



HAL
open science

Le 'quanto syllabique'. Métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen

Jean Lambert

► **To cite this version:**

Jean Lambert. Le 'quanto syllabique'. Métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen. 2002. halshs-00440753v1

HAL Id: halshs-00440753

<https://shs.hal.science/halshs-00440753v1>

Preprint submitted on 11 Dec 2009 (v1), last revised 1 Jun 2017 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jean Lambert

LE "QUANTO SYLLABIQUE" :
METRIQUE POÉTIQUE ARABE
ET RYTHMIQUE BICHROME AU YEMEN

(Version française de :

"Il 'quanto syllabico' : metrica poetica araba e ritmica bichroma nello Yemen", in Maurizio Agammennone, Francesco Giannattasio, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, 35-67, 2002).

La séparation historique des études sur la musique (musicologie) et des études sur la poésie (linguistique, littérature) a induit un hiatus épistémologique entre ces deux domaines, comme s'ils se distinguaient d'une manière naturelle et ontologique, "comme s'il y avait une poésie qui ne serait que langage, et une musique qui ne serait pas du langage", selon une expression de Jean Molino (¹). Aussi existe-t-il entre musique et poésie un vaste "no man's land" épistémologique où ces deux domaines se recourent largement, mais où règne un grand désordre conceptuel, car les spécialistes s'y sont longtemps renvoyé la balle. Cet angle mort reste à explorer pour chaque tradition culturelle, qui définit différemment "poésie" et "musique". A partir d'une conception sémiologique, les relations entre langage et musique avaient été décrites il y a un quart de siècle par J. Molino, comme un "feuilletage" (Molino 1975, 59), non pas une simple superposition de couches, mais plutôt comme un entrelac complexe. Pour ma part, je suis tenté de donner à cette métaphore du feuilletage une connotation géologique, celle de terrains soumis à des pressions, des soulèvements, des affaissements et des érosions diverses.

Dans le livre *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite* (1997), je me suis intéressé à l'esthétique de l'union de la parole et de la musique dans la tradition classique yéménite (notamment

¹) Citation de mémoire d'une réflexion faite par J. Molino lors des Journées d'Etude sur le vers chanté de Venise (janvier 1999).

chapitres V et X). Cette esthétique donne un sens à la musique en greffant celui-ci sur certaines structures formelles. Cependant, avec le recul, j'ai senti le besoin de réexaminer ces relations entre poésie et musique : si, au départ, j'attribuais à cette esthétique un fort contenu idéologique et imaginaire, par la suite, j'ai été amené à discerner entre musique et poésie des convergences formelles qui ne sont pas seulement imaginaires. C'est en particulier le cas de la métrique poétique, qui n'était pas du tout abordée dans *La médecine de l'âme*. Dans le présent article, je n'utiliserai pas le mot "métrique" dans son sens habituel en musicologie (où il peut être opposé à "rythme"), mais dans son sens prosodique.

Les relations entre métrique et rythmique sont une constante de la réflexion théorique des Arabes, des Turcs et des Persans sur leur musique : du IX^e au XIX^e siècle, "les théoriciens ont adopté les principes de la métrique poétique (...)" pour rendre compte de leurs cycles rythmiques. Cependant,

"Très peu de théoriciens ont réussi à s'affranchir des principes de cette métrique pour proposer partiellement ou intégralement un système arithmétique se passant de la terminologie et des structures syllabiques des métriciens arabes (Yamine 1999, 1)".

Quelque soit la justesse de cette remarque, il faut reconnaître qu'elle n'est pas dénuée de réminiscences évolutionnistes, car elle semble établir une hiérarchie de valeurs entre un carcan métrique étouffant et une liberté rythmique qui aurait été conquise de haute lutte grâce aux signes arithmétiques ⁽²⁾. En fait, les choses ne sont peut-être pas tout-à-fait aussi simples, et l'ethnomusicologie nous enseigne que la prosodie peut jouer un rôle musical productif, paradoxalement parce qu'elle est extra-musicale :

"Nombre de musiques de tradition orale s'appuyant sur la scansion syllabique peuvent (...) faire l'économie de marqueurs sonores parce que le vers chanté permet (...) l'utilisation d'un marqueur mental (virtuel) qui n'a pas à être actualisé (Bouët 1998, 120)".

Vue sous cet angle, la dissociation épistémologique de la scansion poétique et de la rythmique musicale n'a peut être pas eu que des effets heureux.

²⁾ On retrouve la même idée chez Jean During (se faisant l'écho de musiciens iraniens) alors qu'il note par ailleurs l'importance des schéma métriques dans les parties "non mesurées" que représente la forme *avâz* (During 1995, 101).

L'intérêt pour les relations entre métrique poétique et rythmique musicale persiste dans des ouvrages récents sur la musique arabe (par exemple Hamâm 1991 ; Rajâî 1999). Mais jusqu'ici, cette intuition de leur proximité n'a pas suscité un examen théorique tenant compte des acquis récents de la linguistique, de la poétique et de l'ethnomusicologie, et il y a actuellement une grande confusion entre métrique et rythmique, sur le plan terminologique ⁽³⁾. Les causes de cette confusion sont-elles purement subjectives ? Est-elle due au déclin de la pensée théorique sur la musique dans les derniers siècles de l'islam ? Ou bien au contraire, à quelque cause objective, structurelle ?

Indéniablement, il y a un donné historique et culturel incontournable : pour toute la tradition arabe, l'importance de la musique vocale reste une énigme face à l'importance de la musique instrumentale dans la musique occidentale moderne. Plus précisément encore, dans certains genres restreints, la prosodie joue jusqu'à aujourd'hui un rôle rythmique, musical, effectif et direct. Il m'a donc semblé intéressant d'essayer de comprendre quel était le rôle respectif de chaque domaine dans cette sorte de feuilletage, à la manière d'un archéologue, voire celle d'un géologue (pour filer la métaphore déjà proposée). Cette situation, à ma connaissance, n'avait jamais été décrite en tant que telle (peut-être parce qu'elle semblait tellement évidente qu'elle n'était pas digne d'intérêt). L'un des enjeux est de préciser une terminologie appropriée pour décrire une conception de la prosodie et une conception du rythme qui diffèrent considérablement des nôtres. Un autre, plus ambitieux, est d'esquisser une typologie des relations entre paroles et musique.

³⁾ Les musiciens persans et arabes contemporains n'ont pas tout-à-fait la même approche : jusqu'à aujourd'hui, les Iraniens utilisent des suites de syllabes pour communiquer et enseigner leurs cycles rythmiques, mais ils font bien la différence, au moins de manière empirique, entre la dimension poétique et la dimension musicale. Ils n'en est pas de même des musiciens arabes qui, très influencés par l'Occident, ont délaissé ce système sur le plan de la pratique, mais semblent rester hantés par lui sur le plan théorique.

Récitatif, chant syllabique bichrone et métrique arabe

La présente réflexion concerne d'assez près ce qu'il est convenu d'appeler le récitatif (⁴) et la cantillation. La musicologie occidentale définit le récitatif comme "un chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles parlées" (Verchaly 1976). On sait que la musique occidentale a défini une grande variété de formes récitatives, et celles-ci diffèrent notamment s'il s'agit de prose ou de poésie. La cantillation est définie comme "synonyme de récitatif liturgique" (Idem), et pour sa part, la psalmodie est marquée par des formules mélodiques plus ornementées. Notre réflexion se situe aussi en lisière du chant mesuré de style syllabique, entre autres tel qu'il a été décrit par l'article de Constantin Brailoiu sur la poésie chantée roumaine, "Le giusto syllabique" (1952).

Cependant, il existe dans la langue arabe et ses dialectes, des différences de taille avec les langues romanes, qui nous obligent à une adaptation de notions comme "récitatif", "cantillation", "giusto syllabique". La prosodie de la langue arabe est conçue par ses fondateurs d'une manière fondamentalement quantitative (et donc éminemment musicale). Elle est formée de syllabes ouvertes (Cv, *harf mutaHarrik*, "consonne voyellée") et de syllabes fermées (CvC, *harf mutaHarrik + sâkin* = "consonne voyellée" + "consonne non voyellée") qui se traduisent, en termes prosodiques, en syllabe brève et syllabe longue (⁵). Selon la terminologie en usage, je qualifie cette métrique de "quantitative", par opposition à une métrique syllabique (où seul compte le nombre total de syllabes d'un vers) ou encore par rapport à une métrique accentuelle (⁶). Aussi a-t-il paru indispensable de distinguer un niveau métrique du niveau d'analyse phonologique. On utilisera donc l'expression "unité métrique" lorsque l'on parlera de la syllabe d'un point de vue purement métrique (recommandation de G. Bohas).

⁴) L'importance de l'étude du récitatif pour remonter la généalogie de la séparation entre poésie et musique est signalée par Denise Jourdan-Hemmerdinger pour la Grèce antique (1995).

⁵) Les grammairiens arabes n'accordaient pas un statut conceptuel particulier à la "syllabe". Mais cela n'affecte pas l'existence de syllabes de facto, qui est quasiment universelle, et indépendante du fait que la syllabe soit reconnue sur le plan théorique ou non (comm. personnelle J. Molino).

⁶) Je laisse provisoirement de côté l'épineuse question de savoir si la métrique arabe est seulement quantitative ou si elle est aussi accentuelle (sur cette question, voir Weil 1975, 693 et une tentative de réfutation dans Bohas et Paoli 1992).

Bon an mal an, on retrouve le même type de métrique quantitative dans la poésie dialectale arabe du Moyen-Orient. Dans le vaste domaine des formes chantées de cette région du monde (qui n'ont jamais été étudiées de manière comparative), la métrique poétique quantitative peut avoir sur la forme musicale chantée des influences très diverses, aussi bien dans les genres populaires que dans les genres savants. Dans beaucoup de formes de chant syllabique, la rythmique n'est pas affectée par la nature quantitative de la métrique. C'est le cas du chant tribal *zâmil* du Yémen, où les durées des syllabes longues/brèves, pourtant aisément reconnaissables sur le plan de la prosodie, sont toutes égalisées par le rythme binaire du chant (Yamine 1995, par exemple 311). Ici, la métrique aurait pu être purement syllabique, cela n'aurait pas changé la forme musicale. A l'inverse, dans le genre *qarrâdî* du Liban et de Palestine, une forme spécifique de métrique syllabique se distingue totalement de la métrique quantitative dite "arabe", et colle à un rythme aux pulsations parfaitement régulières (Akiki 1983). Ici, toutes les syllabes sont fermées, elles sont donc toutes longues, et donc égales entre elles. Ce *qarrâdî* est "syllabique" à la fois dans sa métrique poétique et dans sa forme musicale ⁽⁷⁾. Ce cas est cependant assez rare au Proche Orient. En général, le cas le plus courant est représenté par des adaptations très libres (et très diverses) de la mélodie au texte, qui tentent cependant de ne pas heurter le sentiment métrique originel, dont la perception demeure toujours assez proche.

Dans les formes que je vais présenter ici, la situation est bien différente, il n'y a aucun hiatus : si la métrique est quantitative, la rythmique se moule directement sur elle, de sorte que les deux sont presque parfaitement synchronisées entre elles. Une syllabe fermée (et donc longue) produira presque exclusivement une figure de note que l'on peut approximativement transcrire par une noire, tandis qu'une syllabe ouverte (et donc brève) produira presque exclusivement une figure de croche. Ce système poético-musical présente certaines similitudes avec ce que Curt Sachs avait qualifié, avec T. Georgiadès, de "rythme additif" (Sachs 1953, 90-95). Mais on est aussi assez proche de ce qui avait été défini par Constantin Brailoiu comme "giusto syllabique bichrone", et qu'il disait trouver ses origines dans la métrique poétique grecque (Sachs 1953, 21-25 ; 131-132 ; Georgiades 1973, 30-33 et chapitre V). C. Sachs en faisait également l'hypothèse pour la civilisation arabo-musulmane :

⁷⁾ Pour ces raisons, il faut être prudent dans l'utilisation de l'adjectif "syllabique", et toujours préciser si l'on parle du niveau de la métrique poétique ou du niveau de la rythmique du chant..

selon lui, *giusto* est pris dans le sens de "mouvement régulier, uniforme, par opposition à *rubato*" ; syllabique signifie que "les effets rythmiques ont pour unique principe la qualité variable de la syllabe" (Brailoiu 1952, 117-118) ; bichrone signifie "qu'il n'y a rigoureusement que deux valeurs exactement égales à la moitié ou au double l'une de l'autre" (1952,121) et qu'à chacune de ces valeurs indivisibles, correspond une seule syllabe.

Naturellement, les différences entre la poésie arabe et la poésie roumaine sont très importantes. Mais l'intérêt de la comparaison avec le *giusto* syllabique réside dans le fait de constater que le mot "bichrone" en rythmique, désigne un phénomène qui est très proche de celui que l'on appelle "quantitatif" en métrique arabe, et que "bichrone" représente tout simplement, dans le cas qui va nous occuper, sa transposition dans le domaine musical. Comme on le sait, dans ce cas, la seule différence majeure entre métrique poétique et métrique musicale, c'est que la poétique ne définit qu'une opposition binaire longue/brève, sans spécification de proportions, tandis que la musicale établit très précisément les durées (Dürr 1981, 185). Mais nous verrons que même cette certitude est ébranlée par l'examen de nos matériaux yéménites...

Ces quelques définitions étant posées, il devient possible d'exposer plusieurs cas de bichronie rythmique liés à ce phénomène "quantitatif" qui a toujours été considéré jusque là comme purement linguistique (la prosodie est habituellement considérée comme une branche de la phonologie). C'est ainsi que j'examinerai successivement : la bichronie dans la cantillation de la prose rimée du Coran ; quelques formes de récitatif quantitatif-syllabique au Yémen ; puis un cas liant cette forme à des cycles rythmiques aksak, eux aussi bichrones. Nous verrons quels enseignements il est possible de tirer de ces relations entre métrique et rythmique qui sont caractéristiques d'une tradition arabe très ancienne.

Prosodie quantitative et bichronie dans la cantillation du Coran

On sait que, sur le plan littéraire, le Coran relève du genre *saj'*, habituellement traduit par "prose rimée", mais qui est aussi une prose rythmée, où l'opposition entre syllabe brève et syllabe longue joue un rôle prosodique essentiel (sans pour autant que l'on puisse parler de "vers"). Or cette structure linguistique étant soigneusement respectée pour des raisons religieuses (c'est censé être la parole de Dieu), elle se traduit, aussi bien

Fig. 1 : Bismillah al-Rahman

Sourate du Soleil, Coran, 91, 1-4

Shaykh 'Abd al-Muta'âl Mansûr 'Arafah
D'après Nelson 1984, 106

The figure shows four lines of musical notation in bass clef, with Arabic text and syllable markings below each line. The first line is labeled '1' and contains the text 'Bis- mîl- lâ- hi-r- rah- mâ- ni-r- ra- hûm Wa-š- šam- si wa- đu- hâ- hâ'. The second line is labeled '2' and '3' and contains 'Wa-l- qa- ma- ri 'i- đâ ta- lâ- hâ Wa-n- na- hâ- ri 'i- đâ jal- lâ- hâ'. The third line is labeled '4' and contains 'Wa-l- lay- li 'i- đâ yağ- šay- hâ'. Syllable markings consist of dashes for closed syllables and 'u' for open syllables.

dans la simple déclamation que dans la cantillation du type *tarîl*, par un système musical équivalent, bichrone : dans toute la tradition de la cantillation du Coran (dûment théorisée dans des ouvrages spécialisés), les syllabes fermées engendrent en majorité la durée 2, alors que les syllabes ouvertes engendrent toujours une durée égale à 1 (figure 1) ⁽⁸⁾(*).

Comme on peut le constater chaque syllabe ouverte correspond à une croche, et chaque syllabe fermée correspond à une noire, sauf dans un cas, en fin de verset (la *basmallah*) où une syllabe fermée est égale à une ronde, et dans un autre cas final (verset 4), où deux syllabes fermées sont égales à deux croches. Plus loin dans le même exemple (partie que je n'ai pas reprise de Nelson 1985), deux syllabes fermées ont une valeur de blanche en milieu de verset, à des fins expressives, pour souligner un mot important : *samâ'*, ciel ; *nafsi*, âme (Nelson 1985, 106, lignes 4 et 5). Ce sont les seules entorses à la règle (essentiellement dues à des nécessités expressives).

Il existe plusieurs types de cantillation plus ou moins mélodiques et

⁸⁾ Pour la clarté de l'exposé, je suis contraint de préciser moi-même la transcription de K. Nelson, en faisant correspondre exactement chaque note avec chaque syllabe, ce qui n'est pas le cas dans son livre (malheureusement, cette approximation rend difficile la lecture des transcriptions du style *murattal*, et quasiment impossible celles du *mujawwad*). Je me contente ici de reproduire les quatre premiers versets de la sourate.

(* Pour les sources des exemples, voir la liste en Annexe.

plus ou moins libre sur le plan rythmique. Dans ce que la tradition définit comme *tajwîd*, "embellissement", utilisé dans les concours, la réalisation musicale des syllabes longues est plus variée, fréquemment égale à une durée 4 ou 6, mais pour leur part, les syllabes brèves restent toujours égales à 1. De longues cadences mélismatiques plus libres sont introduites en fin de phrase, les valeurs rythmiques ne semblent plus strictement bichrones, et des valeurs intermédiaires sont acceptées, comme croche pointée-double croche (Nelson 1985, 110-132). Ainsi, la simplicité du style *tartîl*, en général utilisé dans le rituel, s'oppose à la virtuosité vocale du style *tajwîd*, employé dans les soirées de *mawlid*, plus festives. Mais dans l'ensemble, l'opposition brève/longue et sa réalisation musicale dans les proportions 1/2 reste une structure sous-jacente dominante. Ainsi, l'opposition binaire longues/brèves, indépendamment d'une véritable versification, organise bien, musicalement, toutes les formes de cantillation coranique. En français, nous n'avons pas de mot pour désigner ce style de récitatif qui répond à un tel rythme sous-jacent mais, dans un premier temps, on pourrait le qualifier de "récitatif quantitatif" ou "cantillation bichrone".

Lorsque le chant est basé sur une forme littéraire en vers, les choses se présentent de manière différente.

Le récitatif quanto syllabique dans la poésie chantée au Yémen

Dans la poésie chantée du Yémen, les formes de récitatif basées sur la métrique quantitative sont assez nombreuses (mais pas majoritaires). Elles sont en général interprétées a cappella. Inversement, tous les chants a cappella ne sont pas régis musicalement par le mètre (⁹). Or ce qui nous intéresse ici, c'est le cas bien circonscrit où le mètre poétique (nombre de syllabes, opposition brève/longue et existence de pieds) suffit à fournir à l'interprétation vocale l'essentiel de ses structures rythmiques. A ma

⁹) Par exemple le *tawshîh* religieux, où la voix est dépouillée de son accompagnement instrumental, conserve son rythme musical de manière sous-jacente (Lambert 1997, 1"-1'6), notamment avec des cycles binaires et ternaires qui sont tout-à-fait indépendants du mètre poétique.

Fig. 2 : Yâ salwat al-khâtir

Giusto syllabique quantitatif, rajaz

Karâmah Humayd

Yā sal- wa- t-el- hā- tīr yā mō- lā-l- ge- lā- deh wa-l- 'u- gūd

Fī nū- ri- tāk nū- re-el- ga- mar ya- dī wa- ḥal- q- Al- la- ah šu- hūd

connaissance, il en existe au Yémen deux représentants principaux, habituellement considérés comme "non mesurés" : le *sama'* des Beni

Mughrâ, dans le Hadramawt, et le *mawâl* pratiqué en Tihama (et qui s'apparente au *mawâl* dans d'autres régions du monde arabe).

Les Banî Mughrâ (littéralement, "fils de la laisse", en référence aux chiens de chasse, d'après Serjeant 1951, '5-'6) sont un genre de poésie chantée du Hadramawt, associé à la chasse à l'ibex dans la région de Tarim. La voix est tantôt accompagnée d'une flûte oblique et de deux *mirwâs* (petit tambour à deux peaux), le tout accompagnant la danse, tantôt au contraire seule, a cappella, sans danse, sous le nom spécifique de *sama'*, "écoute". Bien que souvent reliée au thème de la chasse, la poésie ne semble pas homogène (Serjeant Idem). Elle est en général de style *hodaynî*, c'est-à-dire semi-dialectal (sur ce type de poésie, voir Lambert 1997, 75-78). Cette forme *sama'* nous offre un bel exemple de soumission du chant à la métrique arabe.

Le mètre est un *rajaz* consistant en la répétition quatre fois du pied mus- taf- 'i- lon, soit /- - u - (similaire à l'épitrète grec). D'une manière générale, le rythme du chant suit étroitement la structure métrique, chaque syllabe brève correspondant à une croche et chaque syllabe longue

correspondant à une noire. Cependant, dans certains cas, notamment à la fin d'une phrase musicale, la noire subit un allongement qui peut être rendu par un point d'orgue ou un trait horizontal. La mélodie introduit une sorte de césure dans le vers, toujours à peu près au même endroit, césure qui ne coïncide pas avec la limite des pieds métriques ; cette césure distingue deux phrases mélodiques inégales que j'indique par des barres verticales (à ne pas confondre avec des barres de mesure). On trouve quelques divergences entre mètre et rythme, qui ont des significations diverses :

- premier vers, troisième pied, première syllabe : il y a une croche sur /mô-/ alors que cette syllabe est fermée ;

- deuxième vers, troisième pied, première syllabe : on a une noire sur /ya-/, conformément au schéma métrique, alors que cette syllabe est brève (exception couramment acceptée par les métriciens : /u - u - au lieu de /- - u -).

- à la fin du second vers, l'allongement de l'avant-dernière syllabe longue empiète sur la dernière syllabe brève qui, au lieu de se traduire par une croche, se traduit par une double croche.

On voit donc que ces divergences sont toutes marginales. On n'est pas ici dans une logique rythmique rigoureuse, et le charme de cette forme est évidemment lié à la nature fluctuante des durées. Cela n'empêche cependant pas de reconnaître que le mètre poétique joue un rôle direct de structuration rythmique : c'est une matrice dont on peut s'éloigner quelque peu sans craindre de la perdre de vue, et à laquelle on revient toujours. Pour sa part, la mélodie, du type modal *husaynî* est d'ambitus relativement restreint (sept notes) et se répète de vers en vers selon un style que l'on pourrait qualifier de "chantonné".

Pour sa part, le *mawâl* pratiqué dans la Tihama présente une forme de récitatif qui, tout en restant soumis au mètre poétique, est beaucoup plus ornementé (fig. 3). L'ornementation mélismatique se manifeste de deux manières distinctes :

- par des développements très libres sur les syllabes *Yâ layl* ;
- par l'allongement de certaines syllabes longues (jamais des syllabes brèves), en général la syllabe finale d'un pied métrique ou d'un vers (voir

Fig. 3 : Yâ leyl, Yâ mubtalî

Mawâl, Tihama

Ibrahim Surûfî

Yâ le- e- ăl Yâ leî Ya- a- ā le- e- ăl Ya- a- ā mub- ta- lî

/- u - bi-l- ġa- ra- a- a- a- ăm tăġ- lăġ mi- n-a- a- am ma- a- ā- đî

- - u - /- tăġ- lăġ mi- n-am mĀ- đî- i- î Yâ le- e- ăl Yâ le- e- ăl

- - u - /- u - /- - u u /- Wa-f- hĀm bi- an- na-l- ġa- rĀm luh šarġ u- ta- ra- a- ā- đî

(-) - u - /- u - /- - u - /- Yus- 'a- lū- na a- na- ā l-ah- l-el- ġa- ra- ăm qā- đî

Ya- a- a- ā Ya- a- a- a-a-a- ā le- e- ăl

notamment ligne 2 et 3). Les répétitions de parties du vers sont l'occasion de variations (les barres verticales ne sont pas des barres de mesure ; elles ne font que délimiter grossièrement des phrases musicales. On notera cependant leur correspondance fréquente avec les limites entre pieds métriques).

Pour le reste, les durées métriques maintiennent une correspondance étroite entre syllabe brève/croche et syllabe longue/noire. Ainsi, malgré une apparence de grande liberté, le *mawâl* conserve en partie une charpente bien structurée par le mètre poétique (ici, un mètre *basît*, comme dans toute la tradition du *mawâl* arabe). Mais cette structure n'apparaît guère à la simple écoute, d'autant plus qu'elle est "noyée" dans des parties assez longues de syllabation ⁽¹⁰⁾. Le mètre joue bien ici le rôle de "marqueur mental", dont Jacques Bouët dit : "(...) moins le marqueur est sonore, moins la musique est clinquante (Bouët 1998, 120)". Autrement dit, la qualité d'interprétation réside en grande partie dans la distance que l'interprète parvient à créer avec le modèle, mais sans jamais le perdre.

En résumé, si l'on compare ces deux genres yéménites, on peut dire qu'avec ses mélismes, le *mawâl* est plus libre que le *sama'*, dont chaque vers se dévide quasiment sur la même mélodie. Mais au final, la métrique poétique et le rythme musical entretiennent quasiment les mêmes relations dans les deux. Ils peuvent aussi être rapprochés sur le plan esthétique : habituellement considérés comme "non mesurés", *mawâl* et *sama'* s'opposent, chacun dans sa tradition, à des formes mesurées avec lesquelles ils alternent (la *suhba* pour le *mawâl* et les différentes danses de Banî Mughrâ pour le *sama'*).

Les faits qui viennent d'être décrits ne sont pas particulièrement spécifiques au Yémen. Le *mawâl* se retrouve sous des formes assez semblables en Egypte, Syrie, Liban, Irak et dans le Golfe. On retrouve également des faits similaires au *sama'* yéménite dans le *zajal* libanais (*mu'annâ*, *'atâba*, *shurûqî*), où le mètre joue un rôle rythmique fondamental (Lambert, à paraître). Cette importance rythmique du mètre poétique dans le chant populaire du Proche-Orient a été parfois évoquée (par exemple Shiloah, 1980, 531), mais sans jamais être montrée concrètement (seul Jean During en donne un exemple persan : 1995).

¹⁰⁾ Jean During note le même paradoxe dans la musique persane pour une forme comparable : "Du point de vue musical, l'*avâz* est la forme la plus libre, mais du point de vue métrique, c'est la plus stricte" (During 1995, 101).

Il faut signaler que, dans toutes les traditions arabes moyen-orientales, cantiller ainsi le mètre poétique est quasiment la seule manière de le matérialiser. En effet, la lecture véritablement scandée est plutôt rare : lorsqu'un poète déclame une de ses oeuvres (qu'elle soit en arabe classique ou en dialecte), il est assez difficile de reconnaître le mètre à la simple audition, car c'est alors la structure grammaticale et linguistique qui domine, pour souligner le sens. La belle poésie doit faire oublier son mètre ⁽¹¹⁾. C'est dire l'importance cognitives de ces formes métriques, parce qu'elles sont la plupart du temps invisibles.

Comment qualifier cette correspondance élémentaire entre métrique poétique et rythmique musicale ? Peut-on parler de "giusto syllabique", comme le faisait C. Brailoiu (1952) ? Dans ce système très courant dans la poésie chantée (en Roumanie et ailleurs), Brailoiu relève "des effets rythmiques ayant pour unique principe la qualité variable de la syllabe, d'où une fusion si intime entre les éléments du chant -son musical et parole- que le rythme prend ici sa source dans le mètre et ne s'explique que par lui (Brailoiu 1952, 119)". Cependant, nous ne pouvons pas concevoir les faits yéménites et arabes dans les mêmes termes que Brailoiu, qui parlait de matériaux différents : la métrique poétique roumaine est syllabique et accentuelle, elle n'a d'existence comme giusto syllabique que lorsqu'elle est chantée ⁽¹²⁾. Elle diffère en cela de la poésie arabe (qu'elle soit chantée ou non) qui a une métrique quantitative la prédisposant, en quelque sorte, à produire une forme musicale bichrone. Il s'agit pourtant de trouver les mots pour faire une typologie de ces relations mètre/rythme. C'est pourquoi je propose de qualifier cette forme convergente de "quantitatif-syllabique" ou, pour abrégé, le néologisme "quanto syllabique" (sous entendu : bichrone). Du point de vue musical, le quanto-syllabique peut être considéré comme un cas particulier du giusto syllabique (mais pas du point de vue métrique).

Il convient maintenant d'examiner d'autres matériaux yéménites beaucoup plus curieux, du point de vue des relations entre métrique poétique et rythmique musicale. Il ne s'agit pas d'un genre profane, mais d'un genre religieux : le panégyrique du Prophète, *madh nabawî* ou *madîh*.

¹¹⁾ Dans le même esprit, Jean During parle de "filigranne métrique" pour la musique persane (1995, 101).

¹²⁾ Communication personnelle de Jacques Bouët.

Le panégyrique du Prophète au Yémen : un chant syllabique aksak

Avec les panégyriques du Prophète au Yémen, le récitatif devient encore un peu plus musical, mais tout en conservant cette relation de synchronie entre mètre et rythme.

Bien qu'ayant, sur le plan fonctionnel et littéraire, des équivalents dans tout le monde arabe et islamique, le chant de louange au Prophète *madîh* représente sur le plan musical et esthétique une forme très spécifique, localisée dans une région bien circonscrite du Yémen, les montagnes de l'ouest des Hauts plateaux, Anis, al-'Udayn, Bura' et Rayma (¹³). Dans ces régions, les *maddâh* animent les mariages, alors que, dans les grandes villes des Hauts Plateaux, ils mènent une vie de musiciens errants et mendiants. En général, deux ou trois musiciens, chantent à l'unisson en s'accompagnant d'un grand tambour sur cadre *târ*. Ce sont en général des hommes, mais on trouve aussi parfois des femmes (Lambert 1997, 35).

La poésie est pour la grande plupart anonyme, composée en arabe classique, mais d'un niveau littéraire assez médiocre. Dans la majorité des poèmes du répertoire, le mètre est un *rajaz*, basé sur la répétition du pied /- - u - (¹⁴). Dans un quart environ des pièces du répertoire, le cycle rythmique suit étroitement le mètre poétique, chaque syllabe fermée correspondant à une pulsation rythmique longue, et chaque syllabe ouverte correspondant à une pulsation brève. Il va donc falloir étudier chaque pièce simultanément des deux points de vue, métrique et rythmique, comme le montre l'exemple du *maddâh* Yûsef de Zabîd :

>	>	>	>	>	>
2 2 1 2	2 2 1 2	2 2 1 2	2 2 1 2	2 2 1 2	2 2 1 2
/- - u -	/- - -				

¹³) Jusqu'ici, mes enquêtes se sont limitées à des *maddâh* de passage à Sanaa.

¹⁴) A la différence de la poésie *hodaynî* dans les exemples précédents, ici la langue est de l'arabe littéral, aussi la principale variante métrique est - = u u , au lieu de - = u (principalement dans la première UM du *rajaz* (ce que Khalil Ibn Ahmed avait appelé le mètre *kâmil*)).

Fig. 4 : Law kânat al-dunyâ

Madîh, giusto syllabique-aksak 2 : 1

Yûsef B. I

noire = 140

Voix

Târ

V.

T.

V.

T.

V.

T.

Law kâ- na- te-d- dun- yâ ta- dû- mu li- ah- li-

hâ Kâ- n-en- na- bi el- mus- ta- fâ-l- 'ad- na- â- nî

Là encore, on est dans un système quanto syllabique. La seule différence de nature avec la pièce de la figure 2, c'est que les durées des syllabes sont désormais soulignées par un instrument de percussion, le tambour sur cadre *târ* (et donc un peu plus régulièrement) ; ou plus exactement, dans ce cas précis, elles sont imitées par le *târ*, car pendant les parties vocales, on n'entend quasiment pas l'instrument (¹⁵). A travers ce processus, le pied métrique de *rajaz* se mue sous nos yeux en cycle rythmique. Clairement définie par quatre frappes inégales, bichrones, sur le *târ*, la structure interne de ce cycle rythmique est donc /longue + longue + longue + brève, ce qui est très similaire au schéma métrique, à ceci près que le point de départ de la période n'est pas le même (/longue + longue + brève + longue). Mis à part ce problème de début du cycle, c'est-à-dire de phase, il y a une coïncidence étroite, presque totale, entre pied métrique et cycle rythmique.

Ce cycle a grosso modo des proportions 2 : 1, et sept subdivisions internes, mais il n'est pas possible de considérer d'emblée ces subdivisions comme des "unités de temps" régulières et isochrones. En effet, les pulsations longues ne sont pas toujours égales entre elles. Une mesure fine par sonagramme montre que les proportions des durées délimitées par les pulsations oscillent entre 3 : 2 et 2 : 1. Elles sont sensiblement différentes dans la partie instrumentale, où elles oscillent entre 2,2 : 1 et 1,8 : 1 (sur sonagramme, entre 62 : 25 centièmes et 53 : 25 centièmes de secondes) et dans la partie vocale, où elles tendent vers 3 : 2 (entre 1,6 et 1,4 : 1, soit entre 67 : 43 centièmes et 54 : 43 centièmes de secondes). Pourtant, le fait que ces durées longues soient parfois divisées en deux croches à peu près égales fait plutôt pencher pour un modèle à proportions 2 : 1. Pour tenir compte de ces incertitudes (¹⁶), je ne fais pas figurer un chiffrage classique en tête de la portée avec dénominateur, mais seulement le nombre de pulsations et de subdivisions.

Habituellement, l'analyse musicale traite les percussions d'un point de vue purement rythmique, en termes de cycle et indépendamment

¹⁵) Dans d'autres pièces similaires, il est fréquent que le *târ* souligne plus clairement les syllabes.

¹⁶) L'irrégularité des subdivisions internes est très courante dans les rythmes aksak (Brailoiu 1951, 10 ; Bouët 1998, 110-111 et surtout Cler 1998).

des paroles qui peuvent l'accompagner. Mais ici, le fait que le rythme soit si étroitement associé à un mètre poétique ne peut pas ne pas entrer en ligne de compte. La structure du *rajaz* étant quasiment identique à celle du cycle (on peut même dire : "redondante"), chaque phase du cycle correspond à la phase d'un pied, et bien que les deux phases soient décalées d'une syllabe, ce décalage reste constant : le premier temps du cycle (>) tombe toujours sur la dernière syllabe du pied. Le principe de base est qu'il n'y a qu'une syllabe par note. Bien que la croche soit à peu près égale à la moitié d'une noire, la noire est peu divisée. Cela ne signifie pas qu'elle soit indivisible dans l'absolu, mais qu'elle ne peut l'être qu'en correspondance avec deux syllabes ouvertes : c'est le cas une fois dans la partie vocale (ligne 2, correspondant à un pied de *kâmil*, u u - u -, variante classique du *rajaz*) et une fois dans la partie instrumentale (ligne 1). Ceci se produit au même endroit dans le cycle que dans le pied, très probablement par imitation.

La pièce suivante, du même répertoire, figure 5, montre une structuration à la fois similaire et plus complexe. Bien qu'ayant le même mètre poétique et la même allure générale, la pièce a des proportions différentes :

$$3 + 3 + 2 + 3$$

- - u -

c'est-à-dire au final, onze subdivisions, au lieu de sept :

>	>	>	>	>	
3 3 2 3	3 3 2 3	3 3 2 3	3 3 2 3	3 3 2 3	3
/- - u -	/- - u -	[mélismes]	/- - u -	/- - u -	/-

Dans la partie vocale, le cycle rythmique coïncide étroitement avec la structure du mètre *rajaz*, toujours selon la logique quanto syllabique, et indépendamment même des proportions internes des quatre temps bichrones. A nouveau, c'est sur la dernière syllabe du pied que tombe systématiquement le premier temps du cycle (>). Selon une mesure faite par sonagramme, ces proportions se rapprochent le plus souvent de 3 : 2 (bien

Fig. 5 : Tarfiyatî yashkû

al-Basîr B. 2

Voix, târ

Rallentando

Voix

Târ

Tar- fi- ya- ti yash- kû- s- sa- ha- a- a- a- a-
- - u / - u -

V.

T.

âd Wa- qal- bi el- mud- nâ ta- hî- mu- u- û
u - u - / - u - / - f

V.

T.

In- na- sh- sha- qâ fi- l- hob- ba 'i i- i- i- i- i- i-
/ - u - p / - u -

V. in- d-el- 'a- rî- di- na wa-n- na- 'i- mu- u- ù.
 / - u - - / u - u - / - *f*

T.

V. Mâ-l- hob- bu il- lâ mug- la to- o- o- o- o- o- o- o-
 / - - u - *f* - - u -

T.

Rallentando

V. on 'a-dh- râ- a aw jis- mun sa- gi- mu- u- u- u- u- u- u-
 / - - u - / - - u - / - *f* > >

T.

Rubato

V. *rit.*

T.

qu'il soit malaisé de faire des mesures de la partie vocale, car les percussions sont d'un volume très faible). Par ailleurs, certains temps longs sont clairement subdivisés selon une division ternaire par la voix (dans les parties mélismatiques), ce qui représente pour un cycle onze subdivisions à peu près égales. Dans les brèves parties instrumentales situées entre chaque partie chantée, le *târ* reproduit le même schéma rythmique, mais sans monnayage.

Ce cycle entre assez bien dans la description des aksak faite par Brailoiu (1951) : il se définit par une pulsation bichrone de proportion 3 : 2 . Le style vocal de cette pièce est bien différent de celui de la pièce précédente : la fin de chaque hémistiche est fréquemment ornementée d'une phrase mélismatique durant tout un cycle, voire deux cycles (ligne 6). Cependant, la rythmique reste essentiellement boiteuse et bichrone.

La fin des parties instrumentales, se présentant comme un intermède entre deux couplets, fait rebondir l'analyse : un jeu très subtil de rubato au *târ* introduit l'auditeur à un schéma rythmique assez différent, aux proportions $3 + 2 + 2 + 3 + 2$, avant de revenir au premier cycle au couplet suivant, ce qui crée une impression forte de déséquilibre et de variation (¹⁷). Cette liberté qui respecte la contrainte de base de la métrique poétique tout en lui juxtaposant des parties rubato et mélismatiques évoque irrésistiblement le *mawâl* examiné plus haut, qui consiste finalement à mêler en une seule forme deux principes stylistiques opposés, l'un contraint par la métrique et l'autre libre et mélismatique (¹⁸).

Notre corpus tiré du répertoire *madîh* nous fournit de nombreux exemples de cette coïncidence quasiment totale entre le mètre poétique et ce qu'on est tenté d'appeler un "cycle *rajaz*" ou encore un "*rajaz* rythmique", aussi bien dans les proportions 2 : 1 que 3 : 2. Par ailleurs, l'un des principaux cycles rythmiques de la musique profane de Sanaa,

¹⁷) Ce schéma rythmique est très intéressant, car il correspond à celui du pied *kâmil*, / u u - u - (dont on a vu que c'est une variante du *rajaz*), mais réalisé avec des proportions 3 : 2. Cela montre l'existence de voies de transformation musicale de certains schèmes métriques en cycles, bien au-delà du quanto syllabique.

¹⁸) On pourrait dire que, sur le plan du style, cet exemple de la figure 5 est à celui de la fig. 4, ce que le *mawâl* de la fig. 3 était au *sama'* de la fig. 2.

habituellement chiffré 11/8 par les musicologues yéménites (Ahmed 1988, 159-163) ressemble de très près au cycle de la fig. 5 (même si la version profane ne présente presque jamais de récitatif quanto syllabique). Le schéma /longue-longue-brève-longue remplit donc une fonction qui dépasse largement la métrique poétique, et que l'on pourrait qualifier de "métra-rythmique".

Quanto syllabique, giusto syllabique et aksak au Yémen

Il est remarquable que cette structure dite "quanto syllabique" englobe des faits qui auraient été habituellement analysés de deux manières différentes, d'un côté comme récitatif et giusto syllabique, de l'autre côté comme aksak. Nous voyons donc qu'ici, d'un point de vue théorique, les deux systèmes giusto syllabique et aksak semblent interséants. Ceci pose un problème théorique ardu, car en les inventant, Constantin Brailoiu les avait bien séparés, en les décrivant dans deux articles indépendants (quasiment à la même époque : 1951 et 1952). Mais n'est-il pas possible qu'il existe entre ces deux systèmes conçus séparément, des voies de communications qui étaient ignorées jusque là ?

Tout d'abord, Brailoiu lui-même n'exclut pas par principe que le giusto syllabique ait des "surfaces de contact" avec d'autres systèmes rythmiques (Brailoiu 1952, 130) ⁽¹⁹⁾. Une plus grande difficulté réside dans le fait que, pour Brailoiu, le giusto syllabique bichrone excluait toute autre proportion que 2 : 1, et que "l'apparition des valeurs pointées marque le début de la déchéance de notre système " (Brailoiu 1952, 125). A l'inverse, dans son article sur l'aksak, il exclut de sa définition tout autre proportion que 3 : 2 (Brailoiu 1951, 9) ⁽²⁰⁾. On peut se demander cependant quelle valeur doit

¹⁹⁾ Dans sa liste des schémas métriques utilisés dans son analyse du giusto, il inclut quelques pieds composés d'unités bichrones, comme le péon et le bacchius (Brailoiu 1952, 12') et l'épitrite, / - u - - (Idem, 131), qui, projetés sur le plan musical, ne pourraient produire que des aksak. De même, dans le corpus des *colinde* roumaines, qui servit de base à Brailoiu pour élaborer sa théorie (Idem, 119), ces schémas rythmiques ne sont pas rares. Pour un schéma épitrite, voir en particulier Comisel et Birlea, s.d., disque 1, face B, extrait i, ex. 14).

²⁰⁾ Cette double affirmation laisse supposer que Brailoiu a délibérément écrit les deux articles de manière séparée, pour les opposer, ou au moins pour bien les distinguer.

avoir cette séparation : ontologique ou heuristique ? Ainsi, le fait que la frontière entre une forme de proportion 2 : 1 et une forme de proportions 3 : 2 soit souvent difficile à distinguer ne semble pas si rare, comme le montrent les proportions fluctuantes dans les deux exemples yéménites (fig. 4 et 5), mais aussi dans d'autres traditions ⁽²¹⁾. Il nous faut donc affronter à ce problème.

Ce qui unit fondamentalement les deux systèmes que Brailoiu a tenté de séparer, c'est le concept de bichronie, bien explicité dans ses deux articles. C'est lui qui permet leur recouvrement partiel, alors qu'il les avait pensés comme séparés de manière étanche. Ces interrogations font écho à un récent débat sur la nature de l'aksak (voir notamment la livraison n° 10 des *Cahiers de Musique Traditionnelle*). Ici, la reconnaissance d'une forme "méta-rythmique" bichrone conforte les tenants d'une analyse "globale" de l'aksak, considérant par exemple le *zeybek* anatolien ou encore le *purta* roumain comme des "4 temps bichrones" irréductibles à leurs subdivisions internes ; je veux parler de Jacques Bouët (1997, 108-110), et de Jérôme Cler (1997, 60) ⁽²²⁾. Dans cet esprit, J. Bouët ne semble pas opposé à l'idée de rapprocher le giusto syllabique (1998, 108-110) et l'aksak (110-111) comme deux "systèmes rythmiques" ayant des "oscillations irrégulières" exprimant la "pulsation boîteuse" (113) ⁽²³⁾. En revanche, la valeur opératoire du concept de bichronie est renforcée par la découverte de ce chaînon manquant yéménite que représente notre "quanto syllabique",

²¹⁾ Dans une expérience d'écoute d'un rythme aksak transsylvanien, J. Cler note que les auditeurs confondent très facilement entre /1 + 2 + 2 + 2 et /2 + 3 + 3 + 3 (CLER 1994, 198-199).

²²⁾ A l'opposé, une autre approche considère comme légitime, voire indispensable d'égaliser les subdivisions internes des temps bichrones, pour en faire une pulsion régulière et isochrone (c'est plutôt la position de Simha Arom, voir notamment 199', 197). La nature de l'aksak est alors définie plutôt par l'asymétrie du cycle et son caractère impair.

²³⁾ Mais il ne s'en explique pas d'une manière plus approfondie. De fait, dans l'exemple du disque roumain donné par lui (Bouët, Lortat-Jacob, Radulescu 1992, page 2), les syllabes chantées correspondent assez souvent à des pulsations bichrones, ce qui rapproche également giusto syllabique et aksak.

dont l'existence est si bien attestée dans le *madîh*. comme dans le *mawâl*.

L'un des critères essentiels de définition du giusto syllabique comme de l'aksak, c'est l'impossibilité de monnayage des temps bichrones. Dans notre quanto syllabique yéménite, ce monnayage n'est pas a priori interdit, mais il est à l'évidence évité, que ce soit dans les figures accompagnées de percussions ou celles qui ne le sont pas (figures 2, 4 et 5). Pourquoi ? On notera d'abord que le tempo ne joue pas nécessairement un rôle dans cette question (²⁴), puisque celui des chanteurs de *madîh* n'est en général pas très rapide (en particulier celui de la figure 5 est plutôt lent : 100 à la noire pointée). En revanche, le fait que la structure poétique, syllabique soit au principe de l'organisation rythmique, est essentiel : c'est parce que la structure poétique reste dominante qu'il n'y a pas d'intérêt à monnayer les temps bichrones. Ou alors on les monnaye seulement lorsque leur correspond une variante de la structure poétique, par exemple, fig. 4, ligne 2,
 /mu li- ah- li- hâ correspond à la variant *kâmil* du mètre *rajaz*, à savoir :
 / u u - u -

Comme on le voit, une longue est remplacée par deux brèves (ici, la poésie en arabe littéral le permet contrairement à la poésie *homaynî*). Il en est de même fig. 5, ligne 3. Ainsi, une croche correspond toujours à une syllabe brève et une noire à une syllabe longue, et réciproquement.

En revanche, dans les parties vocales mélismatiques, assez fréquentes dans l'exemple de la fig. 5 (comme dans la fig. 3), le monnayage des temps bichrones par la voix est fréquent, il fait partie de la technique d'ornementation, mais cela n'est pas contradictoire avec la structure quanto syllabique globale : c'est seulement un autre style qui lui est juxtaposé, ou plutôt, qui est serti en son sein, pendant la durée d'un ou de plusieurs pieds-cycle presque indépendants du reste. En d'autres termes, le modèle poétique assure le respect de la bichronie, tant du point de vue quanto syllabique que du point de vue aksak (²⁵).

²⁴) C'est aussi l'avis de Jacques Bouët, qui a étudié beaucoup d'aksak lents.

²⁵) Cela ne signifie pas que ce modèle métrique ait une valeur universelle pour tous les aksak, ni même seulement pour tous les aksak yéménites : il existe au Yémen d'autres formes d'aksak qui ont une organisation interne différente, et qui ne présentent pas de cas de redondance pied-cycle. Ainsi, il n'est pas improbable qu'au Yémen, existent deux conceptions assez différentes de l'aksak, ou deux traditions ayant connu des évolutions différentes. A vrai dire, la catégorie aksak, inventée par Brailoiu, est ou trop large ou trop étroite pour avoir une valeur opératoire, tant l'étendue des phénomènes à décrire est vaste.

On ne peut pas éviter de s'interroger sur les relations entre mètre *rajaz* et cycle aksak d'un point de vue historique et ethnologique. Il semblerait que le pied de base de ce mètre poétique ait eu, à une époque de l'histoire de la musique yéménite, une influence de premier ordre sur l'engendrement de cycles aksak au Yémen. Mais le fait que ces phénomènes de "flottement" métrico-rythmique aient été conservés dans un genre comme le *madîh nabawî* n'est sans doute pas un hasard : bien que nous ignorions encore beaucoup de choses à propos de ce genre musical, nous pouvons remarquer que, parce qu'elles n'y accompagnent jamais la danse, les frappes principales du *târ* ne nécessitent ni des durées parfaitement proportionnées, ni un monnayage rigoureux. Pour respecter la pudeur de l'expression religieuse de la louange du Prophète ou les hauts faits héroïques de son gendre Alî, il est probable que l'interprétation instrumentale évite volontairement de donner au rythme un caractère trop sensuel ou dansant, donc, concrètement, un caractère trop régulier (²⁶). Cela semble plutôt favoriser un tempo lent, des rubato, des changements de cycles, des inversions, des ajouts ou des omissions de pulsations (sur ce dernier cas, voir fig. 4, ligne 3), au détriment de la rigueur de leurs proportions et de leur monnayage interne. La formation orchestrale joue aussi un rôle, car on observe dans le *madîh* que la régularité est plus grande lorsque la voix et l'instrument jouent ensemble ou lorsque deux chanteurs chantent ensemble, et elle l'est plus encore lorsque c'est un chœur qui reprend un refrain ; les pièces jouées par un individu sont plus irrégulières, sans que cela puisse être attribué à la faiblesse de tel ou tel individu. Ajoutons enfin que ces pièces aksak (pas toutes quanto syllabiques) alternent habituellement avec des pièces de rythmes binaires (ou plus rarement ternaires), de facture beaucoup plus banale.

²⁶) Comme on le sait, l'islam classique (notamment Ghazalî, Ibn Qayyim al-Jawziyya) rejettent, pour le Coran puis, par extension, pour les chants religieux, les formules rythmiques de la musique profane, "que l'on obtient uniquement par les moyens de l'artifice, du savoir-faire et de la répétition" (Ibn Qayyim al-Jawziyya 1970, I, 137-138), car elles introduisent une régularité qui amenuise la puissance expressive du verbe divin (voir aussi Lambert 1997, 168-169).

Ces relations privilégiées entre pied de mètre *rajaz* et cycle bichrone se présentent donc comme le résultat d'une évolution commune. On peut faire l'hypothèse que la composition des chants ainsi formés s'est faite par mise en musique progressive de poème religieux qui, au départ, étaient chantonnés selon un mode de récitatif similaire à celui des *sama'* et *mawâl* profanes (examinés plus haut), dans une perspective rituelle et sans grande ambition artistique. Il est cependant étonnant -et passionnant- que certaines de ces pièces soient devenues des petits chefs-d'oeuvre d'ornementation mélismatique, malgré ce rôle contraignant du mètre, ou peut-être à cause de lui. Autre paradoxe : bien qu'il soit situé à l'opposé de la musique de danse, ce genre est un conservatoire du rythme, préservant des formes syncopées rares et subtiles. Bizarrement, les contraintes religieuses et techniques propres au *madîh* semblent avoir ménagé un espace de liberté pour l'invention rythmique.

En tout état de cause, les origines de la métrique quantitative "arabe" sont très lointaines, et remontent peut-être jusqu'à la Grèce antique (mais par quels intermédiaires ?). Au cours d'une si longue histoire, les convergences intermittentes ou permanentes, partielles ou totales, entre pieds métriques et cycles, entre pratique et théorie, ont dû être fréquentes. Elles doivent être mises en perspective avec l'évolution de la conception du rythme chez les grands théoriciens arabes.

Métrique bichrone et théorie arabe du rythme

Dès le début de son analyse du rythme, dans son chapitre intitulé "De la prononciation du rythme avec la langue" ("Fî muhâkât al-'îqâ' bi-l-lisân"), Avicenne (Ibn Sînâ) cite comme premier exemple la formule syllabique suivante :

Tan	Tan	Ta-	nan,
o .	o .	o	o . ⁽²⁷⁾

ce qu'il commente ainsi :

²⁷⁾ Dans le type de transcription d'Avicenne, un rond représente à la fois une frappe et un temps, tandis que le point représente un temps sans frappe.

"Lorsque tu prononces (cette phrase), tu articules (*taqtî'*) nécessairement sept consonnes (*hurûf*), mais si tu veux l'exprimer par un rythme simple (*sâdhij*), tu battras seulement quatre frappes (*naqarât*)" (Ibn Sînâ 1956, 93 ; Erlanger 1935, 180).

Déjà à cette époque, on avait conscience que certaines structures rythmiques bichrones (²⁸) relevaient d'une double logique, et surtout qu'elles étaient passibles de deux modes d'analyse différents. Néanmoins, il ressort du vocabulaire employé par l'auteur (quatre "frappes", un "rythme simple") que, pour lui, le rythme est mieux défini par ses pulsations bichrones que par ses subdivisions internes (ses "consonnes"). Il est intéressant de constater avec quels outils Avicenne exprime cette dualité : il dit "consonnes" et "frappes" parce qu'il pense à la théorie arabe, qui n'accorde pas à la syllabe un statut particulier. Cependant, il est intéressant de noter que l'utilisation de formules basées sur les vocables *tan/tanan* remplit tout-à-fait l'office de syllabation, et que ces syllabes sont parfaitement équivalentes aux "frappes". Simultanément, le monnayage interne éventuel des "frappes" inégales n'est pas ignoré, et c'est précisément le statut du concept de "lettre-consonne", unique à l'arabe et aux langues sémitiques, qui permet de le désigner.

Quelques pages plus loin, Avicenne utilise ce même schéma rythmique (parmi d'autres), là aussi pour énoncer les bases de son système et de ses variations, et cette fois sous la forme des schèmes de pied métrique, *taf'ila*, en usage chez les métriciens arabes, soit, pour le rythme cité, /mus- taf- 'i-lun (Ibn Sînâ 1956, 95 ; Erlanger 1935, 183), pieds principal du mètre *rajaz* :
/ - - u - . Ainsi, il est intéressant de noter le rôle heuristique qu'Avicenne accorde ici au langage métrique dans l'analyse d'un cycle bichrone, et en particulier en relation avec le pied de base du *rajaz*.

En bref, dans la tradition arabe, dès le XI^e siècle, on définit un cycle bichrone de préférence par ses pulsations "simples", ce qui nous renvoie à la discussion exposée plus haut sur la nature bichrone de l'*aksak*. Pour sa part,

²⁸) Les théoriciens de l'époque ne connaissent pas le terme d'*aksak* ni celui de "boiteux", mais tous les exemples qu'ils présentent concernant cette discussion ont un nombre de subdivisions impair, ce qui nous fournit une indication supplémentaire. Ainsi donc, il est très probable que les cycles *aksak* existaient dans la musique arabe avant la lettre, et avant toute influence turque

al-Farabî, tout en s'éloignant de la conception métrique d'Avicenne, maintiendra une approche globale des cycles bichrones, notamment à travers le concept de *juz'*, "partie", "cellule" (Sawa 1989, 49), qui correspond tout-à-fait à notre "pulsation bichrone" avant la lettre ⁽²⁹⁾. En revanche, les auteurs postérieurs vont souvent s'éloigner de ce point de vue, et s'orienter vers une conception isochrone du rythme, notamment Ibn Zayla' (Yammine 1999, 6). Les deux conceptions ont donc existé.

Pour leur part, les théoriciens arabes modernes ont analysé les cycles qu'ils appellent eux-mêmes aksak, à la suite des Turcs (par exemple le *dawr hindî*), d'une manière isochrone, et c'est pourquoi ceux-ci sont couramment chiffrés selon cette logique, par les praticiens comme par les théoriciens (c'est-à-dire à 5, 7, 9, 10 et 11 temps). Il est difficile de savoir dans quelle mesure cela est le résultat de l'influence de la théorie occidentale (dans ce qu'elle a de moins imaginaire) sur la théorie arabe moderne, ou le résultat d'évolutions internes plus anciennes, mais non moins destructrices (ce qui mériterait une recherche spécifique). Ce qui est certain, c'est que la théorie moderne de Brailoiu aurait sans doute été acceptée par Avicenne, mais pas par des théoriciens arabes plus récents...

Définir les cycles aksak comme cycles bichrones (Brailoiu, Bouët, Cler) ou comme isochrones asymétriques (Arom) n'est pas qu'une question d'objectivité scientifique, c'est aussi une question de goût, et un choix, qui dépend de certains a priori mentaux. N'est-ce pas l'une des raisons pour lesquelles les cycles impairs (à 5, 7 et 11 temps) de la musique arabe "classique" manquent beaucoup de la fraîcheur des aksak tels que l'on en retrouve au Yémen ou ailleurs, au Moyen Orient et au Maghreb dans les musiques dites "populaires" ? Ainsi, le fait de ramener les cycles aksak d'une conception dominée par la métrique poétique à une conception purement arithmétique, cette "tyrannie du métronome" (J. Bouët), a eu des effets pervers sur la pratique, et n'est sans doute pas étrangère à l'académisme ambiant : en se débarrassant des schémas métriques anciens, on a évacué des procédés de variation rythmique aux possibilités créatives infinies. La raison graphique des théoriciens est aussi passée par là pour domestiquer la pensée sauvage (musicale)...

²⁹⁾ Voir mon article à paraître b.

Conclusion

Pour tenter de dépasser la séparation méthodologique entre poésie et musique, nous nous étions imposés d'aborder une série de formes vocales hybrides de type récitatif, sous le double point de vue linguistique et musical, métrique et rythmique. Nous avons délibérément choisi un corpus où métrique poétique et rythmique musicale sont synchrones et quasiment identiques, ce que nous avons baptisé "quanto syllabique bichrone". Ce parcours nous a mené de la cantillation *tartîl* du Coran, quanto syllabique bichrone mais non cyclique, aux formes de chant a cappella *sama'* et *mawâl*. Puis nous avons abordé ce phénomène dans le *madîh*, où le mètre poétique est ponctué par le *târ* d'une manière véritablement cyclique (et aksak), et selon des proportions variables.

L'examen comparé de ces diverses formes nous a révélé un continuum réel, celui de la bichronie, qui comporte des formes intermédiaires allant de la prosodie quantitative à la rythmique aksak. La bichronie concerne l'ensemble des faits réunis ici, y compris la cantillation du Coran, bien que ce dernier ne soit pas de la "poésie" (au sens arabe, où il n'est pas composé en vers réguliers et dotés de pieds). A l'autre extrémité de ce continuum, se trouve une forme rythmique aksak à quatre pulsations bichrones : parce que les percussions sur le *târ* soulignent de manière redondante les quatre syllabes du pied métrique de *rajaz*, celui-ci se transforme ipso facto en cycle aksak. Ainsi apparaît une parenté qui était demeurée inaperçue jusque là, entre certains faits "poétiques" et certains faits "musicaux".

Cependant, cette continuité se réfracte à travers un "feuilletage" complexe, de nature quasiment géologique. Tout d'abord, les quantités qui se trouvent du côté de la "poésie" s'opposent d'une manière binaire sans que leurs proportions exactes soient définies, alors que du côté de la "musique", ces propositions sont précisées, ou plus exactement, elles tendent à l'être. Par ailleurs, du récitatif "quantitatif" à l'aksak yéménite, il y a des ruptures, puisque l'on passe d'une musique vocale à une musique instrumentale, d'un chant solo à un chant collectif. Le contexte social joue aussi un rôle dans ce feuilletage : la cantillation du Coran n'entretient pas les mêmes relations texte/musique dans le contexte festif et dans le contexte rituel ; les fonctions du *madîh*, battu au *târ*, diffèrent totalement de celles du *sama'* et du *mawâl* profanes. Mais entre ces différentes "couches", il y a aussi des voies de passage : les vers de *sama'* et de *mawâl* chantés a cappella ne produisent pas un cycle régulier, ils sont parsemés de pauses et de déformations ; de même,

pour compenser la monotonie du cycle dans le *madîh*, le *târ* recourt au rubato et à la polymétrie.

Ce continuum n'est-il qu'une convergence accidentelle de formes, a posteriori ? Ou bien retrace-t-il des évolutions historiques dont nous ne savions rien jusque là ? Nous ne pouvons pas répondre à cette question dans le cadre restreint du présent article. Cependant, la référence à Avicenne montre l'ancienneté de cette convergence dans la musique arabe. Peut-être les intuitions de T. Georgiades et C. Sachs sur les origines métriques poétiques du rythme dans la Grèce ancienne mériteraient d'être réexaminées au vu de ces éléments nouveaux, et ce d'autant plus que Curts Sachs les avait également discernées dans la civilisation arabo-musulmane. Certes, on peut mesurer à sa valeur heuristique combien l'invention par Brailoiu du concept de "bichronie" fut un progrès par rapport à celui de "rythme additif" (chez Sachs), mais simultanément, cela n'empêche pas de réévaluer ce problème selon une approche historique ou génétique, qui était aussi celle de Sachs. Dans quelle mesure cette structure bichrone, profondément ancrée dans la langue arabe, a-t-elle été systématisée par les savants de l'époque classique, comme Khalîl Ahmad al-Farâhidî (Xe siècle) ? Ou bien au contraire, dans quelle mesure existait-elle de manière "naturelle" dans les structures poétiques et linguistiques avant l'islam ? Ou bien ne venait-elle pas d'ailleurs ? Ce sont autant de questions passionnantes auxquelles il est difficile de répondre pour l'instant, mais qui concernent tout autant les ethnomusicologues que les linguistes ⁽³⁰⁾.

A minima, on peut émettre l'hypothèse que, dans la culture arabe où le concept de syllabe n'existe pas, l'insistance sur l'opposition des durées a pu remplir une fonction cognitive cruciale consistant à désigner le phénomène syllabique de manière indirecte, par des périphrases ⁽³¹⁾. Mais on remarquera qu'il le faisait pour des raisons morales... Ces structures sont culturelles, elles sont propres au chant arabe du Moyen Orient, et elles existent aussi dans la musique persane (parce que la langue persane a subi très fortement l'influence normative de l'arabe), sans doute très peu ailleurs. Les fonctions cognitives de la métrique ne se cantonnent pas à la technique, elles nous ramènent à l'esthétique, et par là, au social et à l'histoire.

Tout en se distinguant de ses correspondants phonologiques (les syllabes fermées/ouvertes), la métrique dite "arabe" est à l'évidence bien plus qu'une technique de mesure du vers : elle entretient un rapport intime avec la

³⁰⁾ Comme le font remarquer Bohas et Paoli (1997, 168).

³¹⁾ Comme par exemple lorsque Ghazâlî se plaignait que, dans la poésie chantée, "on allonge ce qui est court et l'on écourte ce qui est long (1967: 382)"

voix chantée, lui fournit des structures rythmiques par l'alternance des brèves et des longues, et se nourrit à son tour de la matière musicale. En fonction de cette forme hybride qui fait coïncider un pied métrique et un cycle (figures 4 et 5), notre conception de certains mètres évolue : du point de vue musical, le *kâmil* (u u - u -) n'apparaît plus que comme une variante classique, et donc tardive du *rajaz* (- - u -) (fig. 4), et non pas un mètre à part entière. Autrement dit, le sixième cercle théorique des mètres de Khalîl (³²), exclusivement consacré à cette forme et à ses semblables, n'est-il pas superflu du point de vue strictement métrique ? Khalîl, déjà lui aussi, confondait allégrement ces deux niveaux que nous appelons aujourd'hui "métrique" et "rythmique", "poétique" et "musical". En tout état de causes, cette relativisation du *kâmil* et du cercle 6 montre toute l'importance cognitive du schéma métrique *rajaz*, qui était déjà un mètre de la poésie populaire avant l'islam, donc bien avant la codification classique (HEINRICHS 1995).

Par ailleurs, la dynamique du cycle semble se concentrer sur la dernière syllabe du pied. Est-ce parce que celle-ci est précédée (dans le mètre *rajaz*) d'une syllabe brève (jouant le rôle d'une sorte d'anacrouse) ? Ou simplement parce que c'est la dernière ? Répondre à ces questions pourrait contribuer aux débats des métriciens sur l'existence d'un accent dans le mètre arabe (voir Weil 1975, 693 ; Bohas et Paoli 1992). Cela ne serait peut-être pas impossible en élargissant cette analyse à d'autres mètres apparentés et chantés de manière comparable (quanto syllabique), comme le *hazaj* (/u - -) ou le *ramal* (/ - u - -) (³³).

Au total, le quanto syllabique bichrone est une sorte de pierre de Rosette qui permet de traduire entre eux des faits "poétiques" et des faits "musicaux" souvent très anciens. Mais sur chacun de ces deux plans, sa nature n'est pas traitée de la même façon : dans la déclamation, le mètre est rarement réalisé sur le plan sonore (c'est-à-dire scandé), c'est un marqueur mental qui est la plupart du temps invisible. En revanche, dans le style du chant "non-mesuré", ce n'est plus en tant que prosodie que le mètre se laisse voir, mais en tant que structure musicale (mais toujours en filigrane). De ce

³²) Qui sont au nombre canonique de six (Weil 1975, 690).

³³) A la différence de l'analyse comparée du *basît*, figure 3, qui ne suffirait pas à apporter des réponses, car ce mètre n'est pas aussi régulier que le *rajaz*. Dans cette recherche, il ne faudrait pas exclure de recourir à d'autres langues, puisque l'on trouve par exemple un intéressant quanto syllabique-aksak sur le mètre *ramal*, chanté en langue persane (During 1995, 102).

jeu sur différents plans dépend en partie la subtilité de l'interprétation. Ceci explique que le mètre devienne enfin audible et observable à l'analyse. La présente étude fournit ainsi une méthode empirique pour "présentifier" la matière physique de ces structures métriques...

Toutes ces découvertes suscitent de nouveaux questionnements. Une métrique accentuelle serait-elle moins "musicale" qu'une métrique quantitative ? Où se terminent la métrique et la "poésie", où commencent le rythme et la "musique" ? Voici de nouvelles certitudes qui tombent, tant du point de vue arabe que du point de vue occidental. Ce qui apparaît au-delà des décombres de ces concepts inadéquats, c'est toute une palette d'états intermédiaires dessinant des styles locaux diversifiés. Gageons que cette approche double du vers chanté permettra d'éclairer dans l'avenir d'autres angles morts de ces deux disciplines jumelles que sont l'"art des sons" et l'"art des mots" (³⁴).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET DISCOGRAPHIQUES

'ABDUH GHÂNIM Mohammad

1980 *Shi'r al-ghinâ al-San'ânî* (La poésie du chant de Sanaa), Beyrût, Dâr al-'Awda [2e édition].

AHMED Jâbir 'Alî

1988 *"Hâdir wa-mustaqbal al-ghinâ fî-l-yaman"* (Présent et futur de la musique au Yemen). *Dirâsât yamaniyya* [San'â'] 33, 109-166.

AKIKI Marcel

1985 *Chant populaire traditionnel libanais (mariage, chants qarradi)*. Thèse de troisième cycle, Université de Paris IV-Sorbonne.

³⁴) Le présent article est le premier fruit d'une réflexion que j'avais amorcée dès 1995 lors de mon détachement au CNRS (UMR 8574 du Musée de l'Homme, Ethnomusicologie). Je tiens à remercier ici tous ceux qui m'ont renvoyé la balle pendant toutes ces années, notamment Simha Arom, Georges Bohas, Bernard Lortat-Jacob, Jean Molino, Bruno Paoli, Catherine Taine-Sheykh et Habib Yammine.

AROM Simha

1992 "A la recherche du temps perdu : rythme et métrique en musique", in J.J. WUNENBURGER, *Les rythmes. Lectures et théories*. Paris, L'Harmattan.

BOHAS Georges et Bruno PAOLI

1992 "Rythme et mètre en poésie arabe", *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, L. Tasmowski & A. Zribi-Hertz, Communication & Cognition, 39-49.

1997 *Aspects formels de la poésie arabe*. Toulouse, AMAM.

BOUET Jacques

1997 "Pulsations retrouvées". Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome", *Cahiers des musiques traditionnelles* [Genève],10, 107-116.

BOUET Jacques, Bernard LORTAT-JACOB, Esperenta RADULESCU

1992 *Roumanie. Musique pour cordes de Transylvanie*, enr. et textes par J. Bouët, B. Lortat-Jacob et S. Radulescu, Paris, CNRS, Musée de l'Homme.

BRAILOIU Constantin

[1951] "Le rythme aksak", *Revue de Musicologie* XXXIII, 5-42 ; rééd. in 1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff, textes réunis et préfacés par G Rouget, 301-340.

1952 "Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain", *Annuario musical*, vol VII, rééd. in 1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff.

CLER Jérôme

1994 "Pour une théorie de l'aksak", *Revue de Musicologie*, 80/2, 181-209.

1997 "Aksak : les catastrophes d'un modèle", *Cahiers des musiques traditionnelles*, 10, 60-80. Genève.

COMISEL Emilia et Ovidiu BIRLEA

s.d. *Antologia muzicii populare românești, vol. III, Obiceiul Colindatului si colindele*, 760/66, Bucarest, Electrecord [33 tours, années 60].

DURING Jean

1995 "Vers et mélodie, récitation et chant. Eléments du dossier persan", in C. BALAY, C. KAPPLER, Z. VESEL, *Pand-o Sokhan. Mélanges offerts à Ch. H. de Fouchécour*, Téhéran, Institut français de recherche en Iran, 95-115.

1998 "Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle", *Cahiers des musiques traditionnelles* [Genève] 10, 16-36. .

DÜRR, Walther

1981 "Rhythm in Music : a Formal Scaffolding of Time", in J. T. Fraser (Ed.), *The Voices of Time. A Cooperative Overview of Man's Views of Time*, Amherst, University of Massachussets Press.

ERLANGER Baron Rodolphe d'

1935 *La musique arabe*, tome second, traduction de Farabi, Le grand livre de la musique, livre III et Avicenne, Le livre de la guérison (mathématiques, chap. XII), Paris, Paul Geuthner.

GHAZALI Abû Hâmîd Mohammad al-

1967 "*Kitâb al-samâ'*" [Le livre de l'Audition] in *Ihyâ 'ulûm al-dîn* [La revivification des sciences de la religion]. Al-Qâhira .

GEORGIADES, Trybulos

1973 *Greek Music, Verse and Dance*. New York, Da Capo Press.

GOODY Jack

1979 *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Editions de Minuit.

HAMAM 'Abd al-Hamîd

1991 *Mu'âradat al-'arûd* [Confronter la métrique], Amman, Wizârat al-thaqâfa.

HEINRICHS W. P.

1995 "*Rajaz*, 4. Comme terme définissant la structure du vers", *Encyclopédie de l'Islam* ², Leyden, Brill, tome 2, 391-392.

IBN QAYYIM al-JAWZIYA Mohammad b.'Abî Bakr

1970 : *Zâd al-mi'âd* [Les provisions pour l'Autre Monde], Al- Qâhirah, al-Matba'ah al-Misriyah.

IBN SINÂ

1956 *Kitâb al-shifâ . Al-riyâdiyyât.3. Jawâmi' 'ilm al-mûsîqâ*. [Le livre de la guérison. Arithmétiques. Ensemble des sciences musicales], Zakariyyâ YÛsuf. Al-Qâhira, al-Matba'a al-'Âmiriyya.

JOURDAN-HEMMERDINGER Denise

1995 "Du récitatif antique au récitatif moderne. Les techniques d'improvisation poético-musicales en Grèce antique", in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer *Notes et documents sur l'écriture musicale*. Cahiers de l'I.R.H.M.E.S. 3. Genève, Editions Slatkine.

LAMBERT Jean

1997 *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société*

y

éménite. Nanterre, Paris, Société d'ethnologie, SFE.

A paraître a : "Le *zajal* libanais, formes et contexte".

A paraître b : "Retouche ou ajoût de cellules ? Farabi et les rythmes aksak yéménites".

MOLINO Jean

1975 "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, 17, 37-61.

NELSON Kristina

1985 *The Art of Reciting the Qoran*, Austin, Univ. of Texas Press.

RAJÂ'I, Ahmad

1999 *Awzân al-alhân bi-lughat al-'arûd*, (Les rythmes des mélodies dans la langue des mètres poétiques, Dimashq, Dâr al-Fikr).

SACHS, Curt

1953 *Rythm and Tempo*, New York, Norton.

SAWA George D.

1989 *Music Performance Practice in the early 'Abbâsid Era, 13'-3'0 AH/750-93' AD*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

1995 "Book review of 'Abd el-Hamîd HAMÂM, Mu'âradat al-'arûd, *The World of Music*, 37 (2), 106-108.

SERJEANT Robert B.

1951 : *South Arabian Poetry and Prose of Hadramawt*, London.

SHILOAH Amnon

1980 "Arab II. Folk music", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*,

526-539

VERCHALY André

1976 "Récitatif", in Marc Honegger *Science de la musique. Techniques, formes, instruments*, Paris, Bordas.

WEIL Gotthold

1975 " 'arûd ", *Encyclopédie de l'Islam* (2e édition) tome I, 688-598, Leyden, Brill.

YAMMINE Habib

1995 *Les hommes de tribu et leur musique (Hauts plateaux yéménites, vallée d'al-Ahjur*, doctorat, Université de Paris X-Nanterre.

1999 "L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe", *Cahiers des musiques traditionnelles*, 12, 95-122.

TABLE DES FIGURES

1. "Wa-sh-shams wa-duhâhâ", Coran, Sourate 91, 1-4, le Soleil (d'après Nelson 1985, 106)
2. "Yâ salwat al-khâtir", (O distraction de l'esprit), *sama'*, Karâmah Homayd, 2. A. 2 ⁽³⁵⁾.
3. "Yâ layl, yâ mubtalî bi-l-gharâm", (O nuit, ô Toi qui afflige de l'amour), *mawâl*, Ibrâhîm Sarûrî, DAT 2/95, 6.
4. "Law kânat al-dunyâ tadûm" (Si ce Bas-Monde pouvait durer) (al-Madraj), *madîh*, Yusef, B. 1,
5. "Tarfiyatî yishkû -s-suhâd" (Mes yeux se plaignent de l'insomnie) (al-Mîmiyya), *madîh*, al-Basîr, B. 2.

³⁵⁾ Les références en lettres et en chiffres correspondent au classement de mes archives sonores.