



Article de recherche

Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne)

Reflections on Some Recordings of Quranic Cantillation in Egypt (From the 78 rpm Era to Modern Times)

Frédéric Lagrange

Université Paris-Sorbonne, Paris, France

RÉSUMÉ

L'esthétique du *tağwīd* coranique, qui informe en Égypte la musique profane et s'en nourrit parallèlement, semble avoir subi peu de transformations au cours du XX^e siècle. Néanmoins, les premiers enregistrements de cantillation sur support 78 tours au début du XX^e siècle révèlent certaines particularités aidant à cerner les composantes de cette esthétique, comme le montrera une comparaison d'enregistrements d'époque diverses d'extraits de la sourate Yūsuf.

ABSTRACT

The aesthetics of Quranic *tağwīd* in Egypt, which feed secular music and are partly influenced by it as well, seem to have undergone few transformations throughout the 20th century. Early recordings of cantillation on 78rpm disks reveal some idiosyncrasies of *tağwīd* and help define the principal elements of these aesthetics, as shown through a comparison of selected verses from Surat Yūsuf, recorded at various periods.

MOTS-CLÉS

Cantillation coranique, Égypte, Enregistrements 78 tours, Tagwīd, Sourate Yūsuf

KEYWORDS

Quranic cantillation, Egypt, 78rpm recordings, Tagwīd, Surat Yūsuf

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2008

Cet article ¹ vise à examiner sur les plans historique et musicologique les premiers enregistrements commerciaux de cantillation coranique effectués en Égypte dans les trois premières décennies du xx^e siècle. Une première partie ex-

posera certaines caractéristiques fondamentales de la cantillation coranique en Égypte au xx^e siècle ². Une seconde

¹Je tiens à remercier particulièrement Nidaa Abou Mrad pour l' aide apportée au cours de la rédaction de cet article dans le repérage modal, ainsi que pour ses précieuses remarques et ses observations stimulantes. Je remercie également les deux luthistes Fadel Messaoudi et Mustafa Said qui, à des périodes différentes, ont aussi contribué au repérage modal des passages ici étudiés.

²On emploiera ici cantillation dans un sens plus large que la définition de Michel Brenet (« forme de mélodie religieuse de construction primitive et plus proche de la déclamation que du chant proprement dit » , Dictionnaire pratique et historique de la musique , Paris, 1946) reprise et glosée par Solange Corbin : « [...] un style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle de régulateur et de revêtement solennel [...] aucune "composition" musicale n' est à sa place, on est en présence d' un acte religieux pendant laquelle une transmission solennelle de certaines paroles a lieu, dans



Corresponding author :

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

Copyright : © 2008 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/>).

partie fera le point sur le corpus enregistré sur support disque 78 tours, en examinant les particularités et idiosyncrasies dont il témoigne au regard des enregistrements longue durée de la seconde moitié du xx^e siècle : identité des récitants, nature de la récitation, influence du médium sur le mode de récitation, place de ce répertoire dans la politique commerciale des maisons de disque à l'aube de l'industrie phonographique. Dans une dernière partie, l'examen de plusieurs enregistrements d'extraits de longueur variable, tirés de la sourate Yūsuf, permettra d'une part de poser des hypothèses générales sur les règles esthétiques de la cantillation de type *tağwīd* dans l'école égyptienne, et d'autre part d'examiner les éventuelles évolutions de cette esthétique à partir d'enregistrements de périodes différentes, en vérifiant le bien-fondé de notre hypothèse de départ, qui est celle d'une grande stabilité de l'esthétique du *tağwīd* au regard des transformations majeures subies dans le domaine de la musique profane savante et de la musique de grande diffusion commerciale (variétés) entre 1903³ et le début du siècle présent.

I. Éléments généraux

Les lectures théologique, historique, rhétorique ou plus largement linguistique d'un texte sacré sont celles qui, en se croisant et se nourrissant mutuellement, semblent intuitivement les plus à même d'épuiser le sens du texte. Mais il est une dimension qu'il faut encore prendre en considération : la fonction liturgique du texte. Dans le cas particulier de l'Islam, la récitation cantillée du Coran dépasse cette dimension proprement liturgique et parvient à fonder une esthétique musicale et à s'en nourrir à son tour. Les liens unissant le sacré et la musique, populaire ou savante, sont patents dans toutes les civilisations. Il n'est qu'à voir actuellement à quel point les passages sont permanents entre le

des conditions fixées dès l'origine par la nécessité [...]», «La cantillation des rituels chrétiens», *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961), p. 3. Cette définition est adaptée à la lecture de type *tartil*, ainsi qu'on le verra infra, mais ne correspondrait à la lecture de type *tağwīd* que du point de vue de l'orthodoxie. Dans sa pratique sociale, cette lecture a une dimension musicale sans doute équivalente à la dimension sacrée. D'autre part, on ne saurait qualifier sa construction de «primitive», quand bien même la dimension compositionnelle est effectivement malaisée à prouver.

³La date de 1903 correspond à la toute première campagne d'enregistrements commerciaux de musique égyptienne sur support 78 tours, effectuée par la compagnie Zonophone/Gramophone.

gospel américain et la musique de variété de grande diffusion aux États-unis. De même, la primauté donnée jusqu'au milieu du xx^e siècle à la voix humaine, le développement d'une modalité privilégiant «l'ossature zalzalienne»⁴ dans un cadre strictement monodique, la relégation des instruments à une fonction d'accompagnement servant la mélodie chantée, sont des traits essentiels des musiques arabes savantes qui semblent découler directement de l'esthétique fondatrice de la cantillation coranique.

La cantillation coranique est un domaine peu travaillé par l'ethnomusicologie occidentale, et particulièrement délaissée par la recherche française : à peine remarque-t-on un court article de M. Talbi sur la *qirā'a bi-l-alḥān* (litt. «récitation [coranique sur mélodie]» médiévale (Talbi, 1958, p. 183) et un article sur la récitation coranique à Alger et Damas de Cantineau et Cantineau et Barbes (1942–1947, p. 66), article d'une grande naïveté et d'une rare incompetence musicologique et méthodologique dans sa partie consacrée à Damas, se concluant sur cette formule : «Si, au sens mélodique d'un Européen, ces phrases paraissent à première audition ne présenter que des vertus négatives [sic, n'ayant pour nous ni commencement ni affirmation tonale ni fin sur une cadence reconnue, s'il semble qu'elles pourraient indéfiniment se poursuivre, sans enchaînement musical logique, sans rapport rythmique ou mélodique entre elles, si enfin le «mode» employé, même, n'est pas fixe et, à ce point de vue, se trouve loin du chant maghrébin ou de la nouba andalouse si facile à reconnaître et à identifier, si proche de nos conceptions en somme, il n'en reste pas moins vrai que la récitation de Damas, qui remonte sans conteste à de très anciennes époques, peut-être aux sources mêmes de l'Islam, dégage quand on l'a bien écoutée une rare ferveur, une profonde émotion religieuse faite, aussi bien que le Livre sacré, de foi brûlante et de simplicité dépouillée».

Si l'on veut négliger l'hypothèse qu'un distingué linguiste et dialectologue comme Jean Cantineau ait décidé d'enregistrer un très mauvais *muqri'* (lecteur professionnel), il y aurait dans ces lignes confondantes matière à une longue dissertation sur les présupposés de l'orientalisme des années 40, et surtout sur l'absence de formation musicale

⁴«L'ossature zalzalienne», selon le terme que nous empruntons à Mrad (2008, p. 104) combine secondes majeures et moyennes (= neutres).

des arabisants. C'est principalement à l'ethnomusicologie américaine que les recherches les plus récentes sur la cantillation coranique en Orient sont dues⁵, en dehors des manuels pédagogiques consacrés à l'orthoépique coranique, en arabe comme en anglais, et qui ne traitent pas de l'aspect musical du *tağwīd*⁶.

L'histoire de la cantillation coranique est largement inconnue. On peut certes prendre en considération les descriptions de voyageurs occidentaux en Orient, mais les enregistrements 78 tours du début du xx^e siècle en sont le témoignage sonore le plus ancien. Contrairement à la musique profane, pour laquelle ces disques révèlent une esthétique pratiquement disparue, le témoignage que présentent les enregistrements du Coran semble à première écoute consistant avec la pratique contemporaine. En admettant une certaine stabilité des usages de cantillation, dont le xx^e siècle serait l'illustration, il demeure toutefois que le lien et la filiation qu'on aura naturellement tendance à établir entre d'une part la notion médiévale de *qirā'a bi-l-alḥān* et d'autre part le *tağwīd* (au sens musical du terme) tel qu'on le trouve en Égypte depuis la fin du xviii^e siècle, est avant tout une hypothèse vraisemblable plus qu'une réalité prouvable.

Ce qui est patent, en Égypte comme ailleurs dans le monde musulman, c'est le lien entre le système modal employé dans la cantillation coranique et celui de la musique profane. Ce lien est assurément plus aisément décelable que celui qui relie le système modal des liturgies chrétienne et juive à la musique profane en Égypte.

On attribue couramment au compositeur égyptien Dawūd Ḥusnī (1870-1937) cette formule : « Je ne crains aucunement que ne se perde l'authenticité de la musique égyptienne tant qu'est présent le Coran, dont la langue est l'arabe, et dont les versets ont été fixés sur des modes orientaux »⁷. Authentique ou apocryphe, cette déclaration opportunément attribuée par l'historiographie musicale nationaliste à un compositeur de confession juive,

lie profondément l'« authenticité » de la musique profane à la cantillation coranique, en considérant implicitement les techniques vocales de la cantillation et l'esthétique des phrases mélodiques produites dans ce cadre comme un répertoire, un conservatoire ou une matrice de formules mélodiques et de cadences (*qafalāt*) susceptibles d'alimenter ou d'informer aussi bien la musique instrumentale que le chant profane. Autre implicite de la formule : la récitation coranique fonderait une esthétique musicale nationale (égyptienne), qu'on pourrait qualifier d'identitaire. On comprend alors que le sens profond de la formule de Ḥusnī, lancée au moment même où une occidentalisation de surface menace la musique urbaine égyptienne et où le répertoire de la *Nahḍa* se mue en une forme hybride entre musique savante et « musique de variétés » : quand bien même une « décadence » imputable à la contamination du répertoire « authentique » par des musiques hétérogènes menacerait les musiques d'Égypte, la cantillation coranique, supposée immuable, forteresse inattaquable, porterait les germes d'une renaissance future et permettrait à l'esprit de la musique égyptienne de traverser, inaltéré, les décennies ou les siècles de déclin.

Pourtant, la sérénité supposée de Dawūd Ḥusnī semble, rétrospectivement, bien optimiste. Le maintien d'un art de la cantillation coranique, apparemment peu différent de celui qui était pratiqué dans les premières années du xx^e siècle n'a finalement ni préservé la musique urbaine savante, ni les musiques de grande diffusion commerciale d'une occidentalisation outrancière ; quant à la renaissance, elle est toujours en attente⁸. D'autre part, la perpétuation même de la cantillation ornée « à l'égyptienne » est loin d'être assurée : s'il existe toujours de très grandes voix proposant d'admirables lectures en *tağwīd* susceptibles de provoquer une émotion artistique qui, en dépit de l'inconvenance du terme dans le cadre de la foi, s'assimile tout à fait au *ṭarab* — on pense par exemple à Muḥammad 'Abd al-Wahhāb al-Ṭanṭāwī (né 1947)⁹ —, il n'est pas moins vrai que les lectures rapides à la mode saoudienne, peu ornées, sur les ossatures modales *nahāwand* ou *Ḥiğāz*, prennent le

⁵Voir l'étude de Nelson (1985). Cet ouvrage est particulièrement consacré aux aspects socioculturels de la cantillation coranique en Égypte.

⁶Le terme *tağwīd*, dans ses deux acceptions courantes (1/ orthoépique 2/ cantillation hautement mélismatique) est expliqué infra.

⁷(Maḥmūd, s. d., p. 42). En arabe : « إني لا أخشى على الموسيقى المصرية : أحكمت آياته بالنغم الشرقي »
« الحقّة من الضياع ما دام هناك قرآن عربي أحكمت آياته بالنغم الشرقي »

⁸Il faut cependant reconnaître que la musique de grande diffusion commerciale destinée au prolétariat préserve mieux les formules mélodiques et modales traditionnelles que la variété mainstream.

⁹Ce lecteur est un des récitants de la radio égyptienne depuis 1985, voir le site <http://islam.maktoob.com/quranMedia-Content/160/type/data>.

pas sur la cantillation traditionnelle à l'égyptienne, y compris en Égypte. On est évidemment tenté de voir là une résurgence, prévisible à l'heure de la redéfinition du religieux au Moyen-Orient, de la classique querelle sur la *qirā'a bi-l-'alḥān* (voir *infra*).

Cantillation du Coran, appel à la prière, cérémonies de *dikr* soufi : en dépit d'un débat jamais tranché sur la licéité de la musique, l'Islam est générateur d'une esthétique musicale qui influe sur toutes les productions artistiques et à son tour s'en enrichit. L'Islam a dû, face aux religions le précédant dans les territoires conquis, non seulement assurer sa domination dans le domaine du politique mais aussi assurer sa pérennité en construisant la dimension esthétique de sa civilisation. L'espace sonore est l'une de ces scènes où la nouvelle religion eut à marquer son empreinte. Cette relation privilégiée à l'espace sonore découle sans doute de la nature orale de la révélation divine : la parole de Dieu est oralement transmise, du Messenger mentionné dans la sourate *al-Takwīr* au Prophète, du Prophète à son peuple, et ensuite de génération en génération, non par lecture individuelle et silencieuse d'un texte d'étude, mais par récitation collective. La maîtrise de l'espace sonore est affirmée cinq fois par jour lors de l'*aḥḥān šarī*, l'appel à la prière. Les tensions politico-religieuses se manifestent aussi par cette mainmise sur le son : les villes du monde arabe actuel ont été le théâtre durant les deux dernières décennies de "guerres des haut-parleurs", remplaçant les *aḥḥān* virtuoses par les voix amplifiées de muezzins improvisés imposant leur approximations tonalités lors de l'appel, voire de prières entières. Chaque quartier populaire du Caire résonne dès que le fil blanc se distingue du fil noir d'appels à la prière dénués de toute sophistication vocale, dans cette ville où, à en croire les sources du début du xx^e siècle, un mode musical différent était choisi par jour de la semaine : le lundi en *bayyātī*, le mardi en *sīkāh*, le mercredi en *ḥigāz* et ainsi de suite, tandis que l'*aḥḥān* était jusqu'au siècle dernier un terrain d'exercice et une affirmation de virtuosité pour les grandes voix du chant savant. Les biographies des grands compositeurs et chanteurs de l'Égypte du xix^e siècle fourmillent d'anecdotes dépeignant ces artistes profanes quittant leur leurs instrumentistes à l'aube pour aller appeler à la prière, ainsi 'Abduh effendi al-Ḥāmūlī (- 1901), ou plus naturellement le *ṣayḥ* Salāma Ḥigāzī (- 1917).

La cantillation du Coran est un métier, pratiqué par un

muqri' ou une *muqri'a*, qui s'est formé auprès d'un maître. Au Caire, le titre implique un passage, même bref, devant les instances formatrices d'al-Azhar, et l'agrément du *ṣayḥ maṣāyīḥ al-muqri'īn* qui s'y trouve. Mais il est hautement vraisemblable que les cantillateurs de province devaient au début du xx^e siècle se contenter d'une formation locale ou du prestige acquis pendant quelques années au Caire. L'art de la *tilāwa* se base sur le *tagḥwīd*, c'est à dire dans une acception première du terme, une orthoépée très précisément codifiée : juste réalisation des phonèmes et l'observation de règles phoniques particulières qui ne s'appliquent qu'au Coran (emphasis et désemphasis, assimilations diverses, allongements «secondaires» des voyelles longues et de certaines voyelles brèves).

La récitation coranique semble liée depuis sa révélation à une forme particulière d'élocution, ainsi qu'il est affirmé en (73-4) *rattili l-qur'āna tartīlā*. Sans qu'il soit possible d'identifier positivement le sens ancien de «*rattala*», la racine évoque un agencement harmonieux, une dent ornée de dent blanches et bien alignées, et une prononciation lente et distincte. Cette élocution semble comprise comme une forme de cantillation, impliquant donc mélodie, par tous les commentateurs, et sert d'argument dans la querelle sur la licéité de la musique. L'Islam abbasside connut un développement majeur dans le traitement vocal du texte coranique avec l'apparition au vii^e siècle, signalée par Ibn al-A'rābī, de la *qirā'a bi-l-'alḥān* — le lien entre le développement d'une lecture cantillée du texte sacré musulman et les usages chrétiens (syriaques, byzantins), juifs et mazdéens reste à étudier. Ibn Qutayba fait remonter cet art à 'Abdallah b. Abī Bakra (vivant sous le gouvernement de Ziyād b. Abīh au vii^e siècle), présentant ce dernier comme fondateur d'une lecture "*bi-l-'alḥān*" qui est placée sur un air triste (*bi-ḥazan*) qui n'est ni la musique des chansons, ni le *ḥidā* du chamelier. Talbi (1958) remarque que cette évolution coïncide avec le développement de l'école musicale de Médine. D'autre part, la *qirā'a* faisait partie de la formation professionnelle des esclaves chanteuses, ce qui implique un rapport direct entre cantillation et chant. L'indice n'est cependant pas définitivement probant : ce peut être dans une optique de formation grammaticale, de *ta'dīb*, et de maîtrise de la juste prononciation que les chanteuses sont amenées à apprendre la cantillation, et non pas en raison d'un rapport de type esthétique ou technique entre la

phrase mélodique utilisée dans le cadre de la cantillation et les airs qu'elles interprètent.

D'autre part, seuls trois critères permettent de distinguer ce qui est de l'ordre de la cantillation, même *bi-l-alḥān* et ainsi très proche de la musique profane, et ce que l'on doit désigner par musique : 1) l'accompagnement instrumental, 2) la composition et 3) la mesure, c'est à dire un cycle rythmique régulier et contraignant, puisque l'air de la cantillation semble avoir été initialement (comme il l'est de nos jours dans tous les types de récitation) à la fois *a capella*, improvisé et *mursal*, non-mesuré.

Si il n'y a pas d'attestation formelle de l'emploi d'instruments de musique, les deux derniers points distinguant cantillation de musique profane, composition et mesure, semblent avoir été atteints à l'ère abbaside, et des témoignages concordant attestent que le vocable *qirā'a bi-l-'alḥān* désignait, à partir du ix^e et au moins jusqu'au xii^e siècle, un type de chant composé et mesuré. Des chants profanes furent transposés au Coran, et le *Kitāb al-Aḡānī* (x^e siècle) montre Ishāq al-Mawṣilī adaptant un air entendu d'une esclave chanteuse pour l'utiliser dans l'interprétation d'un verset. Cette tendance ne demeura pas limitée à la cour de Bagdad, et Talbi cite un passage de l'hérésiographe al-Ṭurṭuṣī, établi à Alexandrie, dénonçant des danses avec battements de mains et cliquetis d'anneaux de pieds accompagnant les cantillations, et de modes musicaux adaptés à la cantillation portant des noms tels "*al-nabaṭī*" [nabatéen, "*al-dībāḡī*" [soyeux, "*al-zinḡī*" [africain, "*al-majūṣī*" [mazedéen, etc. Les appellations quasi-blasphématoires de ces modes laissent penser à une reconstruction polémique, mais l'idée de modes associés à un texte particulier est réminiscente des *alḥān* de la liturgie byzantine ou du chant sacré copte. L'auteur cite un "mode monacal" (Talbi traduit par "musique", sans doute à tort) qui consiste, chaque fois qu'est rencontré dans le Coran un passage où il est question du Messie, à imiter les voix des chrétiens, des moines et des évêques dans les églises. En supposant que ce type de lecture musicalisée ait véritablement existé et qu'elle ne soit pas une invention destinée à déconsidérer toute mise en musique du texte sacrée, il est évident qu'elle ne ressemble en rien à ce qu'on observe ultérieurement.

La lutte contre cette forme « extrême » (au regard des usages modernes, bien entendu) de la *qirā'a bi-l-alḥān*, composée et mesurée, semble avoir été sévère. Elle fut menée

par des *fuqahā'* fondateurs d'écoles juridiques tel Mālik b. Anas (795) ou Ibn Ḥanbal (855). Il n'en demeure pas de trace dans le monde arabe contemporain, et les tentatives de mise en musique, avec utilisation d'instruments et composition, sont demeurées à l'état de projet. Au moins deux biographies d'Umm Kulthūm signalent que le compositeur Zakariyyā Aḥmad désirait peu avant sa mort (1961) lui faire interpréter une « composition coranique » de sa fabrication. La chanteuse déclina, exigeant de Zakariyyā Aḥmad un avis juridique favorable d'al-Azhar avant de se lancer dans un tel projet, autorisation qu'elle savait fort peu vraisemblable. Le projet demeura donc lettre morte. En l'absence de travaux historiques en ce sens, il n'est pas possible de reconstituer l'évolution de la *qirā'a bi-l-alḥān* médiévale vers le *tagḥwīd* mélismatique actuel tel qu'il est pratiqué par les récitants de l'école égyptienne. Mais c'est en s'appuyant sur l'avis de Abū Ḥanīfa et d'al-Ṣāfi'ī que le *taṭrīb*¹⁰ *bi-l-qur'ān* est devenu un « art national » dans le contexte égyptien. Son histoire est manifestement à construire. Ce débat de licéité est de toute manière si embarrassant que les manuels modernes de cantillation en langue arabe semblent en permanence escamoter le débat sur la licéité de la *qirā'a bi-l-alḥān* pour ne se concentrer sur le respect des règles phonologiques propres à la récitation coranique, tout en se rattachant mythiquement aux premières générations musulmanes, en vue de se légitimer : ainsi dans un manuel de 1992 ('Abd al-Qādir, 1992) cette formule : « Les premiers musulmans, du fait de leur nature saine et de leur instinct arabe, récitaient / cantillaient [*yurattilūn* justement le Coran, ainsi que le Prophète le leur avait enseigné »¹¹. La formule joue avec ce que le verbe *yurattilūn* évoque naturellement pour le lecteur moderne, à savoir la cantillation rapide et syllabique, qui s'oppose, dans l'usage courant en Égypte, avec la cantillation de type *tagḥwīd*. Ce dernier terme, dérivé de la racine ḡ/w/d, évoque quant à lui une idée d'embellissement, et est utilisé selon deux acceptions, l'une technique et canonique, référant à l'orthoépée coranique, l'autre musicale. Le manuel précité donne deux définitions de *tagḥwīd*, en fait redondantes : « La connaissance des règles édictées par les imāms [médiévaux dans le domaine des lectures co-

¹⁰Le terme *ta ṭ rīb* vise à l'époque moderne la notion de remplissage mélismatique susceptible d'induire l'extase du ṭ a r a b.

¹¹وكان المسلمون الأوّلون، لسلامة فطرتهم وسليقتهم العربية، يتلون القرآن حقاً تلاوته كما علّمهم إياها الرسول.

raniques et qui régissent la réalisation des phonèmes selon leurs descriptions» et «la juste réalisation des phonèmes du Coran et la parfaite prononciation de ses termes, leur production avec la prononciation la plus juste [afṣaḥ et l'expression la plus douce [aḥṣab ta'bīr]]. Cette dernière mention d'une «expression douce», qui introduit un élément esthétique, fait le lien avec l'usage courant désignant la cantillation hautement mélismatique visant au *ṭarab*. Les deux termes signalés par Rudi Paret ¹², *ḥadr* désignant la lecture rapide et *tadwīr* la lecture de *tempo* moyen, sont inusités dans le vocabulaire courant des lecteurs égyptiens, qui n'utilisent que *tartīl* et *tagḥwīd* ¹³.

La cantillation de l'ère moderne est non-mesurée, et se déroule suivant les modes utilisés dans la musique profane égyptienne. Aucune sourate n'est associée à un mode particulier. La déambulation est laissée à la seule appréciation du récitant, qui au fur et à mesure de son expérience, «compose» la part mélodique des sourates, notamment, dans le sens où il définit des jalons de transition modale pour tel verset ou telle partie de verset, ou lors d'une répétition, sans qu'une optique expressionniste (dans le cadre du *targīb* [attraction / *taḥwīf* [répulsion par exemple) ne soit clairement repérable. La part de l'improvisation est difficilement appréciable, mais il est vraisemblable que des habitudes de traitement s'installent pour chaque sourate chez un récitant particulier : divers enregistrements de la sourate *al-Takwīr* par le ṣayḥ 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad (1927-1988), l'un des récitants favoris de la radio égyptienne à partir de 1951 et jusqu'à son décès, attestent de la quasi-fixation d'un cheminement caractérisé par des jalons constants de transition et de cadences placées sur les mêmes mots dans les mêmes modes, en dépit de variations notables dans l'agencement de détail. Malheureusement, on ne dispose pas dans l'état de la recherche actuelle de plusieurs versions d'un même extrait de sourate par une voix ancienne sur disque 78 tours, telle que celle du ṣayḥ Muḥammad Salīm, qui permettrait de vérifier l'hypothèse d'un parcours comparable d'un enregistrement à l'autre, à

la manière des différentes versions d'un *dōr* chez les récitants qui interprètent, comme Salīm, le répertoire savant profane, et présentent diverses versions très ressemblantes de pièces où chaque interprète présente une lecture personnelle qui se fige progressivement au fur d'une carrière ¹⁴.

La frontière interprète profane / chantre religieux / récitant semble particulièrement poreuse au début du xx^e siècle. Les liens entre les grands chanteurs et la récitation coranique est évidente à l'audition des enregistrements du début du xx^e siècle : l'influence esthétique du *tagḥwīd* est claire dans les *qaṣā'id* théâtrales sur mélodie semi-improvisée et non-mesurée, enregistrées par Salāma Ḥigāzī (m. 1917), et plus encore dans son thrène *a capella* du leader nationaliste Muṣṭafā Kāmil Pacha (poème d'Aḥmad Ṣawqī *Al-mašriqāni 'alayka yantaḥibāni* ¹⁵).

Les grands lecteurs du xx^e siècle développent la cantillation de type *tagḥwīd* sur un ambitus très large, dépassant fréquemment les deux octaves. Le *tagḥwīd* se distingue d'autres formes de chant non-mesuré pratiquées en Égypte par quelques exigences esthétiques :

1. absence de formules ornementales construites répétitives : un jeu entre les degrés est un modèle unique, ne pouvant être répété dans une phrase musicale suivante ;
2. pas de répétition du texte sous forme de scission, à moins qu'il ne s'agisse d'une coupure impliquant un retour en arrière. La répétition d'un verset est entière, et on ne joue pas des effets de débit du texte ;

¹²Voir : Rudi Paret, "kirā' a", Encyclopédie de l'Islam, 2e édition, Leiden, Brill.

¹³Sur les rapports entre *tartīl* et *tagḥwīd*, voir également K. Nelson, op. cit. pp. 101-135. Nous souscrivons totalement à la démonstration de l'auteur selon laquelle la ligne de partage entre les deux types de lectures ne peut se superposer à la distinction lecture privée / publique. C'est une différence de type musicologique, stylistique et esthétique.

¹⁴Muḥammad Salīm ayant principalement interprété le répertoire profane pour la compagnie Odéon, la comparaison entre différentes interprétations d'une même pièce est impossible du fait de la rareté des disques conservés, mais les différents enregistrements de Yūsuf al-Manyalāwī (mort en 1911) sur disque *Sama' al-Mulūk* en 1905/6 puis Gramophone entre 1907 et 1909 montrent que la variation d'une gravure à l'autre est essentiellement ornementale dans le répertoire des *adwār*. Le chanteur 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī fournit néanmoins un contre-exemple, ses différentes versions laissant apparaître une part d'improvisation beaucoup plus importante. Il est vraisemblable que les récitants, comme les chanteurs (quand ils ne sont pas une seule et même personne) sont susceptibles d'être plus ou moins «fixateurs» ou «improvisateurs», tout en marquant tout jours leur personnalité par une politique mélodique qui leur est propre, qu'elle se répète ou se renouvelle à chaque prise ou à chaque performance ou non.

¹⁵Disque Odéon 55536 1/2/3/4, enregistré vers 1908.

3. utilisation systématique de la cadence finale *qaf̣la* à chaque fin de phrase mélodique, sans construction de ponts entre phrases mélodiques ;
4. les transitions modales ne recherchent pas, comme dans le chant, un degré de transition permettant le passage en douceur d'un mode à l'autre. La transition est souvent un brusque changement d'échelle.

Les modes les plus usités sont *Bayyātī*, *Rāst*, *Ṣabā*, *Huzām*, *ʿIrāq*, *Sikāh baladī*, *Nahāwand*, *Gahārkāh*, *Ḥigāz*. On est tenté de penser que les lecteurs qui poursuivent en plus une carrière de *munšid* (Vaugh, 1989) ou de chanteur auraient tendance à varier plus richement les modes et à introduire des formulations plus subtiles, mais ce point demanderait une étude plus large sur un corpus plus important.

Les enregistrements des cantillations de type *tag̣wīd* sont extrêmement populaires, les plus recherchées étant les performances en public, où l'on entend les réactions enthousiastes de l'auditoire, réagissant non pas tant au texte lui-même qu'à la virtuosité musicale du récitant. Le parallèle avec la musique profane au début du xx^e siècle est évident : de même que le *muṭrib* ne peut donner la pleine mesure de son génie que par l'interaction avec un public qui l'incite à produire plus de *ṭarab*, le récitant répète des sections de *āya* ou remonte en aval du texte sans que la répétition ne soit justifiée par l'existence de plusieurs lectures canoniques. Les phrases mélodiques extrêmement longues, réclamant un souffle remarquable, et les effets de changement brusque d'octave laissent l'auditoire transi. Les récitants modifient fréquemment le mode de récitation en demeurant sur une même fondamentale (passage de *Rāst/nawā* ¹⁶ à *Sikāh [baladī/nawā]*, à *ʿUššāq/nawā*, à *Bayyātī/nawā*, etc). Les cadences ou formules conclusives (*qaf̣alāt*) sont expertes, parfois inattendues. L'auditoire est susceptible d'être averti, intervient en permanence par ses approbations et salutations comme dans la musique profane enregistrée sur 78 tours — alors que ces usages de

taṭyīb et d'encouragement se sont perdus dans le domaine profane au cours du xx^e siècle - et se montre attentif aux prouesses vocales et d'inventivité modale ¹⁷.

L'utilisation d'une voix de tête dans le registre le plus aigu donne un timbre parfois nasillard (*aḥnaf*) et forcé, que les musiciens appellent *ḥazq*, typique d'un lecteur comme 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad. Cette qualité de voix découle de procédés d'économie du souffle, l'esthétique des récitants professionnels les portant à proposer de très longues phrases sur une seule respiration. Lors d'une enquête menée auprès de plusieurs récitants, le chercheur égyptien 'Nāḡi (1995) signale que beaucoup s'accusent mutuellement de "*ḥaṭf al-naḥas*", c'est à dire d'une prise discrète de respiration dans le cours d'une phrase mélodique, donnant l'illusion que la phrase est cantillée d'une traite. En effet, l'un des principes esthétiques de cette cantillation est en effet qu'une phrase mélodique doit être complétée en une seule respiration, contrairement au chant qui laisse la possibilité de scinder les phrases. De même, le silence entre deux phrases est usuellement de longueur régulière, limitant donc les effets rythmiques à la prosodie de la langue, contrairement au chant profane qui joue de la longueur des silences et de l'économie de la déclamation. La durée des silences est cependant variable d'un lecteur à l'autre, pouvant être très importante (Maḥmūd al-Ḥuṣarī, 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad) à très réduite ('Abd al-Wahhāb al-Ṭanṭāwī), ce qui, on le verra, nuance l'impression première ressentie à l'audition des cantillations sur support 78 tours, et qui est celle de silences anormalement courts, en raison de la contrainte technique des trois minutes par face.

La réutilisation de phrases mélodiques empruntées à la cantillation en musique profane est évidente, dans la mesure où nous l'avons définie musicalement comme un corpus de réserve, mais le phénomène inverse est tout aussi vrai, bien que moins aisément décelable. C'est un véritable rapport dialectique qu'entretient la musique profane et la *qirā'a*. Ainsi le *munšid* et récitant Muḥammad 'Umrān ¹⁸ qui

¹⁶Par convention, dans une expression de type *Rāst/nawā*, le premier terme désignera un aspect de genre scalaire (g ins), défini sur un polycorde restreint (tricorde, tétracorde, pentacorde) ou sur une échelle modale complète (maqām), tandis que le second désignera le degré d'application de l'échelle en question (degré inférieur du polycorde, finale modale du maqām), conformément au système traditionnel de désignation des degrés de l'échelle générale arabe orientale simplifiée (49 degrés sur deux octaves, de ya k kâh à ramal tūtī).

¹⁷Dans l'enregistrement par Muḥammad 'Abd al-Wahhāb al-Ṭanṭāwī de la sourate Yūsuf sur cassette Ṣawt al-Ṣarqiyya, on entend distinctement, suite à la complexe phrase mélodique sur le verset 19, de 31 :55 à 32 :20 (Bayyātī/nawā, 'Uššāq/kardān, Rāst/kardān, 'Uššāq/nawā), un auditeur surpris par cette inattendue *qaf̣la* en 'Uššāq glisser à un voisin «Nahāwand wallāhī» ('Uššāq et Nahāwand désignent deux structures modales très proches).

¹⁸Récitant apprécié, Muḥammad 'Umrān ne fait pas partie des récitants

explique que l'art du cantillateur n'est aucunement coupé du chant profane. Lors de sa formation, on lui conseille d'écouter des représentants de l'école du chant profane classique plutôt qu'un *muqri* comme 'Abd al-Šamad qu'il admirait. A propos de deux de ses maîtres il précise :

« Ce sont eux qui m'ont initié à la manière de chanter de Zakariyyā Aḥmad, du šayḥ Yūsuf al-Manyalāwī, du šayḥ 'Alī Maḥmūd [...] ils m'ont enseigné à apprécier l'école du chant classique et m'ont déconseillé d'imiter 'Abd al-Šamad ; ils m'ont dit : « tu as une belle voix, pourquoi imiter ? ». Dieu m'a fait don d'une bonne faculté d'écoute et de transposition. J'écoute 'Abd al-Waḥḥāb, je lui prend une phrase musicale, j'écoute Umm Kulṭūm par exemple, je lui prend une phrase. Je suis devenu capable d'inclure dans ma récitation coranique des phrases musicales que j'entendais. Un peu de Zakariyyā Aḥmad, un peu de 'Alī Maḥmūd, un peu de 'Abd al-Waḥḥāb ». A propos du rapport avec le public, qui ressemble absolument à celui des chanteurs profanes se nourrissant du *ṭarab* de l'auditoire, Muḥammad 'Umrān ajoute : « Je n'ai pas étudié dans un conservatoire, mais ce sont les gens qui m'ont déclaré apte, les mélomanes, ceux qui savaient apprécier le chant classique. Les gens écoutaient avec passion, ils avaient un sens très sûr de la justesse, le public savait, des gens sans éducation, qui ne savaient ni lire ni écrire, mais qui en entendant une phrase savaient si elle était sur le mode *Ḥigāz*, *Sikāh* ou *Rāst*, ou *Bayyātī*, des gens qui quand ils entendaient une cadence finale réussie (*qafla*) vous faisiez un triomphe et quand on la ratait ils vous disaient non, ça c'est faux. On avait une réaction immédiate de la part du public » Nāgī (1995, p. 89).

Un des liens les plus nets entre l'esthétique du chant profane et la récitation coranique est l'importance donnée à la *qafla* (cadence finale). Ce sont les *qafalāt* les plus riches du point de vue du remplissage mélismatique qui remportent l'adhésion du public, ce qui explique plus précisément dans quelle mesure le *tağwīd* est, pour le chanteur profane, un véritable lexique de *qafalāt* réutilisables dans d'autres circonstances. La maîtrise musicale des grands lecteurs est impressionnante (il faut signaler la présence d'un

tants de la radio égyptienne, selon la règle tacite selon laquelle seuls les récitants n'interprétant pas parallèlement un répertoire avec accompagnement instrumental, et encore moins le répertoire profane, sont diffusés par *l'ḍā'at al-qu'ān al-karīm*, qui diffuse des cantillations de type *tağwīd* depuis 1973. Sur son fonctionnement, voir K. Nelson, op. cit., pp. 142-152.

musicien dans la commission d'al-Azhar délivrant l'autorisation d'exercer) et leur inventivité dans les combinaisons modales souvent remarquable, quoique distincte de celle rencontrée en musique profane. La raison en est simple : sur le plan technique, l'absence d'instrumentation rend plus libre l'élaboration du phrasé mélodique. Dans une musique monodique modale, l'instrument est accordé en fonction d'un mode. Il est des constructions modales difficiles ou impossibles pour un instrument, car elles posent des problèmes de transposition et donc de doigté pour le violon et le luth, ou de *'urab* [leviers permettant la modification des hauteurs des chœurs pour le *qānūn*. Les plus évidemment propres à un chant *a capella* sont les changements de mode sur une même fondamentale.

Le psalmodiant répète à l'avance le passage qu'il va réciter et décide des transitions modales dans une optique figurative. A la question de 'Amr Muṣṭafā : « Dans quelle mesure la signification du verset est-elle liée au mode musical employé dans votre cantillation ? », le célèbre *qārī* 'Abū l-'Aynayn Šu'ayša' (né 1922) lui fait la réponse suivante : « Les versets de miséricorde, par exemple, on les fait en *Ḥigāz* et la tristesse est exprimée par le *Šabā*. Mais à tel ou tel endroit, il m'importe surtout d'exprimer le sens du verset que je récite. Avant de réciter, de faire une performance publique ¹⁹ ou de cantiller à la radio, je dois lire le *rub'* que je présenterai plus d'une fois, lire les exégèses, et bien en comprendre toutes les significations. Et si je comprends bien, alors la lecture sortira de mon cœur, pour parvenir directement au cœur des auditeurs, des récepteurs [...] j'exprime une chose comprise, il n'y a pas de place pour l'arbitraire ou le hasard là-dedans » (1995, p. 157).

Si, comme on le verra ultérieurement, il est impossible d'établir des correspondances strictes de sentiment et de sens du texte coranique avec les modes ou les échelles polycordales utilisés dans la lecture, la meilleure illustration en étant la très grande variété modale sur un même verset interprété par différents lecteurs, il demeure que la déclaration de Šu'ayša' doit être comprise comme comparable à l'interprétation d'une pièce non-composée, de type *mawwāl* ou *qaṣīda mursala*, en chant profane : l'absence de composition ne signifie pas pour autant l'absence de préparation, de réflexion, et de détermination d'agencements texte-mode non pas selon des règles générales, mais se-

¹⁹Significativement, le lecteur emploie ici le terme *ḥafla*.

lon la sensibilité du récitant. Mais l'hypothèse d'une totale improvisation doit probablement être écartée.

Il est possible au lecteur de choisir entre plusieurs leçons différentes du texte coranique, selon leur inspiration musicale et les nécessités du *taṭrīb*, comme le révèle le récitant 'Abd al-Bāsiṭ Hāšim : « Certaines leçons du texte donnent l'occasion de se dépasser [*ennak enta t'ūl tebad-da'*, par exemple si la phrase est courte, la leçon de Warš [728-812 contient des allongements [*mudūd* et ces allongements permettent de varier musicalement [*ennak telawwen fil-mūsīqā šwayya*. L'important c'est de ne pas trop en faire ou pas assez, et de veiller à ce que la musicalité ne prenne pas le dessus sur le Coran ».

2. Les enregistrements sur support 78 tours

Les enregistrements du répertoire religieux sur disque 78 tours en Égypte dans la période 1903-1932 sont pour le moins rares. Par le terme « répertoire religieux », nous désignons le *taḡwīd* du Coran, ainsi que les *qaṣā'id* et *tawāšīḥ* interprétés lors des cérémonies de *ḥikr* et de *mawlid*, sans accompagnement de *taḡt*. La place de ce répertoire est extrêmement limitée avant la première guerre mondiale, et elle se résume essentiellement à de courts extraits de cantillation coranique avant les années 20.

La très faible présence du répertoire religieux et de la cantillation dans les catalogues de disques 78 tours frappe au regard de l'importance de ce répertoire dans l'industrie phonographique moderne : quiconque regarde les vitrines des magasins de la compagnie d'État *Ṣawt al-Qāhira* de nos jours, ou simplement les échoppes de marchands de cassettes cairotes, constate la place qui est réservée au répertoire religieux musulman et particulièrement à la cantillation. La vague de réislamisation des sociétés moyen-orientales explique sans doute la surreprésentation actuelle de ce répertoire, mais n'explique pas sa sous-représentation à l'ère du 78 tours (1903-1932)²⁰ : la cantillation faisait-elle partie de la vie quotidienne au point que les compagnies ne voyaient pas de raison d'en commercialiser des extraits et préféraient se concentrer sur les voix d'exception de la tradition urbaine savante et profane ? Le medium était-il, du fait de ses limitations tech-

niques (trois à quatre minutes par face) particulièrement inadapté à un art qui ne prend sa signification que dans un temps offert sans bornes ? Les récitants professionnels hésitaient-ils à confier leur voix à un support mélangeant parole divine et chansonnettes de cabarets ? Il est en tout état de cause évident que la véritable histoire de l'enregistrement de cantillations coraniques commence après l'ère du 78 tours, quand la radio et le fil magnétique « Marconi »²¹ permettra d'enregistrer des sourates entières et non des extraits qui sont peut-être peu représentatifs de la réalité du *taḡwīd* au début du XXe siècle.

La question même de la licéité d'enregistrer la cantillation coranique se posa lors de l'arrivée des multinationales du disque au Moyen-Orient en 1903, et en l'absence de jurisprudence, les *mašāyih* hésitèrent d'abord à graver sur cire la parole de Dieu ; l'anecdote que rapporte Heinrich Bumb, chef de l'expédition menée par la compagnie d'enregistrement allemande Beka²² en 1905, est significative : « C'est par le moyen d'un pot de vin que nous parvîmes à apaiser la conscience d'un prêtre [sic, qui consentit finalement à chanter des extraits du Coran. La prise de son eut lieu au milieu de la nuit dans le plus grand secret, derrière les portes verrouillées d'une maison louée spécialement pour l'occasion »²³. Ce n'est qu'en 1906 que le *ṣayyid* Muḥammad al-Ḥanafī publia une *fatwā* autorisant l'enregistrement du Coran sur disques phonographiques, à la condition que les sons en soient correctement articulés et que les disques soient écoutés dans un état de ferveur approprié²⁴.

Ce n'est pas un lecteur professionnel qui enregistre la première cantillation pour le catalogue Zonophone de 1906 mais un chanteur profane de second rang, interprète du répertoire savant, Aḥmad al-Šāmī, qui n'est sollicité par aucune compagnie par la suite alors que l'industrie du disque se développe. *Gramophone* enregistre en 1909 un autre *muṭrib* spécialiste du répertoire citadin sa-

²⁰ 1932 correspond à la fois à l'inauguration de la radio d'État en Égypte et à l'arrivée du cinéma parlant, et donc la fin de la domination des compagnies de disque sur l'industrie musicale.

²¹ Le fil magnétique est utilisé en Égypte à partir de 1935. Les enregistrements du grand chantré et lecteur 'Alī Ma ḥ mūd, reproduits en 1984 sur cassette Sono Cairo 84087, datent probablement de la fin des années 1930.

²² Il n'existe pas de catalogue de cette compagnie. Les rares disques retrouvés, distribués vers 1906, sont des enregistrements de l'almée Munīra al-Mahdiyya, ainsi qu'une grande série de prises du chanteur vedette Yūsuf al-Manyalāwī, sous étiquette Sama' al-Mulūk.

²³ The Talking Machine Review, 1976, n°41, p. 729.

²⁴ Al-muqtataf, 4/1906, 31, p353, cité par Racy (1977, p. 93)

vant, Muḥammad Salīm ²⁵, lequel prêtera sa voix à deux autres compagnies (Odéon et Baidaphon) pour des extraits de cantillation comme pour des chants profanes. Orphéon, une compagnie germano-turque, enregistre une almée, al-Sett Mabrukā, dans un passage de la sourate al-Isrā’.

On sait qu’il existait des lectrices professionnelles du Coran dans l’Égypte du xx^e siècle naissant, mais il est plus étonnant de découvrir au hasard des 78 tours que les almées elles-mêmes étaient susceptibles de cantiller, sans doute pour un public féminin dans le cadre limité — avant l’invention du phonographe — du gynécée, lors des cérémonies qu’elles étaient invitées à animer, afin d’attirer la bénédiction divine sur une union. Une autre almée, al-sett Wadūda al-Manyalāwiyya, présente sur un catalogue de 1919 sa version des versets 4 à 15 la sourate Yūsuf. Dans le catalogue de la compagnie anglaise, ce disque est mentionné entre *Waddīni l-ḥammām ya nenti* (Emmène-moi au hammām, Maman) et *Barhūm ya barhūm*”, un célèbre *qadd* syrien ²⁶. Ce disque (analysé ultérieurement sur le plan modal) est un document étonnant : son étiquette annonce un accompagnement au violon par Sāmī al-Ṣawwā (bien-sûr impossible dans cet art sacré), annonce ne correspondant aucunement au contenu réel du disque, et dont on ne sait s’il s’agit d’une bévue sacrilège ou d’une astuce publicitaire pour en assurer le succès. Le succès du disque fut manifestement réel, d’une part parce que l’on trouve mention dans le catalogue Odéon de 1922 d’une almée nommée Wadūda Badr présentant un extrait de la sourate Yūsuf au milieu du répertoire usuel de chants de mariages, et qui est sans aucun doute la Wadūda al-Manyalāwiyya de Gramophone, et d’autre part parce que dix ans plus tard, la cantillation de Wadūda figurait encore au catalogue Gramophone alors que tous ses autres enregistrements en avaient été supprimés.

Ces deux documents ne peuvent permettre d’affirmer qu’il existe une « école » de cantillation féminine, mais laissent penser que les disques retrouvés ne sont pas simplement des témoignages anecdotiques de « coups commerciaux » d’une industrie du disque naissante, mais plutôt le reflet d’une pratique vivante.

²⁵ Enregistrements de cantillation coranique sur Zonophone, Odéon, Baidaphon. Voir la discographie dans le matériel supplémentaire.

²⁶ Catalogue Gramophone Avril 1919. Disques 7-13352/53, 7-13354/55, 7-213000/01.

Le shaykh Ḥasan Ḥiḍr est avant-guerre le seul *muqri* professionnel qui ne soit pas parallèlement interprète profane mentionné dans les catalogues. Dans les années 20, deux autres noms (Muṣṭafā al-Bārūdī et ‘Abd al-Hādī Ḥalīl) apparaissent. Seuls les disques d’interprètes pratiquant un double répertoire ayant été retrouvés à ce jour, il convient de demeurer très prudents sur la signification historique du témoignage qu’ils apportent quant à l’histoire du *ta-jwīd* égyptien : l’esthétique qu’ils reflètent n’est peut-être que celle de semi-professionnels de la cantillation, qui introduisent dans cet art des idiotismes propres à la musique profane (l’analyse de la cantillation de Wadūda al-Manyalāwiyya le montrera clairement).

A la fin des années 20, l’*inṣād* confrérique et le *dikr* prirent enfin leur place dans le corpus enregistré (si l’on excepte un *dikr* du shaykh ‘Alī al-Qaṣabgī enregistré vers 1910 par Baidaphon). Étrange phénomène que cette profusion de *munšidīn* passés au chant profane et qui ne gravent qu’exceptionnellement leur répertoire originel ! La carte de l’*inṣād* n’intéressait pas le directeur artistique de Gramophone, Maṣṣūr ‘Awaḍ, qui ne proposaient que d’anecdotes gravures : un disque de *mawlid* de Muḥammad al-Ṭanṭāwī en 1920 (qui interprétait la *qaṣīda zahā fī Ḥad-dayka l-Ḥafaru* (La pudeur a empourpré tes joues), sui sera ultérieurement un succès de ‘Alī Maḥmūd), et deux *qaṣīda* de Muḥammad Karam en 1924. Ce n’est qu’en 1927 que la compagnie se lia à une très grande voix de l’*inṣād*, ‘Alī al-Ḥārītī, qui menait parallèlement une carrière de *muṭ-rib*, et se spécialisera dans la *waṣla* de l’école khédiviale à la radio vers 1935. Baidaphon mena une politique plus offensive : en 1927 sont enregistrés Meḥrez (Muḥriz) Sulaymān, Ismā’īl Sukkar et Sayyid Mūsā, ainsi qu’un nouveau genre, les chants religieux en langue dialectale de Muḥammad al-Kaḥlāwī. La terminologie des catalogues semble hésiter devant l’art du *munšid* : le sous-titre annonce *mawlid wa- qaṣā’id nabawiyya* (anniversaires de la naissance du Prophète et des saints, et poèmes de louanges sur le Prophète), présentant la circonstance d’interprétation comme une désignation musicologique. Les pièces sont dites *qaṣīda*, *tawṣīḥou madḥ*, référant plus au contenu textuel qu’à la technique de chant associée à la pièce. Ces enregistrements réussirent sans doute suffisamment pour qu’un an plus tard, Baidaphon présente 9 disques de Meḥrez Sulaymān, agrémentant le catalogue du texte des pièces enre-

gistrées. C'est néanmoins Odéon, entré tard dans la course, qui réussit à s'associer la voix la plus prestigieuse en ce domaine, celle du *ṣayḥ* aveugle 'Alī Maḥmūd (1878-1946), ainsi qu'Ibrāhīm al-Farrān. Hautement respecté parmi les musiciens professionnels, 'Alī Maḥmūd est l'un des formateurs du compositeurs Zakariyyā Aḥmad (1896-1961). Il s'essaya parfois à l'accompagnement instrumental de type *taḥṣīn* dans des *qaṣā'id muwaqqā'a* à thème religieux²⁷, se fit accompagner au violon par Sāmī al-Šawwā²⁸, et rénova l'*inšād* en y faisant pénétrer une conception très composée, très réfléchie de la *qaṣīda*, à l'imitation du style des compositeurs profanes. *Muqri'* estimé, il psalmodiait régulièrement aux grandes occasions à la mosquée al-Ḥusayn²⁹.

Outre l'identité des récitants, dans la mesure où les chanteurs profanes sont sans doute surreprésentés sur ces supports par rapport à la réalité de la lecture du Coran dans l'Égypte du début du xx^e siècle, l'examen des catalogues et l'audition des disques montrent un ensemble de caractéristiques des premiers enregistrements de cantillation coranique les distinguant des enregistrements postérieurs à l'âge du 78 tours :

- Alors que l'industrie du disque tente de recréer dans la mesure du possible la *waṣla* de musique savante en gravant les pièces les plus longues (*dōr*) sur trois, quatre, voire exceptionnellement cinq faces de 78 tours, la cantillation coranique est toujours présentée sous forme d'extraits, nécessairement anecdotiques : le lecteur ne « chauffe » pas, il n'est guère aisé de repérer dans sa lecture l'élévation de la corde de récitation que signale (Corbin, 1961, p. 29–30) dans certaines cantillations chrétiennes, et qui caractérise les lectures en durée réelle, sinon dans le cadre de rapides changements de fondamentale qui sont plus de l'ordre de la démonstration que de la construction. La raison en est aisée à saisir : le *dōr* est une oeuvre fermée, et il est logique de lui donner l'espace nécessaire à sa complétion. Le *tagḥwīd* étant par définition non-

borné (sinon en terme de *ḥizb*), une lecture de douze minutes n'a pas plus de sens qu'une récitation de 3 minutes, et ce sont donc des « passages choisis » que présente le cantillateur. Alors que l'enregistrement du *dōr* présente une version condensée et essentielle d'une performance en temps réel, le *tagḥwīd* sur 78 tours, particulièrement s'il est enregistré par un *ṣayḥ* également chanteur profane, est une démonstration de capacités vocales, un accéléré d'architecture modale et une exposition de *qafalāt* marquantes.

- Un artiste comme Muḥammad Salīm enregistre auprès de différentes compagnies des disques portant les mêmes références de sourates. Il y a fort à parier que ce sont les mêmes versets qu'il enregistre à chaque fois : il s'agit dès lors de « titres », comme pour une pièce profane, et non de réelle performance de cantillation. Les emprunts au répertoire profane dans les enregistrements analysés, chez Muḥammad Salīm comme Wadūda al-Manyalāwiyya, renforce ce sentiment d'écouter des « titres ». Il est par ailleurs remarquable que les sourates enregistrées aussi bien par les récitants professionnels que les interprètes profanes sont toujours les mêmes : *sūrat Yūsuf*, *Maryam*, *al-Isrā'*. Les « courtes sourates » (*qīṣār al-suwar*) ne sont pas prioritairement choisies, la seule sourate apocalyptique enregistrée est *al-Ḥāqqā*, la sourate « liturgique » *al-Raḥmān* n'est enregistrée que dans les années 50, et les sourates légiférantes sont ignorées. Le point commun entre les extraits de sourates gravés sur support 78 tours est qu'il s'agit de passages *narratifs* ; on peut supposer qu'il s'agit là de passages correspondant à une demande du public, de « moments choisis » favorisés, et qui correspondent très certainement à une habitude des récitants semi-professionnels ayant un répertoire profane : ce sont toujours les mêmes passages, la sourate *Yūsuf* en tête, qui sont demandés par l'auditoire et cantillés en prélude ou en conclusion d'une performance de musique profane.

3. Lectures de la sourate Yūsuf

La sourate *Yūsuf* n'a aucune particularité dans l'art de la cantillation et dans le corpus coranique, et elle n'est traitée ici que comme exemple. Tout au plus noterons-nous sa « popularité » : il s'agit d'un des textes coraniques les plus

²⁷ Par exemple Fa-yā ḡrata š-šī'bi l-yamānī (O vous qui côtoyez la face sud de la sainte Kaaba), Odéon 1715, réédité par Sono Cairo en 1981 sur cassette 81209.

²⁸ Par exemple la qa ṣ īda mursala Ya nasīm al- ṣ abā , Odéon 1205, rééditée par Sono Cairo en 1981 sur cassette 81210.

²⁹ Éléments biographiques sur 'Alī Ma ḥ mūd chez 'Abd al-Mun'im 'Arafa, 1947, pp. 54-56.

couramment récités, et l'un des passages les plus immédiatement compréhensibles du texte sacré : si l'exégèse traditionniste comme celle de Ṭabarī fournit quantité de détails, généralement issus des *midrash*-s, sur les implicites du texte, le lexique de ce dernier demeure aisément accessible pour tout auditeur lettré. Quant à sa popularité, elle s'explique précisément par son caractère narratif : histoire fermée, elle correspond à sa qualification de *aḥṣan al-qaṣaṣ* (« meilleur récit ») ou « meilleure manière de raconter », apparaissant au début de la sourate (12 :03), avant l'introduction de la diégèse.

Cinq versions cantillées de type *taḡwīd*, enregistrées par des *maqārī'* égyptiens, permettent à la fois de remarquer des constantes esthétiques dans cette école de cantillation, qui, tout autant que la production musicale profane, a assis la domination culturelle de l'Égypte sur le monde arabe moderne en supplantant les particularismes locaux, et de mesurer le champ d'exercice du génie individuel de chaque récitant. Les deux premiers documents sont des enregistrements sur disque 78 tours gravés par des semi-professionnels de la récitation, Wadūda al-Manyalāwiyya³⁰, donnant un exemple de lecture d'almée, et Muḥammad Salīm³¹, la version d'un chanteur de l'école savante. Les trois autres versions sont dues à des lecteurs professionnels, exerçant des années 1940 à leur mort : 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad (1927-1988), Muḥammad Ṣiddīq al-Minšāwī (1920-1969) et Maḥmūd Ḥalīl al-Ḥuṣārī (1917-1980). Outre ces cinq exemples précisément analysés, on fera référence à deux autres enregistrements : celui de 'Alī Maḥmūd (versets 1-31), enregistré vers 1935-1940³² ; celui de Muḥammad 'Abd al-Wahhāb al-Ṭanṭāwī³³. Ces deux derniers enregistrements figurent deux pôles esthétiques opposés dans le *taḡwīd* : 'Alī Maḥmūd, hymnode (*munšid*) célèbre pour ses enregistrements de *tawāṣīṭh*, se montre un lecteur économe et mesuré dans ses effets, dont l'art subtil ne recherche pas l'éclat. Par contre, sa formation en musique savante profane (s'il n'a jamais interprété le répertoire profane, il a à plusieurs reprises été enregis-

tré avec un accompagnement instrumental profane, comme par exemple le violoniste syrien Sāmī al-Ṣawwā, de confession grecque orthodoxe), le pousse à produire un discours très construit, où le degré fondamental est susceptible de varier en fonction des transformations modales. Ṭanṭāwī, un demi-siècle plus tard, et qui est exclusivement récitant, se montre beaucoup plus proche du récitant 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad, voire le dépasse dans la volonté de déclencher le *ṭarab*, en multipliant les *qafalāt* extrêmement longues et virtuoses, et en variant les modes, tout en demeurant sur une même corde de récitation, sur un degré élevé (*kardān*)³⁴ précisément propre à assurer le *ṭarab*.

La première question qui se pose est de savoir si les mouvements du degré de repos (*rukūz*) – « finale segmentaire » (Mrad, 2008, p. 177–121) – et les altérations scalaires modales

1. sont identiques chez les récitants,
2. sont non-identiques mais placés aux mêmes moments du texte,
3. correspondent à un événement textuel dans le cours de la diégèse, c'est-à-dire si les transformations modales et les changements de fondamentales correspondent à la « progression dramatique » du texte.

La réponse à ces trois questions est sans ambiguïté non. Il n'existe aucune identité de politique d'interprétation entre tous les lecteurs, et il n'est pas possible de corréler directement le texte et son interprétation.

Le découpage événementiel du début de la sourate permet de distinguer sur les vingt premiers versets :

- I Préambule hors diégèse 1-3
- II La vision de Joseph 4-7
- III Le complot des frères 8-10
- IV Jacob répond aux frères de Joseph 11-14
- V Le crime et le mensonge 15-18
- VI Les marchands capturent et vendent Joseph 19-20

³⁰ Enregistrement Gramophone, voir la discographie dans le matériel supplémentaire.

³¹ Enregistrement Zonophone ; voir la discographie dans le matériel supplémentaire.

³² Réédité en 1984 sur cassette Sono Cairo 84087.

³³ Édité sur cassette Ṣawt al-Ṣarqīyya, sans numéro de catalogue, 2003.

³⁴ Équivalent dans le cas de cet enregistrement à un do 3 b du diapason moderne.

A titre d'exemple, le verset 13, dans lequel Jacob s'oppose au projet des frères d'emmener jouer le jeune Joseph et pressent le crime à venir dans une prolepse prophétique, où apparaît le verbe attrister (*yaḥzununī*) et l'allusion au loup, constitue un moment clé au niveau textuel. Or, le traitement en est fortement différent chez chaque réci- tant :

Wadūda al-Manyalāwiyya déplace la finale segmentaire de *būsalīk* (mi₃) à *nim ḥiṣar* (sol₃^{dd}) dans une phrase en coloration (modale formulaire) *sīkāh*, traduisant l'intensité diégétique par une élévation de deux degrés (de mi à sol) par rapport à la fondamentale précédente et une couleur pas encore exploitée dans sa récitation.

'Alī Maḥmūd compose une phrase complexe en deux parties, descendant progressivement d'une onzième de *ramal tuṭī* (sol₃) à *dūkāh* (ré₂), et en laissant entendre plusieurs colorations modales sur une base de *Bayyātī/dūkāh* : c'est là le sommet de la mélodie (*ramal tuṭī*) et l'ambitus de sa phrase qui est chargé de convoier l'émotion.

'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad change de coloration modale sur un même degré.

Minšāwī introduit une installation en *Ṣabā*, mode traditionnellement associé à l'affliction, mais le maintient sur un ensemble de phrases mélodiques par la suite.

Al-Ḥuṣarī ne modifie aucunement son installation en *Rāst/kardān*.

Ṭanṭāwī, comme Minšāwī, choisit *Ṣabā*, rompant brusquement avec le *Sīkāh/kardān* qui précède dans sa lecture pour installer *Ṣabā/kardān*, répète trois fois la première partie du verset, et laisse entendre le degré 'awg.

Il est donc patent que chaque réci- tant, à l'exception de Ḥuṣarī, accorde une importance particulière à ce verset, mais décide d'une stratégie distincte pour exprimer le danger menaçant Joseph.

En ce qui concerne le mouvement général de la cantillation, l'examen du tableau analytique comparatif démontre que les trois lecteurs modernes suivent un même mouvement général d'élévation progressive de la fondamentale. Minšāwī et 'Abd al-Ṣamad déplacent la fondamentale d'une quarte pour le quatrième verset, lors de la mention d'un danger. Les changements de finale segmentaire sont les suivants :

- 'Alī Maḥmūd : 6 (*dūkāh* > *nawā*)/8 (retour sur *dūkāh*).
Le lecteur suit une progression logique à partir de

l'échelle de *Bayyātī* en élevant successivement la fondamentale jusqu'à *muḥayyar*.

- Ḥuṣarī : 6/10/11/
- 'Abd al-Ṣamad : 4/6/12/13/15
- Minšāwī : 3/4/6/11/13/18
- Ṭanṭāwī ³⁵ : pas de changement de fondamentale, la récitation demeure placée sur le degré *kardān*, commence en *Rāst/kardān* auquel se substituent, à partir du verset 10, successivement, *Gahārkāh*, 'Uṣṣāq, *Sīkāh*, *Bayyātī*, *Sīkāh/kardān*.

Là encore, il n'est donc pas possible d'établir une corrélation directe entre les changements de finale segmentaire, les modifications modales et la progression dramatique du texte. Il est indubitable que les changements modaux correspondent à une volonté "expressionniste" ou "figuraliste" des lecteurs (voir le travail de 'Amr Muṣṭafā Nāgī et ses interviews de *maqārī*), mais c'est un mot ou un fragment de texte partout différent qui déclenche l'installation dans une nouvelle couleur modale.

Dans la mesure où l'ossature des cantillations est, par convention, celle de *Bayyātī/dūkāh* ³⁶, le cheminement logique et usuel de ces cantillations est, d'une part, l'élévation progressive de la fondamentale le long de l'échelle des *par-deh* ³⁷ et, d'autre part, le *tagh'nīs*, ou substitution d'une ossature scalaire modale à une autre sur une même finale ³⁸

De façon générale, les colorations modales entendues correspondent aux modes standards de la musique savante au tournant du xx^e siècle, à l'exception notable des modes « importés » de la tradition ottomane et plus ou

³⁵ La lecture de Ṭanṭāwī commence avec la fin de la sourate Hūd. La basmala de la sourate Yūsuf est déjà placée en *rāst/nawā*, une quarte au-dessus de la basmala initiale. Les changements de fondamentales sont des suspensions, mais la lecture demeure essentiellement *rāst/nawā* avant une installation en *sīkāh* / *awg* à partir du verset 11.

³⁶ Quand bien même la valeur de ce *dūkāh* (ré 2 en registr ation masculin e et ré 3 en registr ation féminine) est susceptible de varier en hauteur absolu e.

³⁷ Pérégrination : *Bayyātī/dūkāh*, *Gahārkāh/gahārkāh*, 'Uṣṣāq/*nawā*, *Bayyātī/ ḥ usaynī*, *Sīkāh/awg*, *Rāst/kardān*, *Bayyātī/mu ḥ ayyar*.

³⁸ À l'échelle modale *Bayyātī* se substituent ses homologues *Bayyātī ṣūrt*, *Bayyātī ṭ āhir* et *Ḥ usaynī*, etc. de même en est-il pour 'U ṣṣāq/*nawā* auquel se substitue *Ḥ igāz/nawā* ou *R āst/nawā*, et pour *Bayyātī/mu ḥ ayyar* remplacé par *ṣ abā/mu ḥ ayyar*, etc.

moins égyptianisés : ainsi, on n'entend pas de *Ḥigāzkār* dans une cantillation, même si on est susceptible d'entendre une transposition de son échelle, *ṣahnāz*, placée sur divers degrés, et particulièrement sur *nawā*. De même, *kurdī*, 'agam, *māhūr*, *nakrīz* peuvent être entendus comme couleurs passagères ou simplement comme motifs transitoires, mais ne sont jamais des modes « d'installation », c'est-à-dire des modes dans lesquelles au moins trois phrases mélodiques successives sont proposées. L'installation elle-même n'est pas du même ordre selon les couleurs modales : quelque soit la durée d'un passage en *gahārkāh*, en *sīkāh*, en *Ḥigāz*, en *ṣabā*, ou en 'uṣṣāq, il est entendu que les deux modes *Bayyātī* ou *Rāst* demeurent sous-jacents, et « attendus » comme couleurs de retour, car ils forment l'ossature primordiale de toute cantillation ; c'est là une différence notable avec le répertoire profane, moins limité à cet égard.

On pourra opposer les compositions construites et variées de 'Abd al-Ṣamad et surtout de Minṣāwī, qui visent implicitement à émouvoir l'auditoire, à la simple progression verticale de Ḥuṣārī, illustration même du lecteur "sage". Sans doute n'est-ce pas un hasard s'il fut *ṣayḥ al-maqārī' al-miṣriyya*, tant il illustre un compromis entre une pratique de récitation religieuse irrésistiblement attirée par les effets de la musique savante profane ou du répertoire musical religieux populaire ou savant, et une orthodoxie *azharite* héritière du réformisme de la *Nahḍa* et qui emprunte au *ḥanbalisme* une défiance vis-à-vis de la musique, regardant avec méfiance les divers avatars de la *qirā'a bi-l-'alḥān* ³⁹. Tandis que les deux autres affirment leur virtuosité et une certaine recherche du *ṭarab*, extase qui ne peut qu'être liée à des siècles d'imprégnation du soufisme et de son esthétique musicale dans la vallée du Nil, Ḥuṣārī bride ses effets, tout en se plaçant résolument dans le camp d'un art chanté. Tous les artistes dont la performance est analysée dans le tableau comparatif du matériel supplémentaire produisent un phrasé excessivement complexe, trop libre pour être reproductible sur un instrument, notamment en raison de transpositions d'ossatures impraticables en doigts sur certaines fondamentales (exemple de Wadūda al-

Manyalāwiyya).

Les versions de Wadūda al-Manyalāwiyya et de Muḥammad Salīm se distinguent résolument de leurs homologues ultérieures. La première raison en est évidemment technique : devant faire la preuve de leur art dans le cadre limité de six minutes pour l'une, trois minutes pour l'autre, la lente construction observée chez les lecteurs plus récents n'est pas de mise ; on peut même se risquer à penser que si 'Alī Maḥmūd avait enregistré une cantillation sur support 78 tours, il ne serait pas resté aussi longtemps confiné à un aller-retour entre les deux cordes *dūkāh* et *nawā*. Ils se montrent ainsi beaucoup plus rapides dans leurs changements de finale comme dans les colorations. Chez ces deux interprètes, l'influence des usages de la musique profane est également patente. Autre différence notable : la tenue de note, les cadences et la durée de souffle. Contrairement aux enregistrements « modernes », qui sont ceux de récitants professionnels, ni Muḥammad Salīm ni Wadūda ne proposent de phrases extrêmement longues et dont l'impact émotionnel sur l'auditoire découlerait partiellement d'une tenue de corde de récitation ressentie comme une performance. En cela, ils restent fidèles aux principes de la musique profane de la *Nahḍa*, où ce genre de performance n'est pas de mise : il est donc difficile de définir si les très longues phrases sur un seul souffle sont une évolution du *taḡwid* au cours du xx^e siècle, allant dans le sens d'une recherche de performance — déjà patente dans l'*inṣād* de 'Alī Maḥmūd au cours des années 1930 —, ou si cette durée moyenne des phrases est une particularité de lectures réalisées par des semi-professionnels de la cantillation.

La version de Wadūda al-Manyalāwiyya doit être considérée entièrement à part. D'un ambitus plus réduit que celui des hommes, qui approchent les deux octaves, elle se déroule essentiellement sur une seule octave. Le sens de la progression tout à fait inhabituel puisque descendant : elle part d'une *basmala* initiale en *Bayyātī* placée sur *nawā* (sol₃) pour se fixer ensuite sur une fondamentale *būsālīk* (mi₃), laissant entendre 'uṣṣāq, *rāst* et *gahārkāh* sur ce dernier degré. Le choix de cette nouvelle finale segmentaire l'amène, dans le cadre d'une courte modulation *sīkāh*, à se placer deux degrés au-dessus de *būsālīk* dans une échelle de *rāst*, donc sur le degré *nīm ḥiṣār* (sol₃^{dd}), qui se trouve être... un quart de ton au-dessus de la fondamentale initiale, renversement inattendu. Son phrasé modal est plus

³⁹Nous ne voulons aucunement dire que les récitants les plus portés vers une cantillation extrêmement mélismatique vont à l'encontre de l'orthodoxie *azharite* : toute cantillation coranique doit recevoir l'approbation de l'institution pour être commercialement diffusée. Mais le modèle que représente le *ṣayḥ al-maqārī'* est naturellement plus sobre dans sa performance, afin d'éviter l'accusation de *taṭrīb*.

riche que celui des récitants professionnels, quand bien même les cadences sont moins ornées et moins maîtrisées. On remarque chez elle certaines habitudes de traitement propres à la musique savante de la Nahḍa, comme une phrase *rāst/nawā* quelque peu réminiscente de la formule mélodique de la ritournelle (ronde) dite des censeurs ou *lāzimat al-‘awāḥil*, laquelle ponctue la *qaṣīda muwaqqa’a ‘alā al-wahḍa* [cantillation sur le cycle binaire de la *wahḍa* des vers d’un poème classique en musique savante profane, ou bien des altérations de degrés proches d’habitudes de traitements qu’on observe dans le *dōr* ou la *qaṣīda muwaqqa’a* ⁴⁰. Son phrasé donne dès lors l’impression d’être plus proche du chant profane que de la cantillation religieuse. Une des causes de ce sentiment à l’audition est artificielle : les conditions d’enregistrements du 78 tours empêchent la vocaliste de maintenir les pauses usuelles entre versets, et le phrasé n’est interrompu que par la prise de respiration. Il se différencie cependant du chant, dans lequel la longueur et le placement des silences fonctionnent comme une ponctuation rythmique signifiante dans l’économie de la mélodie, alors qu’elle est ici égale entre chaque prise de souffle. De même, les possibilités de répétitions sont limitées par le découpage en unité de souffle et non par une “interprétation” du texte. Enfin, une précaution historique doit être prise : il ne serait possible de conclure à la singularité de l’enregistrement de l’almée/*qārī’a* qu’en le comparant à de - trop rares - enregistrements de récitants d’avant-guerre.

La lecture de Muḥammad Salīm, quant à elle, se distingue des lectures plus récentes essentiellement par « l’excès », comparativement, de colorations différentes dans un même verset, « excès » sans doute explicable par les conditions d’enregistrement ; on repère aussi chez lui des jeux de degrés et répétitions issus de l’interprétation du *dōr* ⁴¹, et qui semblent inattendus en *taḡwīd*. Cependant, en l’ab-

sence d’autres enregistrements de cet extrait de sourate chez d’autres compagnies de disque, on ne peut écarter l’hypothèse qu’une école de récitation de ce type ait effectivement existé au début du siècle, sorte de pont entre chant profane et récitation coranique.

⁴⁰ On comparera par exemple Wadūda, 03 :30 > 03 :35, dans un contexte *r āst*, avec Yūsuf al-Manyalāwī, *qa ṣ īda* « Qif yā umaym al-qalb », réédiée sur CD AAA065, 01 :53 > 01 :58.

⁴¹ Particulièrement à la fin du verset 5, *inna l-ṣay ṭ āna li-l-‘insāni’ aduwwun mubīn*.

La perte des ponts entre les répertoires, entre interprètes religieux et profanes est désormais, en ce début de *xx^e* siècle, consommée. Si les procédés d’ornementation du phrasé vocal sont toujours comparables, la cantillation coranique fait finalement figure de nos jours de dernier bastion d’un art vocal arabe savant. Mais alors que les cantillateurs participèrent à l’élaboration d’une musique savante à la fin du *xix^e* siècle, les conditions ne semblent pas propices actuellement à de tels échanges et chacun demeure dans son domaine.

Matériel supplémentaire

Les documents supplémentaires associés à cet article sont disponibles en ligne à l’adresse suivante : [10.51300/RTM-2008-13](https://doi.org/10.51300/RTM-2008-13)

Note de l’éditeur

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

Cite as

Lagrange, F. (2008). Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte. *Revue des Traditions Musicales*, 2(1), 13–28. [10.51300/RTM-2008-13](https://doi.org/10.51300/RTM-2008-13)

Références

- 'Abd al-Qādir, F. (1992). *Durūs fī tartīl al-qur'ān*. 'Ajmān.
- Cantineau, J., & Barbes, L. (1942–1947). La récitation coranique à Damas et à Alger. *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, 6.
- Corbin, S. (1961). La cantillation des rituels chrétiens. *Revue de Musicologie*, 47(123).
- Maḥmūd, K. (s. d.). *Dawūd Ḥusnī* [s.d.]. Ma'had al-mūsīqā al-'arabiyya, Maṭba'at al-ma'rifa.
- Mrad, N. A. (2008). Prolégomènes à une approche vectorielle pneumatique de la modalité [Musicologie des traditions religieuses]. *RTMMAM – Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, (2), 90-128.
- Nāgī, ' M. *Tiḡaniyyāt al-adā' 'ind al-šuyūkh al-qurrā' fī gumhūriyyat Miṣr al-'arabiyya* [Majistīr]. Al-Ma'had al-'ālī li-l-mūsīqā al-'arabiyya [dir. Ratība al-Ḥifnī/Aḥmad 'Umar Ḥāšim, unpublished Master's degree]. Majistīr. Al-Ma'had al-'ālī li-l-mūsīqā al-'arabiyya, 1995.
- Nelson, K. (1985). *The Art of Reciting the Qur'an* [réédité au Caire par The American University in Cairo Press]. University of Texas Press.
- Racy, A. J. *Musical change and commercial records in Egypt 1904-1932* [thèse de doct., The University of Illinois at Urbana] [unpublished PhD thesis]. Thèse de doct. Urbana : The University of Illinois at Urbana, 1977.
- Talbi, M. (1958). La qirā'a bi-l-alḥān. *Arabica*, 5.
- Waugh, E. H. (1989). *The Munshidīn of Egypt. Their World and their Song*. Columbia : University of South Carolina Press.