



Article de recherche

Réécriture grammaticale générative musicale d'un chant de lamentation monothéiste druze

Generative musical grammatical rewriting of a Druze monotheist lamentation chant

Wajdi Abou Diab

Centre de recherche sur les traditions musicales, Université Antonine, Baabda, Liban

RÉSUMÉ

Cet article documente et examine les chants de lamentation funèbre (*nad-ba*) des femmes de la communauté monothéiste druze du district du Chouf (gouvernorat du Mont-Liban) au Liban. Il propose une analyse sémiotique grammatologique modale, socio-culturellement contextualisée, d'une *nad-ba* enregistrée lors d'une enquête de terrain auprès de femmes détentrices de cette tradition. Cet examen, qui comporte une double réécriture morphophonologique transformationnelle musicale et syntaxique musicale de la lamentation, souligne le lien organique entre ce répertoire et les pratiques élégiaques des autres communautés du Liban, tout en mettant en exergue les spécificités liées au système de croyance druze.

ABSTRACT

This article documents and examines the funeral lamentation chants (*nad-ba*) of women from the Druze monotheist community in the Chouf district (Mount Lebanon Governorate) in Lebanon. It proposes a semiotic grammatological modal analysis, socio-culturally contextualized, of a *nadba* recorded during fieldwork conducted with women who are the custodians of this tradition. This study, which involves a double morphophonological transformational musical rewriting and a syntactic musical rewriting of the lamentation, highlights the organic connection between this repertoire and the elegiac practices of other communities in Lebanon, while emphasizing the specificities related to the Druze belief system.

MOTS-CLÉS

Druzes, chants de lamentation, sémiotique modale, Mont-Liban, modes mélodiques

KEYWORDS

Druze, lamentation songs, modal semiotics, Mount Lebanon, melodic modes

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2024

1. Introduction

Les rituels de deuil de la communauté monothéiste druze du Mont-Liban constituent un cadre public privi-



Corresponding author :

Wajdi Abou Diab | wajdi.abou.diab@gmail.com | Centre de recherche sur les traditions musicales, Université Antonine, Baabda, Liban

Copyright : © 2026 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/>).

légé pour la performance musicale vocale parareligieuse communautaire. Au cœur de cette pratique, les chants de lamentation féminine (*nadba*) occupent une place paradoxale : bien qu'essentielle à la catharsis collective, son statut demeure ambigu face aux réserves des autorités religieuses et des « initiés » de la communauté (*al-'uqqāl*) concernant l'expression du deuil. Cette tradition, vecteur de transmission de valeurs eschatologiques et sociétales, est aujourd'hui menacée par l'acculturation des jeunes générations. Le présent article propose de documenter ce patrimoine en voie de disparition à travers l'analyse sémiotique grammatologique modale culturellement contextualisée d'une monodie représentative recueillie dans le district du Chouf : *Nadbiyeh "Sūrtī Yammī Hfazīḥa"*.

2. Chants de lamentation chez les monothéistes druzes

2.1. Les monothéistes druzes

Les monothéistes druzes sont une communauté arabe rattachée à l'islam chiite ismaélien fatimide (Ismā'īl, p. 41). Ce groupe s'est formé dans la première moitié du XI^e siècle, suite à une prédication initiée au Caire en 1017 sous le calife Al-Ḥakīm bi-'Amrī I-Lāh. Après la disparition du souverain en 1021, la prédication se poursuit jusqu'en 1044. Victimes de répression en Égypte, les adeptes trouvèrent refuge dans trois régions montagneuses du Levant : le sud du Mont-Liban, *Wādī al-Taym* (pentes du Mont Hermon), et *Jabal al-Durūz* dans le Ḥauran, au sud de la Syrie (Bū Ezzedīn, 1985, p. 9). La doctrine druze, ésotérique et mystique, est extrêmement secrète, réservée à un cercle restreint d'initiés, entouré de non-initiés qui constituent la partie majoritaire de la communauté du point de vue sociologique (Al-Ḥalabī, 1995, p. 6 ; Badawī, 2022).

Au fil des siècles, la communauté devint politiquement prévalente au Mont-Liban : le prince Fahr Al-Dīn Al-Ma'ānī II (1572-1635) unifia les districts druzes et maronites entre 1593 et 1633. Elle devint ensuite cofondatrice, avec la communauté maronite, de l'entité qui deviendra l'État du Grand-Liban en 1920 (Collelo, 1989). Dans le cadre de la République libanaise, et à l'instar des autres confessions, les Druzes disposent d'une représentation politique au sein du pouvoir. Ils gèrent en autonomie leur fonctionnement religieux et le statut personnel de leurs fidèles, de même que les dotations financières et les institutions caritatives.

La communauté est placée sous la juridiction d'un Conseil communautaire présidé par le chef spirituel druze au Liban, dénommé Ṣayḥ Al-'aql, élu par les instances communautaires (Al-Ḥalabī, 1995, p. 37).

2.2. La musique chez les monothéistes druzes au Liban

Cette communauté se tient traditionnellement à l'écart des arts picturaux par respect du précepte iconoclaste du monothéisme strict, se limitant à la calligraphie arabe. En revanche, les monothéistes druzes sont célèbres dans les arts rhétoriques et poétiques. Cette communauté pratique également la musique, à la fois religieuse et profane. La musique religieuse comprend le rituel funéraire chanté (*ṣalāt al-janāza*) et des chants dévotionnels collectifs (*aṣ'ār* ; *muṣawwaqāt*). La musique profane est analogue à celles des autres communautés du Levant, employant le même système mélodique modal (où prédominent les échelles zalzaliennes) et les mêmes modèles rythmiques, accompagnant des fonctions sociales telles que les mariages et la danse collective de la *dabke* (Akiki, 2010 ; Yassine, 2017 ; Al-Ḥalabī, 1995, p. 76). L'ensemble de ces pratiques a été étudié par Kathleen Hood (Hood, 2002), et une thèse a été consacrée aux chants de lamentation en Syrie par Wajd Bou Hasson (2022). Le *zajal*, art poétique responsorial en langue vernaculaire, est largement répandu au Mont-Liban, notamment sous les formes *m'annā* et *qawl*, exprimant le vécu quotidien stylisé de la société libanaise (Al-Ḡassānī, 1952 ; Sqaḥ, 2017).

2.3. Histoire des chants de lamentation

Qualifiés de « savon des chagrins » (Al-B'aynī, 2009), les chants de lamentation funèbre remontent à l'antiquité et persistent au Levant malgré les interdits de l'islam et les censures des initiés, notamment celles du prince Al-Tannūḥī au XV^e siècle. Paradoxalement, ces tentatives de proscription soulignent la vigueur d'une pratique perçue comme l'ultime hommage au défunt (Al-B'aynī, 2009).

Initialement réservée aux notables, cette tradition s'est démocratisée au Liban. La *nadba* serait issue de l'adaptation de formes poétiques orales comme le *ḥidā'* (Hāter, 1974). Dans le Mont-Liban, l'exposition prolongée du corps chez les druzes et les chrétiens a permis le développement d'un répertoire vocal particulièrement riche (Abou Diab, 2022).

Toutefois, cette mémoire décline aujourd'hui dans le

Chouf. Sous l'effet de la modernisation sociale et de la pression des autorités religieuses, qui privilégient les versets spirituels aux dépens des déplorations, la pratique ne survit plus que chez quelques femmes âgées (Al-Ashqar, 2022).

2.4. Formes poético-musicales du rituel des condoléances

Le rituel funéraire parareligieux féminin accompagnant les condoléances (*al 'azā'*) commence dès le cri de mort (poussé par la personne qui découvre le décès) et le rassemblement. Les femmes de la famille, les voisins et les amis se rassemblent après le cri pour achever la préparation du défunt. La cérémonie chantée se poursuit, dans le cadre féminin, tout au long des funérailles et des condoléances. Elle est interrompue lorsque des hommes sont vus ou pendant les périodes de repos (notamment entre minuit et l'aube) (Al-B'aynī, 2001). Les femmes pleurent également lors des commémorations rituelles, au troisième, au septième et au quarantième jours suivant le décès, après une semaine et le quarantième jour (Al-B'aynī, 2009).

Le rituel accompagnant les condoléances s'articule autour de cinq formes principales qui structurent l'énumération des vertus du défunt (Al-B'aynī, 2009). Tandis que le *ta'dād* (énumération élogieuse des vertus du défunt), la *munādāt* (appel à la patience divine) et la *hawrabah* (déploration masculine) définissent le cadre général de la cérémonie, le *nadb* et le *nuwāḥ* constituent les piliers musicaux féminins du rite (Abou Diab, 2022).

La *nadba*, forme dominante et responsoriale issue du *zajal*, oppose une soliste à la voix éplorée (*nādibah*) à un chœur de participantes, suivant une structure stricte de quatrains et de refrains (*radda*) consistant à énumérer les vertus et les mérites du défunt, en soulignant l'affliction communautaire (Mas'ūd, p. 800 ; Al-B'aynī, 2001 ; Hāter, 1974), les phrasés musicaux répons et les versets étant fixés par la tradition.

Quant au *nuwāḥ* (ou *frāqiyya*), il consiste en une cantillation mélismatique non-mesurée en solo, à base d'une formule-type fixe, souvent interprétée par des proches pour combler les périodes de silence et de repos des chanteuses professionnelles (Hāter, 1974 ; Abou Diab, 2022).

À ces expressions de douleur s'ajoutent les *aṣ'ār*, poèmes spirituels chantés par des cheikhs lors des funérailles d'hommes âgés, privilégiant la glorification du Créateur et des prophètes au détriment de la déploration sen-

timentale (Abou Diab, 2022).

Enfin, bien que des formes hybrides alternant *nadb* et *nuwāḥ* aient été documentées, leur systématisation en tant que modèle formel reste encore à confirmer par la recherche (Arbid, 2023).

2.5. Fonction sociale

La fonction sociale de la *nadba* repose sur une double dynamique de glorification du défunt et de ritualisation de la perte, oscillant entre l'éloge des vertus et la déploration métaphysique (Hāter, 1974). Si ce répertoire féminin est traditionnellement élégiaque, il peut adopter une tonalité héroïque lors des funérailles de jeunes hommes ou de notables (Al-B'aynī, 2001). Au-delà de l'hommage, ces chants exercent une fonction cathartique et psychologique cruciale, brisant le choc émotionnel pour faciliter l'expression collective des pleurs (Abou Diab, 2022 ; Qordāb, 2023).

Historiquement, l'épanouissement de cette tradition dans le Chouf a été exacerbé par les conflits au Liban, transformant les funérailles en actes de résilience communautaire où les femmes, par leur capacité à mémoriser et adapter les vers des orateurs, sont devenues les gardiennes de la mémoire collective (Bū Ezzedīn, 2022 ; Racy, 1986). Cette pratique, qui peut mener à une certaine professionnalisation, met ainsi le talent vocal au service de la consolation et de la cohésion sociale (Hāter, 1974).

2.6. Transmission

L'art de la *nadba* repose sur un processus de transmission orale et intergénérationnelle, où l'apprentissage s'effectue par observation des pairs et/ou héritage maternel, les filles mémorisant les poèmes et les techniques vocales de leurs aînées (Abou Diab, 2022 ; Al-Ashqar, 2022 ; Bū Ezzedīn, 2022).

Cette filiation quasi corporatiste artisanale, facilitée par la transmission de prédispositions vocales, est attestée par la persistance de textes archaïques dont les structures rappellent le système tribal — notamment via l'usage de termes comme « *ṣayḥ al-qabīl* » (chef de la tribu) — et par la réutilisation de poèmes types adaptés selon les circonstances du décès. Par ailleurs, la forte parenté structurale entre le répertoire des *naddābāt* et le *zajal* suggère un emprunt aux formes poétiques masculines, telles que le *ḥidā'* ou la *hawrabah*, que les pleureuses réinterprètent et façonnent. Si ces textes hérités constituent un socle

culturel et historique reflétant les croyances de la communauté, les compositions contemporaines, bien qu'enrichissant le répertoire, présentent souvent une densité littéraire moindre que les formes ancestrales.

2.7. Caractéristiques d'une *naddāba* ou d'une *nā'ihā*

L'efficacité rituelle de la *nadba* et du *nuwāh* repose intrinsèquement sur le talent et la personnalité de l'interprète (*naddāba* ou *nā'ihā*), dont l'audace et la puissance vocale déterminent l'impact émotionnel sur l'auditoire (Hāter, 1974; Al-B'aynī, 2009).

Dotées d'une mémoire exceptionnelle, ces femmes mémorisent, consignent par écrit ou improvisent des poèmes adaptés à chaque circonstance, une expertise qui leur valait autrefois d'être sollicitées par-delà leur propre village contre rémunération (Al-B'aynī, 2001). Au-delà de la fonction funéraire, cette pratique constitue pour elles un espace d'affirmation personnelle et de valorisation de leur talent artistique, défiant parfois les conventions sociales qui voient d'un mauvais œil le chant féminin lors des funérailles (Bū Ezzedīn, 2022). Ainsi la beauté de l'exécution technique n'est-elle pas qu'esthétique; elle est la condition nécessaire à la réussite du rite et à la transmission de ce patrimoine vivant.

3. Étude préliminaire de la *nadbiyyeh*

"*Sūrtī Yammī Hfazīḥa*" Étude préliminaire de la *nadbiyyeh* "*Sūrtī Yammī Hfazīḥa*"

La contextualisation socioculturelle du *nadb* druze ouvre la voie à la réécriture grammaticale transformationnelle musicale de la *nadbiyyeh* "*Sūrtī Yammī Hfazīḥa*". Cette analyse requiert une étude préliminaire de ce chant, le documentant, analysant son assise poétique et en proposant une première transcription musicale.

3.1. Documentation

La documentation de la *nadbiyyeh* "*Sūrtī Yammī Hfazīḥa*" est réalisée dans le cadre d'une enquête de terrain menée par l'auteur, au printemps 2022, dans le village de *Jāhliyyeh*, relevant du district du Chouf au Mont-Liban (Abou Diab, 2022).

L'enregistrement est réalisé sur le smartphone de l'investigateur le 10 mars 2022. La chanteuse est la *naddāba* Shadia Abou Diab, née en 1964 à *Jāhliyyeh*, initiée au *nadb*

par sa mère et exerçant comme chanteuse quasiment professionnelle, vouée à l'art de la lamentation funéraire.

Cet enregistrement est accessible au lien suivant :

<https://youtu.be/dc-DA-wrEs0?si=5sextNI3eq9Rwu07>.

Le poème chanté est anonyme, même s'il est assujéti à des adaptations en fonction du contexte du défunt, tandis que la composition musicale, de facture extrêmement simple, est également anonyme, sachant qu'elle a été transmise par la mère de la chanteuse et qu'elle est assujéti à des adaptations continues au contexte. Il s'agit d'une lamentation chantée *a capella* en solo (à voix nue), de facture musicale traditionnelle populaire rurale levantine, consistant en une récitation axée sur une corde-mère (Claire, 1962, 1975) et contrainte par une rythmique mesurée simplement selon le style de la rythmique enfantine (Brăiloiu, 1973).

3.2. Le poème

3.3. Métrique poétique

Voici la segmentation prosodique du texte, réalisée selon les préceptes d'At-Tabrīzī (1994) :

1a : *Sūrtī yammī hfazīḥa* [صُورْتِي يَمِّي حَفْظِيهَا] (Ma photo, maman, sauvegarde-la)

Sūr/tī/yam/mīḥ/fa/zī/hā
7 Syllabes

1b : *wfawq rāsik 'alliqīḥa* [وَفَوْقَ رَأْسِكَ عَلَّقِيهَا] (Et accroche-la au-dessus de ta tête)

wfawq/rā/sik/al/li/qī/hā
7 Syllabes

2a : *Wkilli maštaqtī 'īlayī* [وَكُلِّ مَا اسْتَقْتِي إِلَيَّ] (Et à chaque fois que je te manque)

Wkil/li/maš/taq/tī/'ī/lay/yī
8 Syllabes

2b : *lal 'awārid qabbilīḥa* [لِلْعَوَارِضِ قَبَّلِيهَا] (Embrasse le cadre de cette photo)

lal/'a/wā/rid/qab/bi/lī/hā
8 Syllabes

3a : *Wkilli maštaqtī 'īlayī* [وَكُلِّ مَا اسْتَقْتِي إِلَيَّ] (Et tout ce que je te manque)

Wkil/li/maš/taq/tī/'ī/lay/yī
8 Syllabes

3b : *qabbilī 'inqī w-dayyī* [قَبِّلِي عِنْقِي وَدَيِّي] (Embrasse mon cou et mes mains)
qab/bi/li/'in/qī/wday/yī
7 Syllabes

4a : *Ḥurumtī 'indik 'amanī* [حُرْمَتِي عِنْدِكَ أَمَانَة] (Tu es la gardienne de ma réputation)
Ḥu/rum/tī/'in/dik/'a/ma/nī
8 Syllabes

4b : *binnaḇī la tbahidlīha* [بِالنَّبِيِّ لَا تَبْهَدِلِيهَا] (Par le Prophète, ne me déshonore pas)
bin/na/bī/lat/ba/hi/dli/ha
8 Syllabes

Cette *Nadbieh* se compose de deux strophes, composées chacune de deux vers. Les hémistiches 1a, 1b, 2b et 4b prennent la rime *ihā*, tandis que les hémistiches 2a, 3a et 3b prennent la rime *yī* et que l'hémistiche prend la rime *nī*.

Ce poème relève formellement du modèle général du “*Nadeb*”, qui relève à son tour du *zajal* libanais basé sur le mètre poétique isosyllabique *al-mutaḥāwet*, avec une identité rimique entre premier et troisième hémistiche et entre deuxième et quatrième hémistiche (Sqa, 2017, p. 80), ce qui n'est pas strictement appliqué dans le poème analysé.

L'art de composer du *zajal* s'ouvre à plusieurs possibilités, notamment celle de supprimer une syllabe d'un hémistiche, tout en compensant cette rupture d'intonation en prolongeant une syllabe (Sqa, 2017, p. 53, 54). C'est ce qui a permis ici d'avoir sept syllabes au lieu de huit dans plusieurs versets.

3.4. Sur le fond

Il convient de noter que le poème est formulé à la première personne du singulier, comme si le défunt le proférait, ce qui reflète la croyance des monothéistes druzes en la réincarnation, étant donné que le défunt est supposé rester maintenir *post mortem* son droit de regard sur les affaires de sa famille, et ce, même à distance.

Le lien du texte avec les croyances, les traditions et les coutumes de la communauté druze apparaît de plusieurs manières dans ce texte. Il est avéré à travers l'utilisation de certains mots et expressions ou d'images rhétoriques et de comparaisons, dans les recommandations qui émaillent le poème étudié :

– *Wḥawq rāsik 'alliqīhā* [وَفَوْقَ رَأْسِكَ عَلَّقِيهَا] (et accroche-la au-dessus de ta tête) : Cet hémistiche témoigne de la confiance dans l'amour permanent que la mère voue à son fils défunt.

– *Ḥurumtī 'indik 'amanī* [حُرْمَتِي عِنْدِكَ أَمَانَة] (Tu es la gardienne de ma réputation) : la notion cruciale de *ḥurma* est polysémique et fait référence ici à la fois à la réputation, à la dignité, à l'honneur et aux secrets spirituels ou ésotériques du fils défunt.

– *binnaḇī la tbahidlīha* [بِالنَّبِيِّ لَا تَبْهَدِلِيهَا] (Par le Prophète, ne me déshonore pas) : La référence au prophète *Ayyūb* ou Job, et à sa patience extrême, pour requérir la protection d'une mère ainsi chargée de la préservation de l'honneur du défunt.

3.5. Transcription du chant

La figure 1 présente la transcription de type étique réalisée par l'auteur à partir de l'enregistrement de la *nadbiyyeh* “*Sūrtī Yammī Ḥfazīḥa*”.



Figure 1 : transcription de la *nadbiyyeh* “*Sūrtī Yammī Ḥfazīḥa*”

4. Réécriture grammaticale transformationnelle musicale de la nadbiyyeh

“*Sūrtī Yammī Ḥfazīḥa*” Réécriture grammaticale transformationnelle musicale de la *nadbiyyeh* “*Sūrtī Yammī Ḥfazīḥa*”

La sémiotique modale propose une modélisation grammaticale musicale des monodies traditionnelles relevant

d'un vaste territoire culturel incluant l'Asie occidentale. Il s'agit d'une description formelle de ces monodies par le biais d'une réécriture grammaticale transformationnelle de leur élaboration musicale traditionnelle (Abou Mrad, 2016).

Cette théorie se base sur le principe fondamental de la grammaticalité du langage musical. Celui-ci repose sur l'assimilation de la musique à un langage non-verbal, en tant que faculté universelle de s'exprimer et de communiquer par le biais de sons organisés, à l'instar de la définition saussurienne du langage verbal (Saussure, 1906), cette musicalité se déclinant en des langues musicales (modale, pentatonique et tonale) ou systèmes d'organisation mélodique et en des dialectes (ou traditions) musicaux et donnant lieu à des énoncés musicaux (Abou Mrad & Maatouk, 2017).

Cette grammaire musicale générative-transformationnelle articule un composant syntaxique modal central avec un composant phonologique mélodique et métrique, un composant morphologique mélodique et rythmique et un composant sémiosique (Abou Mrad, 2016). Elle s'identifie à un nombre limité de règles pour réécrire et transformer la monodie à partir d'une catégorisation sous-jacente des données mélodiques du mode, qui prend une forme matricielle algébrique (à base de deux noyaux modaux) pour les composants phonologique et morphologique et une forme vectorielle pour le composant syntaxique – en suivant une logique de double articulation morphophonologique et morphosyntaxique musicale (Meeùs, 2012) – en même temps qu'elle se combine avec des données métriques, rythmiques, stylistiques et formelles pour finaliser la surface monodique et produire des significations musicales (Abou Mrad, 2021).

Cette modélisation commence par la présentation des trois niveaux d'analyse en termes de double articulation du composant musical de ce chant, suivie de son étude phonologique musicale structurale et générative. Elle se poursuit par une étude morphologique musicale qui ouvre la voie à une réécriture morphophonologique transformationnelle musicale du chant. Elle aboutit à une réécriture syntaxique transformationnelle musicale de ce même chant, qui ouvre la voie à son étude sémiosique musicale.

4.1. Double articulation musicale

L'énonciation musicale de ce chant est assimilée à une grande phrase musicale μ concaténant huit propositions récursives coordonnées $\mu_l (1 \leq l \leq 8)$ qui correspondent chacune à un hémistiche du poème chanté, ces propositions procédant toutes d'un même modèle génératif récitatif musical. La double articulation de cette proposition musicale s'inscrit entre trois plans métriques musicaux (Abou Mrad, 2023 ; Meeùs, 2012) :

1. **Plan macrométrique propositionnel (phras-tique) musical** : la proposition-type correspond à la fois à un hémistiche du poème et à une mesure musicale. Il s'agit donc d'une macrométrie régulière isochrone, l'unité macrométrique étant identifiée en gros à la ronde (encodée 8).
2. **Plan mésométrique morphologique musical** : la proposition s'articule (première articulation morphosyntaxique) en quatre morphèmes rythmiques ou unités significatives minimales musicales, dont l'unité mésométrique isochrone s'identifie à la noire (encodée 2).

$$(\mu_l 8) \rightarrow ((\text{morphème } 1)2 (\text{morphème } 2)2 (\text{morphème } 3)2 (\text{morphème } 4)2) \quad (1)$$

3. **Plan micrométrique phonologique musical** : le morphème s'articule (deuxième articulation morphophonologique) en des unités distinctives minimales musicales ou phonèmes musicaux. Chaque phonème musical s'identifie à un *neume* qui remplit une syllabe de l'hémistiche et est axé sur une note focale. L'unité micrométrique du phonème est bichrone 2/1, dans la mesure où elle prend tantôt la valeur d'une noire (encodée 2), tantôt celle d'une croche (encodée 1), et ce, conformément au schéma de la rythmique enfantine, théorisé par Constantin Brăiloiu (1973) et retrouvé dans de très nombreux chants traditionnels ruraux au Liban (Abou Mrad, 2016, p. 73 ; Akiki, 2010). De fait, les hémistiches heptasyllabiques (mesures 1, 2 et 6) comprennent chacun sept phonèmes, dont six occupent chacun une croche et un une noire, tandis que tous les autres hémistiches qui

sont octosyllabiques comprennent chacun huit phonèmes occupant chacun une croche.

Cela donne lieu à l'écriture des équations de dérivation suivantes sur le plan temporel plurimétrique :

$$\begin{aligned}
 & ((\mu_I \text{ octosyllabique } 8) \\
 & \rightarrow R(\mu_3) = R(\mu_4) = R(\mu_5) = R(\mu_7) = R(\mu_8) \\
 & = ((\text{morphème } 1)2 (\text{morphème } 2)2 \\
 & \quad (\text{morphème } 3)2 (\text{morphème } 4)2) \\
 & \rightarrow R'(\mu_3) = ((\text{phonème } 1.1|1 \\
 & \quad + |\text{phonème } 1.2|1) \\
 & \quad (\text{phonème } 2.1|1 \\
 & \quad + |\text{phonème } 2.2|1) \\
 & \quad (\text{phonème } 3.1|1 \\
 & \quad + |\text{phonème } 3.2|1) \\
 & \quad (\text{phonème } 4.1|1 + |\text{phonème } 4.2|1)) \\
 & ((\mu_I \text{ heptasyllabique } 1) 8) \\
 & \rightarrow R(\mu_1) = R(\mu_2) \\
 & = ((\text{morphème } 1)2 (\text{morphème } 2)2 \\
 & \quad (\text{morphème } 3)2 (\text{morphème } 4)2) \\
 & \rightarrow R'(\mu_2) = ((\text{phonème } 1|2) \\
 & \quad (\text{phonème } 2.1|1 \\
 & \quad + |\text{phonème } 2.2|1) \\
 & \quad (\text{phonème } 3.1|1 \\
 & \quad + |\text{phonème } 3.2|1) \\
 & \quad (\text{phonème } 4.1|1 + |\text{phonème } 4.2|1)) \\
 & ((\mu_I \text{ heptasyllabique } 2) 8) \\
 & \rightarrow R(\mu_6) \\
 & = ((\text{morphème } 1)2 (\text{morphème } 2)2 \\
 & \quad (\text{morphème } 3)2 (\text{morphème } 4)2) \\
 & \rightarrow R'(\mu_6) = ((\text{phonème } 1.1|1 \\
 & \quad + |\text{phonème } 1.2|1) \\
 & \quad (\text{phonème } 2.1|1 \\
 & \quad + |\text{phonème } 2.2|1) \\
 & \quad (\text{phonème } 3|2) \\
 & \quad (\text{phonème } 4.1|1 \\
 & \quad + |\text{phonème } 4.2|1))
 \end{aligned}$$

4.2. Phonologie musicale

« Le premier composant de la grammaire générative musicale est la phonologie musicale qui donne lieu à une

segmentation phonométrique et à une réécriture phonémique, en même temps qu'elle donne prise à deux types de description, la première étant relative à la description structurale acoustique et quantitative, tandis que la seconde correspond à l'approche générative sous-jacente » (Abou Mrad, 2023).

4.3. Notes focales

« Le phonème musical est l'unité minimale distinctive en musique, assimilable à une note dotée d'une hauteur et d'une durée précises. ». Plus précisément, 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 de l'unité phonométrique englobante, tout en pouvant occuper entièrement cette unité. L'analyse repère généralement la note focale au début du neume, sauf si l'initiale du neume est ornementale (Abou Mrad, 2023).

La totalité du chant μ se déroule sur deux notes : (1) la corde-mère de récitation E^{db} qui est en même temps la finale modale et (2) la sus-finale F.

(2) 4.3.0.1. Modèle d'articulation morphosyntaxique

De fait, les morphèmes 1, 2 et 4 de chaque proposition ont pour note focale E^{db} , seul le morphème 3 ayant pour note focale F ce qui donne lieu au modèle d'articulation morphosyntaxique suivant :

$$\begin{aligned}
 E(\mu_I) &= (\Lambda(\mu_I)) R(\mu_I) \\
 &= (E^{db}, E^{db}, F, E^{db}) \\
 &= ((\text{morphème } 1)2 (\text{morphème } 2)2 \\
 & \quad (\text{morphème } 3)2 (\text{morphème } 4)2) \\
 &= (E^{db}(\text{morphème } 1)2 E^{db}(\text{morphème } 2)2 \\
 & \quad F(\text{morphème } 3)2 E^{db}(\text{morphème } 4)2)
 \end{aligned} \tag{3}$$

4.3.0.2. Ornementation neumatique des focales

Il convient de noter que le morphème conclusif de toutes les propositions (de même que le deuxième morphème de la quatrième proposition) comporte systématiquement un premier neume descendant de F à E^{db} , au titre de l'ornementation, de type appoggiature supérieure.

Quant au troisième morphème des propositions 2 et 8, il comporte un premier neume ascendant de E^{db} à F, au

titre également de l'ornementation, cette fois-ci de type appoggiature inférieure.

Dans les deux cas de figure, c'est la hauteur ornementée et non pas l'ornement initial qui est prise en considération pour déterminer la hauteur de la note focale.

4.4. Phonologie mélodique structurale

L'échelle mélodique du mode M de ce chant μ se restreint donc à deux hauteurs :

$$S(M(\mu)) = \{1, 2\} = \{E^{db}, F\} \quad (4)$$

Celles-ci sont séparées par un intervalle de seconde moyenne ou $\frac{3}{4}$ de ton, ce qui permet de considérer que l'échelle modale de μ est de genre zalzalien.

4.5. Phonologie mélodique générative

L'apport crucial de la sémiotique modale est de proposer une description générative sous-jacente des *qualia* de la surface de la monodie. Cette description consiste à substituer dans l'énonciation musicale aux hauteurs focales des phonèmes musicaux et des morphèmes musicaux des indicateurs qui constituent les caractéristiques génératives sous-jacentes de ces hauteurs, à partir desquelles il est possible à la fois de décrire et de prédire l'élaboration morphophonologique rythmique et mélodique de la monodie (Abou Mrad, 2023).

En vertu du composant phonologique génératif — à base de chaînes concurrentes de tierces — de la sémiotique modale (Abou Mrad, 2016, Chapter 1), l'échelle modale de μ se départage en ces deux noyaux concurrents (minimalistes dans ce cas, car comportant chacun une seule hauteur), que sont le noyau principal $\alpha(M(\mu))$ des degrés de rangs impairs et le noyau secondaire $\beta(M(\mu))$ des degrés de rangs pairs :

$$\alpha(M(\mu)) = \{1\} = \{E^{db}\} \quad (5)$$

$$\beta(M(\mu)) = \{2\} = \{F\} \quad (6)$$

Cela donne lieu à la réduction nucléaire du plan phonologique de la figure 2, les indicateurs phonologiques nucléaires sous-jacents étant placés au-dessus des phonèmes musicaux (Abou Mrad, 2016, Chapter 1).

Figure 2 : Réduction nucléaire phonologique du chant de lamentation

4.6. Morphologie musicale

Le *quale* du niveau morphologique s'identifie à la notion de *morphème musical* ou unité musicale minimale significative, qui s'articule en deux à quatre *phonèmes musicaux* (parfois en un seul), l'avènement du rythme étant lié à l'introduction de signes distinctifs dans le continuum des unités métriques (Abou Mrad, 2023).

L'analyse morphologique musicale de chaque proposition μ_i se tient entre le plan macrométrique propositionnel (phrastique) musical et le plan micrométrique phonologique musical et consiste à considérer la concaténation des phonèmes en les morphèmes constitutifs de la proposition (Abou Mrad, 2023).

En fait, μ_i est constituée de quatre morphèmes correspondant chacun à une noire, chaque morphème se formant à partir de deux phonèmes musicaux, correspondant chacun à une croche, hormis les cas particuliers (hémistiche heptasyllabique) de phonèmes correspondant à la noire (voir 4.1).

Quant aux règles de la morphologie musicale générative relatives à la prépondérance phonémique au sein des morphèmes — inférées de la théorie sémiotique modale (Abou Mrad, 2016) — elles s'appliquent ici d'une manière élémentaire, étant donné que les paires de phonèmes constitutives des morphèmes sont homonucléaires, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de différence nucléaire entre les deux phonèmes qui

forment un morphème donné. Cela donne lieu à la réécriture morphologique musicale suivante :

$$\begin{aligned}
 N(E(\mu_l)) &= N(\Lambda(\mu_l)) R(\mu_l) \\
 &= \nu(i_{1,k})_{1, 1 \leq k \leq 4} (\theta_{k,1})_{1 \leq k \leq 4, 1} \\
 &= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
 &\quad \left((\text{morphème } 1)2 (\text{morphème } 2)2 \right. \\
 &\quad \left. (\text{morphème } 3)2 (\text{morphème } 4)2 \right)
 \end{aligned} \tag{7}$$

Cela donne lieu à la réduction nucléaire du plan morphologique de la figure 3, les indicateurs nucléaires des morphèmes étant placés au-dessus de ceux des phonèmes musicaux.

Transcodage ɸ ɸ ɸ ɸ ɸ ɸ ɸ ɸ

Réduction morphologique α α β α α α β α

Réduction phonologique α α β β α α α α β β α α

Šû r tî yam-mih fa - zî... hâ wfawq - râ sik 'al - lî qî... hâ

Wkil - li maš taq - tî 'î lay... yî lal 'a - wâ rid qa - bi - lî... hâ

Wkil - li maš taq - tî 'î lay... yî qab - bi - lî 'in - qî wda... yî

Hu rum - tî 'in - dik a - ma... nî bin - na - bî la tba... hid - lî... ha

Figure 3 : réduction nucléaire du plan morphologique du chant de lamentation

4.7. Réécriture morphophonologique transformationnelle musicale

Partant de ces observations, la réécriture morphophonologique transformationnelle musicale de chaque proposition est simple.

Cette réécriture s'envisage en fonction des trois cas de figure présentés en 4.1, selon le comptage syllabique de l'hémistiche de la proposition.

4.8. Hémistiche octosyllabique

$$\begin{aligned}
 N(E(\mu_3)) &= N(E(\mu_3)) = N(E(\mu_4)) = N(E(\mu_5)) \\
 &= N(E(\mu_7)) = N(E(\mu_8)) \\
 &= N(\Lambda(\mu_3)) R(\mu_3) \\
 &= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
 &\quad \left((\text{morphème } 1)2 (\text{morphème } 2)2 \right. \\
 &\quad \left. (\text{morphème } 3)2 (\text{morphème } 4)2 \right) \\
 &\rightarrow N(\Lambda(\mu_3)) R'(\mu_3) \\
 &= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
 &\quad \left((|\text{phonème } 1.1|1 \right. \\
 &\quad + |\text{phonème } 1.2|1) \\
 &\quad (|\text{phonème } 2.1|1 \\
 &\quad + |\text{phonème } 2.2|1) \\
 &\quad (|\text{phonème } 3.1|1 \\
 &\quad + |\text{phonème } 3.2|1) \\
 &\quad \left. (|\text{phonème } 4.1|1 + |\text{phonème } 4.2|1) \right) \\
 &= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
 &\quad \left((|Wkil|1 + |li|1) \right. \\
 &\quad (|maš|1 + |taq|1) \\
 &\quad (|ti|1 + |'i|1) \\
 &\quad (|lay|1 + |yî|1) \left. \right) \\
 &= \left(\alpha (|Wkil|1 + |li|1), \right. \\
 &\quad \alpha (|maš|1 + |taq|1), \\
 &\quad \beta (|ti|1 + |'i|1), \\
 &\quad \alpha (|lay|1 + |yî|1) \left. \right) \\
 &= \left((\alpha |Wkil|1 + \alpha |li|1), \right. \\
 &\quad (\alpha |maš|1 + \alpha |taq|1), \\
 &\quad (\beta |ti|1 + \beta |'i|1), \\
 &\quad \left. (\alpha |lay|1 + \alpha |yî|1) \right)
 \end{aligned} \tag{8}$$

4.9. Hémistiches heptasyllabiques 1a et 1b

$$\begin{aligned}
N(E(\mu_1)) &= N(E(\mu_2)) = N(\Lambda(\mu_1)) R(\mu_1) \\
&= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
&\quad \left((\text{morphème } 1)2 (\text{morphème } 2)2 \right. \\
&\quad \left. (\text{morphème } 3)2 (\text{morphème } 4)2 \right) \\
&\rightarrow N(\Lambda(\mu_1)) R'(\mu_1) \\
&= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
&\quad \left((|\text{phonème } 1|2) \right. \\
&\quad (|\text{phonème } 2.1|1 \\
&\quad + |\text{phonème } 2.2|1) \\
&\quad (|\text{phonème } 3.1|1 \\
&\quad + |\text{phonème } 3.2|1) \\
&\quad \left. (|\text{phonème } 4.1|1 + |\text{phonème } 4.2|1) \right) \\
&= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
&\quad \left((|\xi\tilde{u}r|2) \right. \\
&\quad (|\tilde{t}\tilde{r}|1 + |\tilde{y}am|1) \\
&\quad (|\tilde{m}\tilde{h}|1 + |\tilde{f}a|1) \\
&\quad \left. (|\tilde{z}\tilde{r}|1 + |\tilde{h}\tilde{a}|1) \right) \\
&= \left(\alpha (|\xi\tilde{u}r|2), \right. \\
&\quad \alpha (|\tilde{t}\tilde{r}|1 + |\tilde{y}am|1), \\
&\quad \beta (|\tilde{m}\tilde{h}|1 + |\tilde{f}a|1), \\
&\quad \left. \alpha (|\tilde{z}\tilde{r}|1 + |\tilde{h}\tilde{a}|1) \right) \\
&= \left((\alpha|\xi\tilde{u}r|2), \right. \\
&\quad (\alpha|\tilde{t}\tilde{r}|1 + \alpha|\tilde{y}am|1), \\
&\quad (\beta|\tilde{m}\tilde{h}|1 + \beta|\tilde{f}a|1), \\
&\quad \left. (\alpha|\tilde{z}\tilde{r}|1 + \alpha|\tilde{h}\tilde{a}|1) \right)
\end{aligned} \tag{9}$$

4.10. Hémistiche heptasyllabique 3b

$$\begin{aligned}
N(E(\mu_6)) &= N(\Lambda(\mu_6)) R(\mu_6) \\
&= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
&\quad \left((\text{morphème } 1)2 (\text{morphème } 2)2 \right. \\
&\quad \left. (\text{morphème } 3)2 (\text{morphème } 4)2 \right) \\
&\rightarrow N(\Lambda(\mu_6)) R'(\mu_6) \\
&= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
&\quad \left((|\text{phonème } 1.1|1 \right. \\
&\quad + |\text{phonème } 1.2|1) \\
&\quad (|\text{phonème } 2.1|1 \\
&\quad + |\text{phonème } 2.2|1) \\
&\quad (|\text{phonème } 3|2) \\
&\quad \left. (|\text{phonème } 4.1|1 + |\text{phonème } 4.2|1) \right) \\
&= (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \\
&\quad \left((|qab|1 + |bi|1) \right. \\
&\quad (|\tilde{r}|1 + |\tilde{i}n|1) \\
&\quad (|\tilde{q}\tilde{r}|2) \\
&\quad \left. (|wday|1 + |\tilde{y}\tilde{r}|1) \right) \\
&= \left(\alpha (|qab|1 + |bi|1), \right. \\
&\quad \alpha (|\tilde{r}|1 + |\tilde{i}n|1), \\
&\quad \beta (|\tilde{q}\tilde{r}|2), \\
&\quad \left. \alpha (|wday|1 + |\tilde{y}\tilde{r}|1) \right) \\
&= \left((\alpha|qab|1 + \alpha|bi|1), \right. \\
&\quad (\alpha|\tilde{r}|1 + \alpha|\tilde{i}n|1), \\
&\quad (\beta|\tilde{q}\tilde{r}|2), \\
&\quad \left. (\alpha|wday|1 + \alpha|\tilde{y}\tilde{r}|1) \right)
\end{aligned} \tag{10}$$

4.11. Réécriture syntaxique transformationnelle musicale

L'autre apport crucial de la sémiotique modale est de proposer une réécriture syntaxique transformationnelle de la phrase monodique complexe, identifiée au texte monodique musical, et ce, par le biais de vecteurs. Elle consiste à substituer au bipoint mélodique de deux morphèmes musicaux successifs une caractérisation générative sous-jacente qui est vectorielle, à partir de laquelle il est possible à la fois de décrire et de prédire l'élaboration syntaxique modale de la phrase (Abou Mrad, 2023).

Tableau I : transcodage nucléaire-vectoriel

	$\underline{\alpha(M)}$	$\underline{\beta(M)}$
$\underline{\alpha(M)}$	$\alpha(M)\alpha(M) = \vec{p}$ <u>prolongation</u>	$\alpha(M)\beta(M) = \vec{q}$ <u>question</u>
$\underline{\beta(M)}$	$\beta(M)\alpha(M) = \vec{r}$ <u>réponse</u>	$\beta(M)\beta(M) = \vec{s}$ <u>suspension</u>

4.12. Transcodage nucléaire-vectoriel

Le *quale* du composant syntaxique est identifié à la notion de vecteur sémiophonique syntagmatique qui relie les *qualia* nucléaires de deux morphèmes musicaux –ou de deux propositions musicales– successifs, concaténés en bipoints dans le cadre d'un syntagme dynamique musical (Abou Mrad, 2023).

Le transcodage nucléaire-vectoriel donne lieu à quatre vecteurs syntaxiques ou modalités sémantiques représentés dans le Table I.

En fait, ce transcodage appliqué à μ_l (figure 4) fait émerger les trois vecteurs que sont $\vec{p}$ prolongation, $\vec{q}$ question et $\vec{r}$ réponse, la réitération de $\vec{p}$ entre les propositions successives étant de l'ordre de la coordination ($\vec{p}$) (vecteur de liaison de ponctuation inscrit entre des segments de phrase) :

$$N((1)) = (\alpha, \alpha, \beta, \alpha) \leftrightarrow V(N((1))) = (\vec{p}, \vec{q}, \vec{r}, (\vec{p})) \quad (11)$$

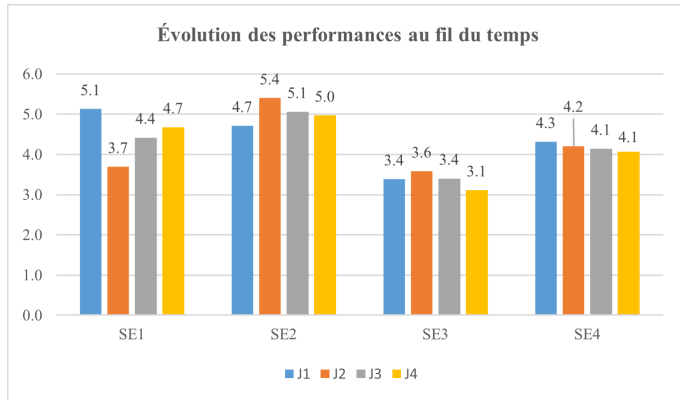


Figure 4 : transcodage nucléaire-vectoriel d'une proposition musicale du chant de lamentation

4.13. Transformation vectorielle

En recourant aux règles de transformation syntaxique musicale, obligatoires et facultatives, de la sémiotique mo-

dale, il est possible de réécrire comme suit l'élaboration syntaxique musicale de μ_l :

La première transformation obligatoire est la dichotomie passive prolongationnelle π mentation propositionnelle en μ_l de la phrase μ , cette dichotomie étant concomitamment assujettie à une dérivation en propositions coordonnées :

$$\{\vec{p}\}_{\mu} \rightarrow \&\pi\{\vec{p}\}_{\mu} \rightarrow \{\{\vec{p}\}_{\mu_1} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}_{\mu_2}\} \quad (12)$$

À son tour, la première proposition est assujettie à une dichotomie active Φ , répondant à la notion de structure originelle/fondamentale (SOF) :

$$\{\vec{p}\}_{\mu_1} \rightarrow \{\vec{p}\}_{\mu_1} \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}_{\mu_1} \quad (13)$$

Le questionnement est ensuite assujetti à un processus de prolongation à gauche (lévogyre λ) :

$$[\vec{q}] \rightarrow [[\vec{p}] + [\vec{q}]] \quad (14)$$

L'intégration des équations de dérivation précédentes donne lieu à l'élaboration suivante :

$$\begin{aligned} \{\vec{p}\}_{\mu} &\rightarrow \&\pi\{\vec{p}\}_{\mu} \\ &\rightarrow \{\{\vec{p}\}_{\mu_1} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}_{\mu_2}\} \\ &\rightarrow \{\{\vec{p}\}_{\mu_1} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}_{\mu_2}\} \\ &\rightarrow \{\{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}_{\mu_1} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}_{\mu_2}\} \\ &\rightarrow \{\{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}_{\mu_1} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}_{\mu_2}\} \\ &\rightarrow \{\{[[\vec{p}] + [\vec{q}]] + [\vec{r}]\}_{\mu_1} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}_{\mu_2}\} \end{aligned} \quad (15)$$

L'élaboration des propositions μ_2 à μ_8 procède des mêmes processus récursifs.

4.14. Sémiose musicale

La sémiose musicale correspond à l'élaboration de significations à partir des unités significatives de l'énonciation musicale, qu'il s'agisse de phrases, de propositions, de syntagmes ou de morphèmes musicaux. Or une importante distinction doit être faite entre une sémiose introversive, liée aux significations intrinsèques *mélodéniques*, et une sémiose extroversive, liée aux significations extrinsèques (Abou Mrad et al., 2022).

4.15. *Sémiose introversive musicale*

La sémiose introversive musicale se décline à son tour en un composant global, lié à l'échelle modale et au tempo, et un composant segmentaire, lié à la syntaxe et aux modalités sémantiques de ses vecteurs sémiophoniques.

Pour le chant de lamentation étudié, cette sémiose syntaxique réécrit chaque proposition en termes de questionnement ou attente, suivi d'une réponse ou résolution de l'attente, ce va-et-vient étant réitéré sept fois tout au long du chant.

4.16. *Sémiose extroversive musicale*

Quant à la sémiose extroversive musicale, elle repose ici principalement sur l'empreinte que trace la métrique poétique isosyllabique dans la pâte du rythme musical et cette rythmique enfantine lancinante qui frappe à la fois par sa simplicité et son obstination quasiment hypnotique, pouvant générer un état de conscience modifié ou transe cathartique induite par la musique, qui s'exprime principalement dans la lacrymation des auditrices.

- Après avoir prouvé le lien étroit entre les mélodies de *Nabd* et de *Nūwāḥ* et le patrimoine musical populaire du Mont-Liban, comme le *zajal*, les chants de mariage et autres, il est possible de suggérer une relation d'harmonie et d'intégration entre la langue familière Shufi et les méthodes de composition dans les modèles de musique populaire, car l'utilisation de ce langage conduit à l'utilisation de ces modèles en raison de son homogénéité avec les mètres de la poésie familière et de ses méthodes grammaticales.

5. Conclusion

Les chants funéraires accompagnant les condoléances jouent un rôle essentiel dans la cohésion du tissu social de la communauté monothéiste druze dans le district du Chouf au Mont-Liban. Ils jouent également un rôle thérapeutique en réconfortant les affligés, tout en maintenant la solennité de l'occasion.

Les textes de ce patrimoine contiennent de nombreuses références aux valeurs, coutumes et traditions de cette société. Ils montrent également leur lien avec le Créateur et mettent en valeur le statut social du défunt, de sa famille et de ses proches. Ils sont également porteurs des

marques culturelles communautaires, avec l'emploi des intonations dialectales caractéristiques (dialecte *šūfī*) du district du Chouf.

Tout en portant ces spécificités communautaires, les mélodies de chants de lamentation adoptent les mêmes modèles de récitation sur les cordes-mères zalaliennes (Abou Mrad, 2016, Chapter 1) en rythmique enfantine étudiés dans les autres traditions musicales populaires du Liban et du Levant, relevant notamment du *zajal* (Abou Mrad, 2016, p. 73 ; Akiki, 2010 ; EL-HAJJ, 2015).

À la lumière des changements socioculturels radicaux survenus dans la société druze, il est devenu irréaliste de tenter de faire revivre cet héritage dans le cadre des funérailles. Ce qui est plus réaliste et plus utile est plutôt de compléter son étude et d'archiver le peu qui en reste dans le but de le préserver en tant que patrimoine qui a longtemps joué une fonction essentielle dans cette société, cet archivage étant initié sur la plateforme <https://wajdiaboudiab.com/the-druze-songs-project/>.

Les chercheurs, les musiciens, de même que les dramaturges et les cinéastes sont invités à recourir à des éléments de ce patrimoine en tant que matière première pour l'élaboration de nouvelles œuvres artistiques susceptibles de contribuer à la construction d'un nouveau patrimoine contemporain qui relie ce que cette société a perdu en termes de traditions et de coutumes et ce qu'elle en a pu gagner au fil du temps.

Notice biographique

Wajdi Abou Diab - Compositeur et musicologue associé au Centre de recherche sur les traditions musicales à l'Université Antonine.

Note de l'éditeur

Cet article est publié par Luminous Insights en partenariat avec l'Université Antonine. Son contenu a été préparé, évalué par les pairs et accepté conformément aux politiques et aux normes de l'Université Antonine en tant que partenaire institutionnel d'origine. L'article n'a pas été publié ailleurs, et Luminous Insights est l'éditeur en ligne de référence pour cette version.

Note d'écriture inclusive

Dans cette revue, la forme masculine désigne, lorsqu'il y a lieu, aussi bien les femmes que les hommes. L'emploi du

masculin a pour seul but de faciliter la lecture du texte et n'a aucune intention discriminatoire.

Cite as

Abou Diab W. (2026). Réécriture grammaticale générative musicale d'un chant de lamentation monothéiste druze. *Revue des Traditions Musicales*, 18(1), 68–81. 10.51300/RTM-2024-143

Références

- Abou Diab, Š. (2022). *Al Nadb wal Nūwāḥ fī Al-Jahiliyya El Shouf* [Entretien]. Al-Jahiliyya, Mont-Liban, Liban. Interview par Abou Diab, W.
- Abou Mrad, N. (2016). *Éléments de sémiotique modale : Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*. Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- Abou Mrad, N. (2023). Présentation de la sémiotique modale [Conférence]. Webinaire Monodies modales et recherches cognitives.
- Abou Mrad, N., Chouvel, J.-M., Billiet, F., Saadé, C., Abou Jaoudé, N., & Yassine, H. (2022). Discrimination cognitive des modalités sémantiques des monodies modales. *Revue des Traditions Musicales*, 16, 65–90.
- Abou Mrad, N., & Maatouk, T. (2017). L'enfant aux deux langues musicales. *Revue des Traditions Musicales*, 11, 83–116.
- Akiki, M. (2010). *Lebanese traditional popular wedding songs in Mount Lebanon : An ethnomusicological study*. Éditions de l'Université Antonine.
- Al-Ashkar, N. (2022). *Al Nadb wal Nūwāḥ fī Ḥraybe El Shouf* [Entretien]. Ḥraybe, Mont-Liban, Liban. Interview par Shazbek, J.
- Al-B'aynī, H. A. (2001). *Al-'ādāt wal waqālīd fī lubnān fī al-'afrāḥ wal 'a'yād wal 'aḥzān* (vol. II). Maison d'édition Bisān.
- Al-B'aynī, H. A. (2009). *Fūṣūl min al-'ādāt wal taqālīd fī Lubnān* (vol. IV). Bibliothèque Ġānem.
- Al-Ġassanī, A. (1952). *Al-zajal, tarīḥuhu, 'adabuhu, 'alāmuhu, qaḍīman wa ḥadītan*. Presse d'imprimerie Al-Būlisīyya.
- Al-Ḥalabī, A. (1995). *Al-muwaḥidūn ad-durūz, taqāfa wa tāriḥ wa risāla*. Beyrouth.
- Arbid, N. (2023). *Al Nadb wal Nūwāḥ fī jabal Lūbnān El Shouf* [Entretien]. Choueifet, Alay, Liban. Interview par Abou Diab, W.
- At-Tabrīzī, A. (1994). *Al-kāfī fī al-'arūd wal qawāfī* (A. H. Abdullah, Éd.). Bibliothèque Al-Ḥānījī.
- Badawī, I. M. (2022). *Al-atār al-siyāsiyya wal fikriyya lil Dūrūz*. *Journal des études arabes*, 45(4), 1559–1586.
- Bou Hasson, W. (2020). *Chants et lamentations dans les rituels funéraires chez les Druzes du sud de la Syrie : Une approche ethnomusicologique* [Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre].
- Brăiloiu, C. (1973). La rythmique enfantine. In G. Rouget (Éd.), *Problèmes d'ethnomusicologie*. Minkoff Reprints.
- Bū Ezzedīn, F. (2022). *Al Nadb wal Nūwāḥ fī Baadarān El Shouf* [Entretien]. Baadarān, Mont-Liban, Liban. Interview par Shazbek, J.
- Claire, D. J. (1962). L'Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux. *Revue Grégorienne*, 40, 196–211 ; 229–245.
- Claire, D. J. (1975). Les répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office ferial romano-franc. *Études Grégoriennes*, 15, 5–192.
- Collelo, T., Library of Congress Federal Research Division, & Smith, H. H. (1989). *Lebanon : A country study*. Federal Research Division, Library of Congress.
- El-Hajj, B. (2015). *Musique traditionnelle au Liban*. Geuthner.
- Hood, K. (2002). *Music and memory in a global age : Wedding songs of the Syrian Druzes*. University of California.
- Ismā'īl, S. A. (s.d.). *Ad-duruz, wujūduhum, wa mazhabahum, wa tawatunihum*. The History of the Duruz Association.
- Hāter, L. (1974). *Al-'ādāt wal taqālīd al-lubnāniyya* (vol. I). Bureau Ad-dirāsāt al-'elmiyya.
- Mas'ūd, G. (s.d.). *Rā'id al-tālib*. Maison d'édition Al-'ilm lil-malāyīn.
- Meeüs, N. (2012). Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique? *Revue des Traditions Musicales*, 6, 11–18.

- Qordāb, F. (2023). *Al Nadb wal Nūwāḥ fī Al-Jahiliyya El Shouf* [Entretien]. Al-Jahiliyya, Mont-Liban, Liban. Interview par Abou Diab, W.
- Racy, J.A. (1986). Lebanese laments : Grief, music, and cultural values. *The World of Music*, 28(2), 27–40.
- Saussure, F. de. (1906). *Cours de linguistique générale* (Ch. Bailly & A. Séchehay, Éd.). Payot.
- Sqal, D. (2017). *Al-zajal wal shi'r al-lubnānī al-'āmmī* (1^{re} éd.). Maison d'édition Kitābāt.
- Yassine, H. (2017). *Naḡamiyyat al-sikah wa tajdīr hawiyyat al-ṭofl al-lubnānī al-taqafiyya*. Maison d'édition de l'Université Antonine et Maison d'édition Al-Farabi.