



Article de recherche

La diatonisation des échelles modales de genre zalzalien au Liban

The Diatonization of Zalzalian Modal Scales in Lebanon

Hayaf Yassine

Centre de recherche sur les traditions musicales (CRTM), département de musicologie générale des traditions, Faculté de musique et musicologie, Université Antonine, Baabda, Liban

RÉSUMÉ

Cet article étudie comment les échelles de genre zalzalien (à base de secondes moyennes (près de $\frac{3}{4}$ de ton) et de secondes majeures), qui caractérisent la modalité des chants traditionnels populaires du Liban, sont mises à mal dans les processus acculturatifs qui sont appliqués à ces mélodies par des compositeurs libanais modernistes du xx^e siècle. Cette *correction* consiste généralement en une harmonisation de ces mélodies qui se traduit par une sorte de *correction* de l'intervalle de tierce moyenne (un ton et trois-quarts) qui le remplace par un intervalle de tierce majeure ou de tierce mineure, ce qui amène à la diatonisation de l'échelle zalzalienne. La mise en exergue de ces transformations phonologiques mélodiques recourt à la théorie des cordes-mères et à l'analyse sémiotique modale d'un échantillon de trois chants traditionnels libanais bien connus.

ABSTRACT

This article studies how the Zalzalian scales (based on medium seconds (nearly three-quarters of a tone) and major seconds), which characterizes the modal system of traditional popular songs of Lebanon, are erased in the acculturative processes that are applied to these melodies by several modernist Lebanese composers of the 20th century. This *correction* generally consists of a harmonization of these melodies, which results in a kind of *correction* of the interval of middle third (one tone and three-quarters) which replaces it by the interval of major third or by the interval of minor third, which leads to the diatonization of the zalzalian scale. The study of these melodic phonological transformations is based on the cordes-mères theory and on a modal semiotic analysis of a sample of three well-known traditional Lebanese songs.

MOTS-CLÉS

Échelles zalzaliennes, Liban, Diatonisation, Sémiotique modale, Phonologie musicale

KEYWORDS

Échelles zalzaliennes, Liban, Diatonisation, Sémiotique modale, Phonologie musicale, Zalzalian scales, Lebanon, Diatonization, Modal semiotics, Musical phonology

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2021



Corresponding author :

Hayaf Yassine | hayaf.yassine@ua.edu.lb | Centre de recherche sur les traditions musicales (CRTM), département de musicologie générale des traditions, Faculté de musique et musicologie, Université Antonine, Baabda, Liban

Copyright : © 2021 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/>).

1. Introduction

En appliquant le paradigme phonologique à la musique, la sémiotique modale approche l'échelle d'un mode en tant qu'alphabet mélodique ou segment d'alphabet mélodique à partir duquel s'élabore l'énonciation musicale inhérente à ce mode, en recourant à la grammaire de la tradition musicale monodique contextuelle. Or, le genre zalzalien, à base de secondes moyennes (autour de 150 cents) et de secondes majeures, constitue le type d'alphabet mélodique prédominant pour les modes de la tradition musicale populaire libanaise et plus généralement pour les modes des traditions d'Asie occidentale. Cependant et depuis le milieu du XXe siècle, une tendance à la diatonisation a émergé dans l'interprétation des séquences musicales traditionnelles du Liban et dans les nouvelles compositions folkloristes. Elle consiste à remplacer l'alphabet de genre zalzalien par un alphabet de genre diatonique. Cet article propose une approche sémiotique de la diatonisation intervenue dans l'usage du corpus musical traditionnel libanais au cours du siècle écoulé.

2. Les musiques du Grand-Liban

Lorsque la France, en tant que puissance mandataire, réalise en 1920 le projet porté par le Patriarcat maronite d'instaurer l'entité politique du Grand-Liban, ce projet procède du collage géopolitique de régions citadines et rurales contiguës du Levant. De même en est-il de l'essor de la vie musicale de cette nouvelle entité à partir de 1920, qui s'identifie à la mise en place d'un patchwork de plusieurs pratiques musicales traditionnelles de système modal, qui se trouvent progressivement confrontées à l'introduction à Beyrouth de la musique d'art européenne de système tonal, que promeut la puissance mandataire et qu'adopte la frange bourgeoise moderniste de la société libanaise (Abany, 2019). Et, à l'image des courants politiques qui ont alors émergé avec leurs projets de Nahḍa/Renaissance fédératrice, prenant cependant la forme de plusieurs nationalismes contradictoires (libanais, syrien, arabe), des projets de Nahḍa musicale à base de métissages se déploient sur ce nouveau territoire culturel, avec des démarches esthétiques analogues qui vont aboutir à long terme à des échecs similaires à ceux qui ont entaché le devenir politique du Grand-Liban, jusqu'à l'effondrement de cette entité un siècle plus tard (Abou Mrad, 2022).

2.1. La musique en tant que langage

En fait, ces processus de métissages musicaux sont similaires aux processus de créolisation. Or, en adoptant métaphoriquement la tripartition saussurienne des phénomènes linguistiques en langage, langue et parole (Saussure, 1906-1911-1972), la musique peut être considérée (Abou Mrad et Maatouk, 2017) comme :

1. un langage non-verbal qui s'identifie à une faculté humaine universelle qui permet de s'exprimer et de communiquer à travers des systèmes de sons mélodiques organisés. Ces systèmes se déclinent selon les contextes culturels en
2. trois grandes langues mélodiques dans le monde :
3. la langue modale (d'Asie méridionale, centrale et occidentale, d'Afrique du Nord et d'Europe médiévale),
4. la langue pentatonique (du restant de l'Asie, d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique) et
5. la langue tonale de l'Occident (avec ses dérivés atonaux et les résultats des créolisations avec les dialectes des deux autres langues musicales planétaires), chacune de ces langues se déclinant (en synchronie et/ou en diachronie) en une multitude de dialectes (traditions et/ou écoles musicales).
6. Quant à l'équivalent musical de la parole, il consiste dans l'énonciation musicale qui est l'implémentation de la compétence langagière musicale à travers un système linguistique musical donné chez une personne déterminée et dans un contexte spatiotemporel et sociologique particulier.

2.2. Créolisation musicale

C'est dans cette perspective qu'il est possible de considérer les phénomènes d'interaction acculturative entre les dialectes musicaux comme relevant d'un processus de créolisation musicale (Royer-Artuso, 2013). Ainsi chacun de ces trois systèmes musicaux possède-t-il sa propre grammaire, incluant un composant phonologique, un composant morphologique, un composant syntaxique et un composant sémantique ou sémiosique, tous dotés de spécificités précises (Abou Mrad, 2016). En poursuivant cet emploi du

paradigme linguistique en musicologie générale, la créolisation musicale peut être identifiée à un processus de métissage ou d'hybridation entre dialectes musicaux qui aboutit à l'élaboration d'un dialecte créole.

Lorsque le métissage opère entre plusieurs traditions ou dialectes qui réfèrent à une seule et même langue musicale, cet examen devient celui d'une créolisation intrasystémique ou endogène (Abou Mrad, 2016, p. 463-468). C'est le cas de la majorité des monodies traditionnelles de l'Orient musical, eu égard à la diversité des référents esthétiques et anthropologiques qui marquent chacun d'une manière spécifique et indélébile l'une des strates morphophonologiques rythmico-mélodiques du texte musical monodique. Dans ces cas de figure, la principale tâche de l'analyse est de retracer ces marques grammaticales culturelles et d'en faire état dans la réécriture grammaticale musicale.

Les choses se compliquent cependant lorsque la créolisation opère sur deux systèmes linguistiques bien différenciés, s'agissant de la langue monodique de l'Orient musical et de la langue tonale harmonique de l'Occident musical. Dans certaines situations, le métissage intersystémique ou exogène opère seulement au niveau du signifié. Il est alors allusif et procède de la démarche exotique dans un sens orientaliste, lorsque l'autochtonie est occidentale, et dans un sens occidentaliste, si cette autochtonie est orientale. Il peut en conséquence bénéficier d'une étude narratologique qui cherche à retracer les sèmes allochtones récurrents qui permettent de confirmer une lecture exotique cohérente du texte musical, ce qui correspond à la notion d'isotopie sémantique (Bartoli, 2000; Abou Mrad, 2010; 2016, ch. 10). Dans d'autres situations, le métissage transforme les données signifiantes et interfère avec les régulations inhérentes au système grammatical autochtone, en y intégrant des éléments et des normes systémiques allochtones. Il est alors question d'une allotopie sémantique qui permet de décrire ces mutations qui découlent de l'intrusion sur le territoire de l'Orient monodique modal d'une modernité importée de l'Occident harmonique tonal (Abou Mrad, 2010; 2016, ch. 10). Il s'agit alors d'une créolité exogène qui a toutes les chances d'aboutir à des énoncés en patchwork anecdotiques.

Ce que cet article cherche à évaluer ce sont les conséquences systémiques mélodiques que peut avoir sur la phonologie musicale d'un dialecte traditionnel libanais de la

langue monodique modale l'application de schémas grammaticaux empruntés au système harmonique tonal. Cette évaluation concerne principalement la phonologie mélodique structurale de surface qui s'intéresse aux échelles des modes. Ces structures scalaires font en effet office d'alphabets mélodiques ou de segments d'alphabet mélodique. Associées à des durées, ces hauteurs donnent lieu aux notes focales ou saillantes des neumes (formules mélodiques minimales) qui constituent les phonèmes musicaux, assujettis à la deuxième articulation (morphophonologique) martinétienne (Martinet, 1970) pour donner lieu à des morphèmes musicaux, ces morphèmes étant assujettis à leur tour à la première articulation (morphosyntaxique) de l'énonciation musicale modale (Meeùs, 2012).

Or, la phonologie de surface des traditions musicales monodiques modales d'Asie occidentale se caractérise par la prédominance du type alphabétique mélodique (genre zalzalien¹). Ce genre scalaire se définit en tant que combinaison d'intervalles de seconde moyenne (de valeur logarithmique oscillant autour de 150 cents, soit 3/4 de ton) et de seconde majeure (autour de 200 c. ou ton). Cette structuration constitue de surcroît l'alphabet mélodique presque exclusif des modes de la tradition musicale populaire libanaise (Akiki, 2010). Et c'est précisément ce caractère phonologique important qui est impacté en premier lorsque des compositeurs modernistes libanais comme Wadī Šabrā (1876-1952) élaborent des créolisations musicales exogènes en harmonisant des chants traditionnels populaires de diverses régions libanaises.

2.3. Diatonisation

La première conséquence phonologique de l'harmonisation du legs musical du Grand-Liban est la tendance à

¹ C'est au VIII^e siècle que Maṣū' Zalzal adapte le luth persan à table en bois pour en faire l'instrument de référence de l'époque Abbasside : le 'ūd šabbūṭ. L'une des mutations a consisté à rajouter deux marques permettant d'indiquer les hauteurs situées à intervalles de seconde moyenne (intermédiaire entre secondes mineure et majeure, mesurant près de 150 cents) et de tierce moyenne (environ 350 c) par rapport à la corde vide et ce, afin de faciliter l'accompagnement des chants arabes comportant ces intervalles. Ces frettes sont désignées par les théoriciens ultérieurs (Al-Fārābī et al-Kātib) respectivement : « adjointe de l'index de Zalzal » ou « des Arabes » et « médium de Zalzal » ou « des Arabes ». C'est en référence à ce musicien qu'Owen Wright (1978, p. 82) appelle Zalzalien les échelles à intervalles neutres ou moyens. Nidaa Abou Mrad (2005, p. 756-795) définit les échelles de genre zalzalien comme étant un agencement de secondes moyennes et majeures.

la « diatonisation »². Celle-ci a émergé avec l'établissement de cette nouvelle entité politique. Elle s'observe d'abord dans l'harmonisations des chants, ensuite dans les nouvelles compositions de tendance folkloriste et plus tardivement dans la diatonisation de l'interprétation monodique du legs traditionnel populaire libanais, en conséquence de la répétition et de la diffusion à large échelle de l'usage diatonisé des chants par harmonisation.

Cette diatonisation consiste à remplacer dans l'alphabet de genre zalzalien certains degrés par leurs homologues dans l'alphabet de genre diatonique correspondant, afin de pouvoir les conformer aux exigences de la texture polyphonique verticale harmonique, avec des accords consonants qui sont supposés agréger des tierces majeures et des tierces mineures. Aussi les compositeurs harmonistes considèrent-ils généralement l'intervalle vertical de tierce moyenne comme étant étranger à cette texture grammaticale harmonique, donc « mélodiquement caduc », ce qui requiert sa « correction » par un intervalle de tierce conforme aux requis de la logique harmonique verticale.

Il convient de noter cependant que le compositeur libanais Toufic Succar (1922-2017), de même que le compositeur syrien Nouri Iskandar et le jeune compositeur libanais Wajdi Abou Diab, rompt avec cette tendance, en prenant le parti d'employer l'agrégation d'intervalles verticaux de tierce moyenne dans son harmonisation des chants traditionnels libanais. Mais, hormis ces trois exceptions, la correction diatonique employée par les harmonisateurs revient à rehausser les phonèmes dits zalzaliens, comme le mi demi-bémol (mi^{db}), le la demi-bémol (la^{db}) ou le si demi-bémol (si^{db}), en sorte que les secondes moyennes (ré-mi^{db} et mi^{db}-fa) qui les encadrent (spondiasme) soient remplacées par une seconde majeure (ré-mi) et une seconde mineure (mi-fa).

Cette mutation opère dans le cadre du processus de créolisation, par substitution à chaque phonème zalzalien originaire (et authentiquement original) d'un autre phonème appartenant en propre au genre diatonique. En phonologie mélodique de surface, ce processus est considéré comme une altération ascendante (ou descendante³) de

²On trouve ce néologisme pour la première fois chez Antoine Auda (1930-1978, p. 143). Voir également Abou Mrad, 2022.

³Cette altération est descendante, avec le mi demi-bémol qui est remplacé par le mi bémol, dans le remplacement qui est fait de l'échelle du mode Bayyātī par celle du mode Kurdī.

la hauteur de ce phonème qui est rehaussée (ou abaissée) de près de 50 cents (l'équivalent approximatif d'un quart de ton), quantité excédant les marges de la fluctuation allophonique mélodique de ces phonèmes qui est de 25 cents. Or, c'est seulement dans les limites de ces marges qu'il est possible d'assimiler des changements de hauteur à des variations d'un allophone à l'autre d'un seul et même phonème (Royer-Artuso, 2016; Abou Mrad, 2016, ch. 1). Et cette règle phonologique est confirmée par les observations faites dans le domaine cognitif : les enfants libanais de 8 à 10 ans sont en effet capables de discriminer à l'audition l'intervalle de seconde moyenne des intervalles de seconde mineure et de seconde majeure, et de faire la part des choses dans la perception de certaines variations de hauteurs en tant que variations allophoniques modales fondamentales (Béchéalany, 2009; 2017).

Cependant, la conception théorique moderniste amène à considérer cette altération de 50 cents comme procédant de la fluctuation du phonème entre plusieurs valeurs allophoniques, comme le mi bécarre zarlinien (intonation dite juste) qui est considéré ainsi comme une sorte de correction allophonique du phonème mi demi-bémol, visant à son intégration dans un accord harmonique, et ce, en vertu d'une certaine mobilité supposée de ces degrés considérés comme n'étant pas fixes, pas plus que rationnels ou naturels par les tenants du modernisme musical au Liban, dans le sillage de Wadī' Šabrā (Abbani, 2019; Abou Mrad, 2022), qui veulent ainsi permettre l'harmonisation du répertoire traditionnel, en tant qu'inscription dans une logique universaliste.

Ce processus est similaire à ce qui est observé dans la frange moderniste de la musique ottomane dès la fin du XVIII^e siècle, avec l'adoption de la division de l'octave théorisée au XIII^e siècle par Šafiy a-d-Dīn al-Urmawī (en rupture avec le système traditionnel réel de son époque), pour répondre à un souci de rupture avec la zalzalité arabo-persane et de rapprochement avec le système diatonique européen (During, 1994, p. 194). Des mutations analogues sont intervenues à partir du milieu du XIX^e siècle dans des franges modernistes d'autres pratiques musicales originellement traditionnelles monodiques modales. Il s'agit de pans plus ou moins importants de la musique ecclésiastique romaine orientale orthodoxe, dans ses variantes grecque et surtout slaves, de la musique ecclésiastique ar-

ménienne et, plus récemment, de la musique ecclésiastique maronite. Il est probable qu'un processus similaire ait fait passer entre 1054 et 1600 le système mélodique du chant romano-franc d'un système similaire à celui des autres traditions musicales ecclésiastiques méditerranéennes et qui est mixte zalzalien (modes de ré, de mi et de sol) et diatonique (mode de fa) vers un système strictement diatonique, et ce, en conséquence de la généralisation de la polyphonie verticale dans les répertoires musicaux médiévaux apparentés (organum, déchant, motet), puis de l'harmonisation du plain-chant (Abou Mrad, 2021, p. 23).

Aussi ce processus acculturatif a-t-il trouvé sa légitimation dans la théorie de la résonance, issue des spéculations de Jean-Philippe Rameau et Hermann von Helmholtz, et dont les tenants (notamment Jacques Chailley, 1996) considèrent que cette sorte d'acculturation psychologique historicisée conduit l'oreille musicienne occidentale à admettre progressivement en tant que consonances verticales les intervalles issus de la conjonction d'un son avec la série de ses partiels harmoniques. De fait, ces intervalles sont remplacés par leurs succédanés diatoniques approximatifs, issus de l'élaboration des tempéraments, l'adoption du tempérament égal n'étant effective qu'au XIXe s. Cette théorie à substrat acoustique (et non pas psychoacoustique) a en effet induit en erreur plusieurs théoriciens d'Asie occidentale, en fournissant une assise pseudo-perceptive à l'élaboration du système tonal harmonique européen, comme s'il était doté d'une légitimité scientifique naturaliste qui lui conférait le statut de stade normatif et téléologique universel pour tout système musical digne de ce nom sur cette planète. Ce dogme s'apparente en tout cas à une sorte de «vision darwinienne de l'histoire des arts» (Lagrange, 1996, p. 143) et qui atteint son apothéose avec cette tirade de Mustafa Kemal Atatürk :

Le critère de progrès d'une nation réside dans son adaptation au changement et dans la transformation de la musique. Il faut réunir les hautes pensées et les sentiments les plus fins de la nation, les broder avec les dernières règles de la musique. Seule cette démarche permettra à notre musique nationale d'évoluer et de prendre sa place dans la musique universelle (Erguner, 1990).

3. Analyse sémiotique modale de trois chants

Trois chants traditionnels du Grand-Liban, soumis aux processus acculturatifs susdécrits, sont étudiés ici, s'agissant de « 'A-r-Rōzānā », de « Yā ḡzayyil » et de « Bint e-š-šalabiyya ». Cette analyse s'intéresse principalement à la structuration phonologique modale de surface (échelles mélodiques) des monodies étudiées, avec recours à la théorie des cordes-mères de dom Jean Claire (1962, 1975) et à son adaptation au système zalzalien (Hage, 1999; Abou Mrad, 2016, p. 70-80). Cependant, le premier chant fait l'objet d'une étude grammatologique plus complète, à base de réécriture morphophonologique rythmico-mélodique, à l'aune de la sémiotique modale.

3.1. Rōsānā

Le chant « 'A-r-Rōzānā » est célèbre au Levant :

Il a connu plusieurs versions, origines et histoires, qui illustrent les interférences entre traditions religieuses et profanes, et l'évolution des chants qui suivaient celle de la société revêtant un nouveau sens selon le contexte, le lieu et l'époque⁴ (Abbani, 1918, p. 316).

Il s'agit d'un *qad*, qui est une forme vocale traditionnelle levantine populaire à refrain et couplets. Il s'agit ici d'une poésie en dialecte arabe levantin (mâtiné de dialecte égyptien), de treize syllabes par vers, dont voici le refrain :

عَالرّوزانا عالرّوزانا كلّ إلهنا فيها
إيه عملت الرّوزانا الله يجازيها

Texte translittéré :

'A-r-Rōzānā 'a-r-Rōzānā koll el-hanā fī-hā
'Ēh 'emlet e-r-rōzānā Allāh yegāzīhā

Traduction de Diana Abbani (2018, annexes, p. 66) :

Ô la Rosanna, la Rosanna, où tout est bon
Qu'a fait la Rosanna? Que Dieu la punisse!

⁴L'un des récits historiques évoque un navire italien nommé Rosana, impliqué dans les événements relatifs à la disette de 1915-1918.

La métrique de cette poésie allie la logique isosyllabique, caractéristique de la majorité de la poésie dialectale levantine, à celle de la métrique quantitative que la musicalisation renforce par le biais du remplissage mélismatique de la neuvième position syllabique.

4. Version de Ḥasība Mōšī

Le premier enregistrement connu de ce chant est réalisé par la chanteuse beyrouthine (de confession judaïque⁵) Ḥasība Mōšī⁶, sur un disque Gramophone⁷ datant de 1908-1910⁸.

La structure rythmique de ce chant correspond à celle d'une rythmique enfantine s'inscrivant dans une mesure à trois temps (à la noire assimilée à 2 subdivisions temporelles), celle du cycle percussif *samāṭ dārij* :

$$\begin{pmatrix} (|dum|2) \\ (|tak|1 + |tak|1) \\ (|tak|2) \end{pmatrix} \quad (1)$$

La composition est de facture simple et s'inscrit dans le pentacorde matriciel zalzalien $C, D, E (mi^{db}), F$ et G , qui est transposable sur diverses hauteurs et en divers registres (Abou Mrad, 2016, p. 72), ici sur F .

Cette mélodie souligne les degrés du noyau transmodal zalzalien ou $z(T) = \{F, A, C, \dots\}$, composé des deux tierces moyennes $fa-la^{db}$ et $la^{db}-do$.

Ce noyau est précisément le noyau principal (degrés de rang impair) du mode $M(Rōzānā)$ de cette monodie, les autres degrés (de rang pair) constituant le noyau secondaire (Abou Mrad, 2016, ch. 1) :

$$\text{Noyau principal } \alpha(M(Rōzānā)) = \{F, A, C\} \quad (2)$$

$$\text{Noyau secondaire } \beta(M(Rōzānā)) = \{E, G, B\} \quad (3)$$

La première section de la monodie consiste en une récitation sur la corde-mère zalzalienne⁹ $E (mi^{db})$ transposée

⁵La biographie de cette chanteuse réputée et qui a fait carrière au cours du premier quart du XXe siècle est absente des documents de l'époque.

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=S0tFJtljmLE>.

⁷Diana Abbani (2018) ne fournit pas de référence pour ce disque.

⁸La reformulation de la théorie des cordes-mères de dom Jean Claire (1962; 1975) dans le sens de la prise en compte de l'échelle zalzalienne est exposée dans Abou Mrad, 2016, p. 179-180.

⁹Cette variante se trouve en deuxième partie de l'enregistrement accessible au lien : <https://www.youtube.com/watch?v=NVfhT39MaU0>.

Vecteurs sémiphoniques: p + q + r + p + q + s + s + r + (p)
 Réduction nucléaire morphologique: α α β α α β β β α
 Réduction nucléaire phonologique: α α α β β α β α α β β α β β α

Vecteurs: p + p + q + r + q + s + s + r + (p)
 Réduction nucléaire morphol.: α α α β α β β β α
 Réduction nucléaire phonolog.: α α α β α α α β β α β α α

Exemple 1 : Réduction nucléaire phonologique et morphologique et élaboration syntaxique du *qad* «'A-r-Rōzānā» dans l'interprétation de Ḥasība Mōšī

sur $A (la^{db})$, degré du noyau principal α . Cette corde-mère constitue l'axe unipolaire d'une cellule-mère, ou timbre, qui est très répandue parmi les chants traditionnels du Levant, comme ce chant strophique nuptial traditionnel rural libanais, qui a pour incipit «Jibnā l-kibbī wi-l-ḥinnā» (Akiki, 2010, p. 99).

α α β α α α β α
 α α α α β β α α α α β β α

Exemple 2 : Réduction nucléaire phonologique et morphologique de la strophe-modèle du chant nuptial libanais «Jibnā l-kibbī wi-l-ḥinnā» (corde-mère E)

La deuxième section de la monodie opère une descente vers l'appui inférieur F de la corde-mère A, qui transforme cet appui en finale (degré crucial du noyau principal \square), et ce, en soulignement du contraste sémantique entre les deux vers du refrain. Il s'agit en fait d'un mouvement analogue au processus de descente de la finale, décrit par dom Jean Claire (1962; 1975), processus également à l'œuvre dans l'hymne syriaque maronite Bḥad bšabō otē moran (A02), dans l'interprétation du père Maroun Mrad (Abou Mrad, 2016, p. 73).

Le chant *Rōzānā* donne lieu à la réécriture morphophonologique rythmico-mélodique suivante, pour chacune de ses six mesures μ_i :

Le chant *Rōzānā* donne lieu à la réécriture morphophonologique rythmico-mélodique suivante, pour chacune de

R.n. aksak: $\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \beta \quad \beta \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha$
 R.n. giusto: $\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta \quad \beta \quad \alpha \quad \beta \quad \beta \quad \alpha \quad \alpha$

'A---mō lī-----tō dyū---do---yē bla' baḥ-so---mō 'al Ye---šū'

Exemple 3 : Réduction nucléaire phonologique et morphologique de la strophe de tête de l'hymne syriaque maronite Bḥad bšabō otē moran A02

ses six mesures μ_i :

1. $N(E(\mu_1)) = N(\Lambda(\mu_1)R(\mu_1)) = N(\Lambda(\mu_1))R(\mu_1) = (\alpha, \alpha, \beta) \begin{pmatrix} (|-|d1 + |'A - r|s1) \\ (|R\bar{o}|t1 + |z\bar{a}|t1) \\ (|n\bar{a}|t1 + |'a - r|s1) \end{pmatrix} = (\alpha \cdot (|-|d1 + |'A - r|s1), \alpha \cdot (|R\bar{o}|t1 + |z\bar{a}|t1), \beta \cdot (|n\bar{a}|t1 + |'a - r|s1)) = ((\alpha \cdot |-|d1 + \alpha \cdot |'A - r|s1), (\alpha \cdot |R\bar{o}|t1 + \alpha \cdot |z\bar{a}|t1), (\beta \cdot |n\bar{a}|t1 + \beta \cdot |'a - r|s1))$
2. $N(E(\mu_2)) = N(\Lambda(\mu_2)R(\mu_2)) = N(\Lambda(\mu_2))R(\mu_2) = (\alpha, \alpha, \beta) \begin{pmatrix} (|R\bar{o}|d1 - |z\bar{a}|s1) \\ (|n\bar{a}|t1 + |kol|t1) \\ (|l - el|t1 + |l|s1) \end{pmatrix} = (\alpha \cdot (|R\bar{o}|d1 - |z\bar{a}|s1), \alpha \cdot (|n\bar{a}|t1 + |kol|t1), \beta \cdot (|l - el|t1 + |l|s1)) = ((\alpha \cdot |R\bar{o}|d1 + \beta \cdot |z\bar{a}|s1), \alpha \cdot (|n\bar{a}|t1 + \alpha \cdot |kol|t1), (\beta \cdot |l - el|t1 + \beta \cdot |l|s1))$
3. $N(E(\mu_3)) = N(\Lambda(\mu_3)R(\mu_3)) = N(\Lambda(\mu_3))R(\mu_3) = (\beta, \beta, \alpha) \begin{pmatrix} (|l|d1 - |ha|s\bar{e}) \\ (|n\bar{a}|t1 - |f\bar{i}|t\bar{e}) \\ (|h\bar{a}|t1 + |-|s\bar{e}) \end{pmatrix} = (\beta \cdot (|l|d1 - |ha|s1), \beta \cdot (|n\bar{a}|t1 - |f\bar{i}|t\bar{e}), \alpha \cdot (|h\bar{a}|t1 + |-|s\bar{e})) = ((\beta \cdot |l|d1 + \alpha \cdot |ha|s1), (\beta \cdot |n\bar{a}|t1 + \alpha \cdot |f\bar{i}|t1), (\alpha \cdot |h\bar{a}|t1 + \alpha \cdot |-|s1))$
4. $N(E(\mu_4)) = N(\Lambda(\mu_4)R(\mu_4)) = N(\Lambda(\mu_4))R(\mu_4) = (\alpha, \alpha, \alpha) \begin{pmatrix} (|-|d1 + |'\bar{E}h|s1) \\ (|'em|t1 + |le|t1) \\ (|t - e - r|t1 + |r|s1) \end{pmatrix}$

$$= (\alpha \cdot (|-|d1 + |'\bar{E}h|s1), \alpha \cdot (|'em|t1 + |le|t1), \alpha \cdot (|t - e - r|t1 + |r|s1))$$

$$= ((\alpha \cdot |-|d1 + \alpha \cdot |'\bar{E}h|s1), (\alpha \cdot |'em|t1 + \alpha \cdot |le|t1), (\alpha \cdot |t - e - r|t1 + \alpha \cdot |r|s1))$$

5. $N(E(\mu_5)) = N(\Lambda(\mu_5)R(\mu_5)) = N(\Lambda(\mu_5))R(\mu_5) = (\beta, \alpha, \beta) \begin{pmatrix} (|R\bar{o}|d1 - |z\bar{a}|s1) \\ (|n\bar{a}|t1 + |Al|t1) \\ (|l\bar{a}h|t1 - |-|s1) \end{pmatrix} = (\beta \cdot (|R\bar{o}|d1 - |z\bar{a}|s1), \alpha \cdot (|n\bar{a}|t1 + |Al|t1), \beta \cdot (|l\bar{a}h|t1 - |-|s1)) = ((\beta \cdot |R\bar{o}|d1 + \alpha \cdot |z\bar{a}|s1), (\alpha \cdot |n\bar{a}|t1 + \alpha \cdot |Al|t1), (\beta \cdot |l\bar{a}h|t1 + \alpha \cdot |-|s1))$
6. $N(E(\mu_6)) = N(\Lambda(\mu_6)R(\mu_6)) = N(\Lambda(\mu_6))R(\mu_6) = (\beta, \beta, \alpha) \begin{pmatrix} (|-|d1 - |y\bar{e}|s1) \\ (|g\bar{a}|t1 - |z\bar{i}|t1) \\ (|h\bar{a}|t1 + |-|s1) \end{pmatrix} = (\beta \cdot (|-|d1 - |y\bar{e}|s1), \beta \cdot (|g\bar{a}|t1 + |z\bar{i}|t1), \alpha \cdot (|h\bar{a}|t1 + |-|s1)) = ((\beta \cdot |l|d1 + \alpha \cdot |ha|s1), (\beta \cdot |n\bar{a}|t1 + \alpha \cdot |f\bar{i}|t1), (\alpha \cdot |h\bar{a}|t1 + \alpha \cdot |-|s1))$

Partant de l'identification $\beta = -\alpha$, la musicalisation du premier hémistiche v_1 du vers v se base sur les équipollences $\mu_1 \equiv \mu_2 \equiv -\mu_3$, car $\Lambda(\mu_3) = (\beta, \beta, \alpha) = (-\alpha, -\alpha, -\beta) = -(\alpha, \alpha, \beta) = N(\Lambda(\mu_1)) = N(\Lambda(\mu_2))$, ce qui permet de réécrire la musicalisation de ce premier hémistiche v_1 comme suit :

$$v_1 \equiv \{\mu_1|\mu_2|\mu_3\} \equiv \{-\mu_3|-\mu_3|+\mu_3\}$$

Quant au deuxième hémistiche v_2 , il est presque superposable au premier, du point de vue de la phonologie nucléaire, car $\mu_6 \equiv \mu_3$ et $\mu_4 \approx \mu_5 \approx \mu_1$, en considérant que le noyau β en troisième position du modèle $N(\Lambda(\mu_1)) = (\alpha, \alpha, \beta)$ de $N(\Lambda(\mu_4)) = (\alpha, \alpha, \alpha) = \tau N(\Lambda(\mu_1))$ est retardé, en raison du processus de descente de la finale de A vers F, pour occuper la première position de $N(\Lambda(\mu_5)) = (\beta, \alpha, \beta)$ sur le modèle de $N(\Lambda(\mu_2)) = (\alpha, \alpha, \beta) = N(\Lambda(\mu_1))$, soit : $N(\Lambda(\mu_5)) = \tau' N(\Lambda(\mu_2)) = \tau' N(\Lambda(\mu_1))$. τ et τ' étant des transformations relatives au retard susdécrit, ce qui amène à la réécriture qui suit du vers v :

$$v_2 \equiv \{\mu_4|\mu_5|\mu_6\} \equiv \{\tau\mu_1|\tau'\mu_2|\mu_3\}$$

$$\equiv \{-\tau\mu_3|-\tau'\mu_3|\mu_3\} \equiv Tv_1, \text{ où T représente}$$

la transformation de la musicalisation conséquemment à la descente de la finale.

Quant au composant syntaxique de cette monodie, il donne lieu à une réécriture transformationnelle (Exemple I), à base des quatre vecteurs sémiophoniques modaux qui appartiennent aux deux noyaux phonologiques, comme suit (Abou Mrad, 2016, ch. 3) :

- Vecteur-question : $\vec{q} = \overrightarrow{\alpha(\mathbf{M})\beta(\mathbf{M})}$
- Vecteur-réponse : $\vec{r} = \overrightarrow{\beta(\mathbf{M})\alpha(\mathbf{M})}$
- Vecteur-prolongation primordiale : $\vec{p} = \overrightarrow{\alpha(\mathbf{M})\alpha(\mathbf{M})}$
- Vecteur-prolongation suspensive : $\vec{s} = \overrightarrow{\beta(\mathbf{M})\beta(\mathbf{M})}$

Voici la réécriture syntaxique de la musicalisation de la Rōzānā, à base de transformations successives, obligatoires et facultatives (Abou Mrad, 2016, ch. 3) :

$$J(v_1) = \{\vec{p}\}_{v_1}$$

$$\rightarrow \{\Phi[\vec{p}]\}_{v_1} \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}_{v_1} \rightarrow \{[\vec{q}] + [[\vec{s}] + \vec{r}]\}_{v_1}$$

$$\rightarrow \{[\vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_1}$$

$$\rightarrow \{[[\vec{p}] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_1}$$

$$\rightarrow \{[\Phi[\vec{p}] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_1}$$

$$\rightarrow \{[[[\vec{p}] + [\vec{p}]] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_1}$$

$$\rightarrow \{[[[\Phi[\vec{p}] + [\vec{p}]] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_1}$$

$$\rightarrow \{[[[[[\vec{q}] + [\vec{r}]] + [\vec{p}]] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_1}$$

$$\rightarrow \{[[[[[\vec{p}] + \vec{q}] + [\vec{r}]] + [\vec{p}]] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_1}$$

$$J(v_2) = \{\vec{p}\}_{v_2}$$

$$\rightarrow \{\Phi[\vec{p}]\}_{v_2} \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}_{v_2} \rightarrow \{[\vec{q}] + [[\vec{s}] + \vec{r}]\}_{v_2}$$

$$\rightarrow \{[\vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_2}$$

$$\rightarrow \{[[\vec{p}] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_2}$$

$$\rightarrow \{[\Phi[\vec{p}] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_2}$$

$$\rightarrow \{[[[\vec{q}] + [\vec{r}]] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_2}$$

$$\rightarrow \{[[[[[\vec{p}] + \vec{q}] + [\vec{r}]] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_2}$$

$$\rightarrow \{[[[[[\vec{p}] + [\vec{p}]] + \vec{q}] + [\vec{r}]] + \vec{q}] + [[\vec{s} + [\vec{s}]] + \vec{r}]\}_{v_2}$$

Quant au composant sémiotique de cette monodie, il se base sur le processus endosémiotique inhérent aux modalités sémantiques inférées des quatre vecteurs sémiophoniques susdécrits (Abou Mrad, 2016, ch. 4).

Il convient de noter enfin que la variante de ce chant adoptée par les Frères (Assi (1923-1986) et Mansour (1925-2009)) Rahbani¹⁰ et chantée par la célèbre chanteuse libanaise Fayrūz (pseudonyme de Nuḥād Ḥaddād (1935)), est très proche par sa grammaire modale et son caractère de celle enregistrée par Ḥasība Mōšī.

5. Version de Wadī' Ṣabrā

Or, le compositeur libanais moderniste Wadī' Ṣabrā entreprend d'harmoniser cette mélodie à la même époque. Il en propose en fait douze variations pour piano, qu'il publie vers 1913. En examinant l'exposition du thème de ces variations, celle-ci apparaît comme une harmonisation de la mélodie du couplet qui la diatonise complètement et la ramène tout bonnement à la tonalité de sol majeur. Le traitement harmonique est rudimentaire. Ce traitement ne tient compte ni de l'échelle modale zalzalienne, ni de la modalité formulaire bipolaire caractéristique des timbres du Levant, avec son jeu modal sous-jacent génératif qui oscille entre noyaux principal et secondaire, lui préférant la dualité des accords de tonique et de dominante.



Exemple 4 : L'exposition du thème des douze variations pianistiques de Wadī' Ṣabrā sur « La Rozana » (archives du Centre du Patrimoine Musical Libanais, Notre-Dame de Jamhour, Liban)

Bien entendu, les douze variations vont tenter de com-

¹⁰N'ayant pas accès à une documentation précise de l'enregistrement original, nous nous contentons de ce lien électronique : <https://www.youtube.com/watch?v=wxfNuHzGqk>.

penser cette déperdition systémique et esthétique par des exercices compositionnels scolastiques issus des leçons prises par Şabrā au Conservatoire de Paris, sans qu'aucune originalité ne surgisse de ces constructions scolaires avancées comme parangon de la modernité.

5.1. Yā ġzayyil

Contrairement au qad levantin précédent, qui connaît une certaine stabilité dans sa formulation par les chanteurs traditionnels, le célèbre chant traditionnel populaire libanais (à refrain et couplets) « Yā ġzayyil » connaît des formulations mélodiques différentes, selon les enregistrements.

6. Version de 'Alyā' al-Munḍir

La première variante étudiée ici est enregistrée probablement vers la fin des années 1930¹¹ par la chanteuse libano-syrienne 'Alyā' al-Munḍir al-Aṭraš (1895-1968)¹² Yā ġzayyil yā bū l-hebā l-'urūbī mā 'aṭyabā Lebnāne jbelū l-ḥelwī 'am bet'ellak marḥebā En voici une suggestion de traduction française : « Ô Gazellon, ô être superbe ! Comme l'arabité est sa-voureuse ! Les montagnes du Liban te souhaitent la bienvenue ». en mode Sīkāh.

Le texte consiste en une poésie dialectale libanaise sur le mètre bi-heptasyllabique du *qarrādī*¹³, tandis que le cycle percussif est celui du *baladī* ($\frac{(|dum|1+|tak|1+|tak|1)}{(|dum|1+|tak|1)}$) :

Quant à la mélodie, elle est de facture analogue à celle du qad, car également construite dans le pentacorde matriciel zalzalien, en tant que récitation sur la corde-mère zalzaliennne E, avec un processus de montée de la teneur sur la corde d'appui supérieure G, comme dans l'hymne syriaque maronite Sīmō gabyō A55.

¹¹ Mariée à un noble de la famille Al-Atraš de la Montagne Druze au Sud de la Syrie, cette dame a donné naissance au célèbre chanteur et compositeur de chansons de variété égyptienne Farīd al-Aṭraš et à la non moins célèbre chanteuse syro-égyptienne de variété Asmahān.

¹² En voici le premier vers :

يا غزّيل يا بو الهيبة العروبة ما أطيبا لبنان جبأله الحلوة عم بتقلك مرجيا

¹³ Refrain :

يا غزّيل يا بو الهيبة يا هاوي يا معزبا يا بنيا هات الفرس والبارودة والعبا

Yā ġzayyil yā bū l-hebā yā hāwī yā m'azzebā Yā bnayyā hāti l-faras wi-l-bārūdī wi-l-'ibā

Vecteurs sémiophoniques: p + q + r + p + (p) + p + q + r + p + (p)
Réduction nucléaire
morphologique: α α β α α α α β α α
Réduction nucléaire
phonologique: α α α β α α α α α β α α



Vecteurs: p + p + p + p + (p) + p + p + p + p + (p)
Réduction nucléaire
morphologique: α α α α α α α α α
Réduction nucléaire
phonologique: α α α α α α α α α α α β α



Exemple 5 : Réduction nucléaire phonologique et morphologique et élaboration syntaxique de « Yā ġzayyil » dans la version 'Alyā' al-Munḍir



Exemple 6 : Strophe de tête de l'hymne syriaque maronite Sīmō gabyō A55 Cette montée s'accompagne également d'un appui inférieur sur C.

7. Version de Laurette Keyrouz Nahāwand

Une autre version zalzaliennne de ce chant¹⁴ a été enregistrée par la chanteuse libanaise Laurette Keyrouz, connue sous le pseudonyme Nahāwand (1926-2014), dans les années 1950 à la radio de Bagdad, selon le père Badih El-Hajj (2015, p. 177)¹⁵.

La mélodie de cette deuxième variante en mode Sīkāh s'inscrit exactement dans le même cadre que la première variante, avec récitation sur la corde-mère zalzaliennne E, et une montée accentuelle de la teneur sur la corde d'appui supérieure G, mais avec un mouvement initial ascendant symétrique de celui par lequel commence la première variante, qui ramène au timbre de « Jibnā l-kibbī wi-l-ḥinnā » (exemple 2).


8. Autres variantes sur des échelles modales de genre zalzalien

Cette variante est très proche par sa formulation mélodique de celle enregistrée dans les années 1940 par le


¹⁴ Cet enregistrement figure sur le CD accompagnant l'ouvrage du père El-Hajj (2015) et est audible au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=9-TjRe-VwUJ>.

¹⁵ Cette variante est accessible au lien <https://www.youtube.com/watch?v=ZOKNfSnh-bY>.

Vecteurs sémiophoniques: p + q + r + p + (q) + r + q + r + p + (p)
 Réduction nucléaire
 morphologique: α α β α α β α β α α
 Réduction nucléaire
 phonologique: α α α β α α α β α α β α α α



Vecteurs: p + q + r + p + (q) + r + q + r + p + (p)
 Réduction nucléaire
 morphologique: α α β α α β α β α α
 Réduction nucléaire
 phonologique: α α α β α α α β α α β α α α



Exemple 7 : Réduction nucléaire phonologique et morphologique et élaboration syntaxique de « Yā ġzayyil » dans la version de Laurette Keyrouz Nahāwand

chanteur libanais Yūsuf Tāj, en mode Sīkāh sur ‘awj (si^{db}), et transcrite par le père Badih El-Hajj (2015, p. 177, pl. 54).

Par ailleurs, le père Badih El-Hajj transcrit une variante en mode Bayyātī de ce chant à partir d’un enregistrement privé du chanteur Jirjis Ibrahim (2015, p. 174, pl. 51), qui commence de la même manière que la variante en mode Sīkāh de ‘Alyā’ al-Mundir, mais qui se conclut un degré plus bas sur le degré dūkāh/ré.

9. Versions diatoniques

Il reste que les Frères Rahbani ont mis au point dans les années 1960 une variante de ce chant qui est proche par sa formulation de la variante enregistrée par Laurette Keyrouz, mais qui emploie un système scalaire complètement diatonique.

En fait, une telle transformation modale est de prime abord compatible avec les évolutions observables sur le champ traditionnel du Levant et elle n’est pas sans rappeler le processus de transposition de la cellule-mère E sur F, tout en conservant C comme corde-appui inférieure et la même proportion de partage de l’intervalle englobant, la quarte divisant la quinte selon le rapport $\frac{CE}{CG} = \frac{500}{700} = 71\%$ (Abou Mrad, 2016, p. 76-77).


Ce processus appliqué à la version Laurette Keyrouz du chant « Yā ġzayyil » permet l’engendrement d’une variante en mode Jahārkāh :

En considérant l’appui C de cette mélodie comme faisant partie du noyau modal α la double réduction nucléaire phonologique et morphologique est entièrement superposable à son homologue pour la variante en mode Sīkāh.



Exemple 8 : Transposition du timbre Jibnā de la cellule-mère E sur F

Vecteurs sémiophoniques: p + q + r + p + (q) + r + q + r + p + (p)
 Réduction nucléaire
 morphologique: α α β α α β α β α α
 Réduction nucléaire
 phonologique: α α α β α α α β α α β α α α



Exemple 9 : Réduction nucléaire phonologique et morphologique et élaboration syntaxique de la variante en mode Jahārkāh de « Yā ġzayyil »

Si le pentacorde de base de cette variante en mode Jahārkāh est diatonique, la mélodie est supposée employer la hauteur mi^{db} dans ses descentes sous la finale.

Ce n’est cependant plus le cas dans la variante entièrement diatonisée mise au point par les Frères Rahbani, à laquelle le père Badih El-Hajj assigne tout simplement la tonalité de Fa Majeur « qui rend possible l’harmonisation du chant ainsi que l’utilisation des instruments occidentaux » (El-Hajj, 2015, p. 179).

Immortalisée par Fayrouz, cette variante¹⁶ est devenue la référence pour le public et elle est reprise d’une manière complètement occidentalisée par divers ensembles, comme le groupe Joussour qui en fournit une sorte de « remix latino »¹⁷.

9.1. Bint e-š-šalabiyya

Un processus similaire est à l’œuvre dans la diatonisation de la chanson traditionnelle citadine « Bint e-š-šalabiyya », enregistrée dans les années 1920 (sur disque 78 tours Baidaphon¹⁸) en mode Sīkāh par le chanteur beyrouthin Farjallāh Bayḍā (1880-1933), qui devient une chanson en do mineur qui relève du style cubain chachacha sous les mains

¹⁶<https://www.youtube.com/watch?v=EpuhqVg8Ts>.

¹⁷<https://www.youtube.com/watch?v=MHDqdZWD8Oo>.

¹⁸<https://www.youtube.com/watch?v=XahXKwWLB8M>.

des Frères Rahbani¹⁹.

10. Conclusion

L'étude des processus de diatonisation des échelles modales mis en œuvre dans l'acculturation occidentaliste (sous couvert de modernisme) des monodies du Grand-Liban a mis en exergue certes d'intéressantes mutations phonologiques légitimées par un discours scolastique imprégné de la théorie de la résonance et de son universalisme douteux. Cette étude a surtout mis à nu le bilan systémique et poïétique décevant de ces acculturations supposément progressistes. Hormis les essais d'harmonisation respectueuse du genre zalzalien que Toufic Succar a proposés pour un corpus de chants traditionnels ruraux libanais, l'harmonisation des chants traditionnels populaires, entreprise par des compositeurs autochtones formés dans des conservatoires européens, ne semble pas réaliser des avancées intéressantes du double point de vue de la langue harmonique tonale et de la créativité musicale européenne. En tout cas, de telles avancées virtuelles ne semblent pas justifier la rupture imposée au matériau musical monodique avec leur grammaire monodique modale originelle et sa richesse phonologique, syntaxique et sémantique intrinsèque. Il eût été tellement plus profitable pour ces chants traditionnels populaires, plutôt que de subir une pareille réification réductrice, de les intégrer aux schémas créatifs qu'offre la tradition musicale artistique du Mašriq, avec les voies de la créolisation endogène qui a donné des résultats saisissants dans le passé. Il ne tient qu'aux musiciens levantins d'aujourd'hui de se rappeler une fois pour toutes l'importance de la prise en compte de la grammaire spécifique d'un corpus musical dans toute velléité novatrice.

Remerciements

Article écrit en collaboration avec Nidaa Abou Mrad

Notice biographique

Hayaf Yassine - Professeur associé en musique et musicologie et chef du département de musicologie générale

¹⁹Doctorant en ethnomusicologie à l'Université Paris Ouest Nanterre (France), chargé de cours de musique et musicologie à la Faculté de musique et musicologie de l'Université Antonine et à l'Université Libanaise Américaine (LAU), chercheur membre du CREM et affilié au Centre de recherche sur les traditions musicales à l'Université Antonine; ghassan.sahhab@ua.edu.lb; g.sahhab@gmail.com.

des traditions à la Faculté de musique et musicologie de l'Université Antonine, chercheur au Centre de recherche sur les traditions (CRTM).

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

Yassine H. (2021). La diatonisation des échelles modales de genre zalzalien au Liban. *Revue des Traditions Musicales*, 15(1), 39-50. 10.51300/RTM-2021-122

Références

- Abbani, D. (2018). *Musique et Société au temps de la Nahḍa à Beyrouth (fin XIXe siècle–1938)* (Doctoral dissertation). Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Abbani, D. (2019). *Wadī' Ṣabrā (1876–1952) et le modernisme musical au Liban durant la période du mandat français (1919–1943)*. *Revue des traditions musicales*, 13 (Musicologie francophone de l'Orient). Paris et Haddat/Baabda : Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- Abou Mrad, N. (2005). Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe. In J.-J. Nattiez (Ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Vol. III : Musiques et cultures, pp. 756–795). Arles : Actes Sud.
- Abou Mrad, N. (2010). L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale. *Musurgia*, XVII(1), 5–15.
- 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. (2022). L'empreinte francophone dans la musicologie libanaise : Esquisse d'une dactyloscopie épistémologique franco-levantine. *Séminaire Épistémuse La musicologie francophone et la circulation des savoirs dans un contexte multiculturel : Interpénétration et résilience*. Sidi Bou Saïd, Tunisie : Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes–Palais Ennejma Ezzahra.
- Abou Mrad, N., & Maatouk, T. (2017). L'enfant aux deux langues musicales. *Revue des traditions musicales*, 11 (Perception et apprentissage des traditions musicales). Paris et Hadat/Baabda : Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- Akiki, M. (2010). *Lebanese Traditional Popular Wedding Songs in Mount Lebanon. An Ethnomusicological Study*. Baabda, Lebanon : Antonine University's Editions.
- Auda, A. (1930/1978). *Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale*. Bruxelles : Hayez. [Réédition : Hildesheim, New York : Georg Olms]
- Bartoli, J.-P. (2000). Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique. *Musurgia*, VII(2), 61–72. Paris : ESKA.
- Bechealany, B. (2009). La discrimination de l'ossature zalzalienne chez des enfants libanais de 8 à 12 ans et son développement par l'apprentissage. *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, 3 (Systèmes mélodiques), 75–88. Baabda, Liban : Éditions de l'Université Antonine.
- Bechealany, B. (2017). La perception catégorielle des différences intéressant les échelles modales par des enfants libanais de 6 à 12 ans. *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, 11 (Perception et apprentissage des traditions musicales), 11–38. Baabda, Liban et Paris : Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- Claire, J. (1962). L'Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux. *Revue grégorienne*, 40, 196–211, 229–245.
- Claire, J. (1975). Les Répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office férial romano-franc. *Études grégoriennes*, 15, 5–192.
- El-Hajj, B. (2015). *Musique traditionnelle au Liban*. Paris : Geuthner.
- Erguner, A. K. (1990). Alla turca–alla franca : Les enjeux de la musique turque. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 3, 45–56. Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie.
- Hage, L. (1999). La modalité du chant syro-maronite. *Études grégoriennes*, XXVII, 143–163.
- Lagrange, F. (1996). *Musiques d'Égypte* [livre accompagné d'un CD anthologique]. Paris : Cité de la Musique/Actes Sud.
- Martinet, A. (1960/1970/1971). *Éléments de linguistique générale*. Paris : Armand Colin.
- 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, 11–18. Baabda, Liban : Éditions de l'Université Antonine.
- 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. Baabda, Liban et Paris : Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- Saussure, F. de. (1906–1911/1972). *Cours de linguistique générale* (C. Bailly & A. Séchehaye, Eds. ; T. Mauro, Ed., édition critique). Paris : Payot.
- Wright, O. (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music 1250–1300*. London : Oxford University Press.