



Article de recherche

## ***Le révélateur musicologique d'al-Hisnî : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI<sup>e</sup> siècle***

## ***The Musicological Revealers, by Muzaffar al-Hisnî : a sixteenth century treatise about modal transformational grammar***

Nidaa About Mrad<sup>1,2</sup> and Amer Didi<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Institut Supérieur de Musique, Université Antonine, Baabda, Lebanon

<sup>2</sup>Université Paris-Sorbonne, Paris, France

### RÉSUMÉ

Cet article a pour propos une étude sémiotique de la théorie grammaticale générative transmodale qui transparait de la décortication d'un traité inédit, écrit au XVI<sup>e</sup> siècle par Muzaffar al-Hisnî et intitulé *Le révélateur musicologique*. Celui-ci a pour objectif apparent la description de dérivations complexes supposées régenter des relations génétiques entre les modes formulaires de la tradition référentielle, les réduisant à une source unique *genotextuelle* : la structure originelle/fondamentale du mode-fondement *Râst*. Cependant et chemin faisant, ce manuscrit, comme son nom l'indique, révèle un autre ordre musical qui est celui des transformations grammaticales inhérentes à tout *phénotexte* appartenant à cette langue transmodale.

### ABSTRACT

This article proposes a semiotic study of the transmodal generative grammar theory that emerges through the analysis of an unpublished treatise, *The Musicological Revealers*, written in the sixteenth century by Muzaffar al-Hisnî. This book apparently aims to describe the complex derivations that govern *generic* relationships between the formula-based modes of the referential tradition, and to reducing those modes to a single *genotextual* source : the primordial/fundamental structure of the main mode *Râst*. However, and along the way, this manuscript, as its name suggests, reveals another musical process which is about grammatical transformations that produce all the *phenotexts* that belong to this transmodal language.

### MOTS-CLÉS

*grammaire générative transmodale, al-Hisnî, XVI<sup>e</sup> siècle, Râst, transformation*

### KEYWORDS

*transmodal generative grammar, al-Hisnî, sixteenth century, Râst, transformation*

### ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2013



Corresponding author :

Nidaa About Mrad | [nidaa.aboumrads@ua.edu.lb](mailto:nidaa.aboumrads@ua.edu.lb) | Institut Supérieur de Musique, Université Antonine, Baabda, Lebanon

Copyright : © 2013 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/>).

Pour Meeus (2012a, p. 17), « la modalité constitue essentiellement un moyen d'organiser et d'articuler le discours [musical], et de contrôler en temps réel cette organisation et cette articulation dans le cas d'une musique produite en temps réel plutôt qu'écrite ». La description quadripartite que propose Khé (1968) permet de caractériser un mode donné par : (1) son échelle, ou ensemble ordonné de hauteurs séparées par des intervalles mélodiques ; (2) ses degrés forts, élus au sein de son échelle ; (3) sa formule-type, ou mouvement mélodique caractéristique s'inscrivant entre les degrés forts ; (4) son éthos, signification, ou émotion caractéristique. De même, les théoriciens médiévaux de l'école dite *système*<sup>1</sup> axent leurs descriptions des modes de la tradition musicale artistique arabe, persane et turque<sup>2</sup> essentiellement sur une approche scalaire quantifiée, musicométrie relevant du premier point (qualifiable de statique) de la quadripartition. Quant aux traités musicographiques arabophones, écrits entre le xiv<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle et qui relèvent de l'école que nous dénommons *praticienne*<sup>3</sup>, ils proposent en revanche une modélisation de ces mêmes modes qui privilégie les trois autres points (qualifiables de dynamiques) de la même quadripartition. Notamment, leur typologie modale met en avant des *degrés focaux*, dont certains sont dits *générateurs*, des mélodies-paradigmes et un éthos modal qui vont dans le sens d'une acception grammaticale de la modalité. Le traité *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* [« le révélateur musicologique »] écrit au xvi<sup>e</sup> s. par Muẓaffar (bin al-Ḥusayn bin al-Muẓaffar al-Ḥaṣṣakī al-Mūsīqī ou) al-Ḥiṣnī<sup>4</sup>, musicien et calligraphe de son état,

<sup>1</sup> En référence aux constructions scalaires néo-pythagoriciennes de Šafīy a-d-Dīn al-Urmawī (1294), Qutb a-d-Dīn aš-Širāzī (1236-1311), 'Abd al-Qādir bin Muḥammad a-s-Sayyid a-š-Šarīf al-Jurjānī (1339-1413), 'Abd al-Qādir bin Ġaybī Ḥāfiẓ al-Marāḡī (1354-1435), Mawlānā Faḥallāh al-Mu'min a-š-Širwānī et Muḥammad bin 'Abd al-Ḥamīd al-Lādiqī (XVe siècle).

<sup>2</sup> Il est possible de décrire une tradition musicale artistique commune à ces trois cultures, plus particulièrement entre le xiii<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle (J) During 1994.

<sup>3</sup> En référence aux auteurs privilégiant la présentation formulaire des modes comme : Al-Irbīlī, Ibn aš-Šabāḥ a-d-Ḥababī, 'Abd al-Qādir bin Maḥmūd al-Qādirī, 'Askar al-Ḥalabī al-Ḥanaḥī al-Qādirī, Al-Mārdānī, Šams a-d-Dīn a-š-Šaydāwī a-d-Dimašqī, Al-Ḥiṣnī et plusieurs autres, anonymes, dont les auteurs de *L'arbre aux calices renfermant les principes des mélodies* et l'Anonyme 32<sup>4</sup> attribué à un dénommé cheikh Šafādī.

<sup>4</sup> 'Abd al-Lāh al-Muṣawwir Muẓaffar bin al-Ḥusayn bin al-Muẓaffar al-Mūsīqī al-Ḥiṣnī est un musicien, calligraphe et peintre qui a probablement vécu à la charnière des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Il est l'auteur de l'épître *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* [littéralement : « Le révélateur de la science de

enfoncer le clou en usant d'un modèle calligraphique pour décrire la production musicale. Il recourt en l'occurrence à une acception grammaticale modale transformationnelle pour définir la compétence du musicien et décrire l'articulation modale et les dérivations constitutives des mélodies-paradigmes à partir de *notes focales sources* et de structures fondamentales. Cet article a pour propos d'analyser dans une perspective sémiotique les tenants et aboutissants de cette théorie générative modale, en s'inscrivant dans une extrapolation au champ monodique d'approches heuristiques empruntées à l'analyse schenkérienne, à la grammaire chomskyenne et à cette sémalyse kristevienne qui consiste à mettre en lumière un « signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 218).

## 1. La compétence grammaticale modale

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

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

la musique »], dont des copies sont conservées dans des bibliothèques allemandes (Berlin Staatsbibliothek, sous la cote Bs.We.1738 –cat. Berlin 5529/8–, f. 113-128, Gotha, sous la cote Arab 1350/8, f. 26b-47, et la cote Arab 1353/1, f. 1-8), britannique (John Rylands Library, sous la cote 790 (676), f. 1-6), et néerlandaise (Leiden Universiteits Bibliotheek, sous la cote Or.2779, f. 1b-7a), copies consultées à partir d'une édition critique non-publiée, établie par Anas Ghrab. Notons qu' (Shiloah, 1979, p. 127) en traduit l'intitulé par *The Revealer Concerning The Science of Melodies*. Une copie incomplète de ce manuscrit, en fait, allégée de sa partie introductive, se trouve à la bibliothèque Dār al-Kutub du Caire sous la cote Mūsīqā Taymūr 13/2 (p. 40-64) et sous un intitulé différent, *Madḍal 'ilā 'ilm al-mūsīqā* [« Introduction à la Science de la Musique »]. Le présent article, tout en adoptant l'intitulé original du manuscrit, fait référence à cette dernière copie.

<sup>6</sup> L'auteur emploie le même terme *tarkīb*, ici, pour qualifier l'art de l'élaboration musicale, et, deux phrases plus loin, pour désigner la notion usuelle de syntaxe. C'est pour cela que nous avons jugé préférable de traduire ce mot par *syntaxe* à chaque fois, plutôt que par *composition* en contexte musical, alors que *composition* constitue une traduction plus appropriée, lorsque, dans la phrase suivante, est employée l'expression *ṣunnā' al-aṅgām*, sans connotation syntaxique directe.

<sup>7</sup> Le terme *naḡam* (pl. *aṅgām*) ici employé est polysémique et signifie « mode », en même temps que « mélodie » réelle construite dans un mode. Ces deux dernières significations sont compatibles ici avec le cotexte, étant donné qu'il s'agit d'une syntaxe à base modale qui régent l'élaboration des mélodies.

<sup>8</sup> Il s'agit des nombres de degrés dont se compose la mélodie-type d'un mode.

<sup>9</sup> Le terme *bayt* ici employé –et signifiant généralement maison, de-



## 2. L'articulation modale

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

*Ainsi les notes focales sont-elles dans les modes formulaire ce que sont les lettres [consonantiques] pour la calligraphie. De la même manière que se compose le nom de Zayd, de 'Amr ou d'autres, à partir des lettres [consonantiques], les modes Rāst, 'Irāq et les autres se composent à partir des notes focales* <sup>16</sup>.

Il peut sembler, cependant et à première lecture, que plutôt que de traiter de *morphosyntaxe modale*, comparable à la première articulation d'André Martinet <sup>17</sup>, et s'inscrivant entre les deuxième et troisième niveaux d'analyse linguistique d'Émile Benveniste <sup>18</sup>, cette composition mélodique s'identifie à une sorte de *morphophonologie modale*, qui serait équivalente à la seconde articulation martinettienne, se tenant entre les premier et deuxième niveaux benvenistiens, les supposés *phonèmes modaux*, constitutifs des *pseudo-mots-morphèmes modaux*, étant tout simplement les notes focales, puisque celles-ci sont comparées aux lettres consonantiques, tenant lieu, dans cette hypothèse, de phonèmes au sens propre du terme.

Mais cette identification ne résiste pas à l'analyse. Ainsi

<sup>16</sup>

فالببوت بالأنغام كالحروف للخط. فكما يتركب من الحروف اسم زيد وعمرو وغيرهما، يتركب من الببوت نغم الراس والعراف وغيرهما (M) (S) (q) (T) rmyaT 31/2, p. 24.

<sup>17</sup>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.

<sup>18</sup>Émile Benveniste décrit en ces termes trois niveaux d'articulation linguistique verbale : « Du [niveau du] phonème on passe ainsi au niveau du signe [...]. Pour la commodité de notre analyse, nous pouvons [...] classer les signes comme une seule espèce, qui coïncidera pratiquement avec le mot. [...] Le mot a une position fonctionnelle intermédiaire qui tient à sa nature double. D'une part il se décompose en unités phonématiques qui sont de niveau inférieur ; de l'autre il entre, à titre d'unité signifiante et avec d'autres unités signifiantes, dans une unité de niveau supérieur. [...] Avec les mots, puis avec des groupes de mots, nous formons des *phrases* ; c'est la constatation empirique du niveau ultérieur, atteint dans une progression qui semble linéaire » (Benveniste, 1962-1966, p. 122-127).

et partant du fait que la lecture des consonnes arabes est toujours vocalisée <sup>19</sup>, donc syllabée, Michel Barbot (2005, p. 166) affirme-t-il qu'en arabe, « toute consonne est signifiante – qu'elle soit morphématique ou radicale. Mais la radicale ne signifie rien en soi et ne peut être à la rigueur qu'« expressive » : seule sa participation aux contrastes binaires ordonnés (et récurrents en langue) – les séquences – fonde les significations lexicales. De même encore, dans l'arabesque, lignes, courbes et surfaces n'ont d'autre valeur que « suggestive », même dans ses stylisations du végétal, et elles ne prennent tout leur sens esthétique qu'en des combinaisons régulières et récurrentes ».

Ce découplage entre lettre consonantique arabe et unité distinctive est ici renforcé par le fait que la *lettre* dont il est question chez al-Ḥiṣnī est un élément modulaire visuel de calligramme, donc une unité stylisée, une figure relativement autonome qui est susceptible de porter une signification <sup>20</sup> d'ordre graphique, donc réaliser l'équivalent graphique d'une unité de première articulation, cette unité étant composée d'unités calligraphiques de seconde articulation, consistant en des points, traits, courbes et autres marques du calame. Ainsi en est-il également du *mot* calligraphique, qui ne fait pas office d'unité significative minimale, mais plutôt d'unité syntagmatique, voire phrastique, pour ce même calligramme. Il en résulte transitivement que plutôt que d'être (abusivement) cantonné au niveau morphophonologique, le mode formulaire, tel qu'il est décrit dans ce texte en tant qu'équivalent du *mot* calligraphique, relève du niveau morphosyntaxique ou phrastique de l'articulation modale, en ce sens qu'il articule les *unités significatives minimales modales* que sont les notes focales.

Sinon et si l'articulation modale était seulement d'ordre morphophonologique, le propos de ce traité reviendrait à décrire l'élaboration de la morphologie de dix-huit mélodies réelles, donc non paradigmatiques, à partir d'onze notes focales. Une musique aussi élaborée peut-elle rai-

<sup>19</sup>Les vocalisations sont inhérentes à l'écriture strictement consonantique de cette langue.

<sup>20</sup>La signification de ces unités – au plan graphique de la forme et non pas au plan sémantique du texte calligraphié – est intrinsèque formelle, lorsque le traitement graphique s'engage dans la voie d'une abstraction similaire à la musique, versus extrinsèque figurative, lorsque les formes calligraphiques évoquent des formes significatives réelles, et ce, conformément à la dialectique endosémotique (sémiotique intrinsèque) versus diasémotique (sémiotique référentielle) (Meeus, 1992b).

sonnablement se ramener dans sa structure de surface à un corpus fixe et clos de dix-huit *mots* mélodiques, constitués de suites terminales limitées, qui se composent à partir d'une sélection faite au sein d'un ensemble d'onze lettres mélodiques ? Autrement dit, est-il possible de considérer la composition musicale en tant qu'élaboration strictement morphologique ?

### 3. Les indicateurs sous-jacents

Le questionnement précédent amène à supposer que la première articulation (morphosyntaxique) modale se complète d'une seconde, qui est morphophonologique musicale. Que celle-ci ne fasse pas l'objet d'une description appropriée au sein du traité d'al-Hiṣnī ne fait que confirmer le projet spécifique (donc restreint) de celui-ci, qui consiste à étudier les dérivations syntagmatiques observées des modes formulaires à partir des notes focales et entre les modes formulaires eux-mêmes, ceux-ci étant envisagés en tant que structures grammaticales mélodiques profondes, sans livrer les indications précises relatives à la transformation de celles-ci, à l'avant-plan, en suites terminales ou phrases musicales perceptibles, processus dénommé « composition syntaxique par élaboration » en divers points du traité<sup>21</sup>.

Ce parti pris quasi-propédeutique s'apparente à celui qui, dans la genèse de la théorie chomskyenne, préside au passage des grammaires syntagmatiques aux grammaires transformationnelles : « Les règles syntagmatiques sont désormais entendues générer non plus des phrases, mais des indicateurs syntagmatiques abstraits (« indicateurs sous-jacents »), que des règles transformationnelles convertiront en de nouvelles structures abstraites (« indicateurs syntagmatiques dérivés »), donnant les suites terminales (les phrases), modulo les réarrangements morphophonologiques » (Velicu, 2005, p. 46). L'arsenal bien connu de l'analyse musicale comporte en tout cas un mode de *réécriture indicative* pour décrire les énoncés musicaux polyphoniques relevant de la tonalité, qui n'est autre que le chiffage harmonique qui indique, par le biais de chiffres romains, les degrés de la gamme sur lesquels les accords se construisent et, implicitement, les fonctions (dotées de signifiante analytique) qu'occupent ces accords au regard de la tonalité<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> « Compose la syntaxe de ce mode par élaboration » (رَكَّبَهُ بِالْعَمَلِ), (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 51-56).

<sup>22</sup> « En musique, la signification endosémotique est du ressort de

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

*Puis sache que la source des modes est une note focale qui est rāst<sup>23</sup>, dont dérivent et se composent deux autres notes focales, dūkāh<sup>24</sup> et sikāh<sup>25</sup>, à partir desquelles dérivent et se composent huit autres notes focales.<sup>26</sup>*

C'est un procès de dérivation statique qui établit une hiérarchie ontogénique entre les onze notes focales, ou *idéelles*, ouvrant la voie à leur catégorisation sémiotique. Celle-ci revient à dénoter pour chacune de ces notes l'inférence de *rāst*, « source première », versus celle du deuxième ou du troisième degré, sources secondaires des autres notes focales. Ce procès statique a pour conséquence d'établir au sein du continuum tonal indifférencié – donnant prise au concept de *génomote*<sup>27</sup> – un « espace modal » normé et originel, propre à un mode formulaire donné et à base d'association d'un nombre très réduit de hauteurs dis-

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

<sup>23</sup> Ce terme persan dénote les qualités de régulier et droit, dans un sens traductible par *rectus* en latin.

<sup>24</sup> Traduction littérale de ce terme persan : deuxième degré.

<sup>25</sup> Traduction littérale de ce terme persan : troisième degré.

<sup>26</sup> ثُمَّ اعْلَمْ أَنَّ مَنبَعَ الْأَنْعَامِ مِنْ بَيْتٍ وَاحِدٍ، وَهُوَ بَيْتُ الرَّاسِ، وَيَشْتَقُّ مِنْهُ وَيَتَرَكَّبُ مِنْهُ بَيْتَانِ آخَرَانِ، وَهُمَا الدُّوْكَاهُ وَالسِّيْكَاهُ. ثُمَّ يَشْتَقُّ مِنْهَا وَيَتَرَكَّبُ مِنْهَا ثَمَانِيَةُ بَيُوتٍ (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 42).

<sup>27</sup> « Non structuré et non structurant, le géno-texte ne connaît pas le sujet » (Kristeva, 1969 ; p. 223). « Du grec *genêtikos*, « géno » représente ce qui est « propre à la génération », au sens de « genèse » et de « production ». Le géno-texte correspond au processus de génération du système signifiant (production de signification). Il est le lieu de tous les possibles signifiants dans lequel le signifiant formulé du phéno-texte (formule) est situable, donc, surdéterminé. Toutes les possibilités langagières (processus symbolique, corpus idéologique, catégories de la langue) y sont données avant de retomber en quelque formule dans le phéno-texte. Le géno-texte n'est pas une structure, il représente l'infini signifiant. Le géno-texte ne présente pas une signifiante, il présente toutes les signifiantes possibles » (Prud'homme et Légaré, 2006).

crétisées et disjointes, dérivées de l'une des trois notes focales primordiales, faisant fonction de fondamentale-finale dudit mode formulaire. Cet espace modal est analogue à cet « espace tonal » de la théorie schenkérienne, que délimitent entre elles les notes de la triade harmonique de l'accord parfait de tonique<sup>28</sup>.

Si chacune des notes focales peut faire office d'unité de première articulation pour la mélodie-paradigme ou idéale de tel ou tel mode formulaire, c'est dans la mesure où elle peut constituer le pôle saillant ou point focal de l'indicateur syntagmatique sous-jacent d'une ou plusieurs formulations *morphophonologiques modales* (réductibles à cet indicateur) relevant de la structure de surface, en perspective chomskyenne, qui est comparable à l'avant-plan de l'analyse schenkérienne. Par son statut *focal* d'unité de première articulation, cette note constitue la réduction par analyse – ramenée, par analogie, au plan moyen de la théorie schenkérienne<sup>29</sup> – de la formulation, située en avant-plan, qu'elle indique. Et réciproquement, cette formulation « réelle », ou *phénotexte*<sup>30</sup>, constitue une des virtualités du déploiement compositionnel (ou improvisatif) musical vers l'avant-plan, susceptible d'y prendre son origine<sup>31</sup>. « Car la

formule étant un leurre, elle se constitue en corps [*phénotexte*] qui peut affronter le miroir et s'y voir. Alors le vu, par un ricochet nécessaire, refond la germination, la coupe pour la transformer, donc l'arrête en la préparant pour une nouvelle et autre formule » (Kristeva, 1969, p. 225).

Cependant et si l'on envisage les notes réelles dont est constituée toute formule modale, elles s'identifient selon Nicolas Meeüs (2012a, p. 15) aux unités de seconde articulation ou phonématiques de la modalité. Or le phonème est doté de « traits distinctifs, non segmentables, relevant seulement de la substitution », lesquels sont situés au niveau (0) *hypo-phonématique* ou *mérismatique* (Benveniste, 1962, p. 121-123). Aussi les traits pertinents des notes focales sont-ils inhérents à la hiérarchisation et à l'association dérivationnelle que *Lérévéléateur musicologique* instaure (ci-dessus). Et rien ne s'oppose *a priori* à ce que ces traits puissent caractériser toute note modale, qu'elle soit *idéelle* ou *réelle*. Tandis que pour celles-ci (qui sont les *phonèmes* constitutifs des *morphèmes modaux*) ces traits font office d'indicateurs mérismatiques sous-jacents, ils jouent donc le rôle d'indicateurs syntagmatiques sous-jacents pour celles-là, à partir desquelles s'originent par déploiement compositionnel (ou improvisatif) ces mêmes *morphèmes modaux* qui constituent les phrases musicales réelles.

Ce n'est en fait qu'à la fin de son traité qu'al-Ḥiṣnī fournit quelques renseignements sur l'élaboration du texte musical réel. Cette description est cependant fort laconique, puisque seul le « sage expert » est considéré apte à réaliser ce qui est inhérent au mystère de chaque mode formulaire, autrement dit de remplir les virtualités laissées dans les interstices des mélodies-paradigmes par un nombre accru (en fonction de la qualité de la performance) de notes adéquates et donc d'exercer l'effet requis sur les auditeurs, allant jusqu'à la transe à induction musicale que le même auteur décrit à la fin de son traité. Et il donne en exemple à cet effet le fait que plusieurs modes-formulaires ont en commun la même mélodie-paradigme, ce qui suppose que les performances ou réalisations finales respectives de ces modes diffèrent entre elles en vertu précisément de ce mystère sapientiel auquel est associée la compétence du musicien expert<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> « La théorie schenkérienne prend pour point de départ l'idée qu'une œuvre tonale est un vaste déploiement de l'accord parfait de tonique, dont les espaces ont été remplis par des notes de passage ou des broderies. Parce que les notes de l'accord parfait sont nécessairement disjointes, elles délimitent entre elles un « espace tonal » dont les interstices peuvent être occupés par des notes d'ornement, broderies ou notes de passage » (Beduschi & Meeüs, 2011, p. 1).

<sup>29</sup> « L'analyse musicale constitue un processus inverse à celui du déploiement compositionnel : l'œuvre achevée est progressivement dépouillée des prolongations qui la composent jusqu'à ce que s'en dégage la structure fondamentale ; c'est un processus de réduction » (Meeüs, 1993, p. 46).

<sup>30</sup> « Du grec *phainesthai*, « phéno » signifie « apparaître ». « Fait », « apparence », le texte, dans sa manifestation concrète, ou matérialité (fonction communicative), est appelé phéno-texte. C'est le lieu où prend corps, en tant que support matériel, un espace du processus d'engendrement du sens. Il agit en tant que lieu de focalisation du processus signifiant. C'est là, dans le texte imprimé, que la production du sens est momentanément suspendue » (Prud'homme et Légaré, 2006).

<sup>31</sup> Les transformations permettant l'élaboration de l'avant-plan sont de deux types : (1) des dérivations réalisées à partir de l'arrière-plan ou structure fondamentale, pouvant relever d'une récursivité syntaxique (enchâssement, emboîtement etc.) ; (2) le remplacement des indicateurs sous-jacents par des notes réelles ; (3) l'application de paradigmes métriques-rythmiques et de procédures ornementales, dont la combinaison est comparable aux réarrangements morphophonologiques des grammaires transformationnelles.

<sup>32</sup> Sache que tout mode formulaire qui se compose de deux notes focales est atypique, tandis que tout mode qui se compose de trois notes ou plus fait partie de la catégorie *aṣl* ou de la catégorie *awāz*, et que plus le nombre de

#### 4. La structure originelle/fondamentale

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

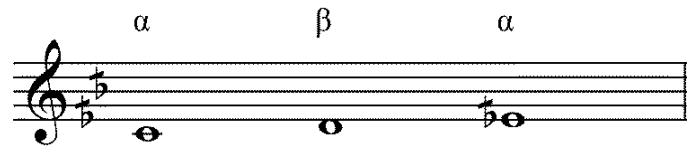
Or, les dix-huit modes formulaires dérivent et se composent à partir de ces onze notes focales [...] Or, ces trois notes focales constituent les fondements [origines] des modes formulaires, ce

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

واعلم أنّ كلّ نغم يتركّب من بيتين يكون من الشّواذ، وما يتركّب من ثلاث إلى فوق يكون أصلاً وأوازاً، وأنّ النغم كلّما كثر أعداد بيوتّه ازداد عمله، وإذا ازداد عمله تضاعفت حركاته. وإذا تضاعفت حركاته طابت غناؤه، وإذا طابت غناؤه لذّ وطاب للسامع واعلم أنّ الأنغام فيها حكمة من الحكيم الخبير ليس لأحد عليها اطلاع ويدلّنا على هذا أنّ نغم الأصفهان والمائة ونغم الزركشي مبتدؤها من بيت واحد ومنتهىها إلى بيت واحد، ويختلف بينها الحسن للسامع. ومن الحكم ما ذكره الشيخ شهاب الدين السهروردي، رحمه الله تعالى، لسان حالنا، عن كيفية الأنغام لمحرك الكونين : صدرت فينا قوّة، فكانت قوّة المتحرك، ولا شك أنّ محرك الكونين هو الله تعالى، وقد وضع هذا الحسن في الدنيا، وجعل لها حكمة يُمال بها طباع البشر وقلوبهم وأذهانهم. والحال أنّ طباعهم جامدة ويدلّ على هذا أن أكمل الناس عقلاً وأعقلهم إذا كان جالساً في مجلس من مجالس اللّوائم عند عظماء الناس وأهل العزّة والاحتشام، وعمل بين يديه صانع في علم النغم، صاحب صوت حسن، تواجد وتحرك، حتّى يخرج عن هيئة الحشمة بلا اختياره، وما ذاك إلا لسرّ جعله الله، أنّ تغيره عن حاله ليس لطيب صوت ولا لتحريك لحنه، بل لحكمة ألّفها الله تعالى، وقد وضّحه بواسطة هذا الحسن

qui fait qu'il est faux de composer un mode formulaire autrement qu'à partir de l'une de ces trois notes focales. Ainsi en est-il du [mode formulaire] *Rāst* qui se compose tout juste de ces trois notes focales. Et c'est pour cela que *Rāst* est dénommé « origine des modes formulaires », étant donné que tout mode formulaire comprend l'une au moins de ses parties.<sup>33</sup>

Faisant conjointement suite à la description du procès de dérivation statique et morphophonologique des notes focales à partir de la note-source *rāst*, la description de ce deuxième procès dérivationnel introduit la composante temporelle et propose explicitement une définition dynamique de la modalité : « Sache que le mode formulaire *Rāst* est constitué [d'une succession] de trois notes focales, soit [en montant] de la première à la deuxième et à la troisième note focale »<sup>34</sup> (exemple 1). En faisant à nouveau appel à la terminologie chomskyenne, ce mode formulaire semble offrir implicitement une description structurelle grammaticale de base qui concatène en succession temporelle une série limitée d'indicateurs syntagmatiques modaux sous-jacents.



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

Cependant et réciproquement, cette mise en succession des indicateurs instaure le procès de signification endosémotique inhérent au mode, c'est-à-dire qu'il assigne à chaque indicateur sa fonction découlant de sa relation aux indicateurs environnants dans l'ordre de succession, en vertu du principe de « transitivité en linguistique. C'est plus précisément ce que Sechehaye appelle la transitivité de relation, qui unit des idées qui, sans être nécessairement

فالأنغام الثمانية عشر، اشتقاقها وتركيبها من هذه الأحد عشر بيتاً [...] فهذه الثلاث بيوت أصول الأنغام، فلا يصحّ تركيب نغم من الأنغام إلاّ ببيت من هذه البيوت الثلاثة. والراست يركّب من هذه الثلاثة فقط. ولهذا سمّي الراست أصل الأنغام، (Musiqa Taymur 13/2, p. 42-43).

ثم اعلم أنّ نغم الراست مبني من ثلاثة بيوت أعني من البيت الأول إلى الثاني<sup>34</sup> (Musiqa Taymur 13/2, p. 47).

incomplètes en elles-mêmes, perdent leur autonomie par le fait même de leur mise en relation» (Meeus, 1992a; Secheyhay, 1926). Toujours est-il que c'est l'assignation de la fonction «indicateur de la finale modale», donc d'un statut thétique à cet indicateur, qui instaure une perspective téléologique compatible avec la loi gestaltiste de bonne continuité et son corollaire, le modèle cognitif de l'implication, tel que proposé par Meyer (1956, chap. iii).

Il reste surtout que l'analogie est frappante entre la notion de mélodie-paradigme d'un mode, telle qu'elle transparaît du *Révéléateur musicologique*, et celle de structure originelle/fondamentale ou *Ursatz* schenkérienne<sup>35</sup>. Si la note focale finale du mode formulaire détermine l'«espace modal» homologue, en tenant compte des affinités associatives (résultant des dérivations) entre notes focales, la mélodie-paradigme correspond au «déploiement organique» qui occupe premièrement cet espace, l'élaboration par déploiement au plan moyen et en avant-plan aboutissant à la pleine occupation dudit espace modal par l'«organisme vivant»<sup>36</sup> qu'est l'œuvre composée et/ou improvisée<sup>37</sup>. Cette structure fondamentale modale comporte en

<sup>35</sup> «La structure fondamentale se réduit essentiellement à un accord parfait, imitation artistique de l'empilement des harmoniques. Mais cet accord n'est pas utilisable comme tel, notamment parce qu'il ne convient pas aux voix humaines. Il sera donc présenté sous une forme déployée en deux lignes contrapuntiques : à la basse, l'arpégiation de la basse, un arpège qui monte d'abord de la fondamentale à sa quinte, puis redescend à la fondamentale ; à la partie supérieure, la ligne fondamentale, une ligne mélodique qui descend par mouvement conjoint depuis la tierce, la quinte ou l'octave de l'accord jusqu'à sa fondamentale. Dès ce moment, la structure fondamentale comporte en germe toute la composition : elle s'inscrit dans la durée ; elle est à la fois contrapuntique et harmonique ; elle ajoute aux notes de l'accord fondamental les notes de passage qui complètent la ligne fondamentale : elle exprime une tonalité» (Meeus, 1993, p. 44).

<sup>36</sup> «Schenker lui-même a décrit sa théorie comme une «théorie de la cohérence organique», cette cohérence qu'il trouve inscrite dans les œuvres des grands maîtres» (*L'Écriture libre*, p. 13). Il s'agit plus précisément d'une théorie de la tonalité ; la cohérence dont il parle est la cohérence tonale. L'œuvre tonale, dans cette conception, est une entité, une totalité, comparable à un organisme vivant, qui se développe par les lois internes de la prédestination (en un sens hégélien du terme) et qui croît en puisant en elle-même toutes ses ressources. Ce que la théorie schenkérienne prétend décrire, ce sont les règles de l'engendrement et de la croissance des œuvres tonales de génie, à partir d'une structure fondamentale qui n'est, en dernière instance, qu'une imitation de la nature elle-même» (Meeus, 1993, p. 43).

<sup>37</sup> La métaphore organique végétale est omniprésente dans les traités praticiens et notamment dans celui-ci, avec la comparaison des dé-

germe toute composition ou improvisation relevant de ce mode : (1) elle s'inscrit dans la durée ; (2) elle ajoute aux notes focales de l'espace modal (originaires du mode) les notes manquantes ; (3) elle exprime le mode.

## 5. Les noyaux sémiotiques modaux

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

C'est ainsi qu'après avoir nommé les onze notes focales selon leur ordonnancement indiciel scalaire<sup>38</sup> (fig. 1), et en guise d'explication de l'assignation du prédicat «fondamentales» à deux notes qui sont cependant conjointement dérivées – donc fondamentales par procession – de la note générative première, qui est la fondamentale primordiale ou principale<sup>39</sup>, al-Ḥiṣnī avance (de manière sibylline) une sorte de théorème régissant ces hauteurs :

*Chaque toucher [note jouée sur la touche d'un luth] qui tombe seul [ou en rang impair] sur une quiescence donne lieu à l'une de ces trois notes focales. Si un impétrant de la science*

rivations des modes formulaires à partir des trois notes focales fondamentales à des arborescences : «Sache que nous avons élu en premier chacune des trois notes focales précitées au titre de fondement à partir duquel s'initie un mode formulaire. Et c'est en suivant cette convention que chaque note focale devient comme un arbre doté de branches» (*Mūsīqā Taymūr* I 3/2, p. 56-57) (علم أننا قَرَرْنَا أولاً أن كلَّ بيت من البيوت الثلاثة المذكورة هو أصل ومنه يتبدأ. فبهذا الاعتبار يصير كل بيت كالشجرة ولها أغصان). Le plus célèbre de ces traités est précisément intitulé *L'arbre aux calices renfermant les principes des modes*.

<sup>38</sup> La quantification des intervalles séparant les degrés consécutifs de cette échelle n'est pas précisée dans ce traité, ni dans les autres traités de l'école praticienne. Elle est fournie ici par déduction comparative à partir d'une lecture critique des traités systématistes (Abou Mrad, 2006).

<sup>39</sup> L'analogie de ce propos est frappante avec les discussions théologiques relatives au mystère de la Trinité chrétienne et notamment à la nature divine des deuxième –le Fils qui naît du Père– et troisième –l'Esprit Saint qui procède du Père– hypostases divines, par rapport à celle du Père, qui est l'hypostase originelle, donc qui ne naît, ni ne procède d'aucune autre (Lossky, 1944).

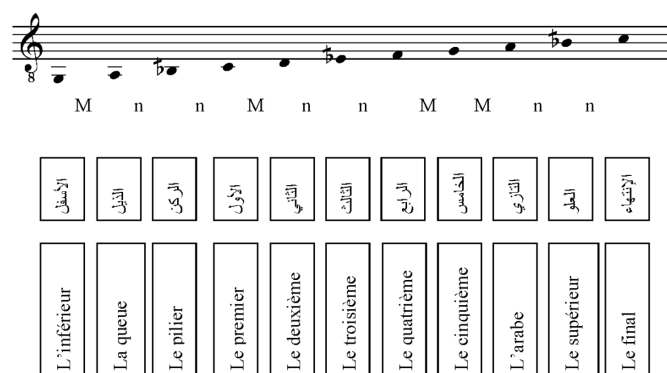
modale venait à demander : « Comment peut-il se faire que chacune de ces deux notes focales dérivées [de *rāst*] soit [tenue pour] fondement et initiale, au même titre que la note focale [primordiale] qui leur donne naissance ? » nous lui répondrions : la deuxième note focale dérive [de cette note focale primordiale] par son acuité, tandis que l'autre le fait par sa gravité, sachant que chacune en dérive. Aussi chaque note focale secondaire constitue-t-elle une fondamentale et une initiale, et ce, conjointement à la note focale primordiale.<sup>40</sup>

La combinaison d'une lettre vocalisée et d'une lettre quiescente donne lieu en arabe à une syllabe longue. Aussi la première phrase, quoiqu'obscur, semble-t-elle indiquer que chacune des trois premières notes-focales,  $nf_1$  (*rāst*, *do*),  $nf_2$  (*dūkāh*, *ré*),  $nf_3$  (*sīkāh*, *mi<sup>db</sup>*), est susceptible de remplir une syllabe longue, en même temps que d'être appuyée sur un temps impair, qui peut clore une formule. En employant la terminologie de l'analyse modale médiévale latine, chacune de ces notes peut donc tenir lieu à la fois de teneur et de finale pour une formule. Cela permet de conférer à ces trois notes, dont se compose la mélodie-paradigme du mode *Rāst* (exemple 1), un statut équivalent à celui des cordes-mères de la théorie modale de Dom Jean Claire<sup>41</sup> et notamment dans l'adaptation qu'en fait le Père Louis Hage au chant syro-maronite<sup>42</sup>.

فإنَّ كلَّ جَسٍّ يقع مفرداً على السكون يكون بيتاً من هذه البيوت. فإن سأل  
كيف يكون البيتان المشتقان منه أصلاً ومبتدأً "بعض المحققين علم النغم فقال  
، فنقول: إنَّ البيت الثاني مشتقٌّ من علوه والبيت الآخر من سفله، "كالمشتق من  
واشتقاق كل واحد منه، فأَيُّ البيتَيْن كان ثانيه كان أصلاً ومبتدأً بمجاورة الأصل  
(*Musqā Taymūr* 13/2, p.45-46)

<sup>41</sup> C'est la polarité du phrasé monodique modal, fonction des degrés hiérarchiques, qui configure l'échelle et fonde la modalité. Dom Claire (1962, 1975) qualifie d'« archaïques » les modes unipolaires (où la teneur - corde de récitation - se confond avec la finale) et d'« évoluée » la bipolarité (et *a fortiori* la tripolarité). De fait, cet auteur ramène les premiers à trois cordes-mères séparées par un ton : Fa, Sol, La ou Do, Ré, Mi, et ce, selon un schéma scalaire génératif, basé sur le système « pentaphonique » (Saulnier, 1997, p. 34–35). Les modes unipolaires sont d'abord ceux des lectures cantillées. La théorie de l'évolution modale fait reposer le démarcage producteur de bipolarité sur la descente de la finale (en rapport avec la ponctuation), dans certains cas, et, dans d'autres, sur la montée de la teneur (en rapport avec l'accentuation). La présence de trois pôles architecturaux est considérée comme le résultat de plusieurs évolutions successives ou comme la centonisation de plusieurs fragments de modes archaïques différents (Saulnier, 1997, p. 37).

<sup>42</sup> Cet auteur (J)Hage1999 adapte la théorie des cordes-mères au chant ecclésiastique syro-maronite et rattache les mélodies syro-maronites à la catégorie des modes dits primitifs (unipolaires et bipo-



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

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

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

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

(et de quinte combinant deux tierces ou de quarte répliquant cette quinte à l'octave inférieure)<sup>43</sup>, et ce, par l'analyse comparative de plusieurs variantes de la mélodie-paradigme du mode *Rāst*.

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

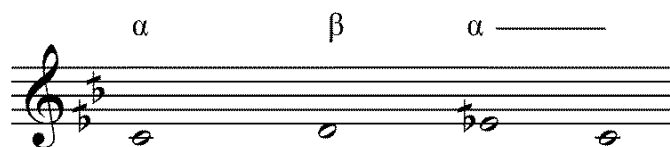
Chacun des traités contemporains du *Révéléateur musicologique* donne sa propre version de la mélodie paradigmatique propre à chaque mode formulaire. Or, s'agissant d'un même mode au sein de la même tradition, il y a tout lieu de supposer que les diverses versions de la mélodie-paradigme décrivant ce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

La première variante, prise comme référence, est celle qui décline le mode formulaire *Rāst* dans le *Révéléateur musicologique* (exemple 1) et qui a pour finale apparente la *nf<sub>3</sub>* (*sīkāh, mi<sup>db</sup>*), tandis que les autres variantes, telles qu'elles apparaissent dans la plupart des autres traités -qu'ils soient systématistes ou praticiens-, ont pour finale la *nf<sub>1</sub> rāst*, fondamentale du mode homonyme.

C'est le cas de la mélodie *Rāst* figurant dans le traité *Kitāb fī ma'rīfat al-aṅām wa-ṣarḥihā* [Livre de la connaissance des modes et de leur explication]<sup>44</sup> de Šams a-d-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī (Damas, décédé vers 1506) : « Pour atteindre la perfection du *Rāst* tu dois monter [graduellement] au troisième degré en le mettant en exergue, puis éviter, en redescendant, de faire entendre le deuxième degré et, pour finir, te reposer sur le premier degré »<sup>45</sup>. Cela donne la même suite mélodique paradigmatique que pour le *Rāst* du *Révéléateur musicologique*, moyennant l'adoption du degré i (fondamentale modale) en tant que finale formulaire, ce qui se traduit par la succession mélodique : i(*nf<sub>1</sub>*, *do*)-ii(*nf<sub>2</sub>*, *ré*)-iii(*nf<sub>3</sub>*, *mi<sup>db</sup>*)-i (exemple 3). L'indication d'un retour direct du

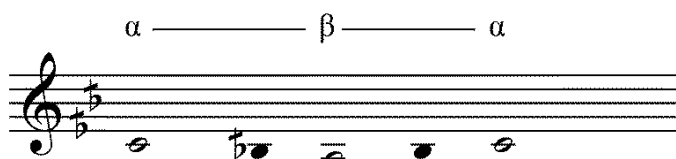
degré iii au degré i -sans passage par le degré ii- constitue un argument déterminant en faveur de l'appartenance des degrés i et iii au noyau sémiotique modal principal  $\square$  (*Rāst*), donc de leur interchangeabilité homonucléaire (au sein du même noyau). La suppression (au gré de l'analyse) du degré iii en faveur du degré i donne lieu à la réduction de cette formule à la ligne fondamentale i-ii-i et à la structure fondamentale  $\alpha$ - $\beta$ - $\alpha$  (*Rāst*), en considérant  $\alpha$  (*Rāst*) comme indicateur nucléaire sous-jacent pour les degrés i et iii et  $\beta$  (*Rāst*) comme indicateur du degré ii.

En reprenant la terminologie schenkérienne, la ligne fondamentale conjointe qui, en reliant les degrés i et iii – piliers de l'arche nucléaire principale  $\alpha$  (*Rāst*) –, constitue une prolongation<sup>46</sup> de la juridiction du noyau principal, donne lieu, par conjonction mélodique, à une note de passage, le degré ii, qui s'autonomise – par saillance au gré de l'articulation rythmique de la mélodie – et met en avant une nouvelle juridiction nucléaire, celle du noyau secondaire  $\square$ .



Exemple 3 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst*

selon a-ṣ-Ṣaydāwī



Exemple 4 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst* selon le traité anonyme *L'arbre aux calices renfermant les principes des modes*

Si les deux variantes susdécrites consistent en un dépiement mélodique dans le registre supérieur à la finale, les deux suivantes empruntent un cheminement sy-

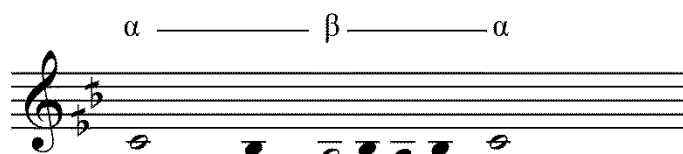
<sup>43</sup>Pour une définition des noyaux modaux à base de tierces, voir Abou Mrad, 2012.

<sup>44</sup>Paris, BNF, cote Arabe 2480, f. 2b.

<sup>45</sup>فالراست إن أردت له تحسینافاصعد به لثالث تبییناواسقط الثاني في الرجوع وارکز علی أوله الموضوع.

<sup>46</sup>La prolongation consiste en un ensemble de « procédés par lesquels un élément d'un niveau donné peut être inscrit plus longuement dans la durée aux niveaux inférieurs » (Meeùs, 1993, p. 48).

métrique qui s'inscrit dans le registre inférieur à cette finale. Il en est ainsi du traité anonyme *L'arbre aux calices renfermant les principes des modes*<sup>47</sup>, qui fournit le descriptif suivant : « Le premier mode est *Rāst*, dont la formule commence par une descente du degré principal<sup>48</sup> *ʿaṣl a-r-rāst* [i], au degré principal situé à l'octave inférieure d'*al-maqlūb* [vii] et à l'octave inférieure<sup>49</sup> du degré principal *al-ḥusaynī* [vi], en se poursuivant par une remontée par le degré principal situé à l'octave inférieure d'*al-maqlūb*, aboutissant au degré principal *ʿaṣl a-r-rāst*, qui est la finale, ce qui permet de composer la syntaxe de trois degrés principaux libres – sans usage d'aucune note altérée, sachant que nous t'avons instruit sur les notes libres et les notes altérées – et d'une succession de cinq notes »<sup>50</sup>. Cela se traduit par la séquence mélodique : i(do)-vii(si<sup>db</sup>)-vi(la)-vii(si<sup>db</sup>)-i(do) (exemple 4).



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

Quant à la version du mode formulaire *Rāst* figurant dans le traité anonyme 32<sup>51</sup>, elle donne lieu au rajout par em-

<sup>47</sup> Traité datant probablement de la charnière des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> s., dont les premiers chapitres sont empruntés à un traité du xiii<sup>e</sup> s. (*Kitāb al mīzān* attribué à Ḥillī) et dont une copie est préservée au British Museum sous la cote Oriental 1535, f. 57b-76a.

<sup>48</sup> L'expression « degré principal » rend compte ici de la signification du terme *pardeh* d'origine persane.

<sup>49</sup> L'expression « octave inférieure » rend compte ici de la signification contextuelle du terme *taḥt*.

<sup>50</sup> فأول ذلك نغمة الراست، وصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الرّاست هابطاً إلى بردة تحت المقلوب، ثم إلى تحت بردة الحسيني، ثم تصعد إلى بردة تحت المقلوب، ثم إلى بردة أصل الرّاست، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ثلاث ومن - وليس هنا بردة مقيّدة نذكرها، وقد أعلمناك بالمطلقة والمقيّدة - بردات مطلقة خمس نغمات (BM. Oriental 1535, f. 63).

<sup>51</sup> Traité datant probablement de la charnière des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> s. Ce texte est tiré de la copie du manuscrit conservée à la bibliothèque Dār al-Kutub du Caire sous Mūsīqā Taymūr 13/I (p. 1-36), p. 8 : المقام الأول : الرّاست مبدؤه من أصل مفردة الراست الفوقي هابطاً إلى مفردة المقلوب التحتي ثم إلى الحسيني التحتي ثم يصعد إلى مفردة المقلوب التحتي ثم إلى الحسيني التحتي هابطاً ثم يصعد إلى المقلوب ثم إلى مفردة الراست الفوقي وهو المحطّ، فيكون

boîtement récuratif<sup>52</sup> d'une broderie du degré vi(la), par le degré vii(si<sup>db</sup>). Soit : i-vii-vi-vii-vi-vii-i (exemple 5). Cette analyse, en affectant au degré viile statut de note ornamentale (tantôt passage et tantôt broderie), permet de réduire ces deux dernières versions (exemples 4 et 5) à la séquence i-vi-i, qui représente une variante (par symétrie) de la ligne fondamentale i-ii-i(iii). Pour peu que l'on associe le degré vi (octave inférieure de la double tierce – autrement dit quinte – supérieure du degré ii) au noyau β, axé sur le degré ii, ces deux lignes fondamentales se réduisent aisément à la structure fondamentale α-β-α (*Rāst*), compatible avec la double interchangeabilité III ⇌ I (α) et VI ⇌ II (β), donnant lieu à l'équipollence (en arrière-plan) entre les bipoints sonores (II, III) ≡ (VI, I), donc à la classe d'équivalence vectorielle  $\beta(Rst)\alpha(Rst)$ , permettant de décrire la structure fondamentale du mode *Rāst* sous la forme de l'équation vectorielle  $\alpha(Rst)\beta(Rst) + \beta(Rst)\alpha(Rst) = \alpha(Rst)\alpha(Rst)$ .

L'assignation par al-Ḥiṣnī du prédicat « originel » à la fois à la note focale *rāst* = nf<sub>1</sub> et au mode fondement formulaire *Rāst*, s'applique transitivement au noyau principal de ce mode, soit α(*Rāst*), basé sur la tierce moyenne, neutre ou zalzalienne nf<sub>1</sub>.nf<sub>3</sub>(do.mi<sup>db</sup>), et à sa structure originelle/fondamentale. Cela est compatible avec (1) la notion de noyau transmodal originel A(T<sub>e</sub>) de la tradition de référence T<sub>e</sub>, représentée par le noyau zalzalien z (nf<sub>1</sub>, nf<sub>3</sub>, nf<sub>5</sub> ou do, mi<sup>db</sup>, sol), soit A(T<sub>e</sub>) = z, complétée par celle de noyau transmodal alternatif, représentée par le noyau mineur m (nf<sub>2</sub>, nf<sub>4</sub>, nf<sub>6</sub> (nf<sub>q</sub>)) ou (ré, fa, la), soit A(T<sub>e</sub>) = m, qu'on retrouve dans les analyses sémiotiques modales de divers corpus ou répertoires traditionnels R(T<sub>e</sub>) du *Mašriq* (Abou Mrad, 2012), et (2) la notion de structure transmodale originelle (ABA(T<sub>e</sub>) ou  $\overrightarrow{A(T_e)B(T_e)} + \overrightarrow{B(T_e)A(T_e)} = \overrightarrow{A(T_e)A(T_e)}$ ), expression sémantiquement compatible avec la théorie schenkérienne<sup>53</sup>.

الراست مركباً من ثلاث مفردات مطلقات، ومن سبع نغمات

<sup>52</sup> « Est dit récuratif, dans la linguistique générative, tout élément qui présente la propriété de se reproduire dans l'algorithme d'une structure de phrase à la fois comme constituant et comme constitué, c'est-à-dire à droite et à gauche de la flèche de réécriture » (Sctrick, 2012).

<sup>53</sup> « 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

## 7. L'approche nucléaire des dérivations modales

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

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

Certes, la justification de ce schéma de dérivation syntaxique intermodale semble sommaire, à première vue, comme s'il s'agissait de faire cadrer des formulations modales dans des cases nominales aux relations prédéfinies et ce, indépendamment de la réalité effective de ces formulations et de leurs interrelations de similitude et d'opposition. Une autre arborescence, plus cohérente dans ses procès transformationnels, est cependant présentée dans la suite du texte, en donnant prise à une réflexion sémantique <sup>54</sup> sur l'acte dit de « l'engendrement de la for-

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 » (Meeus, 2012b).

<sup>54</sup> « Pour Julia Kristeva, le texte est un objet « dynamisé ». Suivant la thèse de Bakhtine sur le dialogisme, Kristeva (1969, p. 217) postule que « le travail dit « littéraire » présente aujourd'hui des textes [...]. Productions qui demandent [...] une théorie, celle-ci devant s'élaborer comme

mule » qui s'inscrit dans la mouvance qui caractérise « le signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 217). Cette arborescence consiste à mettre en exergue la dérivation « phonologique » de chaque mode – respectant l'ordre susdécrit de la dérivation syntaxique intermodale –, à partir d'une (ou deux) note(s) focale(s), prise(s) parmi les notes constitutives du mode formulaire *Rāst* et en référence à la « source »  $nf_1 = rāst$ . Cette description débute par le mode '*Irāq* :

*Et si tu t'enquiers de la dérivation du mode formulaire 'Irāq et de sa syntaxe à partir de la note focale rāst, tu dois renverser la 3<sup>e</sup> note vers (le pilier de) la 1<sup>e</sup> note et descendre d'un degré à partir de celle-ci, pour atteindre celle que l'on nomme « note focale du pilier », qui est la plus molle de toutes les notes, puis procéder en remontant de la note focale du pilier vers la 1<sup>e</sup> note et la 2<sup>e</sup> et composer la syntaxe par élaboration, ce qui constitue le mode formulaire 'Irāq.*<sup>55</sup>

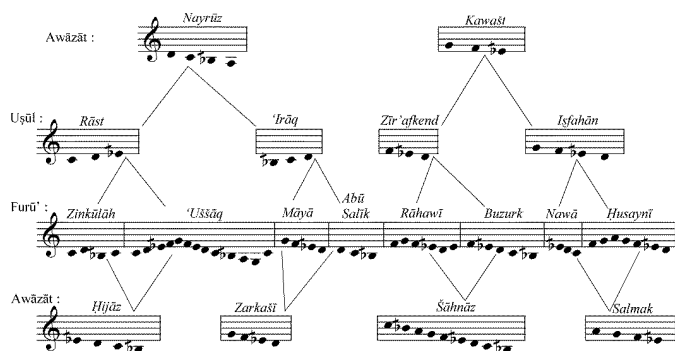
La dérivation de ce deuxième mode-fondement s'appuie, selon al-Ḥiṣnī, sur deux procès transformationnels intervalliques complémentaires et successifs : (1) la descente axiale de la tierce zalzalienne  $nf_3$ , qui actualise la structure fondamentale originelle du premier mode-fondement *Rāst*<sup>56</sup> et son noyau principal  $\square(Rāst) = (nf_1, nf_3) = z$ , ainsi confirmé dans ses attributs de noyau modal originel  $A(T_e) = z$  ; (2) la transposition à la quarte inférieure  $nf_3 \rightarrow nf_p$  ( $si^{db}$ ), qui institue la fondamentale  $i = nf_p$  du mode '*Irāq* et lui confère la qualité systémique<sup>57</sup> de « mollesse maximale », (proba-

une réflexion analytico-linguistique sur le signifiant-se-produisant en texte ». Prenant ses distances d'une sémantique structurale, trop cartésienne pour définir les mouvements de la signifiante, la sémantique cherche à mettre en lumière ce « signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 217) en considérant « le signe comme l'élément spéculaire (réflexif), assurant la représentation de cet engendrement [...] » (Kristeva, 1969, p. 218). Suivant ce principe, Kristeva développe une typologie de la signifiante textuelle inspirée de celle d'une logique mathématique qui, par la liberté de ses notations, échappe au « statisme » (Prud'homme & Legare, 2006).

<sup>55</sup> وإن سألت عن اشتقاق نغم العراق وتركيبه من بيت الراس، فاعكس البيت الثالث إلى ركن البيت الأول وحطّ عنه درجة فيسمى بيت الركن، وهو ألين البيوت، فخذ من بيت الركن إلى الأول إلى الثاني وركّبه بالعمل فيكون ذلك نغم العراق (Mustaqā Taymūr 13/2, p. 51).

<sup>56</sup> Il s'agit donc de la structure fondamentale originelle de la tradition étudiée (Abou Mrad, 2012).

<sup>57</sup> Forgée par Nicolas Meeus à partir de celle de *modi vocum*, figurant dans les traités latins des xi<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles (*Micrologus* de Guido d'Arezzo et *Musica* d'Hermannus Contractus), la notion de *qualité systémique* consiste à décrire les caractères propres aux degrés du système musi-



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

blement) inhérente à son statut de note zalzalienne (encadrée par deux spondiasmes ou secondes moyennes (3/4 de ton)), cette qualité s'appliquant transitivement à  $nf_3$  ( $mi^{db}$ ). La combinaison de ces deux procès assigne à la tierce zalzalienne  $nf_1.nf_p$  ( $sol.si^{db}$ ) le prédicat de noyau principal du mode 'lṛāq, qui est associé au degré i ( $nf_p$ ) de ce mode (se complétant par le degré iii ou  $nf_2$  (ré), soit  $\alpha('lṛāq) = (nf_i, nf_p, nf_2) = tz$ , transposition à la quarte inférieure de  $z$ ) et qui entre en concurrence avec le noyau modal secondaire, associé au degré ii ou  $nf_1$  (do), soit  $\alpha('lṛāq) = z = A(T_e)$ . Il en ressort une structure fondamentale en  $\alpha-\beta-\alpha('lṛāq)$  (sous-jacente à la ligne fondamentale i-ii-iii ( $nf_p-nf_1-nf_2$ )) qui est isomorphe de celle de Rāst, donc de la structure transmodale originelle/fondamentale, moyennant la transposition susdécrite.

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

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

cal à partir de leur positionnement au sein de l'échelle transmodale de référence, ouvrant ainsi la voie à une contextualisation structurale des fonctions modales que remplissent les pôles ou degrés hiérarchiques à l'égard de l'énonciation monodique.

### Zīr'afkend.<sup>58</sup>

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

Et si tu veux établir la dérivation du mode formulaire Aṣḥāhān et sa syntaxe, transpose la deuxième note focale sur la quatrième et remonte au degré qui se dénomme cinquième note focale, puis procède à partir [de la séquence] des notes focales cinquième, quatrième, troisième et deuxième et compose-le par élaboration, ce qui constitue le mode formulaire Aṣḥāhān. C'est ainsi que s'achève l'explicitation de la dérivation et de la syntaxe des quatre uṣūl [modes formulaires fondamentaux].<sup>59</sup>

Les noyaux d'Aṣḥāhān peuvent se décliner comme suit :  $\alpha(Aṣḥāhān) = (nf_2, nf_4) = m = B(T_e)$ ,  $\alpha(Aṣḥāhān) = (nf_1, nf_3, nf_5) = z = A(T_e)$ , tandis que la structure fondamentale,  $SF = (\beta)-\alpha-\beta-\alpha(Aṣḥāhān)$ , est sous-jacente à une LF = (iv-)iii-ii-i ( $nf_5-nf_4-nf_3-nf_2$ ). Il convient de noter à cet égard que dans d'autres traités, notamment systématistes (Abou Mrad, 2007), ce mode est décrit avec une altération ascendante de son troisième degré, alors que Le révélateur musicologique ne fait mention d'aucune altération, comme si les notes focales s'identifient à des « phonèmes modaux » dont les « allophones »<sup>60</sup> ne méritent pas description, cette question de pure « phonologie modale » ne cadrant pas vraiment avec le propos strictement syntaxique de ce traité, sachant que l'usage de cette altération est probablement trop bien connu des praticiens pour que

<sup>58</sup> وإن أردت تركيب نغم الزيرافكند واشتقاقه فانقل البيت الأول الى البيت الثالث وارفعه عنه درجة فيسمى بالبيت الرابع، وخذ من البيت الرابع والثالث والثاني وركبه بالعمل، فيكون ذلك نغم الزيرافكند.

<sup>59</sup> وإن أردت اشتقاق نغم الأصفهان وتركيبه، فانقل البيت الثاني إلى البيت الرابع وارفعه عنه درجة فيسمى بالبيت الخامس. فخذ من البيت الخامس والرابع والثالث والثاني وركبه بالعمل فيكون ذلك نغم الأصفهان. فهذه الأصول الأربعة قد انتهى شرح اشتقاقها وتركيبها.

<sup>60</sup> L'allophone correspond à une notion phonologique associée à la variation de l'expression phonétique d'un même phonème, s'extrapolant ici à la variation altérative de la hauteur d'un même degré.

ce détail ne soit explicité.

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

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

## 8. Conclusion

Le *Révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī a pour objectif apparent une description érudite de dérivations complexes supposées régenter des relations quasi génétiques entre les modes formulaires de la tradition référentielle, les ramenant à une source unique *génotextuelle* : la note focale

première *rāst*, en perspective structurale statique, et la ligne fondamentale du mode-fondement homonyme, en perspective processive dynamique. Cependant et chemin faisant, ce traité, comme son nom l'indique, révèle un autre ordre musical qui est celui des transformations grammaticales inhérentes à tout énoncé appartenant à cette langue transmodale. La procession intermodale phylogénique ainsi enseignée fournit *de facto* les clés heuristiques permettant de saisir une filiation ontogénique du phrasé modal, celle d'une sémanalyse modale qui met en exergue les structures mélodiques sous-jacentes d'un énoncé monodique s'inscrivant dans un mode donné, en même temps que les procès de leurs transformations grammaticales modales de l'arrière-plan vers l'avant-plan, en passant par le plan moyen, récapitulant synthétiquement la fabrication des suites terminales ou phrases réelles du *phénotexte*. En somme, c'est l'acception mythologique d'originelle, toute phylogénique qu'elle est, qui, lorsqu'elle est assignée à la structure processive du mode-source *rāst*, cède la place à l'acception analytique de fondamentale pour caractériser la structure mélodique profonde d'un mode donné et ouvre ainsi la voie à une décortication du phrasé réel et à la reconstitution d'un processus poïétique supposé maîtrisé par le « sage expert » ou locuteur-auditeur compétent de la langue transmodale du *Mašriq*.

## Notice biographique

**Nidaa Abou Mrad** : Professeur de musicologie, directeur de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine.

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

## 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., & Didi, A. (2013). Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI<sup>e</sup> siècle. *Revue des Traditions Musicales*, 7(1), 18–32. 10.51300/RTM-2013-50

## Références

- Abou Mrad, N. (2006). Le legs musical noté par Ṣafīy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systématique critique et transcription. *Musurgia*, 13(1), 41-61.
- Abou Mrad, N. (2012). Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale. *Musurgia*, 19(4), 5-32.
- Beduschi, L., & Meeus, N. (2011). *Analyse schenkérienne*. [nicolas.meeus.free.fr/Chapitre%201.pdf](http://nicolas.meeus.free.fr/Chapitre%201.pdf)
- Chailley, J. (1959). Essai sur les structures mélodiques. *Revue de Musicologie*, 44(120), 139-175.
- Claire, J. (1962). L'Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux. *Revue grégorienne*, 40, 196-211, 229-245.
- Claire, J. (1975). Les Répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office ferial romano-franc. *Études grégoriennes*, 15, 5-192.
- Khé, T. V. (1968). Modes musicaux. In *Encyclopædia Universalis* (p. 148-153, T. 11).
- Kristeva, J. (1969). *Semeiotiké : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- Lossky, W. (1944). *Essai sur la Théologie mystique de l'Église d'Orient*. Paris : Aubier-Montaigne.
- Meeus, N. (1992a). Transitivité, rection, fonctions tonales. Une approche cognitive de la tonalité [Version revue (2008) : <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>]. *Analyse musicale*, 26, 26-29.
- Meeus, N. (1992b). 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. (2012a). 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. (2012b). *Heinrich Schenker* [accédé le 05/05/2012]. <http://heinrichschenker.wordpress.com/2012/03/11/glossaire/>
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press.
- Prud'homme, J., & Legare, L. (2006). La sémanalyse. L'engendrement de la formule. In L. Hébert (Éd.), *Signo [en ligne]*. <http://www.signosemio.com/kristeva/semanalyse.asp>
- Saulnier, D. (1997). *Les modes grégoriens*. Paris, Tournai, Solesmes : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- Sctrick, R. (2012). Récursivité, linguistique. In *Encyclopædia Universalis*.
- Sechehaye, C.-A. (1926). *Essai sur la structure logique de la phrase*. Paris : Champion.
- Shiloah, A. (1979). *The Theory of Music in Arabic Writings c. 900–1900. Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the USA*. München : G. Henle Verlag.
- Velicu, A.-M. (2005). La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle. *Dialogos*, 12, 41-64. [http://www.romanice.ase.ro/dialogos/12/07\\_Velicu\\_La-grammaire.pdf](http://www.romanice.ase.ro/dialogos/12/07_Velicu_La-grammaire.pdf)