



HAL
open science

La modalité dans l'inventaire du Chant de Sanaa : Un paramètre empirique pour la description

Jean Lambert

► **To cite this version:**

Jean Lambert. La modalité dans l'inventaire du Chant de Sanaa : Un paramètre empirique pour la description. Collectif. La modalité au prisme de la modernité. (Actes du Congrès international : "Créativité musicale et cheminements culturels, entre apports, hybridations et mutations identitaires", Tunis, CMAM, ISM, 7-9 décembre 2017), Ennejma Ezzahra; Sotumedia, pp 103-119, 2019. halshs-03895541

HAL Id: halshs-03895541

<https://shs.hal.science/halshs-03895541>

Submitted on 12 Dec 2022

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

**LA MODALITÉ DANS L'INVENTAIRE DU CHANT DE SANAA (YÉMEN)
UN PARAMÈTRE EMPIRIQUE POUR LA DESCRIPTION**

(pour publication colloque Tunis décembre 2017)

Comme le montrent souvent les traditions du Maghreb et du Machreq, les modes (*maqâm, tubû'*) sont, entre autres, une méthode pour classer les mélodies (Powers 1980). Ces méthodes sont différentes selon chaque tradition. Comme le rappelait Jacques Chailley dans son livre *L'imbroglio des modes* :

« la notion de mode n'est pas une notion valable pour tous les temps et tous les pays. Elle s'est transformée au cours des siècles de telle manière qu'on ne peut la définir qu'en fonction de l'époque et du lieu où on l'examine. » (1960, *L'imbroglio des modes*)

C'est ce que je voudrais montrer pour le Yémen, et plus précisément pour une forme particulière appelée couramment le "Chant de Sanaa". Mais ce constat ne sera pas seulement établi d'un point de vue théorique, ni d'une manière purement limitative : cette réflexion est née de la nécessité plutôt d'utiliser ces formes modales telles qu'elles existent pour les besoins pratiques de l'archivage et de l'inventaire de cette musique à travers l'établissement d'une base de données intitulée : « Corpus du Chant de Sanaa ». En effet, ce répertoire du Chant de Sanaa est très riche sur le plan mélodique : à ce jour, j'y ai répertorié environ 300 mélodies-types, à quoi il faut ajouter un grand nombre de variantes. Et dans ce grand nombre de mélodies, on reconnaît aisément des similitudes structurelles, c'est-à-dire des structures proto-modales. Mais dans le même temps, il n'existe au Yémen aucun système modal qui soit explicitement formalisé et qui pourrait contribuer à les classer. Le problème se pose donc d'inventer de nouvelles manières de classer ces mélodies, en s'appuyant sur les catégories vernaculaires existantes, mais en les élargissant à des nouvelles catégories formelles objectivables, notamment mélodiques et modales, selon une approche inédite.

Au Yémen, la pratique musicale traditionnelle est principalement de tradition orale, mis à part l'usage des carnets de chants, *safîna*, qui permettent de mémoriser les poèmes. Jusqu'à très récemment, les musiciens ne connaissaient et n'utilisaient pas de théorie modale, ni locale, ni inspirée de la théorie moyen-orientale. Dans la Péninsule arabique, à l'aube de l'époque contemporaine, il n'y a que dans le Hijâz qu'une telle série de modes était connue par les musiciens (Lambert et Regourd 2017). En revanche, à Sanaa, des catégories vernaculaires existent pour décrire les formes rythmiques. Ce sera le point de départ de notre analyse.

Les formes rythmiques dans le Chant de Sanaa

Dans un premier temps, il est nécessaire d'étudier l'aspect rythmique qui est le mieux théorisé par les Yéménites. En effet, sur ce plan, les cycles rythmiques sont bien répertoriés : ils sont au nombre d'une petite dizaine et ont pour la plupart des noms vernaculaires d'usage courant : *das'a* à 7/8 et 11/8, *wastâ* à 4/4 ou 8/8, *sâri'* à 4/4. Par ailleurs, le répertoire interprété habituellement sous la forme d'une suite, *qawma*, assemble plusieurs pièces, au moins trois, choisies parmi ces cycles différents, dont la succession la plus fréquente est la suivante :

Das'a (11/8) + *Wastâ* (4/4) + *Sâri'* (4/4, mais de tempo plus rapide que le précédent).

Exemple sonore 1 : 'Ajamî, *qawma* sur *sahn* (plateau en cuivre) : *Wâ-mughîr al-ghazâla*

http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_2006_004_001_001_05/

Ces suites sont assez semblables aux nouba maghrébines, en particulier du point de vue de l'accélération du tempo d'un mouvement à l'autre¹. En revanche, elles sont différentes en ce sens qu'elles sont beaucoup moins homogènes sur le plan modal : toutes leurs pièces ne sont pas nécessairement composées dans le même mode. ela arrive, mais c'est rare, et quand c'est le cas, cela indique une unité de composition.

Premier aperçu sur la modalité

Dans le répertoire semi-savant couramment appelé "Chant de Sanaa", qui est très riche en mélodies, on reconnaît aisément des structures scalaires "zalzaliennes", avec des échelles très proches de Râst, Bayâtî 'Ushayrân ou Bayâtî 'Ushshâq et Sîkah :

Exemple sonore 2 : Fartash en Râst sur Do1

http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_2006_004_001_001_06/

Exemple sonore 3 : Badâ ka-l-badr : Hasan al-'Ajamî :

http://archives.crem-cmrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_2006_004_001_001_08/

17

QAT'IDA

18

19

20

21

LĀZIMA

22

23

QAT'IDA

24

25

¹ Cette structure modèle peut avoir de nombreuses variantes, puisqu'il y a une dizaine de cycles différents, dont certains sont interchangeables.

Comme on peut le constater, la partie vocale reposant sur le Midb2, nous suggère une structure modale de type Sîkah. Cependant, la partie instrumentale repose plutôt sur le Do2, ce qui crée une ambiguïté. Nous allons revenir à ce problème un peu plus loin.

Pour conclure sur cette introduction à la modalité dans le Chant de Sanaa, signalons qu'il existe aussi, bien que plus rarement, des mélodies faisant appel à une seconde augmentée ressemblant au Hijâz, Râhat al-Arwah et Suznak :

Exemple sonore 4 : *Yâ mukahhil : mutawwal* : à partir de 0'30" :

http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2003_010_024_01/

On reconnaît ici aisément un tétracorde Hijaz sur Sol2, avec un degré La2b caractéristique, mais seulement dans la partie supérieure de la mélodie, car au dessous du Sol2, on retrouve un tétracorde en Râst ou un tricorde en Bayâtî.

Mais en l'absence d'une théorie locale, il ne nous est pas facile d'utiliser ces termes, car ils sont un peu trop schématisés, et ils risquent de déformer les caractéristiques réelles de ces matériaux très particuliers.

Pour approfondir la question mélodique et modale, il paraît donc indispensable de faire un détour par les quelques éléments théoriques dont nous pouvons disposer dans cette tradition, même s'ils peuvent paraître minces. C'est le cas des cordes du luth, en particulier le luth yéménite, *qanbûs* ou *tarab*, ainsi que ses différentes doigtés.

Les cordes du luth yéménite et leurs doigtés



Figure 1 : Hasan al-'Ajamî jouant du *qanbûs*

Le luth yéménite, *qanbûs* (et à Sanaa : *tarab* ou *turbî*), est tendu de quatre cordes, de bas en haut : trois doubles (ou choeurs) en boyau et une corde simple métallique. Elles sont accordées en quarts successives, sauf la plus grave (la simple), qui est accordée à seulement une seconde du dernier chœur supérieur. Ce nombre de cordes est archaïque, il est antérieur à l'adjonction d'une cinquième corde, au cours de l'âge l'or arabe, ce qui présente bien entendu un grand intérêt historique. Les quatre cordes ont des noms : de l'aigu au grave : *saqîm*, *awsat*, *rakhîm*, *yatîm* ("l'orphelin", étant la corde grave non dédoublée) :



Figure 2 : les quatre cordes du *qanbûs* (face à l'instrumentiste)

L'ambitus mélodique est d'une octave et demie, au maximum (de do1 à fa 2 ou sol 3 si l'on recourt au démanché), ce qui est plus restreint que le luth oriental, mais correspond, dans la tradition yéménite, à l'ambitus maximal de la plupart des mélodies et à la tessiture d'une voix ordinaire selon une pratique traditionnelle qui ne favorise pas la virtuosité dans les extrêmes.

Compte tenu de cet accord en quarts successives², qui est très similaire à celui du luth composite à manche plein et rapporté (avec seulement une corde en moins), on comprend mieux le parallélisme - et parfois la confusion - entre ces deux formes de luth, qui existait au Yémen, mais aussi dans d'autres régions du monde arabe : les deux instruments ayant presque le même accordage, plusieurs musiciens, au XXème siècle, jouaient indifféremment des deux, et l'appelaient indifféremment *'ûd*.

Dans la pratique courante actuelle, le pincement avec la main gauche produit les sons de la façon suivante (hauteurs non absolues, correspondant aux conventions de la théorie musicale

² D'après Mahmoud Guettat, cet accord serait très similaire à l'accord du *'ûd* au Moyen âge tel qu'il est décrit dans les textes anciens (comm personnelle).

arabe) :

Corde touchée avec	auriculaire	annulaire	index	à vide
<i>Yatîm</i>				Do 1
<i>Rakhîm</i>		Fa 1	Mi 1db	Ré 1
<i>Awsa/t</i>		Si 2db	La 2	Sol 2
<i>/Hâziq</i>	Fa 2	Mi 2db	Ré 2	Do 2

Figure 3 : les cordes du *qanbûs* et leurs doigtés

(NB : Mi db = mi demi-bémol, soit approximativement, une tierce neutre.)

Dans leur immense majorité, les mélodies du Chant de Sanaa entrent dans cet ambitus du *qanbûs* et elles peuvent être jouées avec ces doigtés. Pour simplifier mon propos, je me limiterai à cette partie du répertoire, sans m'occuper des mélodies plus récentes qui nécessitent l'usage du 'ûd à cinq cordes, ni d'autres cas moins courants.

Que nous disent les cordes du luth et leurs doigtés à propos du système scalaire ?

Hauteurs des degrés et intervalles

Dans le cas de figure principal et majoritaire, l'échelle principale (qui n'est pas désignée par un nom particulier) repose sur le Sol 2 (d'où la figuration en gras de cette note dans les figures 3 et 4. Ce degré a donc un rôle central (souligné par son nom : *al-awsat*, « la moyenne »). On a alors la succession de tons suivante :

Degrés	Do1	Ré1	Mi1db	Fa1	Sol2	La2	Si2db	Do2	Ré2	Mi2db	Fa2
Tons		1	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	1	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$

Figure 4 : les intervalles de l'échelle principale

L'échelle la plus courante prend donc la forme suivante, à partir de Sol2 :

- Vers l'aigu : 1 - $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - 1 - $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$
- vers le grave : 1 - $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$

Il faut cependant préciser que le Mi 2db semble être un peu plus élevé qu'un $\frac{3}{4}$ de ton, ce qui le rapprocherait plutôt de son équivalent dans la musique classique turque ottomane. En revanche, ce n'est pas le cas du Mi 1db, qui est situé entre de $\frac{3}{4}$ de tons bien égaux. La mesure exacte de certaines de ces hauteurs est peut-être liée à l'instrument, à son accord et à ses doigtés, ce qui nécessite encore une étude spécifique plus précise.

En conséquence, la structure dominante basée sur Sol2 peut être rapprochée d'un Rast n'atteignant pas tout à fait l'octave et sans ton disjonctif entre les deux tétracordes semblables, à la différence du Rast dans la théorie arabe classique.

Toutes les notes ne sont pas utilisées dans toutes les mélodies, et celles qui sont le moins utilisées sont en général situées aux extrêmes, tandis que les plus utilisées, tournant autour de la "tonique-pivot" Sol2, sont situées en général entre Mi1db et Mi 2 db, comme on peut le voir dans

l'exemple sonore 2 : *Badâ ka-l-badr* : Hasan al-'Ajamî (Voir plus haut)

On peut donc rapprocher une telle échelle de celle de Rast dans la théorie musicale arabe, mais avec quelques différences importantes :

- l'échelle ne doit pas être conceptualisée comme une gamme linéaire de Sol₂ à Sol₃ ou de Do₁ à Do₂, car la structure des mélodies tourne autour de la tonique Sol₂, avec un tétracorde au dessus et un tétracorde en dessous³.

- Toutes ces structures zalzaliennes ne présentent quasiment jamais de demi-ton, même pas dans une phase descendante, ni dans les équivalents du Râst ou du Bayâtî. Comme nous l'avons vu, il y a quelques tétracordes que l'on peut considérer comme Hijâz, et c'est la seule forme d'occurrence d'un demi-ton. Encore faudrait-il mesurer cet intervalle, ce que je n'ai pas encore fait). Nous laisserons provisoirement cette exception de côté.

En conséquence, on peut figurer les principales formes modales selon leur tonique, de la façon suivante :

Figure 5 : Les principales structures modales

Selon une statistique faite sur les 300 mélodies-type du « Corpus du Chant de Sanaa », on peut noter les quantités suivantes :

³ Cette forme rappelle un peu les modes médiévaux, avec des formes authentique et plagal, mais qui coexistent dans la même mélodie.

- Les mélodies reposant sur Sol2 et ayant une structure de type Râst représentent environ 30 à 40 % des mélodies.

Les autres toniques principales sont

- le La2 ('Ushshâq) (20 %).
- le Do2 : Rast (20 %) ;
- Hijâz sur Sol2 : 10%.

Les autres toniques représentées par des mélodies plus rares sont : Ré1, Mi1, Si2db, Ré2, 'Ushshâq sur Sol2 (ligne 5 du tableau, figure 5).

On peut donc qualifier ces structures de proto-maqâmiques, en ce sens qu'elles ne correspondent pas exactement aux structures maqâmiques du Proche-Orient, et qu'elles sont beaucoup plus liées à la structure de l'instrument et ses doigtés, qu'à un système formel et théorique.

Pour progresser dans notre analyse, il convient d'étudier plus précisément les structures mélodiques qui nous fournissent des informations supplémentaires sur la modalité

Les structures des mélodies

Dans le dialecte de Sanaa, la mélodie est rarement appelée du mot arabe habituel *lahn*, mais beaucoup plus couramment du mot *ma'nâ*, (littéralement : « sens »), qui renvoie probablement à l'importance des textes poétiques dans l'organisation du répertoire musical (Lambert 1997, 30, 100).

Dans la transcription de l'exemple sonore 2, nous remarquons une différenciation importante à l'intérieur de la mélodie : celle-ci se décompose, dans la performance telle qu'elle nous est décrite par la tradition, de trois éléments plus ou moins distincts :

1/ La *qâ'ida* ou « base » poético-mélodico-rythmique qui définit le squelette de la mélodie tel qu'il s'organise à la fois sur les paroles poétiques et sur les trois ou quatre frappes principales du cycle rythmique.

2/ La *lâzima* : sorte d'interlude qui est principalement joué sur l'instrument, entre chaque couplet ou chaque occurrence instrumentale de la mélodie.

3/ Les *kharsha* (pluriel : *kharashât*) : des variations mélodiques et rythmiques, souvent improvisées, et qui peuvent affecter à la fois la *qâ'ida* et la *lâzima*.

Nous verrons bientôt que la distinction entre *qâ'ida* et *lâzima* peut poser des problèmes sur le plan de l'analyse modale.

Comme les mélodies du chant religieux médiéval en Occident, la plupart des mélodies, en particulier celles qui reposent sur le Sol2, ont une structure que l'on peut qualifier de "bipolaire", puisqu'elle oscille entre une tonique et une dominante qui peut être située à un quarte ou une quinte au dessus, et souvent aussi une tierce, une quarte ou une quinte au dessous. En revanche, les mélodies qui reposent sur une tonique basse donnant une échelle complète et homogène de haut en bas sont très rares. Nous avons vu que c'est le cas de la mélodie du *fertash* (exemple sonore 1), mais cela est très explicable puisque l'origine de ces mélodies est ottomane.

La structure des mélodies est donc en majorité construite autour d'une tonique-pivot de type «finale» (selon la terminologie du chant grégorien, mais provisoirement je préfère l'appeler "tonique"), majoritairement en Sol 2, comme déjà indiqué (donc la deuxième corde à vide). Comme on l'a vu ci-dessus, cette corde à vide s'appelle *al-awsat*, "celle du milieu", ce qui indique bien

qu'elle a une position centrale dans les structures mélodiques, comme un pivot entre plusieurs tricordes, tétracordes et pentacordes dominants. C'est aussi le cas dans une moindre mesure pour le La₂, même corde pincée par l'index. Une minorité seulement de mélodies a pour tonique la note la plus grave ou la note la plus aigüe de l'ambitus.

Par ailleurs, on notera l'existence des situations tonales ou modales ambiguës, entre la voix et l'instrument. Par exemple, dans la mélodie chantée *Badâ ka-l-badr* (exemple sonore 2), la voix termine la mélodie sur le Mi₂db. Donc on pourrait penser que l'on a affaire à un "mode" Sikah sur le Mi₂db ; mais sur le plan instrumental, il en va différemment : dans sa *lâzima*, le luth souligne le Do₂ (rappelé par la récurrence du bourdon Do₁), ainsi que le Sol₂ situé un tétracorde plus bas.

Pour cette chanson, on note donc une nette dualité entre voix et instrument. Alors quelle modalité attribuer à cette mélodie ? Faut-il se baser sur la *qâ'ida* ou sur la *lâzima* ? Faut-il se baser sur la partie vocale ou sur la partie instrumentale ? Pour l'instant, il m'est difficile de répondre. On notera seulement que toutes les mélodies ne posent pas un tel problème de dualité, et que cet aspect nécessitera des recherches ultérieures.

La contrafacture ou centonisation

En cherchant une méthode pour décrire et analyser ce répertoire imposant (au moins trois centaines de mélodies-type, et un bien plus grand nombre de variantes), tout en conservant intact son caractère vivant, je suis parti du constat que les musiciens changent en permanence les paroles de certaines mélodies ou changent les mélodies de certains textes poétiques. Cette pratique du croisement des poèmes et des mélodies fonctionne de la façon suivante. Tout d'abord, si un musicien veut expliquer à un autre de quelle mélodie il parle, il peut lui dire : "*J'ai mis un nouveau poème sur la mélodie (ma'nâ) qui est dans tel cycle rythmique et qui est chantée par Untel sur telles paroles*". A ce moment, l'autre musicien comprend exactement de quelle mélodie il s'agit, sans en connaître d'autres particularités, y compris sans s'interroger aucunement sur l'aspect modal.

A l'inverse, il peut aussi mettre une nouvelle mélodie sur un poème déjà pratiqué. Cette nouvelle mélodie peut être soit déjà connue, soit composée spécialement pour cette occasion. Dans le cas où la mélodie est déjà connue, le musicien va dire : "*J'ai pris telle mélodie qui était chantée par Untel sur tel poème. Je l'ai appliquée à tel nouveau poème*". Là aussi, l'autre musicien comprendra très bien de quelle mélodie il s'agit, sans que celle-ci ait une identité plus précise : pas de nom, pas de numéro, simplement la description empirique qui n'est parfaitement compréhensible que dans un certain contexte poético-mélodique et dans un temps et un lieu limités. Très souvent, dans ce dernier cas où le musicien change les paroles, il va choisir un poème ancien ou en écrire un nouveau qui est dans le même mètre que le poème précédent. On peut le déduire du fait que, souvent, la même mélodie est adaptée à de nombreux poèmes ayant à peu près le même mètre, ce dont témoigne le répertoire des poèmes du chant de Sanaa qui nous est donné par Muhammed 'Abduh Ghânim : comme par hasard, les poèmes de même mètre sont souvent chantés aussi sur les mêmes mélodies ('Abduh Ghânem 1980, par exemple 112-113)

J'ai appelé ce procédé traditionnel la "*contrafacture*", en reprenant ce terme de la musicologie médiévale occidentale Honneger (1976). On peut aussi parler de "*centonisation*", terme utilisé par la musicologie de la tradition syriaque syro-libanaise (Hage 1986). Ce procédé, qui est également en usage dans beaucoup d'autres musiques de tradition orale, porte le nom de *qiyâs* dans la tradition arabo-andalouse en Algérie. Au Yémen, ce phénomène remarquable n'a absolument pas de terme spécifique en arabe (comme beaucoup d'autres, d'ailleurs).

En revanche, comme nous l'avons vu précédemment, au Yémen, la structure poético-mélodico-rythmique qui est utilisée par le musicien pour adapter de nouvelles paroles, a un nom

vernaculaire bien reconnu dans la pratique : *al-qâ'ida*, "la base". Ce terme est capital, car en l'absence de mot vernaculaire pour la contrafacture, en fait, on parle de la même chose, puisque c'est justement sur cette "base" que s'effectue la contrafacture. La *qâ'ida*, c'est cette forme relativement stable, structurée par les paroles et par le cycle rythmique, qui permet l'interchangeabilité. En même temps, comme on l'a vu, elle se distingue bien d'une part de l'interlude *lâzima*, et d'autre part, variations, *kharsha*, qui sont toutes les deux essentiellement instrumentales. La *qâ'ida* peut donc légitimement être qualifiée de "mélodie-type", les autres formes étant des sortes d'appendices ou de variantes. En fonction de cette analyse, on peut également déduire que la définition de la modalité d'une mélodie repose nécessairement sur la finale de la *qâ'ida* vocale, en ce qu'elle est la plus distinctive du *ma'nâ*. Ici, nous trouvons un début de réponse à une question posée précédemment.

En constatant l'usage extrêmement répandu de ce procédé de contrafacture, je me suis convaincu qu'il y avait une certaine stabilité des mélodies, et donc que je pouvais définir ces mélodies, selon certains critères et à certaines conditions, comme des "mélodies-type". En conséquence, j'ai décidé d'attribuer à chacune de ces mélodies-type dûment définies, un numéro d'ordre, de 1 à 300 environ.

Toujours dans le but de constituer cette base de données, et étant à la recherche de principes d'identification des mélodies-types, je me suis donc posé la question des paramètres que je pouvais ajouter à ceux fournis par la pratique traditionnelle et qui me permettraient de systématiser ce procédé d'une manière plus universelle. Comme je l'ai expliqué précédemment, les cycles rythmiques, avec leurs noms vernaculaires bien identifiés, m'offraient déjà un premier paramètre solide. Parmi les autres caractéristiques de chaque mélodie-type, le paramètre de la modalité s'offrait à moi tout particulièrement, mais bien entendu, avec toutes les précautions et les limites exposées précédemment. La méthode la plus économique était donc de croiser rythme, modalité et incipits poétiques. Je pouvais alors établir une fiche d'identification pour chaque mélodie-type représentant une combinatoire entre ces trois paramètres principaux. J'ai ensuite ajouté d'autres paramètres plus secondaires, comme les syllabes sans signification, le mètre poétique, les instruments, etc.. Ce processus de construction est donc inspiré de pratiques traditionnelles, mais il va lui-même au-delà, et bien sûr, je l'assume en tant que tel.

Contrafacture, composition et modalité

Au cours de cette démarche, j'ai donc été amené à m'interroger sur le statut épistémologique de la modalité proprement yéménite. Comme nous l'avons vu, elle présente un certain nombre de caractéristiques propres : disparité entre savoir local et structures sous-jacentes, multipolarité entre "tonique", "dominante" et "finale" (ces trois termes devant encore être précisés), dualité entre chant et instrument, ainsi que leurs implications méthodologiques.

Pour aller plus avant, je dois enfin exposer un des procédés de composition des mélodies qui implique le concept même de modalité. Souvent, la composition consiste à prendre une mélodie, en particulier sous sa forme non mesurée, ou sous ses formes aksak, à 7/8 ou à 11/8, et à la transformer légèrement pour la faire entrer dans un autre cycle rythmique, par exemple un cycle binaire. On obtient alors une nouvelle mélodie, souvent en conservant les mêmes paroles, donc les mêmes structures métriques poétiques :

Ecoute 5 : Muhammed Mahmûd al-Hârithî : Shaqîq al-qamar (à partir de 8'30 et marqueur 5)

http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_018_001_05/

Shaqiq al-qamar

Das'a 7/8 + Wasta 8/8 Muhammad al-Harīthi

Wa - ma - hla i - dha - a - a

an - sha - ad min saw - w -

tel - ha - ya yakh - fi Wa - ma ar - ha -

meh tuh - mar i dha - a - an - sha - de - aw - ja - a -

neh Wa - ma ar - ha -

meh tu - uh mar i - dha - a - an - sha - a - de - aw - ja - a -

neh

Ici, la seconde mélodie (de rythme 8/8) est faite du même matériau mélodique que la première (de rythme 7/8) : la tonique du chant reste la même, Mi₂ demi-bémol ; l'ambitus global reste le même, de *mi*₁ à *fa*₂. Sur le plan rythmique, le passage d'un rythme à l'autre (appelé la *nagla*, « transition ») se contente de prolonger d'une croche la deuxième pulsation-cellule brève de la *das'a*, une noire se transformant donc en noire pointée, tout en conservant aux autres notes la même structure, comme le montrent ces deux fragments, un de chaque mélodie chantée :

Wa - ma ar - ha - meh

devient :

Wa - ma ar - ha - meh

On voit bien ici comment le procédé de composition orale d'une nouvelle mélodie met en jeu une légère modification rythmique tout en maintenant à peu près le même matériau. La relation génétique entre les deux mélodies est évidente, mais en même temps elles sont différentes. Or seule le concept de modalité peut rendre compte de cette relation particulière. D'autant plus que les deux mélodies d'origine ayant souvent dérivé avec le temps, avec des adaptations successives à des

poèmes différents, la similarité mélodique s'estompe, mais la parenté modale reste. Il semble aussi que la construction de suites *qawma* qui crée une combinatoire infinie entre les pièces composant les trois mouvements conventionnels, introduit une diversité et un éclatement des mélodies, en éloignant certaines mélodies qui avaient la même origine et qui pouvaient être chantées de manière contigue à une certaine époque. Du fait que cette mémoire a été perdue, l'analyse formelle va pouvoir dans certains cas, rétablir certains liens génésiques, en particulier en s'appuyant sur des similitudes modales.

* * *

L'un des enseignements de cette observation rapprochée du répertoire du chant de Sanaa, c'est que le procédé de contrafacture fonctionne un peu comme un puzzle à l'envers, il consiste à battre et à rebattre les cartes et à produire en permanence de la diversité, que ce soit dans les paroles, les mélodies, les rythmes, et la modalité.

Pour en établir l'inventaire, nous avons besoin du paramètre de cette modalité, même dans ses dimensions les plus « bricolées », ce qui ne nous empêche pas d'en construire une théorie tenant compte de toutes ces particularités locales, et sans préjuger de ce qu'il en résultera. Ce faisant, nous créerons, certes un système que les musiciens traditionnels n'avaient jamais imaginé. Mais comme nous nous appuyons sur leurs pratiques les plus intimes, nous espérons trahir le moins possible l'esprit de cette belle musique, tout en lui apportant un surcroît d'intelligibilité et de communicabilité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

'Abduh Ghânim, Mohammed

1980 *Shir' al-ghinâ al-san'ânî*. [La poésie du Chant de San'â]. Bayrût, Dâr al-'Awdah (2e édition).

Chailley, Jacques

1960 *L'imbroglia des modes*. Paris, Alphonse Leduc

Hage, Louis

1986 *Les strophes-types syriaques*. Tome I, *Les mètres poétiques du patriarche Etienne Duwayhi, Kalik- Liban, Bibliothèque de l'Univ.Saint-Esprit*.

Honneger, Marc (dir.)

1976 *Science de la musique. Technique, formes, instruments, 2 volumes, Paris, Bordas*.

Lambert, Jean

1997 *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Nanterre, Société d'ethnologie. 320 p, photos, gloss., index, 1 CD encarté, mis partiellement en ligne :

http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_2006_004_001/

Lambert, Jean et Rafik al-Akûrî

2013 "Annexe 2 : Le corpus du Chant de Sanaa. Une base de données des mélodies-type", in : *Qanbûs, tarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen*, sous la dir. De Jean Lambert et Samir Mokrani, Sanaa, Centre Français d'Archéologie et de Sciences Sociales, Paris, Geuthner

Lambert, Jean et Anne Regourd

2017 "Le manuscrit Leyde Or. 6980. 2e partie. Poésies chantées dans le Ḥiğāz au

début du XXe siècle : la transcription par un lettré de documents sonores. Edition du texte", *Chroniques du Manuscrit Yéménite*, 24 (juillet 2017), 112-216.

<http://www.cdmy.org/cmy/cmy24.pdf>

Powers, Harold.

1980 "Mode," in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan,. (12):376-450.