



Article de recherche

Quelques propositions pour une sémantique des musiques de *maqām*

Some proposals for a semantics of *maqām* music

Nicolas Royer-Artuso

Institut Français d'Études Anatoliennes (IFEA), Istanbul, Turkey

Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), Chicoutimi, Québec, Canada

RÉSUMÉ

Cet article propose de répondre au pendant sémantique de cette question posée par Nicolas Meeùs : « *qarār* ». Pour ce faire, il applique à la sémantique musicale des traditions du *qarār* la distinction faite par Gottlob Frege entre sens et référence et confère au mode le statut de référence intramusicale, tout en identifiant le sens intramusical aux *qarār* pour accéder à cette référence. La discussion théorique qui suit ce positionnement aboutit à l'assignement aux tétracordes constitutifs des échelles modales (référés à la hauteur de la finale modale ou *qarār*) du statut de blocs sémantiques ouvrant le passage à la référence modale.

ABSTRACT

This article proposes to answer the semantic counterpart of this question posed by Nicolas Meeùs : “*qarār*”. To do this, it applies to the musical semantics of *qarār* traditions the distinction made by Gottlob Frege between meaning and reference and confers to the mode the status of intramusical reference, while identifying the intramusical meaning to the *qarār* to access this reference. The ensuing theoretical discussion leads to the assignment to the tetrachords constituting the modal scales (referred to the pitch of the modal final or *qarār*) of the status of semantic blocks opening the passage to the modal reference.

MOTS-CLÉS

Sémantique, *maqām*, Référence intramusicale, Blocs sémantiques, Modalité

KEYWORDS

Semantics, *Maqām*, Intramusical reference, Semantic blocks, Modality

ARTICLE HISTORY

Published : 26 December 2022

I. Introduction

¹Cet article propose une nouvelle approche de la question de la signification musicale dans le cadre des traditions

¹Je souhaite remercier infiniment Nidaa Abou Mrad pour la relecture musicologique qu'il a réalisée de cet article et Lili Shuleva pour son aide



Corresponding author :

Nicolas Royer-Artuso | nicolas.royer-artuso@uqac.ca | Institut Français d'Études Anatoliennes (IFEA), Istanbul, Turkey

Copyright : © 2022 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/>).

dites du *maqām* et plus généralement des traditions modales. Il est à noter que ce que je tente de faire ici est de préparer le terrain à une sémantique musicale du *maqām* à l'aide de certaines méthodes et de certains concepts que j'emprunte ailleurs et auxquels je veux faire jouer un certain rôle analytique. J'aimerais que le présent travail soit jugé, apprécié et éventuellement imité et développé pour ses méthodes et ses concepts, plutôt qu'à partir des conclusions auxquelles il arrive. Il est possible en effet que ces méthodes et concepts puissent mener à d'autres conclusions.

Le centre de référence du présent travail est un texte de Nicolas Meeùs paru dans cette même revue en 2012, soit un texte programmatique formulé en tant que question (plus ou moins) ouverte aux chercheurs futurs : « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? ». Pour mener à bien ce travail, j'ai en effet jugé bon de trouver un point d'ancrage dans une littérature prolifique. Or, beaucoup a été écrit selon des paradigmes différant en tous points. De manière plus importante, les ramifications possibles que l'on peut entrevoir avec d'autres méthodologies, construits analytiques, traditions et paradigmes de recherche sont nombreuses et ne peuvent être toutes adressées à ce point de la recherche. Il est donc important de partir d'une question simple et directe qui touche à des aspects fondamentaux et qui est adressée directement à ceux et celles travaillant sur des faits musicaux bien délimités, ceux de la modalité.

Je prendrai dans ce travail un angle d'attaque différent de celui pris par les sémiologues pour qui le point de départ se situe généralement dans l'étude du signe selon les traditions issues des travaux de Saussure et de Peirce et notamment dans l'application plus récentes de ces démarches au matériau musical². L'angle d'attaque adopté ici sera plutôt ancré dans la tradition sémantique linguistique, logique

bibliographique.

²Il faut noter que si Borio a raison, la distinction dont je parlerai maintenant n'est aussi pas prise en compte par les musicologues, philosophes de la musique et esthéticiens anglo-saxons, ce qui est plus étonnant, étant donné l'importance que lui donne la philosophie analytique (un courant principalement anglo-saxon) : "The considerations that Anglo-Saxon musicology has devoted to the question of the meaning in music are at least in part compromised by a problem of a methodological order : the term "meaning" is often used equivocally for designating two dimensions that the philosophy of language in its early stage distinguished (Borio 2009, p. 6).

et/ou philosophique, par-delà la focalisation sur le signe et sa référence lexicale et mondaine. Bien que certaines propositions pour une sémantique musicale existent (en plus des nombreux arguments existant sur l'impossibilité d'une telle tâche), il me semble que ce qu'il manque est une sémantique musicale qui soit basée sur d'autres types de théories sémantiques que celles qui sont généralement exploitées, c'est-à-dire : une théorie sémantique qui soit assez large au niveau notionnel pour prendre en compte les données musicales, comme le proposent à juste titre les travaux de Nicolas Meeùs et de Nidaa Abou Mrad.

J'exploiterai premièrement le modèle frégéen pour en tirer certaines conclusions sur ce qui doit être pris en compte comme fondement de départ. Je lui ajouterai certaines propriétés qui me semblent nécessaires pour être applicables à la musique. Je présenterai ensuite certaines notions sémantiques qui me semblent en mesure d'être applicables au matériau musical. Je présenterai finalement une manière de concevoir les blocs formels utilisés et utilisables dans la musique de *maqām* qui sont générateurs de sens, et comment le système de blocs formels est organisé.

2. Sens et référence : une distinction fondamentale

Dans son célèbre *Über Sinn und Bedeutung* (*Sens et Dénotation* ou *Sens et Référence* selon la traduction, Frege, 1971), Gottlob Frege pose (en 1892) les bases d'une nouvelle approche du sens. Le sens n'était jusque-là entrevu que par la relation que ce dernier entretiendrait avec la réalité extralinguistique, sur laquelle on prédiquerait à l'aide de propositions. Le but de Frege dans ce texte est de montrer que l'on doit distinguer correctement Sens (*Sinn*) et Référence/dénotation/vouloir-dire (*Bedeutung*)³. Ces deux

³Frege n'est certes pas le premier à faire cette distinction. Pourtant, la manière de procéder et le contexte théorique dans lequel il se situait ont fait de ses propos des fondements pour ce qui s'est déroulé ensuite. Meeùs cite très justement Greimas mettant « en garde contre une conception qui définirait la signification « comme relation entre les signes et les choses » (Greimas, 1966, p.13) » (Meeùs, 2012, p. 13) et affirme à juste titre que « la référence au monde ne peut pas être considérée comme une condition nécessaire de la signification (Ibid.) ». La question du sens et de la référence est en effet plus complexe que la simple mise en relation du dit avec le monde extralinguistique (ce que Meeùs montre bien dans ses nombreux travaux). De plus, le monde auquel on réfère peut ne pas être extralinguistique, et ce sera un des buts du présent travail de montrer de quelle manière la musique modale est

termes ne sont pas interchangeables. La base de la discussion de Frege porte sur l'identité, notion logique extrêmement complexe et importante. Deux signes peuvent fort bien renvoyer au même référent sans que pourtant leurs sens soient identiques. Frege donne pour sa démonstration l'exemple devenu célèbre de la planète Vénus, de laquelle on peut parler/prédiquer de plusieurs manières (des propositions aux sens différents), sans que pour autant la référence ne change : les syntagmes/phrases « L'étoile du soir » et « L'étoile du matin » réfèrent tous deux à la même entité extralinguistique, soit : Vénus. Le sens diffère, non la référence. Il se peut même que celui ou celle qui réfère ne sache pas que les deux entités sont en fait la même chose. Le sens et la référence sont donc deux choses à bien distinguer : le sens, s'il y a intention référentielle, n'est qu'un moyen pour accéder à la référence.

Une des idées que je veux développer ici est qu'une sémantique des musiques modales se doit d'être pensée en fonction de cette distinction fondamentale. À défaut de quoi, le discours se développera sans que l'on sache si la sémantique dont il est question est de l'ordre du référentiel/dénotatif (que ce dernier soit extra ou intramusical) ou de l'ordre du sens proprement dit, celui-ci ne pouvant être amalgamé directement à l'ordre du référentiel⁴.

À cette distinction entre sens et référence s'en ajoutera une autre. La question du sémantique et/ou référentiel est souvent traitée d'une telle manière qu'il devient difficile de savoir, d'un côté, à qui/quoi le sens ou processus sémantique est relayé; et de l'autre, comment se conçoit le passage à la référence. Une distinction explicite, comme celle offerte dans le modèle sémiologique tripartite de Jean Molino (développé par Jean-Jacques Nattiez pour la musique) me semble méthodologiquement nécessaire, modèle où les niveaux analytiques sont clairement définis (niveau poïétique-niveau neutre-niveau esthétique). Ne pas définir clairement le niveau à partir duquel nous proposons nos analyses peut faire tomber dans un flou épistémologique quant à savoir à quel niveau ce que nous disons se

inévitablement indissociable d'une manière de référer qui lui est propre.

⁴Les philosophes du langage verbal montrent d'une autre manière que le langage n'est pas dans son essence forcément référentiel, propositionnel et/ou représentationnel. Le langage est aussi un outil pour agir, comme l'ont bien montré Austin dans *How to do Things with Words* et, d'une autre manière, le second Wittgenstein, celui des *Investigations Philosophiques*, et la littérature qui a suivi dans cette réflexion.

situé⁵.

Si donc nous prenons (1) à Frege la distinction qu'il fait entre sens et référence et (2) à Nattiez le découpage des niveaux sémiologiques de discours, nous nous retrouvons avec le tableau I, qui s'articule en plus sur deux plans différents en fonction du caractère que nous donnons à la manière dont opère le processus sémiotique sens-référence, c'est-à-dire : soit à un niveau intramusical (signification/contenu/*Inhalt* intrinsèque, endosémiotique, introversif, dans le sillage des travaux de Hanslick, Schenker, Jakobson, Meeùs); soit à un niveau extramusical (ou selon d'autres terminologies : signification extrinsèque, exosémiotique, extroversive, dans le sillage de Greimas, Tarasti et des auteurs mettant en avant la narratologie, les topiques et les lexiques musicaux) (Meeùs, 2021a).

Il est à noter que certaines autres catégories sont certainement pensables et que le tableau peut donc être développé pour inclure d'autres types de procès sémiologiques. Comme il s'agit d'une classification obéissant à une logique par recoupement (entre Frege et Molino-Nattiez), toutes les cases envisageables ont été remplies. Il n'est pourtant pas certain que toutes correspondent à un procès sémiologique factuel⁶.

Il me semble que ce tableau peut aider à dépasser les aveux d'impuissance ou d'échec dont fait état Meeùs (pour les critiquer) dans ce qui suit :

Ce qui définit la sémiotique ne laisse place à aucune hésitation : c'est la « signification ». Les

⁵Ce qui ne veut pas dire que le modèle de Nattiez 1) découpe correctement les champs de discours; 2) ne soit à modifier, voire même à repenser entièrement; et 3) ne nous fasse pas retomber d'une manière indirecte dans le même type d'erreur conceptuelle dont ce modèle se voulait justement le remède (voir par exemple les critiques de Kühl, 2007). Je crois pourtant qu'une distinction comme celle qu'il propose est fondamentale et, au lieu d'en proposer une nouvelle, j'ai préféré l'utiliser puisqu'elle est claire et déjà largement connue.

⁶J'ajouterai même qu'il est probable que certaines de ces cases ne correspondent à rien. Je pense ici par exemple à ce à quoi pourrait correspondre un sens et/ou une référence extramusical pour ce qui est du niveau neutre. Parce que pour le savoir, il me semble nécessaire de consulter soit le compositeur/interprète/improvisateur, soit l'auditeur, et que le texte ne peut l'éclaircir de lui-même, sauf par un renvoi à d'autres textes possédant des traits similaires, par exemple certains topiques, motifs ou autres, pour lesquels il faudra consulter le compositeur/interprète/improvisateur ou l'auditeur, et ainsi de suite. Je laisse pourtant le tableau tel quel au cas où des chercheurs pourraient avoir un avis contraire sur la question.

Tableau No 1

	Niveau intramusical	Niveau extramusical
Sens	A) Niveau poïétique B) Niveau neutre C) Niveau esthétique	A) Niveau poïétique B) Niveau neutre C) Niveau esthétique
Référence	A) Niveau poïétique B) Niveau neutre C) Niveau esthétique	A) Niveau poïétique B) Niveau neutre C) Niveau esthétique

choses sont claires : ou bien la musique « signifie », ou bien elle n'est pas redevable d'une sémiotique. Les descriptions de la musique comme « signifiant sans signifié », dont les avatars sont nombreux (« syntaxe sans sémantique », « sémiotique sans sémantique » □ ou « sémantique sans sémiotique » □, « signifiant ne signifiant que lui-même », « autoréférentialité », etc.), ne sont en fin de compte que des aveux d'impuissance ou d'échec (Meeùs, 2012, p. 11-12).

En découpant le champ d'analyse de manière systématique, il devient possible de poser des questions plus précises sur la signification musicale et, ainsi, placer la musique dans les objets signifiants (signifiants sous certains aspects seulement, ce qu'il faudra préciser), et, en même temps, empêcher les questionnements inutiles, si certaines cases du tableau se révèlent être logiquement, analytiquement et/ou empiriquement impossibles à penser ou découvrir.

Dans ce qui suit, je me concentrerai uniquement sur la colonne de gauche du tableau, c'est-à-dire sur le sens et la référence intra-musicaux, mon argumentation se voulant une analyse du système musical du *maqām* dans ses aspects sémantiques et (auto)référentiels⁷.

Avant de commencer, une dernière note est de mise ici : la musique de *maqām* est en grande majorité vocale où le

⁷Ce qui me semble le plus prometteur pour l'analyse de l'extramusical (sémantique ou référentiel) est le type d'approche pris par des chercheurs comme Zbikowski (par exemple dans Zbikowski, 2017 et 2018), qui tentent d'articuler la signification à des processus de mapping entre les processus compositionnels et les processus physiologiques, ces derniers permettant d'interpréter (dans un certain sens du terme) ou servant de grille d'interprétation pour les mouvements mélodiques, rythmiques et harmoniques. Ceci peut servir tant pour le niveau poïétique qu'esthétique. Ceci aurait ensuite une influence sur les procédés musicaux utilisés (puisque certains procédés fonctionnent, activent). Finalement, certains de ces procédés pourraient devenir conventionnels, symboliques.

texte occupe le rôle d'interface directe avec les aspects extra-musicaux du sens et de la référence. Dans mon argumentation, je ne toucherai pas à la musique vocale ; ou plutôt, si j'y touche, c'est en fonction des aspects non-linguistiques de cette catégorie musicale.

3. La référence dans la musique de *maqām*

Le point de départ de la problématique du présent travail est la question suivante :

1) Si l'on voulait parler, dans la musique de *maqām*, du sens porté par des énoncés musicaux composés ou improvisés, comment devrait-on s'y prendre ?

J'entends par ceci la nécessité d'une réponse à cette question qui ne tomberait pas dans une phénoménologie à caractère subjectif pour laquelle aucun consensus ne pourrait, il me semble, aboutir ; ou qui n'intenterait pas de procès d'intention aux compositeurs et musiciens/interprètes ; et ainsi de suite (je noterai encore une fois que je ne m'occupe ici que de ce qui concerne l'intramusical).

Nous avons vu que la question du sens doit être séparée de la question de la référence. La question (1) a donc deux aspects : 1a) l'aspect du sens proprement dit ; et 1b) l'aspect de la référence. Ces deux aspects donnent naissance au dédoublement de notre question (1) :

1a) Si l'on voulait parler, dans la musique de *maqām*, du sens porté par des énoncés musicaux composés ou improvisés, comment devrait-on s'y prendre ?

1b) Si l'on voulait parler, dans la musique de *maqām*, de la référence à laquelle donne accès (1a) le sens porté par des énoncés musicaux composés ou improvisés, comment devrait-on s'y prendre ?

La réponse que je donne à la question (1b) est la fondation qui porte tout ce qui a été dit jusqu'ici et tout ce qui suivra : tout ce que j'avance sur le sens dans la musique de *maqām* découle logiquement de cette réponse, réponse extrêmement simple, mais qui à ma connaissance n'a pas été

donnée dans les termes que je lui donne⁸. La réponse me semble être, comme on dit en anglais, *self-evident*, presque de nature tautologique :

La référence à laquelle donne accès le sens porté par des énoncés musicaux composés ou improvisés est le *maqām* dans lequel ces énoncés ont été composés ou improvisés ; le *maqām* dont dépendent les règles grammaticales musicales implémentées à ces fins⁹.

Le but du compositeur, musicien, et/ou improvisateur (niveau poïétique) est de référer au *maqām* choisi (qu'il/elle y réussisse ou pas), donc de ne pas référer à un autre *ma-*

⁸Certes, pour Nidaa Abou Mrad (2016, ch. 4 ; 2021, p. 42-43) : « La sémiose musicale correspond à l'élaboration de significations à partir des unités significatives de l'énonciation musicale et se décline en (1) sémiose introversive, axée sur des significations intrinsèques qui font référence à des données internes à la grammaire musicale, et (2) sémiose extroversive, axée sur des significations extrinsèques qui font référence à des données conceptuelles/mondaines d'ordre lexical référentiel (Jakobson, 1971 ; Meeùs, 2021b) » (Abou Mrad, 2021, p. 42-43), tout en sachant qu'il décline la sémiotique introversive *mélodénique* en

- une sémiose globale de l'énonciation musicale dans un mode donné, qui est liée à la coloration émotionnelle que représente la notion d'éthos du mode et qui « repose sur la structure scalaire intervallique (modalité scalaire) et sur le positionnement de la finale modale (modalité polaire) que met en exergue l'étude de la phonologie mélodique structurale de la monodie »,
- une « sémiose morphémique musicale qui se base sur le degré de congruence entre le *qalā* génératif sous-jacent (noyau modal) de chaque morphème examiné et celui de la finale modale » et
- une « sémiose syntaxique musicale, relative aux syntagmes, aux propositions et aux phrases musicales, qui se rapporte aux modalités sémantiques des *qalā* et qui s'expriment explicitement dans les vecteurs sémiophoniques modaux : questionnement, responsabilité, prolongation et suspension » (Abou Mrad, 2021, p. 43).

Cependant, cet auteur ne définit pas nommément la signification introversive des énoncés monodiques en tant que donnant accès au *maqām* pris pour référence, sens et référence étant pris dans leur acception frégréenne.

⁹Je suis conscient que des énoncés musicaux peuvent référer à d'autres aspects musicaux en plus du mode, comme la configuration rythmique, le style, la forme compositionnelle, etc. Pourtant, dans le présent travail, je ne toucherai à aucun autre aspect de la référence que les musiques de *maqām* peuvent mettre en jeu. Il me semble surtout que c'est le *maqām* qui constitue l'aspect musical central de ces traditions. Il convient de noter que Heinrich Schenker a lui aussi privilégié la référence à la structure fondamentale ou originaire (*Ursatz*) tonale d'une composition musicale (relevant du répertoire des grands maîtres européens des XVIII^e et XIX^e siècles) pour appréhender le contenu (*inhalt*) ou sens musical d'une telle composition (Meeùs, 2021a, p. 21).

qām dans le monde plus-ou-moins fini que constitue le champ des *maqāmāt* existants. Du côté de l'auditeur (niveau esthétique), il s'agit de reconnaître que les énoncés sont un mode de présentation renvoyant au *maqām* choisi, évidemment a) si les règles de composition ont été correctement appliquées et b) si l'auditeur est connaisseur¹⁰. Le sens des énoncés d'une composition ou improvisation donnée est donc une façon/une manière de, /une indication à, /une instruction pour accéder à la référence que constitue le *maqām* dont il est question. Le niveau neutre référentiel est ce que les théoriciens, compositeurs et musiciens entendent quand ils essaient, à partir du/d'une partie du répertoire et/ou d'une/des théorie(s) existante(s), de théoriser sur les aspects nécessaires et/ou suffisants pour décrire/définir un *maqām* donné, quand ils tentent d'offrir une grammaire, une description des règles, un ensemble de définitions, etc., permettant au sens d'émerger et de viser la référence¹¹.

¹⁰Il est bien entendu possible qu'une musique que l'on ne connaît pas puisse être appréciée et que même, lui donnera-t-on du sens - *connaître* étant ici entendu dans le sens que les linguistes générativistes lui donnent, c'est-à-dire : une connaissance des règles permettant la génération (dans le sens mathématique du terme) de tous les énoncés possibles en fonction des règles et des présentations existantes. Il est fort probable par contre que cette appréciation sera faite de manière différente de ce qui est fait par quelqu'un pour qui, pour parler métaphoriquement, cette musique est une musique *maternelle* (par analogie avec *langue maternelle*) : pour le locuteur natif. Ce dernier interprète selon les règles obtenues par déduction, par interférence ou par abduction, en fonction de l'environnement sonore dans lequel il/elle s'est développé musicalement. Cette connaissance peut bien entendu être construite selon divers modes d'abstraction et obéir à divers niveaux d'explicitation : pour certains *natifs* il ne s'agira que d'une connaissance implicite, non théoriquement et explicitement développée, alors que pour d'autres, le niveau d'abstraction théorique et d'explicitation sera bien plus important. Pour le non-natif, il est probable par contre que l'appréciation se fera en fonction de règles qui ont été acquises en fonction d'autres environnements sonores possédant leurs règles d'arrangement propres. L'appréciation aura bien souvent pour base ce que les linguistes nomment « transfert », processus dans lequel le système du locuteur en question biaise la production et/ou la perception de structures pour lui étrangères (voire étranges) en les ramenant le plus près possible du connu, de ce qui « fait sens ».

¹¹Je suis conscient qu'une telle définition est large et laisse donc place à de nombreuses interprétations possibles. Je crois que c'est nécessaire à ce point de la recherche, et que ceci pourra être circonscrit plus précisément par la suite. Dans mes précédents travaux, j'ai défendu une approche individualiste méthodologique, c'est-à-dire où l'individu face à la tradition ou aux traditions construit une connaissance personnelle des règles auxquelles obéir. Cette connaissance est fonction de ce à

Maintenant qu'une réponse à la question de ce que constitue la référence dans la musique de *maqām* a été proposée, il est possible de se pencher sur la question de savoir de quelle manière le processus sémantique fonctionne. C'est-à-dire : quels sont les moyens, ou quelles sont les stratégies formelles, qui sont mis en place (=le système) pour que le passage texte □ □ référence (par le sens) soit accompli ? C'est à cette tâche que le reste du présent travail est consacré. Il est à noter que ce qui sera dit dans ce qui suit ne traitera que d'une partie de ces moyens et de ces stratégies formelles et d'une partie de ce qui peut être envisagé de manière plus générale sur la question du sens et de sa relation au système. Pour ce faire, il est important de montrer quel type de théorie sémantique est en mesure de prendre en compte ce que j'avance.

4. Une théorie sémantique pour la musique de *maqām*

Le modèle frégéen du sens et de la référence ne fonctionne que pour ce que l'on peut qualifier de signes ou d'unités de première articulation (voire seulement pour les noms propres et les descriptions). Dès qu'il s'agit de propositions/phrases/énoncés, le sens ne se conçoit que par la valeur de vérité que ces énoncés portent. Cette manière de penser le sens est commune aux théories sémantiques philosophiques et logiques et à plusieurs théories sémantiques linguistiques.

Il serait par exemple pensable de faire en sorte que ce soit la valeur de vérité des énoncés musicaux permettant l'accès à la référence qui permette de penser la valeur sémantique de ces énoncés (par exemple : un énoncé donné serait vrai si son sens permet de référer au *maqām* visé par l'énoncé ; référer à l'ethos du *maqām* en question, etc.)¹².

quoï l'individu est mis en contact. Certains effets de fréquences sont donc importants pour décrire cette connaissance construite à partir du répertoire lui-même construit et changeant. Le niveau neutre est donc composé de l'ensemble des textes/traces mnémoniques organisé en tant que corpus obéissant à des contraintes individuelles (on ne peut tout connaître, ni tout prendre en compte). Certaines pièces ou façons de faire sont donc pour un individu donné plus prototypiques que d'autres. Cela jouera un rôle dans ce que l'individu en question traitera comme norme et comme exception. Le niveau neutre, quand composé d'un corpus d'œuvres (et non d'une œuvre à analyser) est donc d'une certaine façon non-neutre puisque biaisé. Ceci aura bien entendu des conséquences aux niveaux poétique et esthétique.

¹² Il y aurait de même la possibilité de décrire le procès référentiel im-

Pourtant, même si cette manière de faire pouvait s'avérer potentiellement prometteuse, je pense qu'il y a moyen de faire intervenir un autre type de sémantique, plus adaptée aux problèmes que constitue le matériau musical. Cette sémantique est plus proche de questions purement linguistiques sur le sens des unités de base (signe, unité lexicale, mot, etc.) et le sens des phrases composées de ces unités. Ce qui me semble nécessaire, c'est une vision du sémantique qui soit assez large pour accommoder le modèle frégéen et sa distinction sens-référence bâtie sur la découverte d'une certaine identité au niveau référentiel et/ou d'une différence sémantique malgré cette identité, et ce, sans que le recours aux valeurs de vérité n'intervienne nécessairement.

Les énoncés différents menant à l'accès au même référent peuvent entretenir deux types de relation : a) soit une relation de paraphrase, qui est une sorte de synonymie ou quasi-synonymie au niveau phrastique ; b) soit une relation où les deux sens exprimés, différents, mènent à la même référence (comme dans l'exemple de Venus : « étoile du soir » et « étoile du matin »). Ce qu'il faut donc, c'est une approche du sens qui réponde à cette demande.

Le type de modèle sémantique qui me semble le mieux adapté à cette tâche est un modèle par translation, tel que défini par Igor Mel'čuk dans la citation suivante :

The proposed model is a translative (=transformative) rather than a generative, system ; its purpose consists in establishing correspondences between any given meaning and (ideally) all synonymous texts having this meaning. We assume here that we can formally describe meaning as an invariant of a set of equisignificant texts (Mel'čuk, 1973, p. 33)

Cette manière de définir le sens comme ensemble de

pliqué en suivant les lignes directrices de ceux qui, en philosophie analytique, parlent de référence directe, ne passant pas forcément par le sens – du moins en ce qui concerne les noms propres (Kripke et Putnam en sont les défenseurs les plus connus ; voir Kripke, 1972 et Putnam, 1973). Ce qui voudrait dire traiter les énoncés musicaux comme des noms propres renvoyant directement à la référence, soit le *maqām* donné. Cette avenue me semble pourtant difficilement praticable, puisque ceci entraînerait une difficulté quant à savoir comment est possible la création de nouveaux énoncés dans le même *maqām*, ce qui est le propre du langage musical (on tomberait alors dans un musée d'énoncés, et les traditions en question seraient donc mortes).

textes équisignifiants permet de traiter de la même manière le sens des signes linguistiques et celui des énoncés. En effet, au niveau définitionnel, le sens d'un signe est remplaçable par une phrase (la définition). Deux phrases peuvent être des paraphrases si elles partagent le même sens –du moins à un certain point– et le sens est ce qui est partagé par ces paraphrases. Pour ce qui est des cas de phrases ayant la même référence mais donnant un accès différent à cette référence, ce sera par le recours à une notion élargie de synonymie que l'on pourra faire en sorte que notre théorie sémantique permette l'accès à la référence. Cette notion élargie de synonymie comme «façons différentes de parler de la même chose» –ce que l'on pourrait appeler *equiréférencialité*– est ce dont j'ai essayé de rendre compte dans Royer-Artuso 2015, par une théorie personnelle de l'hétérophonie et de ce qu'elle permet en termes de connaissance. L'hétérophonie permet la synonymie dans le sens paraphrastique, de même que la synonymie dans le sens large. Elle permet de mettre en relation des énoncés différents à partir d'un «même», que ce dernier soit concret ou le résultat d'une abstraction. L'hétérophonie permet l'amplification d'un matériau musical et de la même façon, la réduction de ce matériau en structures abstraites (presque un squelette). Ceci, à partir d'une connaissance du répertoire et de ce que l'on peut en tirer par induction, abduction ou, éventuellement (à partir d'une théorie individuelle ou acceptée/partagée), par déduction.

5. Les bases formelles permettant l'émergence du sens

Dans ce qui précède, j'ai donné une réponse possible à la question de savoir ce qui constitue la référence intramusical dans la musique de *maqām*, soit : le *maqām* en question ou plus généralement, dans une musique modale : le mode en question. J'ai aussi proposé une approche sémantique permettant de lier les signes ainsi que les énoncés entre eux de manière à comprendre comment le sens partagé permet l'accès à la référence que constitue le *maqām*.

Ce qu'il faut maintenant déterminer, à partir de cette hypothèse, ce sont les moyens formels générateurs de sens existant dans cette tradition ou cet ensemble de traditions, permettant d'accéder à la référence. Pour ce faire, je commencerai dans cette section par exploiter certaines notions fondamentales de la théorie saussurienne, notions-

clés du structuralisme saussurien et postsaussurien, s'agissant de l'idée de contraste, de distinction, d'opposition, fondant l'analyse structurale classique.

L'idée de Saussure, ainsi que des structuralistes qui ont développé ses idées par la suite, est plus ou moins la suivante : un phonème, un mot, voire éventuellement une unité plus grande telle qu'un énoncé, une phrase ou même un discours, ne font/prennent sens que par le fait qu'ils existent dans un réseau de contrastes distinctifs, ceux-ci fonctionnant, dans les termes de Martinet, selon le niveau d'articulation où ils se situent, soient : la première articulation, constituée des unités signifiantes ; et la deuxième articulation, constituée des unités distinctives non-signifiantes. Pour donner un exemple : le phonème *p* n'existe que parce qu'il permet d'opposer deux mots qui ne diffèrent que par la présence ou absence de ce phonème (*père* versus *mère*). Ces deux mots que l'on peut opposer à l'aide d'un son seulement, sont appelés *paires minimales* et permettent au linguiste de décider de l'existence de ces phonèmes dans le système phonologique de la langue/du système en question. Quant au niveau sémantique, le mot *père* n'existerait dans cette conception que parce qu'il existe dans un système de relation où le mot *mère* existe lui aussi.

Si à une approche analytique de ce type nous ajoutons la distinction de Frege entre sens et référence, les paires minimales sont les blocs abstraits sur lesquels sont bâties les distinctions permettant de construire des unités impliquées dans l'émergence du sens ; ceci permettant ensuite l'accès à la référence, soit, dans le cas qui nous occupe ici : le *maqām* en question. Les différents énoncés, théoriquement en nombre infini, possiblement formulables en utilisant les distinctions et les unités que ces dernières permettent de construire, sont différents sens donnant tous accès au même référent, bien entendu, autant qu'ils respectent les règles d'arrangement syntactique mettant en cause les bonnes unités permettant l'équisignifiante et l'equiréférencialité.

Il semblerait que si l'on se place au niveau des unités nécessaires aux oppositions phonémiques, nous nous plaçons à un niveau où la signification ne peut apparaître (deuxième articulation de Martinet). C'est ce que Meeùs entend quand il dit :

Le rapport entre l'articulation et la signification se situe donc dans les unités de première articu-

lation, qui constituent le lexique de la langue, le réservoir de ses morphèmes ou de ses lemmes. Mais si le propre d'un système sémiotique est de posséder un lexique fini (ou au moins limité), la question de savoir si la musique est une sémiotique paraît demeurer entière (Meeùs 2012, p. 12).

À plusieurs reprises dans son texte, Meeùs parle de « phonèmes-hauteurs » et de systèmes de « phonèmes-hauteurs ». C'est d'ailleurs une des questions auxquelles il pense qu'il est nécessaire d'apporter une réponse si l'on veut être en mesure de développer une sémiotique pour les musiques modales :

au deuxième niveau d'articulation de Martinet, il importe de se demander dans quelle mesure les musiques modales, en particulier telles qu'elles sont pratiquées (plutôt que théorisées) peuvent être considérées fondées sur un système de phonèmes-hauteurs (Meeùs, 2012, p. 17).

Dans un article plus récent Meeùs rappelle que les notes (en tant que pendant sémiotique musical des phonèmes de la parole) ne sont pas envisagées en tant que hauteurs absolues (Meeùs, 2021b, p. 12) et qu'elles sont structurées sémiotiquement par rapport à une hauteur de référence qui est la finale :

La modalité (ou la tonalité) ajoute aux degrés de l'échelle des hiérarchies. La modalité se caractérise par une téléologie, une force centripète qui pointe vers la finale.

Quant à Nidaa Abou Mrad (2016, ch. 1), il propose l'approche définitionnelle suivante pour le phonème musical dans le cadre des monodies modales :

Le quale du niveau phonologique est identifié à la notion de neume ou formule mélodique minimale, ce neume étant centré sur une note focale qui peut être prolongée par un bref remplissage neumatique ou ornemental du phonème musical englobant, tout en pouvant occuper entièrement cette unité phonométrique (Abou Mrad, 2021, p. 23).

Cet auteur opère une distinction importante entre phonologie musicale structurale et phonologie musicale générative. La part structurale consiste en une description quantitative de la structure de surface de ces *phonèmes musicaux*, représentés par les notes focales, qui se présente sous une composante mélodique ou hauteur (relative) du *phonème* et une composante temporelle ou durée du *phonème*. L'approche mélométrique des phonèmes mélodiques regroupe et ordonne les hauteurs focales d'une monodie dans l'échelle du mode de cette monodie, soit : $S(M(\mu))$, les segments des échelles modales étant classés en genres tétracordes (et pentacordes), selon les types d'intervalles séparant ces hauteurs (Abou Mrad, 2021, p. 24). Quant à la part générative de cette phonologie musicale, elle s'identifie à cette description sous-jacente des *qualia* de la surface de la monodie qui consiste à substituer dans l'énonciation musicale aux hauteurs focales des phonèmes (et des morphèmes) musicaux des indicateurs qui constituent les caractères génératifs sous-jacents de ces hauteurs, à partir desquels il est possible à la fois de décrire et de prédire l'élaboration morphophonologique rythmique et mélodique de la monodie. Cette substitution-réduction est basée sur la théorie des noyaux modaux (Abou Mrad, 2012) qui dissocie les hauteurs de l'échelle de la monodie étudiée $S(M)$ en deux sous-ensembles appelés noyaux $\alpha(M)$ et $\beta(M)$, le premier sous-ensemble correspondant à la chaîne de tierces qui passe par la finale ou degré de rang 1 du mode M . Rassemblant des degrés de rang impair i , cette chaîne est établie en tant que noyau principal de M et complétée de manière compétitive par la chaîne secondaire de tierces qui ne passe pas par la finale et comprend les degrés de rang pair.

Il est clair que le point d'ancrage des hauteurs des phonèmes musicaux des traditions du *maqām* est la hauteur de la note fondamentale/finale, dénommée *qarār*¹³ en arabe, ainsi que la relation que celle-ci entretient avec la hauteur de chaque autre note avec laquelle elle forme

¹³ La traduction précise de *qarār* est « finale » plutôt que « fondamentale ». Cependant, j'emploie le terme *qarār* pour parler en même temps de « finale » et de (ce que l'on pourrait appeler) « bourdon », que celui-ci soit explicite (comme quand les musiciens tiennent le *qarār* pour accompagner un *taqsīm*) ou qu'il soit implicite (comme quand les mélodies ne sont pas accompagnées de ce bourdon mais que tous les intervalles sont en relation avec cette hauteur), ce qui me semble être un des aspects fondamentaux de ce qu'est une musique modale.

un des intervalles constituant l'ensemble des paires minimales distinctives. En d'autres mots : les oppositions ne sont pas en termes de hauteurs absolues qui formeraient des contrastes distinctifs les unes avec les autres. Les oppositions-contrastes reposent sur des hauteurs relatives structurées par des intervalles ayant comme point de référence le *qarār*.

Cette analyse a plusieurs avantages dont celui de permettre d'admettre beaucoup plus de hauteurs dans le système qu'un système d'opposition à hauteurs absolues données le permet, puisque les oppositions sont faites sur des blocs constitués du *qarār* + les différentes hauteurs en question. Les oppositions peuvent donc être, théoriquement, en nombre infini (dans les limites permises par le système auditif/perceptif), si bien entendu l'intervalle permet réellement l'opposition, c'est-à-dire : si entendre un intervalle et non un autre qui serait (objectivement ou relativement à un système possédant moins de contrastes) acoustiquement (point de vue étique) extrêmement proche permet de reconnaître le *maqām* ou mode en question et comprendre (point de vue émique) qu'il s'agit de lui et pas d'un autre.

Avant de proposer une manière de penser ce système d'opposition, je me permettrai une parenthèse. Dans sa conclusion, Meeùs récapitule certaines idées qu'il a développées et pointe vers des questions qui selon lui nécessitent une réponse de la part des sémiologues. Une de ces questions est la suivante :

Au deuxième niveau d'articulation de Martinet, il importe de se demander dans quelle mesure les musiques modales, en particulier telles qu'elles sont pratiquées (plutôt que théorisées) peuvent être considérées fondées sur un système de phonèmes-hauteurs (Meeùs 2012, p. 17).

L'auteur avait en effet proposé qu'un des problèmes posés par les musiques de *maqām* fonctionnant selon l'échelle zalzalienne est que pour celles-ci « l'arithmétique médiévale fondée sur les rapports numériques ne permettait pas de calculer les intervalles « irrrationnels » de l'échelle de Zalzal (Ibid., p. 15) ». Plus que cette « irrationalité », l'auteur avance que l'on « peut se demander si une autre difficulté, non dite celle-là, n'a pas été d'avoir à décrire avec précision des « notes » dont la hauteur demeurerait fluctuante (Ibid.) »¹⁴. Cette conclusion est à rapprocher de ce que Le-

¹⁴Cependant, dans un texte plus récent, cet auteur passe outre ces

vitin avance :

It has been claimed that Indian and Arab-Persian music use "microtuning" – scales with intervals much smaller than a semitone - close analysis reveals that their scales also rely on twelve or fewer tones and the others are simply expressive variations, glissandos (continuous glides from one tone to another), and momentary passing tones, similar to the American blues tradition of sliding into a note for emotional purposes (Levitin 2006, p. 39).

Ce type de transfert (théorique et/ou perceptif), qui s'opère chez ceux pour qui un système de douze hauteurs à l'octave (séparées par douze demi-tons) sert de référence pour juger de traditions ne fonctionnant pas selon les mêmes règles d'opposition, est très commun (j'en discute à plusieurs reprises dans Royer-Artuso 2013). Il semble que le type d'analyse en cause ici soit une sorte de régression du niveau phonétique à un niveau phonologique ne possédant pas les mêmes catégories que celles dont sont pourvus les connaisseurs de cette musique¹⁵. Pourtant, le nombre de catégories phonologiques qui existe pour quelqu'un connaissant la musique de *maqām* est bien plus grand que celui qui existe pour quelqu'un ne connaissant qu'une musique à système de douze phonèmes-hauteurs à l'octave : pour le premier, la marge de manœuvre est beaucoup plus petite pour la différence existant entre « fausse note » et « autre note ». Comme dans le cas de la phonologie du langage, il est important de renoncer à certains postulats hérités du structuralisme et de les remplacer par une confiance plus grande en la réalité psychologique des formes de surface. L'allophonique est bien entendu une réalité linguistique de même que musicale. Il ne faut pourtant pas tenter de tout traiter en ayant comme seul but de se

considérations en proposant que même le chant grégorien pourrait aussi bien avoir été en zalzalien qu'en diatonique (Meeùs, 2021a, p. 14).

¹⁵Je rappelle que par « connaisseur » ici, je n'entends pas une élite instruite *versus* des auditeurs qui auraient été exposés à une tradition musicale donnée de manière moins formelle. J'utilise « connaisseur » en rapport avec le sens que la Grammaire Générative donne aux mots connaissance et connaître, c'est-à-dire un ensemble de connaissances implicites et explicites sur les formes et les règles existant dans une tradition ou langue données, soit : une connaissance phonologique, syntaxique, sémantique.

retrouver avec le moins d'unités possible, par souci d'élégance théorique et/ou de parcimonie¹⁶.

6. Les blocs intervalliques sémantiques

Pour les traditions musicales du *maqām*, qui seraient analysées selon les lignes directrices formulées dans la section précédente, je présenterai maintenant le type d'unités « phonologiques » que nous retrouvons, qui permettent la construction de blocs sémantiques ouvrant le passage à la référence.

Au préalable, je rappelle ci-après la typologie extensive des intervalles de seconde, tierce et quarte, élaborée par Abou Mrad (2016, ch. 1) par extrapolation de la typologie usuelle de la théorie occidentale pour qualifier et quantifier¹⁷ les intervalles constitutifs des échelles modales dans les traditions musicales d'Asie occidentale et de Méditerranée : (1) Seconde minime ($2^{\text{nde}}\mu$, $1/3$ ton), mineure ($2^{\text{nde}}m$, $1/2$), moyenne ($2^{\text{nde}}n$, $3/4$), majeure ($2^{\text{nde}}M$, 1), maxime ($2^{\text{nde}}X$, $7/6$ (diatonique) ou $5/4$ (chromatique)), augmentée ($2^{\text{nde}}A$, $3/2$); (2) tierce minime ($3^{\text{ce}}\mu$, $1+1/3$ ton), mineure ($3^{\text{ce}}m$, $1+1/2$), moyenne ($3^{\text{ce}}n$, $1+3/4$), majeure ($3^{\text{ce}}M$, 2); (3) quarte diminuée ($4^{\text{te}}d$, 2 tons), mineure ($4^{\text{te}}m$, $2+1/4$), juste ($4^{\text{te}}j$, $2+1/2$), majeure ($4^{\text{te}}M$, $2+3/4$), augmentée ($4^{\text{te}}A$, 3).

Je commencerai par des exemples de formalisation. En (1) sont illustrés trois intervalles en opposition, en fonction d'un même *qarār* Q_i :

$$Q_i - 3^{\text{ce}}M \quad Q_i - 2^{\text{nde}}n \quad Q_i - 4^{\text{te}}A \text{ etc.}$$

Il faut noter que la majorité des intervalles en opposition ne le sont pas en fonction du *qarār*. Par contre, dans une musique modale, il est nécessaire que cette hauteur de référence soit mise en exergue, en constituant une sorte de bourdon (implicite/explicite) par rapport auquel se construisent les mélodies-phrases-motifs utilisant les oppositions. Pour des intervalles n'ayant pas comme point de départ cette hauteur de référence, mais plutôt une

hauteur qui est elle-même en relation intervallique avec cette dernière, la formalisation se fait comme en (2) :

$$Q_i - 3^{\text{ce}}M - Q_j - 2^{\text{nde}}m \quad Q_i - 2^{\text{nde}}n - Q_k - 2^{\text{nde}}n \quad Q_i - 4^{\text{te}}A - Q_l - 4^{\text{te}}d \text{ etc.}$$

Dans ces traditions, le développement d'un répertoire d'intervalles contrastifs comme celui présenté en (1) et (2) est nécessairement postérieur au développement de contrastes entre phrases-énoncés-motifs musicaux plus grands qui sont les premières unités contrastives. Certaines théories musicales arabes et ottomanes modernes utilisent les termes *jins* (genre) et *'iqd* (tétracorde) pour référer aux blocs tétracordes (ou pentacordes) constitutifs des échelles modales qui semblent être les unités fondamentales permettant de distinguer les *maqāmāt* entre eux, du point de vue de la modalité scalaire. En fait, il s'agit des aspects des trois genres usuels de tétracordes dans les traditions du *maqām* (Abou Mrad, 2005)¹⁸ :

1. Le genre zalzalien associe deux secondes moyennes et une seconde majeure et se présente sous trois aspects : (1a) aspect *Rāst* ($2^{\text{nde}} M, n, n$), (1b) aspect *Dūkāh/Bayyātī* (n, n, M), (1c) aspect *Sīkāh/l'rāq* (n, M, n), auxquels on rajoute le pentacorde altéré zalzalien ou zalzalien-chromatique *Ṣabā* (n, n, n, X).
2. Le genre diatonique associe deux secondes majeures et une seconde mineure ou minime, se présentant sous trois aspects¹⁹ : (2a) aspect *Jahārkāh* (M, M, m (ou μ)), (2b) aspect *'Uṣṣāq/Nahāwand/Būsālīk* (M, m (ou μ), M (ou X)), (2c) aspect *Kurdī* (m, M, M);
3. Le genre chromatique associe secondes mineure, moyenne et maxime (en plus d'une majeure pour *Nakrīz*), se présentant sous trois aspects : (3a) aspect pentacorde *Nakrīz* (M, n, X, m), (3b) aspect *Hijāz* ($n,$

¹⁶Cette parcimonie se conçoit néanmoins dans le passage de l'analyse sémiotique modale du niveau de surface au niveau sous-jacent des noyaux modaux, les indicateurs génératifs étant assignés aux phonèmes-hauteurs en tant que degrés quelle que soit leur réalité allophonique résultant de leur intonation précise contextuelle (Abou Mrad, 2016, ch. 1).

¹⁷La valeur de ces intervalles est exprimée ici en fraction approximative du ton (sachant que des fluctuations (d'ordre allophonique) sont observables autour de la valeur logarithmique moyenne de ces intervalles, exprimée en cent, avec une marge de ± 20 c).

¹⁸Nidaa Abou Mrad (2005) redéfinit les notions de genre ou *jins* et d'aspect ou *maḥzar/tartīb/hay'a* en référence à l'appareil théorique élaboré par Aristoxène de Tarente (iii^e siècle avant Jésus-Christ) qui est le premier à définir le genre de tétracorde en tant que type d'association d'intervalles de seconde et l'aspect de genre en tant qu'ordre de succession de ces intervalles. Cette redéfinition constitue une critique de la théorie arabe et ottomane moderniste des *ajnās* qui, depuis le Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932, confond les notions de genre et d'aspect, originellement distinctes chez Aristoxène.

¹⁹Le genre diatonique est assujéti à la nuance égypto-levantine du diatonique tonié (avec resserrement poussé du semi-ton devenant tiers de ton) et à la nuance turque moderne du diatonique pythagorien.

X, m), (3c) aspect Musta'ār (X, m, n).

Ces tétracordes (de genres et d'aspects déterminés) peuvent être opposés entre eux pour former ce qui est qualifié de tétracorde primaire («tronc» dans certains écrits) d'une famille de *maqāmāt*, tandis que la composition (par concaténation conjonctive ou disjonctive à l'aigu) de ces tétracordes primaires avec des tétracordes secondaires («branches») constitue les échelles octacordes des *maqāms* dérivés au sein d'une famille, ouvrant ainsi la voie à une deuxième opposition sur la base des tétracordes secondaires distinctifs. La formalisation que j'utilise permet directement de voir l'apparition de ces tétracordes à partir de mélodies types/motifs mélodiques, puis l'apparition des hauteurs-relatives-intervalles par le passage par le tétracorde. Le Table 2 fournit l'amorce d'une liste exhaustive des possibilités d'oppositions que l'on peut découvrir en analysant empiriquement les tétracordes primaires et secondaires des énoncés musicaux de la musique de *maqām*, en plus de quelques possibilités potentielles²⁰.

Ce tableau met en opposition des tétracordes qui constituent un niveau d'analyse par abstraction à partir du répertoire des phrases-énoncés-motifs musicaux de la musique de *maqām*, abstraction théorique devenant par rétroaction grille de lecture normative, régulant les nouvelles compositions et improvisations, et générant de nouvelles compositions ou improvisations. Il est à noter que les tétracordes sont décrits en référence à un même *qarār* Qⁱ, puisque c'est seulement ainsi qu'ils sont opposables, et non pas en tant qu'aspects de genres tétracordes élaborés par permutation circulaire des intervalles et degrés du tétracorde²¹. Ainsi reconnaît-on la référence par les intervalles utilisés, peu importe la hauteur (absolue) choisie pour Qⁱ. Le tétracorde *Rāst*, par exemple, peut être placé aussi bien sur le Qⁱ *rāst* ou Qⁱ *sīkāh* (ce sera toujours *Rāst*) et sera considéré en contraste structural intervallique avec le tétracorde

²⁰ Il me semble nécessaire de mettre certains tétracordes inexistant dans la liste, tant par soucis de symétrie logique que parce que certains aspects plus rares existent, à côté des aspects de base. Ce qu'il serait intéressant de tenter d'expliquer, c'est pourquoi certains modes n'existent pas (encore) et quelles seraient les contraintes (psychoacoustiques ou pragmatiques traditionnelles) qui empêcheraient de faire le saut vers d'autres possibles.

²¹ Partir du degré *rāst* pour l'aspect tétracorde *Rāst* (*rāst-dūkāh-sīkāh-jihārkāh*), du degré *dūkāh* pour *Bayyātī* (*dūkāh-sīkāh-jihārkāh-nawā*), du degré *sīkāh* pour *Sīkāh* (*sīkāh-jihārkāh-nawā-tīk-ḥiṣār*).

Bayyātī placé respectivement sur Qⁱ *rāst* et Qⁱ *sīkāh*.

En plus des considérations menant à cette liste, il faut ajouter une complication supplémentaire, soit la question du système affiné d'intonation ou d'accordage. Quand on utilise des termes renvoyant plus ou moins à l'idée de «phonème-hauteur», il est facile, comme je l'ai mentionné plus haut, de laisser de côté certaines considérations qui semblent se situer à un niveau de détail allophonique, alors que les connaisseurs peuvent distinguer-opposer deux intervalles et plus globalement deux nuances d'un même genre tétracorde, justement en fonction de la hauteur donnée en référence au Qⁱ. En voici deux exemples :

1. Dans toutes les traditions du *maqām* que j'ai étudiées, le *sīkāh* est plus bas dans les *maqāms* de la famille 'Uṣṣāq-*Bayyātī* que dans ceux des familles *Rāst* et *Sīkāh*.
2. De même, dans la tradition ottomane, un connaisseur saisira la référence au *maqām Hūzzam* en entendant la nuance intervallique distinctive (par rapport à son homologue dans *maqām Sūzinak*) liée à la *perde hisar*..

Maintenant que les blocs scalaires générateurs de sens en opposition menant à la référence ont été discutés, il reste un autre aspect à couvrir. En effet, les aspects tétracordes ne fonctionnent pas individuellement. Ils fonctionnent par combinaison, ce qui donne le caractère modal scalaire propre à chaque *maqām*. En gardant la même perspective analytique, je soutiens que le caractère oppositionnel des tétracordes et de leurs intervalles respectifs fonctionne aussi pour ce niveau combinatoire. Par exemple, *Rāst* et *Sūzināk* sont opposés entre eux par le tétracorde secondaire, combiné disjonctivement au tétracorde primaire *Rāst* : *Rāst* versus *Būsālīk* pour *maqām Rāst* et *Hijāz* pour *Sūzināk*.

Il reste que les contraintes phonologiques musicales liées à la modalité scalaire se combinent aux contraintes modales polaires, liées à la teneur modale qui peut différer entre modes de la même famille²², et aux contraintes syntaxiques modales liées à l'itinéraire canonique (*ṣayr* en arabe, *seyir* en turc) du mode, doté de parcours formulaires

²² Tandis que la teneur de *Bayyātī* se place à la quarte de sa finale, celle de *Hūsaynī* se place à la quinte de cette même finale.

Tableau No 1 : Tétracordes (placés sur le même qarār) de base des traditions égypto-levantine et ottomane du maqām

Intervalle entre degrés Q ⁱ (1) et 2	Intervalle entre degrés Q ⁱ (1) et 3	Intervalle entre degrés Q ⁱ (1) et 4	Désignation usuelle
2 ^{nde} m	3 ^{ce} m	4 ^{te} d	Şabā zamzamī
2 ^{nde} m	3 ^{ce} m	4 ^{te} j	Kurdī
2 ^{nde} m	3 ^{ce} m	4 ^{te} A	Aṭar kurd
2 ^{nde} m	3 ^{ce} n	4 ^{te} j	
2 ^{nde} m	3 ^{ce} M	4 ^{te} j	Hijāz moderne
2 ^{nde} n	3 ^{ce} □□	4 ^{te} j	'Uššāq mişrī qadīm
2 ^{nde} n	3 ^{ce} m	4 ^{te} d	Şabā moderne
2 ^{nde} n	3 ^{ce} m	4 ^{te} m	Şabā traditionnel
2 ^{nde} n	3 ^{ce} m	4 ^{te} j	Dūkāh, Bayyātī, 'U{šš}āq ottoman
2 ^{nde} n	3 ^{ce} m	4 ^{te} M	
2 ^{nde} n	3 ^{ce} n	4 ^{te} m	Sikāh baladī
2 ^{nde} n	3 ^{ce} n	4 ^{te} j	Sikāh, 'Irāq
2 ^{nde} n	3 ^{ce} M	4 ^{te} j	Hijāz
2 ^{nde} M	3 ^{ce} μ	4 ^{te} j	'Uššāq mişrī
2 ^{nde} M	3 ^{ce} m	4 ^{te} d	
2 ^{nde} M	3 ^{ce} m	4 ^{te} j	Būselīk, Nahāwand ottomans
2 ^{nde} M	3 ^{ce} m	4 ^{te} a	Nakrīz moderne
2 ^{nde} M	3 ^{ce} n	4 ^{te} m	Rāst baladī
2 ^{nde} M	3 ^{ce} n	4 ^{te} j	Rāst
2 ^{nde} M	3 ^{ce} n	4 ^{te} M	
2 ^{nde} M	3 ^{ce} n	4 ^{te} A	Nakrīz
2 ^{nde} M	3 ^{ce} M	4 ^{te} m	Jahārkāh baladī
2 ^{nde} M	3 ^{ce} M	4 ^{te} j	Jahārkāh ottoman
2 ^{nde} M	3 ^{ce} M	4 ^{te} M	Najdī
2 ^{nde} M	3 ^{ce} M	4 ^{te} A	
2 ^{nde} X	3 ^{ce} n	4 ^{te} j	Sāz kār, Musta'ār
2 ^{nde} A	3 ^{ce} M	4 ^{te} j	

obligés²³, faisant en sorte qu'une multiplication des possibilités d'opposition émerge naturellement du système global.

En prenant tous ces aspects en compte, le système de blocs scalaires du maqām fonctionne comme un système

²³ Par exemple, dans la famille Bayyātī, Muḥayyar a sa teneur à l'octave de la finale et s'élabore dans l'aigu, tandis que mode Ḥusaynī s'élabore dans le médium autour d'une teneur à la quinte.

(structuraliste) idéal. Les blocs s'emboîtent entre eux à des niveaux de plus en plus complexes, fonctionnant tous en relation d'opposition avec les autres blocs factuels ou virtuels du même niveau, en maintenant une existence distinctive du fait de ces oppositions²⁴.

²⁴ Ce que je propose ici est lié à des considérations théoriques et reflète donc seulement indirectement la pratique de ces traditions musi-

Une fois établis les blocs constitutifs de sens permettant l'accès à la référence, il reste une dernière question, celle de la modulation : comment assurer que la référence ne soit pas ambiguë quand l'on sait que les échelles des *maqāms* sont composées de tétracordes primaires et secondaires ?

C'est ici qu'intervient la dernière proposition analytique que je veux avancer dans le présent travail. Je propose d'exploiter le travail pionnier de Gilles Fauconnier sur les *Espaces Mentaux*, travail qui est lui aussi issu des problèmes existants portant sur le sens et la référence. Or, Fauconnier développe une approche cognitiviste du sens et de la référence permettant de résoudre certaines apories auxquelles les approches sémantico-logiques formelles classiques ne permettent pas de répondre. L'idée de base de Fauconnier est (plus ou moins) celle-ci : des espaces mentaux parallèles sont créés dans le discours qui permettent de comprendre comment avoir accès à certains référents quand le sens de certaines structures linguistiques semble ambigu ou contradictoire (si l'on ne postule qu'un espace mental). Certains types de constructions/propositions, les « créateurs d'espaces » (*space builders*), activent des mondes (cognitifs) parallèles dans lesquels l'information nouvelle peut être ajoutée relativement à ces espaces créés. Ceci permet de résoudre certains problèmes classiques en sémantique-logique, notamment ceux (importants pour la présente discussion) pour lesquels des référents se trouvent à être potentiellement dédoublés, créant ainsi une ambiguïté référentielle.

En guise d'exemple, Jackendoff (1975) donne la phrase suivante, impossible à analyser en utilisant les outils de la logique et de la sémantique formelle classique :

In this painting, the girl with the brown eyes has green eye.

Ces outils, en effet, ne peuvent mener qu'à la conclusion qu'il y a contradiction (comment une fille peut-elle avoir les yeux bruns et en même temps les yeux verts ?). Par contre,

cales, de la même manière qu'une grammaire formelle ne reflète qu'indirectement la pratique des locuteurs. Il ne s'agit que d'une modélisation, une parmi beaucoup d'autres possibles, en fonction des données empiriques, tant pratiques que théoriques (théorique étant entendu comme : ce qui existe déjà dans la littérature et dans les discussions de musiciens). Par contre, le musicien/compositeur/interprète qui arrive à un type de constat théorique sera nécessairement affecté par le modèle et ceci sera transposé dans la pratique (niveau poïétique), de même que dans l'interprétation (niveau esthétique).

l'idée d'espace mental permet une solution à ce problème : *In this painting* est un créateur d'espace mental, et c'est dans cet espace qu'une fille avec les yeux bruns peut avoir les yeux verts. Il y a deux espaces différents dans lesquels la référence est visée, pas un seul : celui de la peinture et celui du monde réel. D'où la possibilité de la phrase en question et le fait qu'elle soit non-contradictoire²⁵.

Ce que je veux proposer, c'est l'idée que les *maqāmāt* fonctionnent d'une certaine façon selon le même principe. Le tétracorde primaire est le monde dans lequel se déploie tout ce qui se passe autour. Les tétracordes secondaires sont de cette façon *constrained* de fonctionner en fonction de cette référence. C'est pourquoi, quand il y a emphase (altération) sur un autre tétracorde (le tétracorde distinctif) que le tétracorde primaire, il n'y a jamais ambiguïté possible : ce n'est pas de modulation qu'il s'agit, mais bien d'emphase sur le tétracorde secondaire, *en fonction* toujours de la référence au tétracorde primaire, celui-ci constituant le monde référentiel dans lequel tout ceci se déroule.

Pour ce qui est de la modulation proprement dite, elle peut se penser de la manière suivante : nous avons dit que quand c'est le tétracorde secondaire qui est en cause, il s'agit de quelque chose d'interne à l'espace mental créé précédemment et la référence est donc située dans ce même monde. Par contre, quand c'est le tétracorde primaire qui est en cause et altéré, on peut parler de vraie modulation puisque tout ce qui se passera ensuite se situera en référence à ce nouvel espace mental introduit.

7. Conclusion

En pensant l'accès à la référence de la manière proposée, on règle d'un coup le problème de la dichotomie « référence intramusical versus référence extramusical » (comme d'ailleurs pour le langage verbal). Dans la note 3, j'avais soutenu que Meeùs citait très justement Greimas mettant « en garde contre une conception qui définirait la signification « comme relation entre les *signes* et les *choses* » (Greimas, 1966, p. 13) » (Meeùs, 2012, p. 13). L'affirmation de Meeùs que « la référence au monde ne peut pas être considérée comme une condition nécessaire de la signi-

²⁵Je ne présenterai pas ici tous les détails de la théorie-modèle de Fauconnier. Ce que j'en ai dit est suffisant pour ce que je veux proposer ici. Pour une présentation succincte des avantages de la théorie-modèle des espaces mentaux, je renvoie à la préface de Lakoff et Sweetser de Fauconnier 1994, qui a inspiré ma présentation.

fication (ibid.)» est en effet cruciale dans la perspective d'une sémiotique générale qu'il propose d'élaborer sur des bases musicales plutôt que linguistiques²⁶. J'avais annoncé que je montrerais que la question du sens et de la référence est plus complexe que la simple mise en relation du dit avec le monde extralinguistique : le monde auquel on réfère peut ne pas être extralinguistique (extramusical dans le cas qui nous occupe), et la musique de *maqām* est indissociable d'une manière de référer vers l'intramusical qui lui est propre. La notion d'espace mental permet de pallier à des dichotomies de ce type. L'espace mental est un monde cognitif réel une fois qu'il a été construit dans le discours, existant tant pour le constructeur que pour l'auditeur, un monde de niveau neutre. Et ce monde n'est pas forcément peuplé d'entités provenant du monde réel (nonobstant le problème philosophique que pose la question de savoir quels types d'entités peuvent être qualifiés d'existants et de réels).

8. Coda

L'apport principal de cet article aura consisté dans l'assignation de la référence sémantique de toute monodie modale au mode de celle-ci et de son sens intramusical aux moyens pour accéder à ce référent modal. Certes, cette recherche a souligné l'existence d'un procès d'engendrement du sens qui repose exclusivement sur des blocs sémantiques oppositifs mettant en jeu les structures tétracordales distinctives, en référence à la finale modale. Or, ceci s'apparente à la «sémiose introversive mélodogénique globale musicale» que décrit Abou Mrad (note 9) en tant qu'expression de l'éthos du mode et qui repose sur la modalité scalaire dans son intrication avec la modalité polaire (positionnement de la finale), en rapport avec la phonologie mélodique structurale de la monodie, ce qui introduit la notion de coloration émotionnelle, liée à celle d'éthos modal, dans l'élaboration de la signification musicale. Cependant, cette coloration (et non pas l'émotion proprement dite) peut être considérée comme relevant de cet espace mental qui est assigné au niveau neutre. Il est donc pos-

²⁶The linguistic definition on which the project of a general semiotics has been based from the start appears not only insufficient, but also inadequate. Linguistic meaning is a special case, inappropriate as a model for a general semiotics [...] The general definition of meaning needs another model, and music may be best placed to afford it" (Meeùs, 2021a, p. 23).

sible d'identifier la coloration (potentiellement) émotionnelle du mode à une qualité intrinsèque assignée globalement au référent modal, et ce, d'autant plus que la perception auditive de l'éthos du mode d'une monodie constitue traditionnellement un moyen privilégié pour la reconnaissance de ce mode (Abou Mrad et al., 2022). Il reste qu'en étendant la méthode proposée dans cet article à la modalité formulaire, il est possible de compléter l'appréhension théorique des notions de «sémiose morphémique musicale» (qui se base sur le degré de congruence entre le noyau modal du morphème et celui de la finale) et de «sémiose syntaxique musicale» (qui se rapporte aux modalités sémantiques des énoncés/propositions/phrases, exprimées par les vecteurs sémiophoniques modaux : questionnement, responsivité, prolongation et suspension) (Abou Mrad, 2021, p. 43), et ce, en assignant à cette sémiose la référence du mode *maqām* dans son expression formulaire. Comme annoncé dans l'introduction, le présent travail est donc appelé à être développé par-delà les conclusions auxquelles il parvient ici, afin que les méthodes et les concepts y élaborés puissent mener à des conclusions complémentaires qui touchent aux aspects de la sémiose des monodies modales que cet article n'a pas examinés, y inclus les aspects de la sémiose qui sont en rapport avec les autres composants et paramètres de la grammaire musicale.

Notice biographique

Nicolas Royer-Artuso - Chercheur post-doctorant à l'Université du Québec à Chicoutimi et chercheur associé à l'Institut Français d'Études Anatoliennes.

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*, qui en assumait l'entière responsabilité éditoriale au moment de sa première publication. *Geuthner* a contribué à certains aspects techniques de la production et de la diffusion, sans responsabilité éditoriale.

L'article est republié par *Luminous Insights* à la suite du transfert de la revue vers ce nouvel éditeur. *Luminous Insights* n'assume aucune responsabilité quant au contenu scientifique, aux opinions exprimées ou aux données présentées dans cet article, lesquelles relèvent exclusivement de la responsabilité de l'auteur et du cadre éditorial en vigueur lors de la publication originale.

Cite as

Royer-Artuso N. (2022). Quelques propositions pour une sémantique des musiques de maqām. *Revue des Traditions Musicales*, 16(1), 3–18. 10.51300/RTM-2022-127

Références

- Abou Mrad, N. (2005). Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe. In J.-J. Nattiez (Ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Vol. III : Musiques et cultures, pp. 756–795). Arles : Actes Sud.
- Abou Mrad, N. (2016). *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*. Paris et Hadat/Baabda : Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- Abou Mrad, N. (2021). Réécriture grammaticale musicale du répons de l'Alleluia Ave Maria grégorien. *Revue des Traditions Musicales*, 15 (Monodies modales et recherches cognitives (1)), 19–45. Hadat et Paris : Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- Abou Mrad, N., Billiet, F., Chouvel, J.-M., Abou Jaoude, N., Saade, C., Moukarzel, G., & Dimachki, R. (2022). Évaluation émotionnelle neurocognitive des modes mélodiques du Mašriq. *Revue des Traditions Musicales*, 16 (Monodies modales et recherches cognitives (2) : Sémiologie et perception des monodies), 31–64. Hadat et Paris : Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford : Clarendon Press.
- Borio, G. (2009). The Crisis of Musical Aesthetics in the 21st Century. *Topoi*, 28(2), 107–119. Retrieved March 19, 2022, from https://www.academia.edu/9489069/The_crisis_of_musical_aesthetics_in_the_21st_century
- Fauconnier, G. (1994). *Mental Space : Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Frege, G. (1892). Über Sinn und Bedeutung. *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 25–50. [Trad. fr. C. Imbert, "Sens et dénotation", in *Écrits logiques et philosophiques*, Paris : Seuil, 1971, pp. 102–126]
- Jackendoff, R. (1975). On belief contexts. *Linguistic Inquiry*, 6(1).
- Kripke, S. (1972). *Naming and Necessity*. Cambridge : Harvard University Press.
- Kühl, O. (2007). *Musical Semantics*. Peter Lang.
- Lakoff, G., & Sweetser, E. (1994). Préface à Gilles Fauconnier. In G. Fauconnier, *Mental Space : Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Levitin, D. J. (2006). *This is Your Brain on Music*. Dutton.
- Meeùs, N. (2012). Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique? *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 6 (Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1)), 11–18. Hadat et Paris : Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- Meeùs, N. (2021a). Intrinsic and Extrinsic Meaning in Verbal Language and in Music. In A. Granat-Janki et al. (Eds.), *Musical Analysis. Historia, Theoria, Praxis* (Vol. VI, pp. 14–26). Wrocław : The Karol Lipiński Academy of Music.
- Meeùs, N. (2021b). Monodies modales notables. *Revue des Traditions Musicales*, 15 (Monodies modales et recherches cognitives (1)), 11–17. Hadat et Paris : Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse. Towards a semiology of music*. Princeton : Princeton University Press.
- Putnam, H. (1973). Meaning and Reference. *The Journal of Philosophy*, 70(19), 699–711.
- Royer-Artuso, N. (2012a). Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...). *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 6 (Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1)), 113–123. Hadat et Paris : Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- Royer-Artuso, N. (2012b). Rousseau, la République et l'esthétique musicale turque. *Littera Edebiyat Yazıları*, 119–128. Istanbul.
- Royer-Artuso, N. (2013). Pour une phonologie comparative des phénomènes de contact des musiques de l'aire du maqām. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe*

- et Méditerranéen, 7 (Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2)), 51–69. Hadat et Paris : Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- Royer-Artuso, N. (2015). Improvisation et variation dialectale dans le monde du maqām : Une étude comparative des styles “arabes” et “turcs”. *Revue des Traditions Musicales*, 9 (L'art de l'improvisation taqsīm), 99–122. Baabda, Liban et Paris : Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- Royer-Artuso, N. (2019). Formulating the Essence all Together. In R. Stanevičiūtė, N. Zangwill, & R. Povilionienė (Eds.), *Of Essence and Context : Between Music and Philosophy* (pp. 137–148). Springer.
- Royer-Artuso, N. (2021). Towards a Generative Model of Ottoman Aruz to Usul Textsetting. In Frog, S. Grūntal, K. Kallio, & J. Niemi (Eds.), *Versification : Metrics in Practice* (Studia Fennica Litteraria no 12, pp. 111–125). Helsinki.
- Wittgenstein, L. (1953/1986). *Philosophical Investigations*. Basic Blackwell.
- Zbikowski, L. M. (2017). *Foundations of Musical Grammar*. Oxford Studies in Music Theory.
- Zbikowski, L. M. (2018). Conceptual Blending, Creativity, and Music. *Musicae Scientiae*, 22(1), 6–23.