus lente, interrompue par des clausules typiques suspensives, sur le quatrième degré, et conclusives, modélisées sur le *répons des censeurs*, alors que le *taḫt* s'est engagé sur tout autre chose et qu'il n'est plus en mesure de faire marche-arrière. Cette polyrythmie polystylistique se poursuit, tandis que notre chanteur inverse l'ordre des troisième et quatrième vers, tout en les répétant et permutant, et, pour conclure, paraphrase avec brio la clausule typique du *répons des censeurs* sur des mots à la métrique pourtant différente, mais de signification similaire, tandis que le *taḫt*, pris à ce jeu des paradoxes signifiants, plutôt que de donner à entendre la *ritournelle des censeurs* en réponse à sa paraphrase conative impulsée par Ḥilmī, relève le défi et se lance dans une sorte de *ritournelle* créée sur le vif qui récapitule en écho-*tarjama* la ligne modale globale de la séquence, opération menée haut-la-main par Muḥammad Ibrāhīm, en guise de confirmation conclusive de cette expérience créative de musicalisation sémantique d'un verbe énigmatique, complètement inédite (et probablement unique), tout au moins, en

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

⁶⁶ Il s'agit d'un rythme pratiquement *bichrone*, à l'instar de la cantillation coranique syllabique telle que l'analyse Lambert (2012, p. 23–24).

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

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

studio, lorsque la tradition dépasse toute velléité moderniste par sa (ou son im)pertinence.

Toujours est-il que la distanciation pratiquée par Ḥilmī par rapport aux formes conventionnelles ne s'inscrit pas dans une esthétique de l'ironie, telle qu'elle est cultivée par son contemporain montmartrois Erik Satie. Elle constitue plutôt une propédeutique en creux pour le processus d'intronisation de la sémiotique modale intrasystémique en tant que seule productrice de sens en musique. Le rythme est cependant tout sauf annihilé : seule est mise à mal son inféodation systématique à la sémantique de la parole, à celle du rituel ou à celle de la chorégraphie⁶⁹. Les figures rythmiques ne tirent plus leur légitimité de leurs modèles poïétiques, métrique de parole ou de geste, mais de ces figures mélodiques pour lesquelles elles servent de vecteurs hyposémantiques, sauf dans des cas précis où ils servent d'activateurs de topiques musicaux. Dans de nombreux *dawrs* -comme « 'Ahd el-eḫewwa » (I-1), « *Gaddidī yā nafsī laḫ-zik* » (I-2)⁷⁰, « *Sallemt-e rūḫak* » (I-3)⁷¹, « *Bustān gamālak* » (I-11)⁷², « *El-bolbol gānī* » (II-1)⁷³, « *Aḥīn en-naḫs* » (II-2)⁷⁴, « *El-*

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

⁷⁰ Dans ce magnifique *dawr*, Ḥilmī se lance dans des jeux prolongés (4 :06-6 :00) sur le mot *el-ḡarām* (la passion) en *istirsāl* et en *hank*, mettant en exergue de manière concurrentielle les degrés *kardān* (*do*₃), *muḥayyar* (*ré*₃), *buzurk* (*mi*₃^{db}), *māhūrān* (*fa*₃), *ramal tūtī* (*sol*₃), avec confirmation du caractère conclusif sur *muḥayyar* (*ré*₃), à chaque fois par l'égrènement de l'échelle jusqu'à la finale *dūkāh* (*ré*₂).

⁷¹ Jeu prolongé (5 :40-6 :00) sur le mot *šūf* (constate) en *istirsāl* et *hank*, mettant en exergue de manière concurrentielle les degrés *kardān* (*do*₃), *ṭik šāhnāz* (*ré*₃^{db}), *buzurk* (*mi*₃^{db}), *māhūrān* (*fa*₃), *ramal tūtī* (*sol*₃), avec confirmation du caractère conclusif sur *muḥayyar* (*ré*₃), à chaque fois par l'égrènement de l'échelle jusqu'à la finale *dūkāh* (*ré*₂).

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

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

⁷⁴ Centrage du texte sur la proposition « *Anā 'aše'* » pour plus des deux-tiers de l'enregistrement et persévérance obsessionnelle dans la partie supérieure de l'échelle de *Naw'aḫar*, avec intensification du jeu

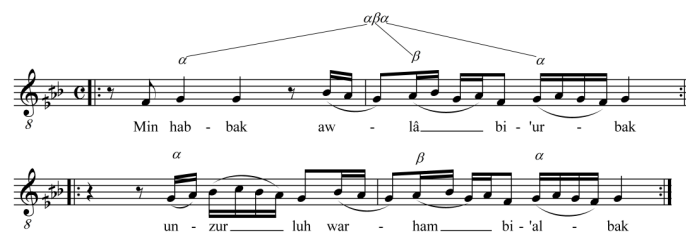
'albe dāb es'efīnī» (III-8), «Malīkī anā 'abdak» (IV-13), etc.-Ḥilmī s'empare de bribes syllabiques de texte et les répète à satiété en guise d'onomatopées paradigmatiques, dotées de valeurs longues et brèves destinées à être remplies, au gré de l'inspiration⁷⁵, par diverses combinaisons mélodiques. Loin du ludisme caractérisant de nombreuses interprétations de Manyālāwī, celles de Ḥilmī sont empreintes d'un sens tragique (mystérique) s'appuyant sur cette intensification continue de la tension psychocognitive liée à l'accumulation conative de clausules suspensives et de lignes modales secondaires erratiques ne cédant que trop rarement la place au lignage modal fondamental. Ce minimalisme, déjà observé dans le cadre des formes à improvisation cantillatoire, est fortement représenté dans ce *dawr* quasi-matriciel qu'est «Min ḥabbak awlā be-'urbak» (III-12), dont le *maḥhab* extrêmement court, mis au point par Muḥammad 'Uṭmān autour de la ligne fondamentale $\square\square\square$ (la même que pour le *répons des censeurs*, transcription 1) du macromode *Bayyātī/nawā* (*sol*₂) (transcription 3) -prenant ensuite son aspect altéré *Ṣabā-*, est transformé en *répons* pour le *ḡuṣn* qui devient ainsi entièrement responsorial. Chaque phrase-verset de ce responsorial est une efflorescence mélismatique qui se développe à partir du matériau mélodique du *répons* en phrases suspensives -de ligne modale alternative $\square\square\square$ - exacerbées (par différenciation relativement à la ligne fondamentale $\square\square\square$), qui aboutissent à une clausule conclusive laquelle ramène euphoni-quement au *maḥhab*-répons.

4. Conclusion

La singularité stylistique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī au sein du legs discographique de la *Nahḍa* repose sur le choix anticonformiste, mais néanmoins hautement traditionnel, d'une syntaxe mélodique modale émancipée par rapport aux contraintes culturelles contextuelles, et minimaliste dans les moyens de sa mise en œuvre : déconstruction des formes conventionnelles et de leurs références stylistiques

de suspension-conclusion.

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



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

et rythmiques externes et renforcement des suspensions des clausules. Le résultat en est une errance continue hors des territoires fréquentés et loin des repères balisés, sans qu'aucun divertissement (au sens pascalien) ne soit ébauché, sans qu'aucun filet de sécurité ne soit tendu sous cet authentique funambule des lignes modales suspendues. Seuls de rares moments glanés au fil de cette quête tragique du paradis perdu esquissent les traits sereins d'un *topos* mélodique retrouvé et donnent à entendre les fruits de cette ligne modale originaire vivante. Mais, comme si aucune finale n'est finale, les pulsations lancinantes du *bamb* reviennent à l'assaut en fin de (presque chaque) disque et relancent une nouvelle quête entourée des accents douloureux des *taqṣīms* du violon et du *qānūn*, comme si ce monde n'avait de sens que par sa déchirure cruciforme.

Remerciements

Abstract translated by Joyce Gad, Centre of Languages, Antonine University.

Notice biographique

Nidaa Abou Mrad - Professeur de musicologie, directeur de L'Institut Supérieur de Musique et du Centre de Langues de l'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. (2012). La singularité stylistique de Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912). *Revue des Traditions Musicales*, 6(1), 27–42. 10.51300/RTM-2012-43

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. (2004). Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe. *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 17, 183-215.
- Abou Mrad, N. (2009). Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée. *La pensée de midi*, 2009/2(28), 53-64.
- Abou Mrad, N. (2011). Unité sémiotique de la qaṣida à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī [Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2)]. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, (5), 53-74.
- Abou Mrad, N. (2012). Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale [à paraître]. *Musurgja*, 19(4).
- Al-Ḥula'i, M. K. (1904/1905). *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental] [Réédition 1993]. Le Caire : Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.
- Al-Jundī, A. (1984). *Ruwwād al-naḡam al-'arabī*. Damas : Dār Ṭlās.
- Al-Muwayliḥ, I. (1902). 'Abduh al-Ḥāmūlī [Réédition]. In J. Zaydān (Éd.), *Tarājīm mašāhīr al-qarn a-t-tāsi' 'ašar* [Biographie des sommités du XIXe siècle] (p. 406-407). Manṣūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt.
- Barthes, R. (1985). Saussure, le signe, la démocratie [Reproduit de *Le Discours social* 3-4 (1973)]. In *L'Aventure sémiologique* (p. 221-226). Seuil.
- Benveniste, É. (1966). Les niveaux de l'analyse linguistique [Réédition de *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Mouton, 1962)]. In *Problèmes de linguistique générale* (p. 119-131, T. 1). Gallimard.
- Bonfils, P., & Avan, P. (2012). Otoémissions : les otoémissions acoustiques [CD-Rom 2012]. In *Encyclopaedia Universalis*.
- Chailley, J. (1979). *La musique grecque antique*. Paris : Les Belles Lettres.
- Chailley, J. (1996). *La musique et son langage*. Paris : Éditions Aug. Zurfluh.
- Corbin, S. (1961). La cantillation des rituels chrétiens. *Revue de Musicologie*, 47(123).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de minuit.
- de Saussure, F. (1972). *Cours de linguistique générale* (C. Bailly & A. Séchehaye, Éd.) [Édition critique préparée par T. Mauro, basée sur les cours de 1906–1911]. Sous la dir. de Bailly, C., & Séchehaye, A. Paris : Payot.
- During, J. (2010). *Musiques d'Iran. La tradition en question*. Paris : Geuthner.
- Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale* (13^e éd.) [Traduction anglaise : *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976]. 13^e éd. Milano : Bompiani.
- El-Shawan, S. (1987). Aspects de l'improvisation dans la musique arabe d'Égypte. In B. Lortat-Jacob (Éd.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (p. 152-157). SELAF.
- Giannelos, D. (1996). *La musique byzantine*. Paris : L'Harmattan.
- Hjelmstev, L. (1971). Langue et parole. In *Essais linguistiques* (p. 28-90). Éditions de Minuit.
- Hourani, A. (1962). *Arabic Thought in the Liberal Age 1798–1939*. London : Oxford University Press.
- Khé, T. V. (1968). Modes musicaux. In *Encyclopædia Universalis* (p. 148-153, T. 11).
- Lagrange, F. *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda* [thèse de doct., Université de Paris VIII] [Thèse de doctorat non publiée]. 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. (2012). 'Abd al-Ḥayy Afandi Ḥilmī (-1857-14/4/1912) : une biographie [Livret de compilation CD]. In *'Abd al-Ḥayy Afandi Ḥilmī*. Foundation for Arab Music Archiving ; Research.

- Lambert, J. (2012). Le "quanto syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, (6), 19-42.
- Lortat-Jacob, B. (1987). Improvisation : le modèle et ses réalisations. In B. Lortat-Jacob (Éd.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (p. 45-59). SELAF.
- Martinet, A. (1970). *Éléments de linguistique générale*. Paris : Armand Colin.
- Meeus, N. (1992). A propos de logique et de signification musicales [Version revue (2008) <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>]. *Analyse musicale*, 57-59.
- Meeus, N. (1993a). *Heinrich Schenker. Une introduction*. Liège : Mardaga.
- Meeus, N. (1993b). Les rapports associatifs comme déterminants du style [Version revue (2006) <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>]. *Analyse musicale*, (32), 9-13.
- Meeus, N. (2012). Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique? *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, (6), 11-18.
- Meeus, N. (2004). Polyphonie, harmonie, tonalité. Polyphony, harmony, key. In J.-J. Nattiez (Éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e Siècle (Music, An Encyclopaedia for the XXIst Century)* (p. 116-133, T. 2).
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press.
- Molino, J. (2007). Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale. In J.-J. Nattiez (Éd.), *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, *L'unité de la musique* (p. 1154-1196). Actes Sud.
- Monelle, R. (2007). Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux. In M. Grabocz (Éd.), *Sens et signification en musique* (p. 177-194). Hermann Éditeurs.
- Nattiez, J.-J. (2004). La signification comme paramètre musical. In J.-J. Nattiez (Éd.), *Musiques une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, *Les savoirs musicaux* (p. 255-289). 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. (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.
- Riemann, H. (1901). *Musikalische Logik : Ein Beitrag zur Theorie der Musik* [Reproduit de l'original publié sous le nom de H. RIES en 1872, reprint 1967]. In *Präludien und Studien : Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik* (T. 3). Olms.
- Rizq, Q. ([1936-1947]). *Al-mūsīqā al-šarqiyya wa-l-ġinā' al-'arabī : Nuṣrat al-ḫidwī lismā'il li-l-funūn al-gamīla wa-ḥayāt al-ḥāmūlī* (T. 4 volumes) [Vol. 1 [1936], vol. 2 [v. 1938], vol. 3 [1946], vol. 4 [1947]]. Le Caire : Al-Maṭba'a al-'ašriyya fi al-faggāla.
- Sechehaye, C.-A. (1926). *Essai sur la structure logique de la phrase*. Paris : Champion.
- Smits van Waesberghe, J. (1955). *Textbook of Melody : A Course in Functional Melodic Analysis*. American Institute of Musicology.
- Velicu, A.-M. (2005). La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle. *Dialogos*, 12, 41-64.
- Vigreux, P. (1991). Esquisse d'une chronologie du réformisme en Égypte. *Les Cahiers de l'Orient*, (24), 190-205.

Discographie

— Ḥilmī, 'Abd al-Ḥayy, 1994, « Les Archives de la musique arabe : 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī », compilation de 78 tours en un CD et livret musicologique, éd. Frédéric Lagrange, Paris, Club du Disque Arabe, CDA - AAA 075, compact disc.

— Manyalāwī, Yūsuf al-, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la Nahḍa », compilation CD *The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi : The Works*, Frédéric Lagrange,

Muḥsin Sawa et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research, compact disc.

— Ḥilmī, 'Abd al-Ḥayy, 2012, « Une anthologie », compilation de 78 tours en quatre CD et livret musicologique, Nidaa Abou Mrad, Frédéric Lagrange et Mustafa Said éd., Beyrouth, Foundation for Arab Music Archiving and Research, compact disc.