

L'art égyptien du *taqsīm mursal* au 'ūd de Sayyid a-s-Suwaysī à Muḥammad al-Qaṣabgī

Tarek ABDALLAH*

L'autonomisation de l'art instrumental arabe et, plus particulièrement, le développement de l'art improvisatif du *taqsīm* au 'ūd, sont concomitants à l'avènement de l'ère discographique et du 78 tours (1903) en Égypte, notamment, avec les enregistrements de Sayyid a-s-Suwaysī, tandis que l'apogée de cet art attendra les années 1920, avec les développements apportés à cette pratique par Muḥammad al-Qaṣabgī¹, surnommé Sultan du 'ūd. Cet article propose une analyse d'enregistrements de grands maîtres égyptiens dans l'improvisation du *taqsīm mursal* ou non-mesuré. Cet examen commence par une étude organologique et acoustique des modèles d'instruments employés dans ces enregistrements, en tant que critères externes. Il se poursuit par la segmentation des énoncés enregistrés, à partir de critères internes, inhérents à la métrique poétique arabe, au mode de jeu instrumental et à la configuration du discours musical. Il se poursuit par une modélisation sémiotique modale de deux extraits et débouche sur une mise en exergue des apports de Qaṣabgī à cet art du *taqsīm*.

* Musicien ('ūdiste) égyptien, docteur en Musicologie à l'Université Lumière Lyon 2, École doctorale 3-LA, Unité de Recherche UMR 5611- LIRE, chercheur associé au Centre de Recherche sur les Traditions Musicale de l'Université Antoniné.

¹ Qaṣabgī possédait une grande collection de 'ūds rares. A chaque fois qu'il découvrait un bon 'ūd, il l'achetait, puis il le modifiait à son goût (Kāmil, 1971, p. 61). Ces recherches concernaient tantôt la taille et les proportions de l'instrument, avec comme objectifs d'augmenter la puissance sonore de l'instrument et faciliter le démanché, et ce, en recourant à des mesures acoustiques sur la longueur de corde vibrante et l'emplacement de barres qui portent la table d'harmonie (*dawāqīs*) et le creux de la caisse. Il opta pour une longueur vibrante maximale de 60 cm (Hamdi, 1978, p. 125-126).

1. Considérations organologiques et contraintes acoustiques

Les sources écrites² et iconographiques de la période 1800-1890 nous informent sur un modèle prédominant de 'ūd qui est doté de sept chœurs d'où son nom : *al-'ūd a-s-sab 'āwī*. Pourtant, à l'aube du XX^e siècle, Muḥammad Dākīr Bey³ fait état de la coexistence de deux modèles qui sont à sept et à six chœurs (1903, p. 5-7)⁴. Ce dernier semble être le plus en vogue chez les virtuoses de l'ère phonographique (Ḥula'ī, 1904). Ce constat est étayé par tous les enregistrements de la période 1904-1921. Qaṣabgī (1892-1966) est en effet le premier 'ūdiste de l'ère phonographique à se servir du 'ūd à sept chœurs, et ce, dès 1921, comme le montre son *taqīm* en mode Nahāwand (disque Odéon 47598), où l'on entend pour la première fois les deux bourdons (chœurs graves) accordés en *qabā rāst (do₁)* et *qabā gahārkhāh (fa₁)*⁵ et la chanterelle accordée en *gawāb gahārkhāh (fa₃)*⁶, ce qui lui ouvre la voie à l'usage d'un ambitus magistral de trois octaves, amplement explorées.

1.1. Les différents modèles et tailles du 'ūd égyptien

Pour al-Kindī⁷, les 'ūds diffèrent en termes de formes, de dimensions (longueur, largeur, et profondeur) et d'épaisseur/minceur de ses éléments (Yūsuf, 1965, p. 11). Cependant, chez cet auteur, la longueur de corde vibrante (L^C) semble être déterminante⁸. Elle sert de base pour la détermination des autres proportions instrumentales⁹, notamment la longueur totale (L^T) et pour la division de la corde par

² Il s'agit de G. André Villoteau (1823, p. 221-245) ; Edward Lane (1836, p. 367-369) ; Miḥā 'īl Maššāqa (1899, p. 23-27) ; François-Joseph Fétis (1869-1876, p. 108-111) et al-Jundī (1895, p. 8), de même que de deux peintures de Ludwig Deutsch (1855-1935).

³ Auteur de la première méthode d'enseignement du 'ūd, publiée en 1903.

⁴ La différence organologique entre ces deux modèles réside (1) dans le nombre de *malāwī*/chevilles, (2) la longueur du cheviller (*baṅgaq*), (3) le nombre de trous percés dans le chevalet (12 ou 14), (4) la longueur de celui-ci, (5) la largeur du manche et (6) le nombre d'encoches dans le sillet (12 ou 14).

⁵ Selon Muḥammad 'Abd al-Wahāb, Qaṣabgī fut le premier à accorder cette corde en *qabā gehārkhāh* et à utiliser régulièrement le démanchement (2007, p. 93-94).

⁶ Le maître tunisien Fawzi Sayeb (1929-2010) utilisa ce même modèle de 'ūd à sept chœurs, avec une accordature variable en fonction du mode, et ce, après une longue période de disparition. Depuis 15 ans, ce modèle est devenu très en vogue chez la nouvelle génération des 'ūdistes égyptiens et libanais.

⁷ Al-Kindī dans son discours sur les proportions de l'instrument, une fois énoncée la notion de longueur totale, L^C devient synonyme de longueur pendant le reste de son exposé.

⁸ Dans son *Harmonie Universelle*, Marin Mersenne (1636) établit les principes permettant de calculer la fréquence d'une corde à partir des paramètres de longueur, de tension et de masse. Aussi la loi de Taylor est-elle devenue indispensable aussi bien pour la construction des instruments à cordes que pour le choix du diamètre approprié des cordes. « La loi de Taylor est déterminante dans la construction des instruments de musique. Par exemple, si la longueur vibrante des cordes est grande par rapport au diapason choisi, il faut davantage de tension. Cependant, les cordes trop tendues, et en particulier les chanterelles, finissent par se rompre. À l'opposé, si la longueur vibrante des cordes est petite par rapport au diapason, il faut augmenter leur masse ou diminuer leur tension, ce qui nuit à la qualité du son. Ceci constitue un obstacle pour les cordes graves... » (Ceulemans, 2008, p.168).

⁹ Les proportions du 'ūd d'après cet auteur sont les suivantes : $L^T = 36$ doigts ; largeur (l) = 15 doigts ; profondeur (p) = 7.5 doigts ; $L^C = 30$ doigts ; longueur du manche (L^M) = 10 doigts. En d'autres termes, $l = \frac{1}{2} L^C$; $p = \frac{1}{2} l$ et $p = \frac{1}{4} L^C$. Enfin, $L^M = \frac{1}{3} L^C$. (Yūsuf, 1965, p. 11). L'emplacement de la quinte se trouve ainsi à la jonction manche-caisse. Ce critère reste valable au XX^e s. La différence entre L^T et L^C désigne la distance entre

la disposition de ligatures (*dasātīn*). Şiyānāt Maḥmūd Ḥamdī (1978, p. 73-74) est la première à fournir des mensurations approximatives de trois tailles différentes pour l'instrument en fonction de deux rapports fondamentaux corolaires, à savoir, la longueur totale (L^T)¹⁰ et la longueur de la corde vibrante (L^C)¹¹. Chaque taille correspond à un registre de la voix, ce qui n'est pas sans rappeler les considérations d'Ibn a-t-Taḥḥān¹². Ḥamdī avance des mensurations correspondant plus ou moins aux différentes descriptions et représentations du 'ūd égyptien tout au long du XIX^e siècle, sans toutefois préciser ses références (tableau 1).

Tableau 1 : les trois tailles du 'ūd égyptien selon Şiyānāt Ḥamdī

Taille de l'instrument	L^T	L^C	Remarques	Correspondances
Le grand 'ūd	73cm	63 cm	Le sultan des 'ūds ; utilisé par les meilleurs virtuoses : voix grave	Fétis, Ḥula'ī
Le 'ūd moyen	66	58	Ténor des hommes et alto des femmes	Villoteau, E. Lane ($L^T = 64.8$ cm)
Le petit 'ūd	59	52	'ūd pour voix aiguë	L. Deutsch, Iḥwān Ḥānūm (1892)

La longueur de corde vibrante

Qu'il s'agisse du grand 'ūd de Bruxelles ou du 'ūd à six chœurs figurant chez Kāmil al-Ḥula'ī, L^C ne change pas. Elle est égale à 64 cm (1904, p. 48-54). Ḥula'ī, tout en admettant que la longueur du manche (L^M) peut varier (dans les 'ūds à six chœurs), confirme que c'est la L^C du 'ūd utilisée par les meilleurs virtuoses de son époque, à la tête desquels se placent le légendaire Aḥmad Al-Layṭī (1816-1913) et Maḥmūd al-Gumrukšī. Il se base sur la même L^C et donne un tableau de mensurations permettant aux débutants d'établir un dessin à coller sur le manche afin d'y trouver plus aisément les différents degrés. Ensuite, il communique une méthode à appliquer à d'autres longueurs¹³. De même, pour Iskandar Šalfūn (1922, n° 3, p. 36-37), telle est la L^C

la base de l'instrument (le bord inférieur) et le début de L^C . Elle correspond chez cet auteur à un sixième de L^T et un cinquième de L^C .

¹⁰ Selon Ḥasan al-Kātib, « les instruments d'une longueur moyenne sont le plus souvent de quarante doigts ou d'un peu en plus ou en moins. Entre ces divers instruments aucune différence sensible ne saurait se produire » (Shiloah, 1972, p. 186).

¹¹ Elle associa à ses 'ūds les proportions 4/4, 3/4 et 2/4. Cependant, il n'existe aucun rapport proportionnel entre ses mensurations. Il s'agit probablement de noms commerciaux utilisés par les luthiers.

¹² Ibn a-t-Taḥḥān est le premier à signaler le recours à différents modèles de 'ūd en fonction des caractéristiques des voix : puissance, éclat, épaisseur, volume, et timbre : le 'ūd *gahīr* pour « la voix sonore, qui est puissante, lourde, et dont les notes sont claires » (Yūsuf, 1971, p. 174-175) ; al-'ūd al-*wā'ī*, et al-*ḥādd*. Si le chanteur n'est pas apte à choisir le 'ūd qui convient à sa voix, il faut le choisir pour lui (Yūsuf, p. 114). Aussi al-Kātib dans son exposé sur les caractéristiques des voix note-t-il qu'il « arrive qu'on retrouve ces mêmes phénomènes dans les sons des cordes ».

¹³ Notamment une L^C de 62 cm.

admise pour *al- 'ūd al-miṣrī al-kabīr*¹⁴ ou « grand 'ūd égyptien ». En revanche, le 'ūd qui figure chez Lane, dans les années 1830, convient parfaitement à la description du 'ūd moyen. Cet instrument a pour L^T 64.8 cm. En prenant en considération les mensurations communiquées par Ḥamdī, on peut déduire que la L^C de cet instrument est de 57-58 cm environ. Enfin, le petit 'ūd est illustré à deux reprises par le peintre Ludwig Deutsch dans *Le Musicien* et dans une autre toile nommée à tort *The Mandolin Player*. Il en est de même pour le 'ūd conçu par les frères Ḥānūm vers 1892. Ci-après des données collectées sur neuf 'ūds égyptiens¹⁵ à six cordes conçus entre 1892 et 1948¹⁶. On peut déduire que la L^C du grand 'ūd égyptien varie entre 62 et 64 cm et qu'elle est considérée par les théoriciens-musiciens¹⁷ comme idéale lorsqu'elle est égale à 64 cm. Aussi le rapport L^M/L^C est-il variable et ce, contrairement à tous les 'ūds égyptiens à sept chœurs.

Tableau 2 : mensurations en cm de huit 'ūds égyptiens à six cordes conçus entre 1892 et 1948

luthiers	Années	L^T	L^C	L^M
Iḥwān Ḥānūm	1892	58.5	51.5	20.5
Nu'mān Rahba ¹⁸	1904	74.7	62	21.2
Rafla Arāzī ¹⁹	1910	73	64	20
Al-Layṭī	1912	74.6	63.5	20.3
Rafla Arāzī	1919	75	63.7	19.8
Ḥalīl al-Gawḥarī	1935	74.5	61.8	20.8
Aḥmad Muḥammad	1936	70.4	60.7	20.5
Maḥmūd 'Alī	1938	75	64	20
Ḥalīl al-Gawḥarī	1948	72	62.3	21.5

¹⁴ Ġaṭṭās Ḥaššaba (2009, p. 221-222) confond le modèle du 'ūd au sens organologique du terme (à six ou à sept chœurs) et la taille de l'instrument qui dépend de L^T et L^C , et ce, en nommant le 'ūd à sept chœurs le grand 'ūd égyptien.

¹⁵ Sept parmi eux font partie de la collection personnelle du musicien et chercheur Aḥmad Al-Šālīḥī que je tiens à remercier chaleureusement.

¹⁶ Ces 'ūds n'ont jamais subi une restauration modifiant un quelconque élément constitutif.

¹⁷ Mahmoud Guettat (2006) rapporte les mensurations de huit 'ūds dont deux qui correspondent parfaitement au grand 'ūd égyptien (cependant, sans fournir des précisions sur la provenance et la datation des instruments). Le premier a pour mensurations : $L^T = 74.5$ cm ; $L^C = 64.5$ cm ; $L^M = 20.5$ cm. Quant au deuxième, il a comme mensurations : $L^T = 74$ cm ; $L^C = 63.5$ cm ; $L^M = 20$ cm.

¹⁸ Cet instrument figure dans une interview parue en 2004 dans *Al-Ahram Weekly On line* avec le collectionneur égyptien Muṣṭafa Abū el-'Yūn qui le considère comme le plus ancien 'ūd égyptien à six cordes. Selon lui "It used to belong to Kamel Al-Kholeie, one of that era's finest musicians ».

¹⁹ Ce 'ūd était l'instrument personnel du compositeur alexandrin Sayyed Darwīš (1892-1923). Il est conservé aujourd'hui dans le Musée de la Bibliothèque d'Alexandrie. Je tiens à remercier Mr. Aḥmad Ezzat de m'avoir fourni les dimensions requises accompagnées des plusieurs photos.

Le rapport entre longueur de la corde et la longueur du manche

Comme nous l'avons vu, les 'uds à sept chœurs du XIX^e siècle sont de tailles différentes, mais ils partagent un nombre de traits de facture communs²⁰. Ils partagent également quelques proportions et un aspect systémique avec le 'ud décrit par Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān (XI^e siècle)²¹. Ainsi en est-il du rapport entre la longueur vibrante des cordes et celle du manche correspondant au critère : $L^M > 1/3 L^C$ (tableau 3). Villoteau, dans sa description du 'ud égyptien fournit les dimensions suivantes : $L^C = 67,7$ cm et $L^M = 22,4$ cm²². Cela signifie que la quinte juste se trouve sur le manche avant la jonction manche-caisse. De fait, une *naqša*²³, dans le lexique d'Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān ou une 'alāma selon Maššāqa (Ronzevalle, 1899, p.23-27) s'impose dans les deux cas pour définir à la fois l'emplacement exact de la quinte et la réplique aiguë de la corde plus grave. Enfin, comme l'a montré Maššāqa²⁴, cette 'alāma sert aussi à réaliser une octave ascendante (de *yakkāh/sol*₂ au *ramal tūttī/sol*₃) sur une même corde (le *nawā/sol*₂) ; et une octave descendante sur deux cordes (en utilisant la corde *dūkāh/ré*₂) par la symétrie due à l'accordage par quarte²⁵.

En revanche, le 'ud à six chœurs décrit par Ḥula'ī (p. 49-50) a la même L^C , mais possède un manche plus court, égal à 19,5 cm. Dans ce cas, la quinte se trouve après la jonction manche-caisse, ce qui rend le démanchement au-delà des notes situées après la quinte 3/2 quelque peu difficile. Le tableau 3 met en exergue ces trois cas de figure.

²⁰ Les constantes relatives à la facture du 'ud égyptien à sept chœurs indépendamment de la taille sont les suivantes : 1) la présence de trois rosaces sur la table d'harmonie et la disposition identique de ces dernières (la proximité entre les deux petites rosaces de la rosace centrale est unique) ; 2) la forme et la taille de la *raqma* (plaque de protection en peau de poisson) occupant toute la distance entre le chevalet et la grande rosace ; 3) la présence d'une 'alāma sur le manche.

²¹ Les considérations de cet auteur sur la facture du 'ud sont singulières à plus d'un titre, il est le premier à signaler le 'ud à cordes doublées (ou chœurs) qui diffère complètement du point de vue organologique de son prédécesseur décrit par al-Kindī. De fait, les proportions sont différentes : $L^T = 40$ doigts ; $l = 16$ doigts ; $p = 12$ doigts ; $L^M = 13,2$ doigts.

²² Le seul vestige de ce modèle du 'ud datant du XVIII^e s. et conservé au Musée d'Instruments à Bruxelles, confirme ces dimensions. Ce 'ud a pour L^C 63,7 cm et 22,4 cm pour L^M .

²³ Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān (Yūsuf, 1971) évoque également une *naqša* (signifiant gravure, ornement) qui selon lui doit être fine, aplatie, et collée sans toutefois être ni saillante ni creuse, sinon, l'instrument risque de produire des fausses notes et de friser « lorsqu'on descend [avec les doigts] sur la ligature de l'auriculaire ou l'emplacement de la *naqša* ». Cette dernière observation est très importante puisqu'elle prouve que cette *naqša* servait de marque visuelle pour les doigtés et non seulement à une finalité décorative, ce qui n'est pas sans rappeler la 'alāma/marque sur le manche du 'ud égyptien au XIX^e s., telle qu'illustrée par Villoteau et Lane.

²⁴ Les doigtés décrits par cet auteur sont d'une importance inouïe et ce pour deux raisons : d'une part, elles sont conformes à la fois aux doigtés décrits par Darwīš Muḥḥamad (1902, p.11-12) et Ḍākir Bey (1903, p. 9-15), comme à la pratique actuelle ; d'autre part, elles démontrent que les tablatures du 'ud établies par Villoteau sont très peu crédibles.

²⁵ Techniquement parlant, il s'agit d'un changement de position par démanchement qui va de de la 1^e position (l'index pince le deuxième degré de la corde) à la 4^e position (l'index pince le cinquième degré de la corde), en se servant de cette 'alāma comme marque visuelle.

Tableau 3 : synthèse de types du rapport entre L^M/L^C

Types de rapport	L'emplacement de la quinte 3/2	Auteurs/correspondances
$L^M = 1/3 L^C$	Sur la jonction manche-caisse	Al-Kindī, le 'ūd moderne
$L^M > 1/3 L^C$	Avant la jonction manche-caisse (une constante pour le 'ūd à sept chœurs)	Ibn a-t-Taḥḥān, Villoteau, Lane, Maššāqa, le 'ūd de Bruxelles ²⁶
$L^M < 1/3 L^C$	Après la jonction manche-caisse	Ḥula'ī,

La longueur de la corde vibrante et la longueur du manche sont décisives dans le jeu du 'ūd. Aussi le rapport fluctuant entre L^M/L^C et l'absence de toute marque sur le manche du 'ūd à six chœurs rendent-ils le démanchement très complexe.

2. Cordes, accordage et *scordatura*

Le recours à des cordes aiguës (*maṭna* et *zīr*) en soie est attesté dès le IX^e siècle par al-Kindī (Yūsuf, 1965, p. 16) qui en donne deux raisons : premièrement, une corde en soie possède un ton plus clair et un son plus pur que son homologue en boyau ; deuxièmement, à cause de la fréquence de rupture²⁷ du boyau qui est plus faible que celle de la soie pour le diapason voulu²⁸. L'usage exclusif des cordes de boyau²⁹ par les 'ūdistes égyptiens leurs impose plusieurs contraintes liées à ce matériau. Notamment pour les cordes graves et aiguës ainsi que l'équilibre entre elles (Barbieri, 2006, p. 157-158). Pour les cordes graves, il existe un seuil minimal à partir duquel le son émis est considéré comme insuffisant ou sourd et pauvre en harmonie (Ceulemans, 2008, p. 169). La technique rudimentaire avec laquelle les premiers 78 tours furent enregistrés a certainement amplifiée cette contrainte. Cela explique peut-être pourquoi la plupart des œuvres instrumentales et des *taqsīms* enregistrés par les musiciens du *taḥt* Odéon, pour ne citer qu'eux, optent pour le degré *nawā* (*sol*₂, la 4^e corde du 'ūd dans le sens grave-aigu) comme finale pour les modes Bayyāfī, Ḥiḡāz et Ṣabā ; et le degré *gahārkaḥ* pour le *maqām* Rāst et ses dérivés³⁰. Ceci constitue donc un défi de taille essentiellement pour le 'ūdiste. Afin de surmonter cette contrainte, Sayed as-Suways³¹ accorde la sixième corde placée à

²⁶ Cf. <https://oudmigrations.com/>.

²⁷ « On observe en effet que pour une même longueur vibrante, des cordes de diamètres différents mais constituées du même matériau se cassent approximativement à la même fréquence, que l'on peut définir comme la fréquence de rupture : $f_r \cdot L = k$ [constant]. » (Ceulemans, 2008, p. 169).

²⁸ Depuis les années 1970, on peut calculer « avec plus ou moins de précision », la fréquence de rupture d'une corde (Abbott & Segerman, 1974, p. 57). Pour le boyau, cette fréquence fut estimée à ± 240 Hz/m. Autrement dit : une corde de boyau ayant pour L^C 64 cm céderait à ± 375 Hz (*fa*₃# plus 5 Hz selon un diapason de 440 Hz) ; et pour une L^C de 62 cm, $f_r = \pm 387.096$ Hz (*sol*₃ moins 5 Hz environ). Tandis que pour une L^C égale à 58 cm, $f_r = \pm 413.793$ (*sol*₃# environ).

²⁹ A propos de l'usage et la signification du mot *watar* Villoteau écrit : « Pluriel de *awtar*, corde. On ne nomme ainsi que les cordes en boyau ; celles de laiton s'appellent *سلك* *salka*, ou bien *تيل* *tell* ; mais les Égyptiens n'en ont point aux instruments dont ils se servent ; on n'en voit qu'à ceux dont jouent les Turcs, les Grecs et les Juifs qui habitent au Kaire » (Villoteau, p. 228).

³⁰ L'autre raison en est probablement l'usage fréquent de ce positionnement pour accompagner les grands chanteurs de l'époque qui emploient des registres aigus.

³¹ Al-ḥāg Sayed assuwysī est le premier 'ūdiste à enregistrer des solos. Nous ne savons rien sur la vie de ce maître à part le fait qu'il est originaire de la ville de Suez et le grand frère (et maître) de sa sœur nommée

droite de la chanterelle *kardān* (do₃) en deuxième *nawā* (sol₂) que l'on entend clairement dans le *Başraf an-Nazīr al-Miṣrī* (disque Odéon 31004). Il alterne donc entre l'usage de cette corde en renversant l'octave³² et le démanché. Peu d'enregistrements avant ceux de Qaşabgī font apparaître une corde grave accordée en deçà de *yakkāh*³³(voir *infra*).

2.1. Accordage et scordatura

Pour Samḥā al-Ḥūlī, chaque *taqṣīm* est conditionné par les caractéristiques de l'instrument (1975, p. 27). De même, Sofiane Feki (2005, p.143-147) estime que « l'accordage et le nombre de cordes tendues sur le 'ūd influent sur le timbre, sur les possibilités mélodiques et sur le cheminement *maqāmique* lors d'un *taqṣīm* ». L'accord ultime, ou habituel selon le lexique d'al-Kindī (Yūsuf, 1965, p. 15-17), ou l'accord en faveur comme le nomme Avicenne (Erlanger, 1935, p.238), par quarts justes successives constitue une constante systémique relative au 'ūd³⁴. Cependant, al-Kindī, puis Ḥassan al-Kātib (Shiloah, 1972, p. 159) signalent le recours de certains 'ūdistes à un changement d'accord de la corde la plus grave (*bam*) en fonction du mode afin de « renforcer » les notes fondamentales et de « leur donner plus d'ampleur ». Ce type de *scordatura*³⁵ facilite ce que je nomme *a-t-tad'īm a-d-dīwānī* ou le renforcement à l'octave inférieure³⁶. Les *scordaturas* 1 & 3 sont à l'origine du

Sayyeda. Il fut le chef du *taḥt* Odéon et accompagna sa sœur dans ses enregistrements pour la firme Favorite. Le caractère de jeu de sa main droite peut être qualifié de *zaḥmagī*. La rapidité d'exécution, l'octavation et la force de frappe sont des éléments en commun avec le style adopté par Muḥammad al-Qaşabgī.

³² Si l'on en croit les descriptions des cordes et d'accordage selon Dākir Bey, il existait à l'aube du s. dernier cinq diamètres dégressifs (du grave à l'aigu) pour un 'ūd à six chœurs et six pour le 'ūd à sept chœurs.

³³ Il faut attendre la fin des années 1920 pour assister à une généralisation de cet usage. Plus particulièrement le *taqṣīm* de Ryād assunbāfī (1906-1981) en mode Sīkāh (Disque Odéon A224250) où il se sert d'un bourdon en *qabā sīkāh* (mi₁^{db}). Aussi le 'ūdiste amateur Kāmil Rūšdī (Disque Baidaphon B 091407) fait-il usage dans son *taqṣīm* en *maqām* Bayyāfī d'un bourdon accordé en *qaba dūkāh* (ré₁) remplaçant ainsi la sixième corde placée à droite de la chanterelle *kardān* (do₃) accordée souvent en *nawā* (sol₂).

³⁴ L'accordage par quarts constitue l'un des trois piliers sur lesquels se base la théorie abbasside d'al-*asābi' wa al-majāri*. Il s'agit d'une constante terminologique liée aux noms des quatre cordes et ligatures ; et la constante positionnelle concernant l'emplacement de l'index sur la ligature clé, autrement dit, l'index pince le premier degré de la corde). C'est pour cela que chaque changement d'accordage ou de position doit être signalé, d'où le terme *at-tagnīb* qui désigne la substitution de la note de l'index par l'une de ses voisines.

³⁵ Al-Urmawī fournit trois exercices de *scordatura* à appliquer sur tous les cycles ou modes (Erlanger, 1935, p. 150-151).

³⁶ « Les 'ūdistes égyptiens pratiquent (du moins depuis l'ère phonographique) une technique d'ornementation que je propose de nommer *at-tad'īm a-d-dīwānī* ou renforcement à l'octave inférieure. Observé aussi bien dans un énoncé précomposé que dans des phrases improvisées, ce renforcement concerne les degrés pivots et/ou les notes correspondant, le cas échéant, aux frappes saillantes du cycle rythmique, cela étant fait sous la forme d'une brève anticipation octaviée ou d'une frappe octaviée succédant à la note ornementée. Ce mode de jeu, nécessitant de la part de l'instrumentiste une excellente maîtrise de la composante temporelle, permet de mettre en exergue la structure métrique et rythmique de l'énoncé et de conférer une certaine profondeur acoustique à la performance » (Abdallah, *op.cit.*, p. 63).

mode de jeu nommé *zīr bam*³⁷ (tableau 4). L'ajout d'une cinquième corde fait accroître ces possibilités.

Tableau 4 : La scordatura selon les auteurs médiévaux

Scordatura	Accordage	Types d'intervalles	Auteurs
1. <i>Bam = muṭlaq maṭna</i> ³⁸	<i>sol₁, ré₂, sol₂, do₃</i>	une quinte et deux quarts	Al-Kindī & al-Kātib
2. <i>Bam = binṣar maṭna</i> ³⁹	<i>si₁, ré₂, sol₂, do₂</i>	une tierce mineure et deux quarts	Al-Kindī & al-Kātib
3. <i>Bam = muṭlaq zīr</i>	<i>do₂, ré₂, sol₂, do₃</i>	une seconde et deux quarts	Al-Kindī
4. <i>Bam = wuṣṭa Maṭna</i> ⁴⁰	<i>si^{db}₁, ré₂, sol₂, do₃</i>	une tierce majeure et deux quarts	Al-Kātib
5. <i>bam = wuṣṭa Zalzal</i>	<i>si^{db1}, ré₂, sol₂, do₃</i>	une tierce neutre plus deux quarts	Al-Kātib

D'après Ḥula'ī et Ḍākir Bey, l'accord habituel à l'époque de la Nahḍa⁴¹ consiste à accorder la corde la plus grave en *yakkāh/sol₁* indépendamment du *maqām* en question. L'ambitus résultant des cordes jouées à vide est d'une octave plus une quarte. Tandis que la sixième corde, placée à droite de la chanterelle *kardān* (*do₃*) s'accorde en *qabā gahārkāh* (*fa₁*), (plus rarement en *yakkāh*) et non pas en *gawāb gahārkāh* (*fa₃*) comme elle devrait l'être. Cette corde ne remplace donc pas le démanché, mais elle sert probablement d'un deuxième bourdon avec le *yakkāh*. Si le 'ūd est à sept chœurs, un chœur se place à gauche de la corde la plus grave que l'on accorde en *qabā dūkāh* (*ré₁*) ou en *qabā sīkāh* (*mi^{db}*) selon le besoin (Ḍākir Bey, p. 6-7).

Qaṣabgī accorde les deux cordes graves de son 'ūd à sept chœurs soit en *qabā rāst* (*do₁*) et *qabā gahārkāh* (*fa₁*) pour les modes Rāst et Nahāwand, soit en *qabā dūkāh* (*ré₁*) et *yakkāh* (*sol₁*) pour les modes Bayyātī et Ḥihāz, tandis que la chanterelle est en *gawāb gahārkāh* ou *māhūrān* (*fa₃*). Autrement dit, les cordes à vides fournissent un ambitus de deux octaves plus une quarte. L'analyse de deux *taqsīms* (en *maqāms* Bayyātī et Ṣabā) enregistrés par ce maître pour la firme Gramophone vers 1927⁴², permet d'observer que l'accordature des bourdons 1 et 2 (côté gauche) est variable et suit une stratégie propre à l'élaboration macromodale de l'improvisation enregistrée, en sorte que ces chœurs, joués à vide, fournissent les répliques à l'octave inférieure

³⁷ Le *zīr bam*, dont l'étymologie persane associe les désignations de la chanterelle *zīr* et du bourdon *bam*, consistant en une alternance rapide entre les notes d'une phrase jouée au grave sur le chœur *bam* (et les chœurs voisins) et une note fixe prise en corde à vide à l'aigu sur la chanterelle *zīr* (Touma, 1977, p. 94-95).

³⁸ Cet accordage est utilisé pour les *ṭarā'iq* (pluri. de *ṭarīqa* ou mode) *muṭlaqa* se basant sur la troisième corde à vide (Shiloah, *op.cit.*, p. 159).

³⁹ Associé aux modes dits *maḥṣūra* attribués à l'annulaire.

⁴⁰ Les *scordaturas* numérotées 4 et 5 sont utilisées dans les modes *maḥmūl* attribués au médium.

⁴¹ Cet accordage de l'instrument figure également dans la méthode nommée *Dirāsāt al-'Ūd* publiée en 1942 par Ṣafar Bey 'Alī et 'Abd al-Mun'im 'Arafa.

⁴² Exemples sonores numéros 9 et 10 de l'article « L'évolution de l'art du 'ūd égyptien en solo à l'aune du 78 tours » (Abdallah, 2010). Ils sont téléchargeables sur le lien URL : <http://www.upa.edu.lb/unites-universitaires/instituts/institutsuperieur-de-musique/traditions-musicales/documentation-electronique-du-ctm/documentationsonore/documentssonores-relatifs-a-certains-articles-de-la-rtmmam-4.html>.

des degrés-pivots modaux, sachant que les quatre autres cordes obéissent à une accordature constante par quartes successives : (3) *dūkāh* (*ré*₂), (4) *nawā* (*sol*₂), (5) *kardān* (*do*₃), (6) *māhūrān* (*fa*₃). Cette stratégie consiste pour le *taqsim* en mode Bayyātī sur le degré *nawā*, à établir les chœurs 1 et 2 respectivement en *yakkāh* (*sol*₁) et *rāst* (*do*₂), en réplique à l'octave inférieure de la finale modale (*qarār*) *nawā* (*sol*₂) et de la teneur (*ḡammāz*) *kardān* (*do*₃). Quant au *taqsim* en mode Šabā sur le degré *nawā*, Qašabgī y établit les chœurs 1 et 2 respectivement en *yakkāh* (*sol*₁) et 'agam 'ušayrān (*si*₁^b), en réplique à l'octave inférieure de la finale modale (*qarār*) *nawā* (*sol*₂) et de la teneur (*ḡammāz*) 'agam (*si*₂^b).

3. Analyse de l'énonciation musicale de *taqsim*s

La contrainte de durée limitée du support 78 tours (trois à quatre minutes pour une face), contribue au morcellement de la *wašla*⁴³ égyptienne. Mais elle donne la possibilité à des formes purement instrumentales, notamment, le *taqsim*⁴⁴ et le *samā'ī*, de se développer en tant qu'entités indépendantes de la structure globale de cette *wašla*. Cependant, avant l'avènement du disque et en raison de la prééminence du verbe (*logos*) dans la culture musicale arabe, le *taqsim* instrumental égyptien est réduit à de courtes incisives, consistant principalement en l'encadrement de la cantillation vocale (*mawwāl* ou *qašīda*) par des répliques instrumentales (*muḥāsaba*) de caractère cantillatoire, réalisées en écho (*tarjama*) aux énoncés chantés et souvent par un court prélude (*taqsim istihlāl*) préfigurant cette cantillation. C'est cette dernière modalité d'improvisation que je nomme « *taqsim* expositoire », s'agissant d'exposer rapidement les éléments les plus importants qui forment un *maqām* (Abdallah, 2009, p. 73-74).

3.1. L'art de découper le temps : procédure de macrosegmentation

Samiḥa al-Ḥūlī (1975, et Salwa a-š-Šawān (1987, p.151-157) ont donné une grande importance à l'art de l'improvisation instrumentale, dont la cantillation coranique est la meilleure illustration. Nidaa Abou Mrad considère le *taqsim* instrumental comme l'équivalent d'une cantillation vocale à texte implicite : « Le phrasé instrumental de cette forme, en l'absence de toute parole explicite chantée, reflète par son débit *microrhythmique* les idiosyncrasies métriques de la langue arabe, méritant

⁴³ Rappelons que le concert traditionnel propre à l'école égyptienne est configuré autour de la macrostructure de la *wašla*. Celle-ci consiste selon Nidaa Abou Mrad (2004, p. 204-208) en un parcours obligé (Lortat-Jacob, 1987, p. 54-56). axé sur un macromode donné et se déroulant selon un schéma dialectique ternaire, en phases se différenciant en fonction du genre, de la métrique et de l'opposition précomposition/improvisation : (1) précompositions instrumentales (*dūlāb*, *bašraf*, *samā'ī*) et vocales (*muwaššah*) en métrique mesurée ; (2) cantillations instrumentales (*taqsim*) et vocales (sur poème vernaculaire *mawwāl* ou classique *qašīda*), consistant en l'improvisation non-mesurée d'énoncés modélisés sur des formulettes modales et sur la métrique verbale ; (3) formes mixtes en métrique mesurée (*dawr* et cantillation de la *qašīda* sur la *waḥda*) comportant une alternance responsoriale d'énoncés improvisés et de phrases (répons) précomposées.

⁴⁴ Selon Frédéric Lagrange (1994, p.188-190) « le *taqsim* connaît une importante progression de la première décennie du XX^e s. aux années 1930, permettant aux instrumentistes de sortir du rôle de faire-valoir des chanteurs et d'accéder à une large notoriété ».

totale de la dénomination de cantillation instrumentale » (2004, p. 192). Rappelons que le terme *taksim* désigne dès le XVII^e siècle en musique ottomane une forme improvisative non-mesurée vocale et instrumentale assujettie à des progressions mélodiques modales codifiées selon le plan dit du *seyir*⁴⁵. Le terme *taqsim*, selon Jean During, « évoque l'idée de division, de morcellement et suggère que l'artiste procède par fragmentation d'un modèle en ses éléments constitutifs, afin de les réorganiser à son goût » (1987, p. 33). Le silence peut être utilisé comme paramètre efficace d'une macrosegmentation interne dans le *taqsim*. Il en résulte plusieurs séquences ou passages mélodiques⁴⁶ de durées variables constituant ensemble « l'architecture temporelle » de chaque *taqsim*, et la « division interne » du *maqām exploré* ou simplement *exposé*. Soufiane Feki (2005, p. 146) estime que la longueur de ces séquences et « la dimension de l'ambitus exploré sont des éléments qui aident à déterminer les différentes écoles et cultures qui émanent d'un même langage, celui du *maqām* ». Chaque silence est précédé d'une *qafila* (cadence), et suivi d'une phrase introductive (*istihlāl*) qui marque le début de la séquence suivante.

Le *taqsim* expositoire

L'analyse de huit disques enregistrés vers 1904 par le *taht*⁴⁷ Odéon⁴⁸ permet de mettre en exergue plusieurs stratégies de publication d'un corpus instrumental égyptien, panaché de compositions ottomanes⁴⁹. L'art du *taqsim* dans toutes ses

⁴⁵ «An important development was that of an improvisatory form for both voice and instruments, the *taksim* (Arabic *taqsim*), featuring flowing rhythm, codified melodic progressions (*seyir*) and modulation. The term *taksim* began to be employed in this sense during the early 17th century and was gradually adopted in both the Balkan and Arab provinces of the empire. The *taksim* became the center of the new instrumental suite, the *fasl-i sazende*, featuring several *taksim*, a *peşrev* and a *semâsi*” (Feldman, 2001).

⁴⁶ Habib Hasan Touma dénomme « passages mélodiques » ces séquences de *taqsim* qui sont séparées par des silences, tout en appliquant la désignation *maqām* au *taqsim* proprement dit : « Une importante caractéristique de l'exécution du Maqām, particularité qui ne devrait pas échapper à l'auditeur attentif, est sa division interne, reconnaissable aux silences relativement longs qui délimitent un passage mélodique. Le passage constitue le fondement du Maqām, mais un Maqām complet se compose de plusieurs passages mélodiques qui déterminent sa structure formelle grâce aux éléments qu'ils renferment. L'aspect tonal spatial du Maqām continue à se développer dans chaque passage mélodique, qui à son tour apporte un élément nouveau, ce dernier évoluant d'une manière propre ou se combinant au motif précédant » (Touma, 1977/1996, p. 52).

⁴⁷ Le *taht* désigne l'ensemble des solistes en charge de la performance traditionnelle artistique égyptienne et levantine et comprend, aux côtés du chanteur, des instrumentistes jouant de l'un des instruments suivants : *qānūn*, violon, *'ūd*, *nāy*. Aucun instrument n'est doublé, étant donné que chaque musicien est supposé déployer son talent d'improvisateur au sein d'une texture *hétérophonique*.

⁴⁸ La compagnie Odéon forma dès 1904 ce qu'elle nomma dans ses catalogues et sur le support « orchestra Odéon ». Il s'agit, en fait, d'un *taht* composé de trois instrumentistes solistes qui sont : le *'ūdiste* Sayyid a-s-Suwāsi, le *qānūniste* 'Abd al-'Azīz al-Qabbāni, et le *nāyiste* 'Alī Šālīh.

⁴⁹ Il s'agit de précompositions, de formes improvisatives concertantes responsoriales et de *tāqsim*s :

- un seul *başraf* composé est gravé sur double face (Başraf 'Uşşāq 'Utmān Bey, disque Odéon 31005) ;
- un *başraf taqsimī* sur une double face (Başraf Qarabaṭāq Sīkāh, disque Odéon 31017, et Başraf Ališbār, disque Odéon 31007) ;
- chacune des deux faces du disque est consacrée à un *başraf* complet distinct (Başraf a-n-Nāzīr al-Miṣrī, disque Odéon 31004 et Başraf Şabā, disque Odéon 31053) ;
- la première face est dédiée à un *başraf*, tandis que la deuxième est consacrée à un *taqsim* à tour de rôle (toujours dans le même ordre de l'apparition des noms des instruments : *'ūd-qānūn-nāy* (Başraf Sūzdulār, disque Odéon 31012-3) ;

modalités est omniprésent dans ce corpus. L'étude comparative de quatre *taqsīms* expositives en modes Bayyāfī, Ḥigāz, Ṣabā et Rāst par le *ūdīste* Sayyid a-s-Suwaysī (tableau 5) montre que chaque *taqsīm* se réalise sur quatre ou cinq séquences.

Tableau 5 : Étude séquentielle comparative de quatre *taqsīms* expositives par les membres de l'ensemble Odéon (les durées étant exprimées en secondes)

	Bayyāfī		Ḥigāz		Ṣabā		Rāst	
	<i>ūd</i> *	<i>qānūn</i>	<i>ūd</i> *	<i>qānūn</i>	<i>ūd</i> *	<i>qānūn</i>	<i>ūd</i> *	<i>qānūn</i>
Séquence 1	13	5	16	5	13	5	11	6
Séquence 2	22	13	24	13	20	30	5	16
Séquence 3	7	5	9	5	4		27	6
Séquence 4	7	24	8	24	24		7	21
Séquence 5	23		31					

Les durées totales varient entre 58 et 94 secondes. Les silences occupent entre 6 et 10 secondes, autrement dit, ils représentent proportionnellement de 7 à 13 % de la durée totale. L'ambitus exploré est souvent d'une octave plus une quarte (sans compter le bourdon).

Tableau 6 : Étude séquentielle comparative de trois *taqsīms* expositives par Amīn al-Mahdī et d'un *taqsīm* expositif par Manṣūr 'Awaḍ

	ŠŠd 'Arabān	Faraḥfazā	Ḥuasynī	Rāst (Manṣūr 'Awaḍ)
Séquence 1	7	9	6	13
Séquence 2	7	11	6	15
Séquence 3	11	10	21	18
Séquence 4	11			
Séquence 5	21			

Cette modalité est employée par le *ūdīste* Manṣūr 'Awaḍ (1880-1954) avant son *taqsīm* mesuré sur le cycle *bamb* en *maqām* Rāst, et ce, en introduisant trois séquences en prélude ayant comme longueurs 13,15, et 18 secondes environ, tandis que les périodes de silence occupent 10 % environ de la durée totale de 51secondes (disque Baidaphon 12407). De même, l'étude des trois disques interprétés par le *ūdīste* Amīn al-Mahdī (1895-1959) pour la compagnie Odéon (vers 1927), en effet, permet d'observer l'usage de cette modalité en prélude avant d'entamer des précompositions de forme *samā'ī* (Abdallah, 2010, p. 56).

-
- enfin, un seul disque consacre ses deux faces au *taqsīm*, or la deuxième face représente un *taqsīm* exploratoire en solo par le violoniste Ibrāhīm Sahlūn. Il est intéressant de remarquer que les *taqsīms* en prélude sont toujours exécutés par le *ūdīste* Sayyid a-s-Suwaysī. Ils se composent d'une à deux séquences et préludent systématiquement aux précompositions et aux séquences mesurées concertantes improvisatives. Il en est de même pour le *taqsīm* conclusif qui remplit la durée disponible restant sur la deuxième face.

Le *taqsīm* exploratoire

Les *taqsīms* exploratoires occupent la durée d'une face de disque 78 tours et renferment de sept à onze séquences⁵⁰, tout en présentant un ambitus qui ne dépasse pas la double octave. Comme le montrent les tableaux 7 et 9, la seule exception est assumée par le 'ūdiste Šihāta Sa'āda qui adopte le schéma de séquences particulièrement longues, en nombre restreint et séparées par de courtes plages de silence, de durées inférieures à 5 % de la durée totale du *taqsīm* (169-199 s.), alors qu'en général, ces temps de silence sont de 8 à 11 s..

Tableau 7 : Étude séquentielle comparative de huit *taqsīms* exploratoires

	D. Ḥusnī	A. al-Mahdī		Azūrī Hārūn '		Šihāta Sa'āda		
	Rāst	Rāst	Bayyāfī	Rāst	Ḥigāz	Būsalk	Ḥigāz	Nahāwand
Séquence 1	10	8	12	23	22	3 ⁵¹	19	13
Séquence 2	10	27	10	18	26	39	8	33
Séquence 3	11	25	14	15	11	43	21	65
Séquence 4	8	12	8	25	22	58	50	48
Séquence 5	23	24	17	35	19	50	70	
Séquence 6	7	6	11	11	6			
Séquence 7	27	6	9	39	63			
Séquence 8	7	10	27	51	9			
Séquence 9	19	40	12		41			
Séquence 10	28		4					
Séquence 11	5		22					

Une autre caractéristique, qui concerne l'élaboration modale du *maqām* Rāst et l'ambitus exploré dans chaque séquence, peut être dégagée de cet examen : de façon générale, la 1^e séquence (de configuration modale *plagale*⁵²) explore la région (registre) mélodique situés entre *yakkāh* et *gahārkhāh*, tandis que la 2^e séquence (de configuration modale *authentique*) complète l'octave entre la finale *rāst* et son redoublement *gawāb*, autrement dit le degré *kardān*. Notons ici la prédominance des séquences courtes chez les 'ūdistes égyptiens de cette époque (à l'exclusion de Šihāta Sa'āda).

⁵⁰ Certains 'ūdistes ont enregistré des *taqsīms* occupant la durée d'une double face, autrement dit, la totalité d'un disque 78 tours. Le nombre de séquences n'excède pas dans ce cas les 16.

⁵¹ Celle-ci ne représente pas une séquence, mais juste une suspension en faisant sonner la tonique du *maqām* avant de commencer la séquence.

⁵² La configuration modale plagale du plain-chant latin présente un ambitus axé sur la finale avec deux tétracordes qui encadrent celle-ci, tandis que l'ambitus de la configuration authentique est d'une octave surplombant la finale et axée sur la teneur. Nidaa Abou Mrad (2008) extrapole ces notions aux traditions monodiques modales non-ecclésiastiques.

3.2. *Al-iqāma et a-t-tarjī'āt comme critères de microsegmentation*

Les auteurs médiévaux analysent le mouvement mélodique par le biais de l'opposition : *intiḳāl/iqāma* ou évolution/arrêt. Or *iqāma* et répétition sont indissociables. Chez Ṣafīy a-d-Dīn al-Urmawī⁵³, un arrêt⁵⁴ s'effectue par répétition des frappes de plectre sur une même note⁵⁵ (Erlanger, 1938, p. 153). Cet arrêt redoublé est ci-après dénommé *iqāma* simple à répétition (ISR). Or, dès le X^e siècle, Avicenne décrit la meilleure façon d'effectuer une *iqāma* : « Pour s'arrêter sur une note, le mieux est de la redoubler, c'est-à-dire de la jouer d'abord une première fois, puis une autre en lui substituant son double ou sa moitié [son octave grave ou aiguë » (Erlanger, 1932, p.230). Ce type d'*iqāma*, que l'on peut nommer *al-iqāma al-muḏa'afa* ou *redoublée* à l'octave, peut être simple (IMS), ou encore redoublé (IMR). Cette section est consacrée à l'analyse de l'usage de ces procédés par les 'ūdistes égyptiens.

***Iqāma* de caractère métrique**

Outre les types mentionnés plus haut, les maîtres 'ūdistes égyptiens de l'ère phonographique pratiquent dans le *taqṣīm* ce que je nomme *al-iqāma al-muḏa'afa* à caractère métrique (IMCM), qui est attestée dès les premiers enregistrements de l'ensemble Odéon et jusqu'à la fin des années 1920. Elle s'exprime par la répétition octaviée de l'un des deux pieds métriques *ḥalīliens*, ou *taf'īla*, que sont *fa'ūlun (tanant)* et *fā'ilun*⁵⁶ (*tan tanan*), un certain nombre de fois (en fonction de son emplacement⁵⁷) sur le degré fondamental d'un *maqām* ou ses degrés-pivots. Elle intervient souvent avant la *qafla* (Q) ou clause d'une séquence relativement longue⁵⁸, ou encore au sein d'une séquence courte. Dans ce dernier cas, un schéma de réalisation triphasé, qui encadre une évolution/*intiḳāl* (E), est mis en œuvre comme suit : IMCM–E–Q.

⁵³ Au début du chapitre 15 de son *Livre des cycles*, intitulé « De l'art de pratiquer la musique » Erlanger, 1935, p. 551).

⁵⁴ « Quand, pour rendre certaines notes, on donne plusieurs coups de [plectre], on dit qu'il y arrêt » (Erlanger, 1935, p.153).

⁵⁵ Cet auteur décrit le « mouvement circulaire [caractérisant les frappes du plectre *miḏrāb*] : le plectre se dirigeant vers le bas pour battre le *ta* de chaque *sabab [tana]* et vers le haut pour battre le *na* ». Il établit un rapport entre le jeu du plectre et les paradigmes de la prosodie arabe : *sabab, wataḏ* et *faṣīla* « ...Tu pourras d'un coup de plectre, souligner chaque motion des *sababs, wataḏs* et *fāṣīlahs*... » (Erlanger, 1935, p. 551).

⁵⁶ Dans le cas de *fa'ūlun*, la note grave coïncide avec la syllabe « *fa* », tandis que « *'ūlun* » s'exprime sur la note aiguë. De même, quand il s'agit de *fā'ilun*, c'est la syllabe « *fā* » qui s'exprime par la note grave.

⁵⁷ On observe que lorsqu'il s'agit d'une IMCM placée à la fin d'une séquence longue, elle est répétée deux à quatre fois au maximum, tandis qu'une IMCM qui est énoncée au sein d'une séquence courte intervient de quatre à huit fois.

⁵⁸ Les *taqṣīms* expositifs en modes *Bayyātī* et *Higāz*, se composant chacun de cinq séquences en comportent, respectivement, trois et quatre *iqāmas*. Le *taqṣīm* en *Ṣaba* en comporte deux placées à la fin de séquences les plus longues (séquences 2 et 4).

traité arabe anonyme sur l'art musical et semble être très en vogue à son époque, notamment chez les 'ūdistes (Erlanger, 1939, p. 245-246) :

« Faire un tarjī', c'est dans le langage conventionnel des joueurs d'instruments à cordes, spécialement les luthistes, faire en sorte que le mouvement de la mélodie s'effectue sur les notes d'une corde -le hādd⁵⁹ par exemple (la 5^e) qui reçoit alors le nom de sāyir at-targī'ah (corde de mouvement de la tarjī'ah)- et après chaque battement de plectre, ou un certain nombre de ces battements sur cette dernière corde, on en imprime un autre à une autre corde toujours libre, le bam par exemple (la 1^e) à laquelle on donne alors le nom de lāzim a-t-tarjī'ah (corde fixe de la tarjī'ah =bourdon), et aussi celui de rāji' (corde de retour) ».



Exemple 5 : 1^e séquence du taqsim Bayyāti par Sayyid a-s-Suwaysī contenant quatre tarjī'āt axées sur le pied fa'ūlun

Les tarjī'āt ont pour rôle de mettre en exergue la structure métrique des séquences improvisées. Leur élaboration improvisée fait appel à un savoir et un savoir-faire très poussés.

La seule corde de retour utilisée par les instrumentistes du début du XX^e s. est le bourdon *yakkāh*, quel que soit le *maqām*. Cependant, on observe chez al-Qaṣabgī plusieurs cordes de retour même, et ce, au sein d'une même séquence déployée avec grâce.

3.3. Analyse sémiotique modale

L'appréhension sémiotique modale est axée sur deux types de réécriture grammaticale transformationnelle. La première intéresse le composant morphophonologique rythmico-mélodique, tandis que la deuxième concerne le composant syntaxique. Cette approche intéresse le présent propos, dans la mesure où elle permet d'envisager le substrat métrique de la morphologie rythmique du taqsim en tant que base générative et transformationnelle du rythme de l'énonciation musicale, d'une part, et le substrat phonologique modal, à base de chaînes de tierces, instituant un noyau modal principal α , axé sur la finale modale, versus un noyau modal secondaire β concurrent du premier, en tant que base générative de la morphosyntaxe de ce même texte (Abou Mrad, 2016a).

⁵⁹ Tout comme le *zīr bam* (voir *supra*), ce mouvement mélodique qui se déroule sur la corde en question et ses voisines.

Méthodologie

Lorsqu'il applique ce type d'analyse aux *taqsīms* de Sami Chawa au violon, Nidaa Abou Mrad (2015, 2016b) assimile les textes instrumentaux improvisés à une cantillation de textes verbaux arabes implicites, dont la morphologie métrique quantitative constitue l'assise essentielle du rythme musical du *taqsīm*. Ce type d'analyse sémiotique introduit en conséquence une syllabation du texte instrumental, qui est basée sur les pieds de la métrique *halīlienne*, méthode employée dans le présent article dans la transcription des trois exemples musicaux examinés.

Cette syllabation instaure un système rythmique qui est axé, selon une première lecture/réécriture morphosyntaxique, sur une pulsation syllabée irrégulière, autrement dit de durée variable⁶⁰.

Ce système est cependant stratifié et autorise une deuxième réécriture dans laquelle les pulsations syllabées sont regroupées dans des unités morphologiques ou pulsations métasyllabiques, qui peuvent être isochrones ou hétérochrones.

En outre, cet auteur a mis en exergue une certaine régularisation de la trame métrique de fond dans la cantillation non-mesurée, vocale et/ou instrumentale, et ce, sans doter l'énonciation musicale d'une *mesure* proprement dite. Cette régularisation s'origine dans cette pulsation implicite ternaire qui est induite par la fréquence de l'unité *watid maǧmū'*/*mafrūq* trochaïque (— ◡)/iambique (◡ —). Cela amène à adopter une trame métrique à base de pulsation implicite ternaire, qui conduit à assimiler, à titre d'exemple, la troisième séquence du *taqsīm* de Sayyid a-s-Suwayṣī à une mesure chiffrée 54/8.

Par ailleurs, l'examen sémiotique fait par Nidaa Abou Mrad des *taqsīms* y localise une segmentation des séquences

Aussi la sémiotique modale adopte-t-elle un système de représentation algébrique linéaire à base de matrices (Abou Mrad, 2016b, ch. 2). Ainsi la réécriture émiq de la monodie μ , qui relève du mode mélodique $M(\mu)$ M et du style rythmique $\rho(\mu)$, prend-elle la forme d'une matrice ligne $E(\mu)$, de taille n . Cette matrice $E(\mu) = (f_{1,k})_{1,1 \leq k \leq n}$ se compose d'une série de n notes focales $f_{1,k}$ ($1 \leq k \leq n$), qui se décomposent en des hauteurs et des valeurs métriques/rythmiques. Ainsi la ligne mélodique des hauteurs $i_{1,k}$ ($1 \leq k \leq n$) des n notes focales de μ constitue-t-elle dans cette perspective une matrice ligne $A(\mu) = (i_{1,k})_{1,1 \leq k \leq n} = (i_{1,1} \dots i_{1,n})$, de n colonnes, les coefficients $i_{1,k}$ représentant des degrés de l'échelle modale employée. Cette matrice ligne mélodique donne lieu à une réduction nucléaire qui substitue aux notes leurs indicateurs nucléaires modaux α versus β . Aussi cette réduction nucléaire de μ s'écrit-elle

$$N(A(\mu)) = N\left(\left(i_{1,k}\right)_{1,1 \leq k \leq n}\right) = N(i_{1,1} \dots i_{1,n}) = \left(v(i_{1,1}) \dots v(i_{1,n})\right) = \left(v(i_{1,k})\right)_{1,1 \leq k \leq n}$$

⁶⁰ Ce type d'analyse en termes de pulsation hétérochrone est inféré des travaux de Constantin Brăiloiu, Constantin Brăiloiu (1951 et 1952) sur le *giusto syllabique* et le *rythme aksak*, et ceux de Jacques Bouët (1997) sur la notion de pulsation irrégulière.

La règle de cette réduction assigne à un degré impair le trait nucléaire $\nu = \alpha = -\beta$, et à un degré pair le trait nucléaire $\nu = \beta = -\alpha$.

Quant au rythme de la séquence monodique μ , il donne lieu à une représentation algébrique qui prend la forme de la matrice colonne rythmique $R(\mu) = (\theta_{k,1})_{1 \leq k \leq n,1} = \begin{pmatrix} \theta_{1,1} \\ \vdots \\ \theta_{n,1} \end{pmatrix}$, de n lignes et à coefficients identifiés aux valeurs métriques musicales $\theta_{k,1}$ ($1 \leq k \leq n$) associées aux n notes focales de la séquence. Cela ouvre la voie à la réécriture matricielle qui suit :

$$E(\mu) = (i_{1,k}\theta_{k,1})_{1 \leq k \leq n,1} = (i_{1,1}\theta_{1,1} \dots i_{1,n}\theta_{n,1}) = (i_{1,1} \dots i_{1,n}) \begin{pmatrix} \theta_{1,1} \\ \vdots \\ \theta_{n,1} \end{pmatrix} = (i_{1,k})_{1,1 \leq k \leq n} (\theta_{k,1})_{1 \leq k \leq n,1} = \Lambda(\mu)R(\mu)$$

En appliquant la réduction nucléaire à la réécriture globale de μ , on obtient :

$$\begin{aligned} N(E(\mu)) &= N(\Lambda(\mu)R(\mu)) = N(\Lambda(\mu))R(\mu) = (\nu(i_{1,k}))_{1,1 \leq k \leq n} (\theta_{k,1})_{1 \leq k \leq n,1} \\ &= (\nu(i_{1,1}) \dots \nu(i_{1,n})) \begin{pmatrix} \theta_{1,1} \\ \vdots \\ \theta_{n,1} \end{pmatrix} \end{aligned}$$

En outre, l'introduction par Nidaa Abou Mrad (2016b, chapitre 3) des vecteurs mélodiques dans l'analyse fait passer celle-ci du cadre d'une morphophonologie modale générative (Chomsky & Halle, 1968) vers celui d'une morphosyntaxe modale générative (Chomsky, 1957), dans la perspective de la grammaire chomskyenne. En même temps, on passe de l'étude des unités de seconde articulation modale vers celle des unités de première articulation, et ce, en empruntant la perspective de la grammaire fonctionnaliste martinétienne (Martinet, 1960-1970-1971), dans le sillage des propositions faites en ce sens par Nicolas Meeùs (2012).

Ainsi Nidaa Abou Mrad (2014) définit-il le vecteur génératif modal sous-jacent en tant que classe d'équivalence $\overrightarrow{\nu(l_{1,k})\nu(l_{1,p})}$ entre bipoints sonores $(i_{1,k}, i_{1,p})$ équipollents au titre des traits nucléaires sous-jacents respectivement de leurs degrés constitutifs.

De même le transcodage vectoriel de la réduction nucléaire de la ligne mélodique d'une monodie μ s'écrit-il :

$$\begin{aligned} N(\Lambda(\mu)) &= (\nu(i_{1,k}))_{1,1 \leq k \leq n} = (\nu(i_{1,1}) \dots \nu(i_{1,n})) \leftrightarrow V(N(\Lambda(\mu))) \\ &= V(\nu(i_{1,k}))_{1,1 \leq k \leq n} = \overrightarrow{(\nu(l_{1,k})\nu(l_{1,k+1}))}_{1,1 \leq k \leq n} \\ &= V(\nu(i_{1,1}) \dots \nu(i_{1,n})) = \overrightarrow{(\nu(l_{1,1})\nu(l_{1,2}) \dots \nu(l_{1,n-1})\nu(l_{1,n}))} \end{aligned}$$

Dans cette perspective, Nidaa Abou Mrad distingue deux types de vecteur nul, s'agissant du vecteur $\vec{p} = \overrightarrow{\alpha(M)\alpha(M)} = \vec{0}$, prolongation du noyau principal, dénommé *vecteur-prolongation primordiale*, d'une part, et, d'autre part, du vecteur

$\vec{p} = \overrightarrow{\beta(M)\beta(M)} = \vec{0}$, prolongation du noyau secondaire et dénommé *vecteur-prolongation secondaire suspensive*. Quant aux autres vecteurs, ils se ramènent au vecteur-question $\vec{q} = \overrightarrow{\alpha(M)\beta(M)}$, qui correspond à une élaboration qui va du noyau principal au noyau secondaire, d'une part, et, d'autre part, au vecteur-réponse $\vec{q} = \overrightarrow{\alpha(M)\beta(M)}$, qui correspond à une élaboration qui revient du noyau secondaire vers le noyau principal. Il reste que l'addition de ces deux vecteurs est nulle, la structure originelle/fondamentale (SOF ou Φ) prenant la forme $\Phi = \vec{q} + \vec{r} = \vec{0}$, tandis que sa *structure inverse* $\iota\Phi = -\Phi = \vec{r} + \vec{q} = \vec{0}$.

Quant à la réduction vectorielle modale, elle s'inscrit à rebours du déploiement compositionnel de l'arrière-plan au plan moyen et des élaborations qui opèrent entre les différentes strates de ce dernier. Elle s'identifie à des additions vectorielles progressives. Celles-ci substituent à la concaténation de vecteurs modaux proches de la structure de surface des vecteurs de plus en plus profonds. Ceux-ci constituent des régressions, par élimination progressive des prolongations (entre les stratifications du plan moyen), vers la structure fondamentale. En remontant de l'avant-plan vers l'arrière-plan, la régression analytique d'une monodie donne prise, en sens inverse, à une modélisation du déploiement compositionnel/improvisatif. La reformulation grammaticale générative de cette monodie consiste en une réécriture qui tente de représenter le déploiement de la SOF vers la surface monodique (Abou Mrad, 2016a, p. 50-51).

Cette réécriture emploie un système de parenthésation (inspiré de celui en usage dans la grammaire générative verbale) qui assigne

1. les accolades $\{ \}$ à l'encadrement des phrases modales,
2. les crochets $[]$
 - a. à la démarcation des syntagmes modaux,
 - b. de même qu'à l'individuation des constituants morphologiques immédiats de ces syntagmes, et
3. les parenthèses proprement dites $()$ à la délimitation des vecteurs-liaisons de ponctuation qui s'inscrivent entre les segments phrastiques.

En outre, ce système recourt au fléchage \rightarrow ou \leftrightarrow qui représente d'une manière dynamique le phénomène de dérivation.

Modélisation sémiotique modale de deux séquences du *taqsīm* de Sayyid a-s-Suwaysī

Ce système d'analyse et de modélisation est à présent appliqué à la première séquence μ_1 et à la troisième séquence μ_3 du *taqsīm* Bayyātī enregistré par a-s-Suwaysī.

La réécriture morphophonologique rythmico-mélodique de ces deux séquences est axée sur le pied *ḥalīliyyan fa'ūlun*. Celui-ci est répété huit fois dans chacune des deux séquences, dont plusieurs par IMCM, sachant que l'évolution E et que la clausule *qafla* Q sont constituées dans chaque cas de prolongations neumatiques/mélismatiques qui s'insèrent sur la première longue 'ū de ce pied. Cette réécriture donne lieu à une double réduction nucléaire, la première étant d'ordre syllabique (ou

tenant lieu de syllabique pour le remplissage neumatique/mélismatique qui est infrasyllabique ou intrasyllabique), tandis que la deuxième est métasyllabique.

transcodage vectoriel: (q) r (p) q (r) p (p) q (s) r (q) s (r) q (s) r
 réd. nucl. métasyllabique: α β α α β α α α β β α β β α β β α
 réd. nucl. syllabique: α α β α β α α β α α β β α α β β α β β α β α β α β α



Exemple 6 : réduction nucléaire et transcodage vectoriel génératif modal de la première séquence du taqsim de Sayyid a-s-Suwayṣī

Cela donne lieu à la réécriture qui suit de cette séquence

$$\begin{aligned}
 & N(E(\mu_1)) = N(\Lambda(\mu_1)R(\mu_1)) = N(\Lambda(\mu_1))R(\mu_1) \\
 & = (\alpha, \beta, \alpha, \alpha, \beta, \alpha, \alpha, \beta, \beta, \alpha, \beta, \beta, \alpha, \beta, \beta, \alpha) \left(\begin{array}{c} (| - |\langle \rangle, |fa| \bullet) \\ (|'ü| \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet) \\ (|lun| \bullet, -|fa| \bullet) \\ (|'ü| \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet) \\ (|lun| \bullet, -t|fa| \bullet) \\ (|'ü| \bullet, -| - | \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet) \\ (|lun| \bullet, t|fa| \bullet) \\ |'ü| \bullet \\ (|lun| \bullet, -|fa| \bullet) \\ (|'ü| \bullet, -| - | \bullet) \\ (|lun| \bullet, -|fa| \bullet) \\ (|'ü| \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet) \\ (|lun| \bullet, |fa| \bullet) \\ |'ü| \bullet \\ (|lun| \bullet, -|fa| \bullet) \\ (|'ü| \bullet, -| - | \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet) \\ |lun| \bullet \end{array} \right) \\
 & = \left(\begin{array}{c} \alpha(| - |\langle \rangle, |fa| \bullet), \beta(|'ü| \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet), \alpha(|lun| \bullet, -|fa| \bullet), \\ \alpha(|'ü| \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet), \beta(|lun| \bullet, -t|fa| \bullet), \\ \alpha(|'ü| \bullet, -| - | \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet), \alpha(|lun| \bullet, t|fa| \bullet), \alpha|'ü| \bullet, \\ \beta(|lun| \bullet, -|fa| \bullet), \beta(|'ü| \bullet, -| - | \bullet), \alpha(|lun| \bullet, -|fa| \bullet), \\ \beta(|'ü| \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet, | - | \bullet, -| - | \bullet), \beta(|lun| \bullet, -|fa| \bullet), \alpha|'ü| \bullet, \\ \beta(|lun| \bullet, -|fa| \bullet), \beta(|'ü| \bullet, -| - | \bullet, -| - | \bullet, | - | \bullet), \alpha|lun| \bullet \end{array} \right)
 \end{aligned}$$

$$= \left(\begin{array}{l} (\alpha| - |\dot{\zeta}|, \alpha|fa|\dot{\delta}), (\beta|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}), (\alpha|lun|\dot{\delta}, \beta|fa|\dot{\delta}), \\ (\alpha|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}), (\beta|lun|\dot{\delta}, \alpha|fa|\dot{\delta}), \\ (\alpha|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}), (\alpha|lun|\dot{\delta}, \alpha|fa|\dot{\delta}), \alpha|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \\ (\beta|lun|\dot{\delta}, \alpha|fa|\dot{\delta}), (\beta|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}), (\alpha|lun|\dot{\delta}, \beta|fa|\dot{\delta}), \\ (\beta|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}), (\beta|lun|\dot{\delta}, \beta|fa|\dot{\delta}), \alpha|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \\ (\beta|lun|\dot{\delta}, \alpha|fa|\dot{\delta}), (\beta|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}, \alpha| - |\dot{\delta}, \beta| - |\dot{\delta}), \alpha|lun|\dot{\delta} \end{array} \right)$$

Dans cette réécriture, une pulsation syllabique est affectée du signe « - », lorsque le noyau syllabique est opposé au noyau métasyllabique, et de la fonction « t », lorsqu'il s'agit d'une *tarjī'a* ou redoublement à l'octave inférieure *yakkāh*.

Cela donne lieu à la réalisation phonologique qui suit :

$$E(\mu_1) = \left(\begin{array}{l} (G| - |\dot{\zeta}|, E|fa|\dot{\delta}), (F|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, G| - |\dot{\delta}, A| - |\dot{\delta}), (B|lun|\dot{\delta}, A|fa|\dot{\delta}), \\ (G|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, G| - |\dot{\delta}, A| - |\dot{\delta}, B| - |\dot{\delta}, G| - |\dot{\delta}, A| - |\dot{\delta}), (F|lun|\dot{\delta}, tG|fa|\dot{\delta}), \\ (G|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, A| - |\dot{\delta}, F| - |\dot{\delta}, G| - |\dot{\delta}, E| - |\dot{\delta}, F| - |\dot{\delta}), (E|lun|\dot{\delta}, tG|fa|\dot{\delta}), G|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \\ (F|lun|\dot{\delta}, tG|fa|\dot{\delta}), (A|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, G| - |\dot{\delta}), (B|lun|\dot{\delta}, A|fa|\dot{\delta}), \\ (F|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, C| - |\dot{\delta}, B| - |\dot{\delta}, A| - |\dot{\delta}, F| - |\dot{\delta}, G\alpha| - |\dot{\delta}), (A|lun|\dot{\delta}, C|fa|\dot{\delta}), B|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, \\ (A|lun|\dot{\delta}, B|fa|\dot{\delta}), (A|\dot{\bar{u}}|\dot{\delta}, G| - |\dot{\delta}, G| - |\dot{\delta}, A| - |\dot{\delta}), G|lun|\dot{\delta} \end{array} \right)$$

Quant à la réécriture dérivationnelle syntaxique générative ou structure sous-jacente $J(\mu_1)$ de cette séquence, elle prend son point de départ dans le transcodage vectoriel de la réduction nucléaire de la ligne mélodique de μ_1 , qui s'écrit comme suit, en prenant en considération les vecteurs-liaisons de ponctuation, qui s'inscrivent entre les huit pieds métriques successifs (tout en initiant le premier pied) :

$$\begin{aligned} V(N(\mu_1)) &= V(v(i_{1,k}))_{1,1 \leq k \leq n} = \overline{(v(l_{1,k})v(l_{1,k+1}))}_{1,1 \leq k \leq n} = V(v(i_{1,1}) \dots v(i_{1,n})) \\ &= \overline{(v(l_{1,1})v(l_{1,2}) \dots v(l_{1,n-1})v(l_{1,n}))} \\ &= ((\vec{q}), \vec{r}, (\vec{p}), \vec{q}, (\vec{r}), \vec{p}, (\vec{p}), \vec{q}, (\vec{s}), \vec{r}, (\vec{q}), \vec{s}, (\vec{r}), \vec{q}, (\vec{s}), \vec{r}) \end{aligned}$$

La présente analyse envisage cette séquence comme étant faite de quatre segments $\mu_{1,j}$ ($1 \leq j \leq 4$), chacun étant constitué d'un couple de pieds, ce couple étant réductible à un vecteur $\{\vec{x}\}$, ces pieds étant issus d'une décomposition de ce vecteur en deux vecteurs séparés par une ponctuation interne, tandis que les segments sont encadrés par des ponctuations externes. Cela permet de décrire cette séquence à partir d'une série de prolongations récursives, avec des transformations, lesquelles bourgeonnent à gauche de la dichotomie primordiale, située en arrière-plan du dernier segment $\mu_{1,4}$, composé du dernier couple de pieds. Soit :

$$J(\mu_{1,4}) \leftrightarrow \{\vec{p}\} \leftrightarrow \{\vec{q} + \vec{r}\} \leftrightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\} \leftrightarrow \{[\vec{q} + (\vec{s})] + [\vec{r}]\} \leftrightarrow \{[\vec{q}] + (\vec{s}) + [\vec{r}]\}$$

Ainsi le troisième segment, axé sur un vecteur suspensif, est-il décomposable selon le schéma qui suit, inverse du précédent, avec quelques transformations/décalages :

$$J(\mu_{1,3}) \leftrightarrow \{\mathcal{S}\} \leftrightarrow -\{\bar{q} + \bar{r}\} \leftrightarrow -\{[\bar{q}] + [\bar{r}]\} \leftrightarrow \{-[\bar{q}] - [\bar{r}]\} \leftrightarrow \{[\bar{r}] + [\bar{q}]\} \leftrightarrow \{[\bar{r}] + [\bar{q}] + [\mathcal{S}]\} \\ \leftrightarrow \{[\bar{r}] + [(\bar{q}) + [\mathcal{S}]]\} \leftrightarrow \{[\bar{r}] + (\bar{q}) + [\mathcal{S}]\}$$

Quant au deuxième segment, axé sur le questionnement, il prépare le caractère suspensif du troisième :

$$J(\mu_{1,2}) \leftrightarrow \{\bar{q}\} \leftrightarrow \{[\bar{p}] + [\bar{q}]\} \leftrightarrow \{[\bar{p} + (\bar{p})] + [\bar{q}]\} \leftrightarrow \{[\bar{p}] + (\bar{p}) + [\bar{q}]\} \leftrightarrow \{[\bar{p}] + (\bar{p}) + [\bar{q}]\}$$

Le premier segment est, pour sa part, symétrique (opposé) du dernier :

$$J(\mu_{1,1}) \leftrightarrow \{\mathcal{S}\} \leftrightarrow -\{\bar{q} + \bar{r}\} \leftrightarrow -\{[\bar{q}] + [\bar{r}]\} \leftrightarrow \{-[\bar{q}] - [\bar{r}]\} \leftrightarrow \{[\bar{r}] + [\bar{q}]\} \\ \leftrightarrow \{[\bar{r}] + (\bar{p}) + [\bar{q}]\} \leftrightarrow \{[\bar{r}] + (\bar{p}) + [\bar{q}]\}$$

De fait, le premier segment bourgeonne, presque à l'identique (en sous-jacence), à partir du quatrième, tandis que les deux segments intermédiaires bourgeonnent au milieu par enchâssement, moyennant l'insertion des vecteurs-liaisons appropriés. Cela commence par les vecteurs-liaisons initial et dernier qui sont issus d'une dichotomie réalisée à partir d'une prolongation récursive gauche :

$$J(\mu_1) \leftrightarrow \{\bar{p}\} \leftrightarrow \{\bar{q} + \bar{r}\} \leftrightarrow \{[\bar{q}] + [\bar{r}]\} \leftrightarrow \{[\bar{p}] + J(\mu_{1,4})\} \leftrightarrow \{(\bar{q}) + (\bar{r}) + J(\mu_{1,4})\} \\ \leftrightarrow \{(\bar{q}) + (\bar{r}) + J(\mu_{1,4})\} \leftrightarrow \{(\bar{q}) + J(\mu_{1,1}) + (\bar{r}) + J(\mu_{1,4})\}$$

Cela se poursuit par une série d'enchâssements et de substitutions :

$$J(\mu_1) \leftrightarrow \{(\bar{q}) + J(\mu_{1,1}) + \{\mathcal{S}\} + (\bar{r}) + J(\mu_{1,4})\} \leftrightarrow \{(\bar{q}) + J(\mu_{1,1}) + (\bar{r}) + \{\bar{q}\} + (\bar{r}) + J(\mu_{1,4})\} \\ \leftrightarrow \{(\bar{q}) + J(\mu_{1,1}) + (\bar{r}) + \{(\bar{q}) + \{\mathcal{S}\} + \{\mathcal{S}\}\} + (\bar{r}) + J(\mu_{1,4})\} \\ \leftrightarrow \{(\bar{q}) + J(\mu_{1,1}) + (\bar{r}) + \{J(\mu_{1,2}) + \{\mathcal{S}\} + J(\mu_{1,3})\} + (\bar{r}) + J(\mu_{1,4})\} \\ \leftrightarrow \{(\bar{q}) + \{[\bar{r}] + (\bar{p}) + [\bar{q}]\} + (\bar{r}) + \{[\bar{p}] + (\bar{p}) + [\bar{q}]\} + \{\mathcal{S}\} + \{[\bar{r}] + (\bar{q}) + [\mathcal{S}]\} + (\bar{r}) \\ + \{[\bar{q}] + \{\mathcal{S}\} + [\bar{r}]\}\}$$

Avant de procéder à la réécriture de μ_3 , il est possible de faire l'économie de la réitération à l'identique par cinq fois de la formule à bourdon ou *tarjī'a* (fonction $t(x)$ ou *octava bassa*) :

$$N(E(\text{tarjī'a})) = N(\Lambda(\text{tarjī'a})R(\text{tarjī'a})) = N(\Lambda(\text{tarjī'a}))R(\text{tarjī'a}) \\ = (\beta_2, \beta_2) \left(\begin{array}{c} | \bar{u} | \\ | \text{lun} | \bullet | t | f a | \bullet \end{array} \right)$$

transcodage vectoriel: (q) s (s) s (s) s (s) s (s) s (s) s (s) r (q) r q r (q) r
 réd. nucl. métasyllabique: (α) β β β β β β β β β β β β β α β α β α β α
 réd. nucl. syllabique: (α)α β β β β β β β β β β β β β β β α β α β α β α

Fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun fa-ū-lun

Exemple 7 : réduction nucléaire et transcodage vectoriel génératif modal de la troisième séquence du taqsim de Sayyid a-s-Suwaysī

Cela donne lieu à la réécriture qui suit de cette phrase

$$N(E(\mu_3)) = N(\Lambda(\mu_1)R(\mu_1)) = N(\Lambda(\mu_1))R(\mu_1)$$

$$\begin{aligned}
 &= (\alpha, \beta_2, \beta_2, \beta_2, \beta_2, \beta, \alpha_1, \beta, \alpha_1) \begin{pmatrix} (| - | \langle \rangle, | f a | \bullet) \\ | ' \ddot{u} | \bullet \\ (| l u n | \bullet, t | f a | \bullet) \\ | ' \ddot{u} | \bullet \\ (| l u n | \bullet, t | f a | \bullet) \\ (| ' \ddot{u} | \bullet, - | - | \bullet, | - | \bullet) \\ (| l u n | \bullet, | f a | \bullet) \\ (| ' \ddot{u} | \bullet, - | - | \bullet, | - | \bullet) \\ | l u n | \bullet \end{pmatrix} \\
 &= \left(\alpha (| - | \langle \rangle, | f a | \bullet), \beta_2 | ' \ddot{u} | \bullet, \beta_2 (| l u n | \bullet, t | f a | \bullet), \beta_2 | ' \ddot{u} | \bullet, \beta_2 (| l u n | \bullet, t | f a | \bullet), \right. \\
 &\quad \left. \beta (| ' \ddot{u} | \bullet, - | - | \bullet, | - | \bullet), \alpha_1 (| l u n | \bullet, | f a | \bullet), \beta (| ' \ddot{u} | \bullet, - | - | \bullet, | - | \bullet), \alpha_1 | l u n | \bullet \right) \\
 &= \left((\alpha | - | \langle \rangle, \alpha | f a | \bullet), \beta_2 | ' \ddot{u} | \bullet, (\beta_2 | l u n | \bullet, t \beta_2 | f a | \bullet), \beta_2 | ' \ddot{u} | \bullet, (\beta_2 | l u n | \bullet, t \beta_2 | f a | \bullet), \right. \\
 &\quad \left. (\beta | ' \ddot{u} | \bullet, \alpha | - | \bullet, \beta | - | \bullet), (\alpha_1 | l u n | \bullet, \alpha_1 | f a | \bullet), (\beta | ' \ddot{u} | \bullet, \alpha | - | \bullet, \beta | - | \bullet), \alpha_1 | l u n | \bullet \right)
 \end{aligned}$$

Il en résulte la réalisation phonologique suivante :

$$E(\mu_3) = \left((G | - | \langle \rangle, B | f a | \bullet), C | ' \ddot{u} | \bullet, (C | l u n | \bullet, t C | f a | \bullet), C | ' \ddot{u} | \bullet, (C | l u n | \bullet, t C | f a | \bullet), \right. \\
 \left. (C | ' \ddot{u} | \bullet, B | - | \bullet, A | - | \bullet), (G | l u n | \bullet, G | f a | \bullet), (C | ' \ddot{u} | \bullet, B | - | \bullet, C | - | \bullet), G | l u n | \bullet \right)$$

transcodage vectoriel:	(q)	s	(s)	s	(s)	s	(s)	s	(s)	s	(s)	s	(s)	r	(q)	r	q	r	(q)	r	
réd. nucl. métasyllabique:	(α)	β	β	β	β	β	β	β	β	β	β	β	β	β	α	β	α	β	α	β	α
réd. nucl. syllabique.:	(α)	α	β	β	β	β	β	β	β	β	β	β	β	β	α	β	α	β	α	β	α



Ce qui donne lieu au transcodage qui suit :

$$\begin{aligned}
 V(N(\mu_1)) &= (N(\alpha, \beta_2, \beta_2, \beta_2, \beta_2, \beta, \alpha_1, \beta, \alpha_1)) = V(v(i_{1,k}))_{1,1 \leq k \leq n} \\
 &= (\overline{v(i_{1,k})v(i_{1,k+1})})_{1,1 \leq k \leq n} = ((\vec{q}), \vec{s}, (\vec{s}), \vec{s}, (\vec{s}), \vec{r}, (\vec{q}), \vec{r})
 \end{aligned}$$

Quant à la syntaxe de cette phrase, elle se résume à une prolongation récursive à gauche, à partir de la SOF sous-jacente à la clause conclusive, avec enchâssement d’une longue suspension. Soit :

$$\begin{aligned}
 J(\mu_3) &\leftrightarrow \{\vec{p}\} \leftrightarrow \{\vec{q} + \vec{r}\} \leftrightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\} \leftrightarrow \{(\vec{q}) + [\vec{r}]\} \leftrightarrow \{(\vec{q}) + (\vec{r})\} \\
 &\leftrightarrow \{([\vec{q}] + [\vec{r}]) + (\vec{q}) + [\vec{r}]\} \leftrightarrow \{((\vec{q}) + [\vec{r}]) + (\vec{q}) + [\vec{r}]\} \\
 &\leftrightarrow \{((\vec{q}) + [(\vec{s}) + \vec{r}]) + (\vec{q}) + [\vec{r}]\} \\
 &\leftrightarrow \{((\vec{q}) + [([\vec{s}) + (\vec{s})] + \vec{r}]) + (\vec{q}) + [\vec{r}]\} \\
 &\leftrightarrow \{((\vec{q}) + [([\vec{s}) + (\vec{s}) + (\vec{s})] + \vec{r}]) + (\vec{q}) + [\vec{r}]\} \\
 &\leftrightarrow \{((\vec{q}) + [([\vec{s}) + (\vec{s}) + (\vec{s}) + (\vec{s})] + \vec{r}]) + (\vec{q}) + [\vec{r}]\}
 \end{aligned}$$

En somme, cette séquence correspond parfaitement à la description idéale d’une cantillation-prototype, avec une formule d’intonation qui introduit une récitation,

presque *recto tono*, sur la teneur ou corde de récitation (degré IV) qui s'achève par une clausule qui se conclut sur la finale modale.

3.4. Le rôle de *Qaşabgī*

Mettant à profit ses recherches sur la facture instrumentale (raccourcissement de L^C, stabilisation du critère de 3/2 entre L^M/L^C, et assignation de diamètres appropriés aux cordes etc.), Muḥammad al-Qaşabgī est parvenu à améliorer considérablement la performance acoustique de ses instruments (équilibre entre les cordes graves et aiguës et accroissement du volume sonore⁶¹). De même, ses recherches ont contribué à l'extension des registres grave et aigu dans le *taqsīm* illustré par le passage d'un ambitus maximal de deux octaves (observé chez ses prédécesseurs et contemporains) à trois octaves, ce qui impose un long travail sur la division interne et l'architecture générale de chaque *taqsīm*.

Tableau 9 : Analyse séquentielle de six *taqsīms* par *Qaşabgī* enregistrés entre 1921-1927 sur des 'ūds à sept et à six chœurs

	Bayyāfī	Şabā	Ḥigāzkār	Rāst 1	Nahāwand	Rāst 2
Séquences 1	26	11	14	16	11	22
Séquences 2	24	44	13	10	21	10
Séquences 3	11	7	22	19	8	5
Séquences 4	23	28	32	25	9	6
Séquences 5	7	36	9	7	8	23
Séquences 6	17	7	17	7	48	12
Séquences 7	72	33	59	74	6	34
Séquences 8					52	6
Séquences 9						12
Séquences 10						48

Comme le montre l'exemple 6, la 1^e séquence du *taqsīm Şabā* (11 s.) contient 9 octaviations sur la teneur 'Agam (si^{2b}), dont :

- cinq sont de type IMCM (quatre pieds *fā'ilun* suivi du pied *fā'ilātun*) ;
- suivie de trois *tarjī'āt*, sur le pied *fā'ilun*, qui se terminent par une IMS.

⁶¹ Le terme *zaḥama* fut utilisé pour la première fois par al-Urmawī au XIII^e s. pour désigner le plectre nommé auparavant *al-miḍrāb* d'où l'adjectif *a-ḍ-ḍārib* (celui qui frappe) en parlant d'un 'ūdiste virtuose tel que Maṣṣūr Zalzal (m. 791). Cependant, à l'aube du XIX^e s., les musiciens égyptiens semblent avoir utilisé le terme *zaḥama* pour désigner un plectre en bois et *rīša* pour désigner un plectre en plume d'aigle. Enfin, le terme est devenu qualitatif au début du XX^e s. désignant un instrumentiste qui possède une attaque puissante. Les qualifications utilisées par les musiciens professionnels pour la main droite sont : *a-z-zaḥmagī* et *al-miḍrid sāṭī*. Quant aux doigts de la main gauche, deux qualificatifs sont employés : *işba'u ḥilū* (« il a le doigt doux ») ou bien *mālīḥ* (« salé »). Enfin, la qualité *başmagī* désigne un 'ūdiste qui recourt plus au *başm* qu'au plectre.

transcodage vectoriel: (q) r p (p) p (p) p (p) p (p) p p (p) p p (q) s (r) q r

réd. nucl. métasyllabique: (α)β α α α α α α α α α α α α α β β α β α

réd. nucl. syllabique.: (α)β α α α α α α α α α α α α α β α β α β α α α

Exemple 8 : 1^e séquence du taqsīm Ṣabā par Qaṣabgī

L’analyse sémiotique modale de cette séquence la ramène à une longue prolongation du deuxième degré (teneur), qui épouse la forme d’une cantillation, avec une formule d’intonation qui introduit une récitation presque *recto tono* sur la teneur modale, ici le degré III, qui se conclut par une clausule (quasiment suspensive) sur cette même teneur, qui n’est autre que la deuxième hauteur du noyau principal α.

Quant à la syntaxe de cette phrase, elle se résume à une prolongation récursive à gauche, à partir de la SOF sous-jacente à la clausule conclusive, avec enchâssement d’une longue prolongation primordiale, entre intonation et clausule. L’amorce de cette dérivation se fait comme suit :

$$\begin{aligned}
 J(\mu_q) &\leftrightarrow \{\bar{p}\} \leftrightarrow \{\bar{q} + \bar{r}\} \leftrightarrow \{[\bar{q}] + [\bar{r}]\} \leftrightarrow \{\{\bar{p}\} + [\bar{q}] + [\bar{r}]\} \leftrightarrow \{[\bar{q}] + [\bar{r}]\} + [\bar{q}] + [\bar{r}] \\
 &\leftrightarrow \{[\bar{q}] + [\bar{s}] + \bar{r}\} + [\bar{q}] + [\bar{r}] \leftrightarrow \{(\bar{q}) + [\bar{s}] + (\bar{r})\} + [\bar{q}] + [\bar{r}] \\
 &\leftrightarrow \{(\bar{q}) + [\bar{s}]\} + (\bar{r}) + [\bar{q}] + [\bar{r}] \\
 &\leftrightarrow \{\{\bar{p}\} + (\bar{q}) + [\bar{s}]\} + (\bar{r}) + [\bar{q}] + [\bar{r}] \\
 &\leftrightarrow \{\{\{\bar{p}\} + \bar{p}\} + (\bar{q}) + [\bar{s}]\} + (\bar{r}) + [\bar{q}] + [\bar{r}]
 \end{aligned}$$

Dans la 2^e séquence du même taqsīm, les deux bourdons ‘agam-’uṣayrān et yakkāh (sol₁ et si^b₁) sont sollicités en alternance à 33 reprises, dont la plupart sont des tarjī’āt. Dans cette séquence figurent également de multiples arrêts simples (entre deux tarjī’āt et/ou IMCM) associés à un changement dans l’intensité de la frappe. A titre d’exemple, on observe dans cette séquence une IMCM suivi d’une ISR sur le degré ‘agam, puis en évolution avec des tarjī’at, et ce, avant d’effectuer une ISR sur le degré māhūr (si₂). Ces évolutions représentent une mise en valeur et une éminente mise à jour de normes traditionnelles et leur usage jusque dans la totalité de leurs ressources.

En somme, ce Sultan du ‘ūd met à profit une nouvelle configuration organologique qui lui permet d’élargir son ambitus et d’amplifier le son de ses improvisations. À ce déploiement spatial, ce maître hors-pair adjoint une complexification de la morphologie rythmique de son jeu, en combinant entre eux les pieds métriques que les solistes précédents employaient d’une manière uniforme sur une seule séquence. La mise en synergie de l’amplification spatiale de l’ambitus et du son avec la complexification morphophonologique permet d’élaborer une syntaxe musicale plus riche que celle observée dans les usages antécédents, tout en demeurant dans les limites des normes traditionnelles. Il s’agit bien en l’occurrence d’une démarche stylistique innovatrice endotraditionnelle.

Conclusion

Les premiers enregistrements du 'ūdiste Sayyid a-s-Suwaysī avec l'ensemble Odéon (1904), puis ceux de Maṣṣūr 'Awaḍ et de Dāwūd Ḥusnī, entre 1913 et 1922, permettent d'observer, en premier lieu, plusieurs types de stratégies interprétatives et de publication (en fonction des durées séquentielles, du nombre d'énoncés ou de séquences, de l'ambitus exploré etc.). Cet examen permet surtout de cerner les éléments cruciaux qui constituent la signature caractéristique de l'école égyptienne du *taqṣīm* au 'ūd, autrement dit al-*iqāma* et at-*tarjī'āt*. Aussi ces données, passées au crible de l'examen sémiotique modal, constituent-elles le biais privilégié par lequel chaque 'ūdiste marque sa différence stylistique. C'est ainsi qu'il est permis de conclure que les enregistrements que Qaṣabgī a réalisés sur la période 1921-1927 mettent en exergue une importante évolution sur les divers plans organologique, technique, morphophonologique, syntaxique, stylistique et sémiotique.

Bibliographie

- 'ABD AL-WAHHAB, Muḥammad, 2007, *Riḥlatī, al-awrāq al-ḥāṣṣa giddan*, Commentaire par Fārūq Guwīda, Le Caire, Dār a-š-Šerūq.
- ABBOTT, Djilda & SEGERMAN, Ephraim, 1974, "Strings in the 16th and 17th centuries", *The Galpin Society Journal*, Vol. 27, p. 48-73.
- ABDALLAH, Tarek, 2009, *La virtuosité dans l'art du 'ūd en Égypte dans la première moitié du XX^e siècle : approche analytique*, mémoire de Master en Musicologie, non publié, Université Lumière Lyon 2.
- ABDALLAH, Tarek, 2010, « L'évolution de l'art du égyptien en solo à l'aune du 78 tours », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 4, Baabda, Editions de l'Université Antonine, p. 53-66.
- ABDALLAH, Tarek, 2016, livret de présentation du double CD « Muḥammad al-Qaṣabgī. Le sultan du 'ūd », Fondation AMAR-Liban.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 17, Genève, ADEM, p. 183-215.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2008, « Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p.89-128.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Vecteurs génératifs modaux », *Musurgia*, vol. XXI/4 (2014), Paris, ESKA, p. 5-20.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2015, « Réécriture grammaticale générative musicale d'un *taqṣīm* improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī », *Revue des traditions musicales*, n° 9 « L'improvisation *taqṣīm* », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 26-62.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2016a, « Réécriture grammaticale générative-transformationnelle des monodies modales », Sylvaine Leblond Martin (éd.), *Musiques*

- orales, notations musicales et encodages numériques*, Paris, CréatIC – Médiation culturelle, p. 32-75.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2016b, *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.
- BARBIERI, Patrizio, 2006, "Roman and Neapolitan Gut Strings 1550-1950", *The Galpin Society Journal*, Vol. 59 (May, 2006), p. 147-18.
- BOUËT, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 107-125.
- BRAILOIU, Constantin, [1948] 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical*, vol VII (version revue et corrigée d'une étude parue en 1948 dans *Polyphonie*), rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 153-194.
- BRAILOIU, Constantin, 1951, « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, p. 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 301-340.
- CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, 2008, « Cordes de boyau et instruments à manche à l'époque de Monteverdi », dans Awouters M., Ceulemans A.-E. (dirs.), *Orfeo sonio*, Bruxelles, Musée des Instruments de Musique, p. 163-203.
- CHOMSKY, Noam, & HALLE, Morris, 1968, *The Sound Pattern of English*, New-York, Harper & Row. Réédition 1991, First MIT Press Paperback edition. Traduction française (partielle) de P. Encrevé, *Principes de phonologie*, Paris, Seuil, 1973.
- CHOMSKY, Noam, 1957, *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague, trad. fr. *Structures syntaxiques*, 1969, Paris, Seuil.
- ĐAKIR BEY, Muḥammad, 1903, *Tuḥfat al-maw'ūd bi-ta'lim al-'ūd* [Le chef d'œuvre promis dans l'enseignement du 'ūd] le Caire, Maṭba'at al-Liwā'.
- DIK (ad-), Aḥmad Amīn, 1902, *Nayl al-arab fī mūsīqa al-ifranj wa-l-'arab* [L'acquisition souhaitée dans les musiques des Occidentaux et des Arabes], Le Caire, al-Maṭba'a al-kubra al-Amīryyia, Būlāq.
- DURING, Jean, 1987, « Le point de vue du musicien : improvisation et communication », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Bernard Lortat-Jacob (éd.), Paris, Sela, p. 33-44.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- FEKI, Soufiane, 2005, « Quelques réflexions sur l'analyse du maqām », *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Mondher Ayari (éd.), Paris, Delatour, p. 137-155.
- FELDMAN, Walter Zev, 2001, « Ottoman music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan.

- FETIS, François-Joseph, 1869-1876, *Histoire générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot.
- GUETTAT, Mahmoud, 2006, *Al-'ūd bayna diqqat al-'ilm wa asrār al-fan* [Le luth entre la précision de la science et les secrets de l'art], Ministère de l'information, Centre de Musique Traditionnelle d'Oman, Muscat.
- HAMDI, Şiyānāt Maḥmūd, 1978, *Tārīkh 'ālat al-'ūd wa şinā'atuhu wa dawruhu fil-ḥaḍārāt aš-şarqīyya wal-ġarbiyya* [L'histoire du 'ūd, sa construction et son rôle dans les civilisations orientales et occidentales]. 1^e éd. Le Caire, *Dār al-Fikr al-'Arabī*.
- ḤASSABA, Ġattās 'Abd al-Malak, 2009, *Alāt al-mūsīqa aš-şarqīyya* [Les instruments de la musique orientale], Le Caire, *al-Ḥayy'a al-'amma li-l-kitāb*.
- ḤULA'I, Muḥammad Kāmil al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-şarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.
- ḤŪLI, Samḥā (al-), 1975, "al-Irtigāl wa taqālīduh fī al-mūsīqā al-'arabiyya", *Majallat 'Ālam al-Fikr*, n° 6, Koweït, p. 15-32.
- KAMIL, Maḥmūd, 1971, *Muḥammad al-Qaşbgī, ḥayyātuh wa-a'māluh* [Muḥammad al-Qaşbgīm sa vie et ses œuvres], le Caire, al-Ḥayy'a al-'arabiyya li-t-ta'rif wa-n-naşr.
- LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahḍa », thèse de doctorat (n. p.), Université de Paris VIII, Saint-Denis.
- LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte* [livre accompagné d'un CD anthologique], Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.
- MARTINET, André, 1960-1970-1971, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.
- MASSAQA, Miḥā'il, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-şihābiyya fī a-ş-Şinā'a al-mūsīqīyya* [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical], éd. Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.
- MEEUS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p 11-18.
- ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac (éd.), Vol V, Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.
- ŞALFUN, Iskandar, 1922, *Rawḍat al-Balābil*, 3^e Année, n°3, Le Caire, Maṭb'at Ra'amsīs.
- SHILOAH, Amnon, 1972, *La perfection des connaissances musicales* [Kitāb Kamāl Adab al-Ġinā'], Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- TOUMA, Habib Hassan, 1977, R/1996, *La musique arabe*, Paris, Buchet-Chastel.

VILLOTEAU, Guillaume André, 1823, « Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux », *Description de l'Égypte*, Paris, vol. XIII, Imprimerie C.L.F. Panckoucke.

YUSUF, Zakaryyā, 1965, *Al-Kindī, Risāla fī al-luḥūn wa an-naḡam*, Bagdad, édité par l'auteur.

YUSUF, Zakaryyā, 1971, *Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān, Ḥawī al-Funūn wa Saḡwat al-Maḥzūn* (Le livre des arts et de consolation des affligés), Bagdad, al-majma' al-'arabī li-l-mūsīqā, en collaboration avec Al-Markaz a-d-dawlī li-dirāsāt al-funūn a-t-taqlīdiyya.

Documentation électronique

ABDALLAH, Tarek, 2016, Muḥḡamad al-Qaṣabgī mugadid fan la-'ūd wa-ustāz al-asātīz [Muḥḡamad al-Qaṣabgī, l'innovateur de l'art du 'ūd et le maître des maîtres], URL : <http://www.amar-foundation.org/qasabgi-article/?lang=ar>.

WILLSON, B, Rachel, <https://oudmigrations.com/>.

Discographie

Exemple n° 1 : Ensemble Odéon (le 'ūdīste Sayed a-s-Suwaysī, le qānūnīste 'Abd al-'Azīz al-Qabānī, et le nāyīste 'Alī Ṣālīḡ), vers 1904, « Taqṣīm Bayyātī », disque Odéon 31012.

Exemple n° 2 : Dāwūd Ḥusnī, 1921, « Taqṣīm Rāst mursal » disque Odéon 45984 (Face A).

Exemple n° 3 : Kāmil Bey Ruṣdī, 1927, disque Baidaphon B-914078, « Taqṣīm Bayyātī ».

Exemple n° 4 : Muḡammad al-Qaṣabgī, 1921, « Taqṣīm Nahāwand » ; disque Odéon 47598.

Exemple n° 5 : Ensemble Odéon 1904, « Taqṣīm Ḥīḡāz », disque Odéon 31016.

Exemple n° 6 : Muḡammad al-Qaṣabgī, 1927, « Taqṣīm Ṣabā », disque Gramophone 90-2 (Face B)