

Faculté de philosophie, arts et lettres

Auto-accompagnement
L'articulation entre ûd et chant à la lumière
d'*Al-Hawa Wal-Chabab* (L'amour et la jeunesse)
de Mohamed Abdel-Waheb, 1948

Mémoire réalisé par **Amine Bourguiba**

Promoteur **Fañch Thoraval**

Année académique 2018-2019/session d'août
Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie
Finalité spécialisée - Musique

Auto-accompagnement
L'articulation entre ûd et chant à la lumière
d'*Al-Hawa Wal-Chabab* (L'amour et la jeunesse)
de Mohamed Abdel-Waheb, 1948

Table des matières

Introduction	9
L'ûd et la tradition d'accompagnement musical arabe	15
1. <i>Le principe de l'accompagnement musical arabe</i>	17
1.1 L'exemple moyen-oriental.....	19
1.2 L'exemple de la région maghrébine	20
1.3 Exemple proche-oriental	23
2. <i>Les caractéristiques organologiques de l'instrument et l'auto-accompagnement.....</i>	25
2.1 Yaâqub Al-Kindi (796-874), un des premiers fondateurs de « l'école des ûdistes »	26
2.2 Ziryab	27
Présentation de <i>Al-Hawa Wal-Chabab</i>	29
1. <i>Les auteurs de la pièce.....</i>	31
1.1 Le compositeur et interprète de l'œuvre	31
1.2. L'auteur du texte chanté	34
2. <i>Le texte et la musique.....</i>	35
2.1 Translittération et traduction du texte.....	36
2.2. Transcription de la musique	37
2.3 Une pièce en forme de « monologue »	46
Analyse de l'œuvre.....	49
1. <i>La macrostructure de la pièce</i>	52
1.1 Le rôle de la partie instrumentale par rapport au chant	56
1.2 Le rôle des mouvements expressifs et des nuances	57
1.3 La dimension mélodique et modale	59
2. <i>Analyse microstructurelle</i>	61
2.1. Retards ou anticipations par rapport au chant.....	62
2.2. Reproduction de la voix chantée	66
2.3. Variation remarquable de l'intensité à la voix du ûd.....	71
2.4. Les motifs mélodiques jouées par l'instrument au cours des variations modales.....	83
3. <i>Synthèse de l'analyse.....</i>	86
3.1. Le rôle du ûd dans l'interprétation en termes temporels	87
3.2 Le rôle du ûd dans l'interprétation en termes de mélodie et de justesse.....	87
3.3 La fonctionnalité mélodico-rythmique	88
Conclusion.....	89
Bibliographie	95
ANNEXES.....	101
1. <i>Audio-Œuvre</i>	101
2. <i>Audio-modulation</i>	101

Remerciements

Ce travail modeste est

Pour ceux qui détiennent la flamme de la pensée, la lumière et la brillance de la culture dans l'obscurité

Pour ceux qui nous indiquent le savoir, l'art et la musique suivant les meilleures normes de beauté

Mes remerciements

A tout éducateur sur la voie de l'orientation, mère, père ou enseignant

A mes professeurs et mes encadreurs de toutes origines, esprits et sentiments

A mon agréable frère

A mes parents

الحمد لله

Introduction

Introduction

Dans le domaine de l'art, pour arriver au point de créativité désiré, l'artiste est amené à mettre sa pensée en adéquation avec des influences extérieures. D'une manière légitime, le chanteur sur scène adapte sa création à celle des autres musiciens pour obtenir un objet musical accompli. Autrement dit, sa pensée individuelle se réalise en partant d'une pensée nécessairement homogène au niveau de l'ensemble des interprètes. D'où le fait qu'une phrase mélodique chantée trouve sa réponse dans les refrains et les ritournelles des instruments mélodiques, et un rythme interne sous-jacent se puisse manifester à travers un instrument de percussion. Par conséquent, il est possible de comprendre le principe d'un accompagnement entre musiciens à partir des propriétés expressives d'une œuvre chantée. Il faut toutefois remarquer que dans le cas de l'auto-accompagnement auquel nous nous intéressons ici, cette interaction entre chant et instrument est générée à partir d'une seule idée créative puisqu'une seule personne est en jeu.

D'ailleurs, ce phénomène est manifestement apparu dans la vie musicale depuis très longtemps. La dimension instrumentale est ainsi centrale dans la vie de certains

chanteurs, évidemment célébrés par leurs carrières impressionnantes, qu'ils l'aient exploitée dans leurs compositions ou surtout dans leurs interprétations en auto-accompagnement sur scène. Les instruments les plus fréquents dans les portraits artistiques musicaux sont essentiellement le piano et la guitare dans la pratique musicale occidentale, ou le ûd dans la pratique musicale arabe, notamment au proche orient : « Le 'awwâd est le joueur de luth-ûd. C'est parfois le chanteur qui tient cet instrument de référence de la musique arabe 'Sultan des instruments' et outil pédagogique par excellence »¹. Bien entendu l'usage de cet instrument pour l'accompagnement et l'auto-accompagnement des chanteurs s'inscrit dans un cadre temporel très ancien, mais qui reste dans un cycle continu d'innovation et de développement.

Depuis qu'il existe, le ûd a toujours occupé une grande place dans la musique arabe en général, et dans la musique de la péninsule orientale en particulier, et son importance est encore renforcée par la richesse du patrimoine culturel (oral et écrit) auquel il est associé. Cependant, les études historiques et musicologiques n'ont pas (ou peu) mis en valeur l'importance de cet instrument dans sa position d'auto-accompagnateur et sa manière de s'articuler au chant dans l'interprétation par un seul chanteur-ûdiste.

A travers notre travail, nous allons tenter de mettre en évidence les propriétés d'expressions qui caractérisent ce type d'interprétation en procédant à l'analyse systématique de l'œuvre *Al-Hawa Wal-Chabab*, composée et chantée en s'accompagnant sur le ûd par le compositeur Mohamed Abdel Waheb en 1948. Il s'agit d'une œuvre caractérisée par un style fréquemment improvisé, où le chant trouve plus de liberté en exploitant des caractères expressifs vastes et une tension vocale élargie. , L'analyse de cet enregistrement réalisé dans l'instrumentation du chant auto-accompagné sur le ûd implique donc de faire face aux difficultés analytiques caractéristiques de l'interprétation improvisée. Nous développerons donc une

¹ LAGRANGE Frédéric, *Musique d'Égypte*, col. Musique du monde, Paris, Cité de la musique. Actes Sud, 2001, p. 84.

méthodologie qui nous permet d'espérer trouver le plus de données possibles afin de fournir une base argumentative convaincante pouvant répondre à notre problématique.

A cette fin, il faut avant tout exposer le principe de l'accompagnement musical arabe, puis esquisser les circonstances de la musique et de la poésie qui constituent cette œuvre. Sur cette base, nous pourrions effectuer une analyse de la pièce en utilisant différentes méthodes qui visent à répondre à des questions d'ordre systématique et musical. En observant successivement l'enregistrement et sa transcription, nous effectuerons des commentaires et des constats qui nous permettront d'essayer de répondre aux problématiques suivantes :

- Les spécificités organologiques de l'instrument, en relation avec la pratique du chant qui pourraient expliquer qu'il soit l'instrument privilégié pour l'accompagnement.
- L'importance de l'instrument par rapport au chant en termes temporels.
- L'importance de l'instrument par rapport au chant en termes d'intonation, de mélodie et de justesse.
- La hiérarchie entre le ûd et la voix (priorités de domination, d'expression, de direction et d'influence).

Nous nous appuierons sur deux outils de travail :

- La partition qui peut nous permettre de faire des remarques générales et de détailler de manière plus approfondie la relation mélodique et rythmique des deux voix. D'ailleurs, la transcription de l'œuvre depuis le support audio a été l'occasion de questionner des points touchants à cette problématique.
- Le logiciel *Logic Pro* qui nous permet de faire une lecture de la pièce en fonction de son enveloppe sonore. Ceci nous offre la possibilité de définir les régions sonores en détaillées, allant du macro- au microscopique. Nous pourrions également observer l'évolution du profil mélodique, déduire sa hauteur, ses

fréquences ou sa tension, et avoir ainsi l'opportunité de commenter, décrire et faire des comparaisons entre ces matériaux sonores

L'ûd et la tradition d'accompagnement musical arabe

I. L'ûd et la tradition d'accompagnement musicale arabe

1. Le principe de l'accompagnement musical arabe

Il convient avant tout de rappeler que la pratique musicale arabe est basée sur l'apprentissage de bouche à oreille. On parle donc d'une musique orale, précédant toute acculturation qui ramènerait cette musique à la culture de la notation. Cette pratique est liée à un ensemble de traditions établies par les anciens artistes arabes, qui jouaient généralement dans des configurations réduites à de petits groupes ne dépassant pas l'effectif d'un soliste, parfois d'un duo ou d'un trio. Souvent, ceux-ci chantaient tous seuls, avec une percussion marginale, en s'accompagnant de leur ûd². Depuis l'âge d'or (VIII^e siècle) de la musique de cour de Bagdad, et des autres pôles arabes, la performance implique rarement plus de trois personnes : deux instruments et une percussion, qui soutiennent un chanteur jouant souvent lui-même de l'un de ces instruments, qu'il s'agisse d'un ûd ou d'un tambur (un instrument de la famille des luths). On peut aisément se convaincre de ce phénomène en imaginant les musiciens de province et des campagnes qui exercent toujours leur pratique, loin d'un public

² DURING Jean, « L'oreille mondiale et la voix de l'Orient », communication orale au Congrès des musiques dans le monde de l'islam. Assila, Paris, 2007, p. 3.

d'origine urbaine, dans un effectif restreint³. En effet, le fait d'élargir un ensemble au-delà du soliste auto-accompagné ou accompagné par un maximum d'un ou deux autres instrumentistes, implique un travail d'adaptation (de s'accorder, de simplifier l'ornementation et de chercher un rythme rationalisé) qui dépouille les caractéristiques esthétiques qui fondent l'originalité de la musique arabe⁴.

Ceci nous amène à parler des diverses formes orchestrales de la musique arabe depuis les débuts de la conquête islamique. Nous commençons par l'orient en décrivant le *takht*. Ce terme est dérivé d'une tradition perse dans laquelle un petit ensemble de musiciens se présente sur une petite scène dans le cadre d'une fête privée, dite *Dokkah*, *Manassah* ou



Majless. La terminologie et l'orchestre change aussi, selon la culture de chaque région du monde arabe et son évolution, du Moyen Orient aux régions des pays maghrébins⁵.

La place centrale occupée par le luth dans ces ensembles montre que la pratique d'auto-accompagnement sur tous les différents types de cet instrument (dont le ûd que nous prenons comme exemple) relève d'une pratique en petits groupes qui s'exprime à travers les propriétés socio-culturelles de chaque tradition du monde arabe. En effet, que cela soit pour des raisons d'ordre social ou du goût propre à chaque époque, les différentes formes organologiques du ûd ont trouvé leur place dans la pratique d'ensemble, autant que la performance en tant que soliste. Leurs spécificités esthétiques et culturelles, leur rôle dans l'apprentissage et la création ont permis d'initier et d'enraciner le profil d'un instrument, dédié non seulement au service

³ SHILOAH Amnon, « The Status of Traditional Art Music in Muslim Nations », dans *Asian Music. Symposium on Art Music in Muslim Nations*, XII/1 (1980), p. 40-55.

⁴ RACY Ali Jihad., « Music in Contemporary Cairo. A Comparative Overview », dans *Asian Music*, XIII/1 (1981), p. 4-26.

⁵ LAGRANGE Frédéric, *Musique d'Égypte*, col. Musique du monde, Paris, Cité de la musique. Actes Sud, 2001, p. 83.

d'accompagnement d'un chanteur distinct, mais également à l'auto-accompagnement du chanteur lui-même⁶.

1.1 L'exemple moyen-oriental

La pratique musicale moyen-orientale est clairement visible sur un exemple de fresques datant du XVII^e siècles sous l'empire Safavide, représentant une soirée dédiée à l'accueil d'un ambassadeur de l'empereur moghol Aurangzeb par le roi safavide d'Iran Shâh Abbâs II au palais royal Chehel Sotoun (palais des « quarante colonnes »)



situé à Ispahan vers 1664⁷. Il s'agit d'une des soirées privées organisées, ce qui est habituel, par les rois perses à cette époque. Parmi les présents, nous remarquons des musiciens assis sur un bord étroit de telle façon qu'ils soient exposés face aux invités et notamment le roi. Nous pouvons voir un luthiste (possiblement aussi chanteur) accompagné par deux autres musiciens sur un instrument de percussion (un tambour de basque) et un autre instrument à cordes frottés qui semble être une *kamânche* ou un *rabâb*.

Chez les ottomans, le principe n'est pas très différent puisqu'il s'agit d'un milieu géographiquement voisin. Entre les années 1389 et 1918 la musique ottomane est considérée la musique dominante, ce qui peut réciproquement être expliqué par la domination de la langue littéraire de ce peuple. Cette musique était pratiquée par des musiciens urbains effectuant un service officiel au palais. Le plus important dans le contexte de cette recherche, c'est de chercher à évaluer le poids du luth dans cette

⁶ SHAWAN Salwa EL., « The Role of Mediators in The Transmission of Al-Musika al-Arabiyyah in Twentieth Century Cairo », dans *Yearbook for Traditional Music*, XIV (1985), p. 143-153.

⁷ RICHARD Francis, *Le siècle d'Ispahan*, Paris, Gallimard, 2007, p. 85.

tradition, et notamment celui du ûd qui a été intégré dans la culture musicale ottomane à partir de la culture musicale orientale, à travers les échanges culturels (Syrie) entre Turcs et Proches-orientaux⁸.

Qu'il se manifeste dans la culture instrumentale ottomane par la forme organologique du tambur ou du ûd, le luth est choisi par la majorité des chanteurs. Le fait que ces grands maîtres aient servi de référence aux générations suivantes de compositeurs de répertoire chanté a pu favoriser la conservation du profil auto-accompagnateur du ûd ou du tambur. Si l'on présume que l'identité de cet instrument a pu être préservée grâce à l'usage qu'en faisaient les maîtres de chant bénéficiant d'une certaine célébrité et perfection, il est logique de penser que l'apprentissage du luth chez les chanteurs amateurs, bien que basé sur des reproductions automatiques et autodidactes, ait suivi la même stratégie. Autrement dit, on suppose que le ûd a pu gagner sa célébrité à travers de celle des chanteurs (parfois auto-compositeurs) chez qui le travail d'auto-accompagnateur peut intégrer des caractères esthétiques de perfection. Et c'est le cas des grands noms de la culture musicale orientale ou maghrébine.

1.2 L'exemple de la région maghrébine

Dans la région subsaharienne, et notamment en Tunisie à l'époque où fleurit la pratique musicale traditionnelle du Mâlûf, le petit orchestre se définissait par la *Jawqa* des artisans *çnâ'y'iyya*. Il s'agit d'un ensemble qui ne dépasse habituellement pas les quatre exécutants. Il se compose de deux instruments mélodiques : soit un premier à archet (*qaws*) et un autre à cordes pincées à l'aide d'un plectre (*ûd*) ou [*ûd 'arbi*] accompagnés rythmiquement par deux instruments de percussion : un *târ* (tambour

⁸ FELDMAN Walter Zef., « Ottoman Music », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. par Stanley Sadie, vol. 18, Oxford, Grove, 2001, p. 809.



de basque) et les *Naghghârat* ou les *Naqqârât* (paire de petites timbales produisant des percussions sèches et sonores, très timbrées)⁹. La figure présente un orchestre *Jawqa* du Mâlûf tunisien prise à l'époque de leur préparation au congrès du Caire 1932. Dans cette

image on mentionne les deux percussionnistes, l'interprète de *Rabeb* et le chanteur, plus le luthiste Khmaies Tarnen. Bien qu'il soit un accompagnateur dans cet ensemble, Khmaies Tarnen est aussi célèbre comme chanteur et compositeur tunisien à cette époque. Il a commencé son apprentissage à l'école coranique puis l'école franco-arabe, où il a appris les principes du chant. A côté de sa pratique en tant que chanteur au *Qadiryyah*, *Isawiyyah* et *Sulamiyyah*, il s'intéressait au chant dans un goût et dans une forme orientale, comme les *adwar qasa'id*, *mawawwil*. En tant que compositeur, il a participé à l'institution du *Mâlûf*, tout particulièrement dans le domaine de la *Nubah*. Dans une autre dimension académique, il était aussi responsable de l'encadrement de la chorale de la *Rashidiyyah*¹⁰. Généralement, les sources phonographiques, photographiques et bibliographiques représentent toujours cet artiste en tant que chanteur auto-accompagné par le ûd, ou à la limite, en tant que renfort de chorale, toujours en intégrant simultanément le chant et l'instrument.

Dans le même pays, il faut évoquer la tradition du *Stambali* qui, dans les langues locales antérieures à l'arabisation, signifie « danser » ou « excitation ». On retrouve la même chose au Maroc et en Algérie dans la pratique des *Gnawa* et *Diwan*. Cette pratique est associée aux communautés noires tunisiennes. Elle a pour objet des manifestations religieuses, des cérémonies rituelles et des fêtes communautaires. Il s'agit d'un

⁹ SNOUSSI Manoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, éd. par Mourad Sakli. Rachid Sellami et Lassaad Kriaa, Tunis, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (CMAM) Ennejma Ezzahra, 2004, p. 18.

¹⁰ LOUATI Ali, *Musiques de Tunisie*, Tunis, Simfact, 2012, p. 70.

syncrétisme entre la religion islamique et le culte des *bori(s)* hérité des descendants des anciens esclaves noirs d'origine haoussa¹¹. En Tunisie, le *Stambali* est attesté par survivance dans le dialecte patrimonial du mot *bûrû* pour désigner un état d'excitation ou de furie. Ses pratiquants ont des rites de possession dans lesquels ils invoquent l'intervention surnaturelle d'esprits guérisseurs¹². Cette cérémonie fait appel aux bons esprits afin qu'ils pénètrent le corps de la dite *ârifah* qui est une officiante investie d'un pouvoir divinatoire. Selon les pratiquants de ces rites, la doctrine est reliée au son du *gumbri*. Le maître de cet instrument, appelé le *yinna*, chante des incantations en dialecte tunisien ou d'origine africaine (comme *Baba Kuri*, *Baba Yarima*...) qu'il combine au rythme et à la vibration des cordes du *gumbri*. Ainsi, le maître de *Stambali* se présente comme un soliste auto-accompagné par le *gumbri* dont le rythme est amplifié par les *shqashiq* (instrument entrechoqué) des autres chanteurs¹³.



Prenons l'exemple d'un *yinna*, maître de la région de Bizerte qui préserve jusqu'à aujourd'hui la pratique de *Stambali* avec tous ses fondements. Salah El-Ouergli est un exemple rare, puisque cette tradition qui appartient au pan de

la culture noire tunisienne est menacée de disparition. Ce maître de luth *gumbri* joue un instrument sacré qui rythme les rituels. Aujourd'hui, il est considéré comme l'un des derniers représentants de ce savoir à la fois musical, culturel et spirituel. Il dit que dans la légende héritée des anciens, si un *yinna* est décédé, trois autres musiciens doivent apprendre à jouer le *gumbri* après lui. Cette obligation est non seulement nécessaire pour le plaisir musical, mais aussi pour la bénédiction des *Aoulia Salihin*, les saints esprits. D'après sa doctrine, les vieux qui jouaient les crotales et chantaient

¹¹ Le haoussa, hausa, ou hawsa, est une langue africaine parlée en Afrique de l'Ouest, au Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Côte d'Ivoire, Ghana, Niger, Nigeria, Soudan, Tchad, Togo et au Congo-Brazzaville.

¹² JANKOWSKY Richard C., « Black Spirits. White Saints. Music. Spirit Possession. And Sub-Saharan in Tunisia », dans *Ethnomusicology*, L/3 (2006), p. 373-410.

¹³ LOUATI Ali, *Musiques de Tunisie*, Tunis, Simfact, 1995, p. 95.

parfaitement, ne jouaient pourtant pas de *gumbri*, parce que la pratique de celui-ci est limitée à un ou deux musiciens de chaque génération ayant le don de chanter et jouer à la fois, ce qu'il considère comme un don offert par les saints esprits. Dans un contexte plus réel, il a appris cette tradition depuis son enfance en restant tout le temps avec les anciens, en écoutant leur histoire et leur musique, et en apprenant l'instrument en chantant les paroles¹⁴. D'après ces arguments historiographiques, on comprend que la maîtrise de cette pratique d'auto-accompagnement sur le luth peut dépendre de facteurs socio-culturels et même rituels.

1.3 Exemple proche-oriental

Comme la musique de chambre occidentale, le *takht* oriental est considéré comme un pilier de la musique orientale, essentiellement aux débuts du XX^e siècle en Égypte et en Syrie. On trouvait ce petit ensemble dans les palais, les cours des riches et des nobles, avant qu'il ne devienne un phénomène moins sélectif, et parvienne au simple public. Il a ainsi pu devenir une pratique habituelle dans certaines familles qui avaient un esprit du goût élégant. Avant qu'il soit élargi à un effectif plus important, comme on le trouve aujourd'hui, le *takht* n'avait pas besoin d'utiliser un chef d'orchestre puisque sa cohérence reposait sur la maîtrise de l'instrument et la forte mémoire des artisans¹⁵. Par ailleurs, le chanteur devait apprendre un répertoire varié afin de disposer d'une matière suffisamment riche pour animer les cafés, les fêtes et les mariages des nobles.

Or, l'émergence de l'orchestration à la façon occidentale a transformé le *takht* en une forme orchestrale d'instrumentation vaste et d'arrangement complexe. Ainsi, la position du chanteur-ûdiste est tendue entre deux extrêmes interprétatifs : d'une part celui du chanteur-ûdiste (*Awedji* selon la dénomination utilisée dans certaines cultures) qui conserve son rapport aux exécutions devant des publics privés ; d'autre

¹⁴HAGENE Mathieu, *Le spleen du yenna*, documentaire sur le Stambeli tunisien, Par les chemins (distribution), 2011.

¹⁵ قشيش (وائل)، نبذة عن الموسيقى العربية. موسيقى التخت الشرقي، في "شرق غرب"، لسانيات، ع. 5

KAKICH Wael, « A propos la musique arabe. Musique orientale du Takht », dans *Lisanyat. Chark Gharb*, vol. 5, <https://sharqgharb.net/nbthztt-an-almwseqa-alarbett-mwseqa-altkht-alshrqe/> (page consultée le 30 Juillet 2019).

part celui du chanteur-ûdiste qui adopte le rôle d'un soliste à proprement parler et qui, sur scène, ne s'accompagne que très rarement avec son ûd. Peut-être, cette évolution est-elle due à l'un des deux facteurs suivants : les chanteurs auto-compositeurs, comme la plupart des célèbres musiciens au XX^e siècle, ne sont malheureusement plus très nombreux ; ou bien la méthode académique adoptée par certaines universités a-t-elle une influence sur les pratiques, puisque dans nombre de régions (et contrairement à la Tunisie), elles ne proposent pas aux étudiants spécialistes du chant arabe l'instrument comme matière obligatoire¹⁶.

La fonction de chanteur peut être occupée par les accompagnateurs de *kanun*, de *ney* ou de percussions, comme aussi par ceux qui jouent le *Rabâb* et, plus récemment, le violon. Néanmoins, les chanteurs-luthistes se voient bien souvent accorder la plus haute reconnaissance et dignité, quel que soit l'instrument sur lequel ils s'auto-accompagnent en fonction de leur culture : *saz*, *baglama* (tambur) au moyen orient, ûd au proche orient et *ûd aârbi*, *elremal*, *neklab* ou *souissri* et *gombri* en milieu maghrébin. Le luth reste ainsi au service du compositeur, du musicologue et du chanteur arabe. Et dans une autre perspective, depuis les débuts de l'historiographie de la musique arabe, il apparaît comme un instrument de base et de repère pour la plupart de ses grands emblèmes.

Ordinairement, le chanteur commence son apprentissage par la pratique collective, tout en acquérant la maîtrise de l'instrument. Étant donné son rôle de simplification dans l'instruction d'une mélodie improvisée, celui-ci s'impose en effet comme un élément-clé de la méthodologie d'apprentissage. Par conséquent, le chanteur apprend les bases de la tradition musicale arabe à travers l'instrument qui, ainsi, devient donc automatiquement le soutien instrumental de la voix chantée arabe. Ce qui explique la présence du ûd, dans les studios, les *Café chanta* (café chanté), sur scène et même dans les salles des institutions d'enseignement de musique arabe. Donc, l'instrument est

¹⁶ SHAWAN Salwa EL., « Traditional Arab Music Ensembles in Egypt sine 1967. The Continuity of Tradition within a Contemporary Framework », dans *Ethnomusicology*, XXVIII/2 (1984), p. 271-288.

assez spontanément utilisé en position d'auto-accompagnateur, que cela soit en solo ou même en présence d'un orchestre.

2. Les caractéristiques organologiques de l'instrument et l'auto-accompagnement

Des recherches archéologiques ont mis au jour des instruments de l'époque copte qui témoignent de trois formes d'instrument : l'un avec un manche long, l'autre avec un manche court et une caisse de résonance en forme de demi-coque d'amande, un troisième une caisse arrondie. Les luths piriformes, qui semblent correspondre aux deux derniers types évoqués, ont ultérieurement été transformés en ûd¹⁷.

Étant donné que la longueur du corps d'un ûd est de 60 cm, avec un manche de 15 cm, sa largeur (sa profondeur) fait plus ou moins la moitié de sa longueur. Avec sa caisse piriforme, le ûd peut être facilement maintenu dans les bras du chanteur, sans que celui-ci doive faire des efforts qui influenceraient le mouvement du corps et réduiraient ainsi la liberté des organes respiratoires et vocaux. De plus, l'utilisation de certains types de bois permet d'obtenir un instrument léger qui ne pèse pas plus d'un kilogramme¹⁸. Cette légèreté peut même, avec la forme de la caisse de résonance, fournir une intensité acoustique importante qui permet de parfaitement timbrer certaines notes. Ainsi, les basses et la justesse des hauteurs supérieures se voient renforcées. Ceci permet au chanteur de s'appuyer sur la richesse harmonique de l'instrument et, ainsi, d'atteindre le point d'intensité expressive nécessaire à une interprétation émouvante.

Le ûd permet au chanteur de manipuler aisément les structures modales en adoptant une posture de jeu propice à l'auto-accompagnement. Ceci dit, les différents usages qui caractérisent un mode donné (comme les altérations particulières, ou le

¹⁷ HICKMANN Hans, « Miscellanea musicologica », dans *Annales du service des antiquités d'Égypte*, XLIX/6 (1949), p. 417-444.

¹⁸ POCHÉ Christian, « ûd », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. par Stanley Sadie, vol. 26, Oxford, Grove, 2001, p. 25.

mouvement et la variation de la constitution intervallique du mode [*Al-ajness*]¹⁹, de sa fondamentale et de sa note pivot), sont directement mis en œuvre par la position des doigts sur le manche. Il peut toutefois sembler raisonnable de prendre la perspective inverse, celle partant de la création d'une œuvre arabe et allant vers ses fondements musicaux, pour rappeler que la théorie de cette musique s'est essentiellement construite sur l'étude des ligatures du ûd. Il faut donc attirer l'attention sur les traités scientifiques élaborés par la civilisation arabo-musulmane qui a succédé à l'époque de la *Jahiliya* (préislamique) : « lorsque la pratique musicale atteint un point d'émergence important grâce à plusieurs savants et théoriciens qui ont pris essentiellement le ûd comme base d'étude et d'analyse de la théorie musicale et, également, des aspects physiques, philosophique et astronomiques »²⁰.

Dans ce contexte, nous proposons ici quelques rappels historiques de l'évolution systématique de l'instrument, en se penchant tout particulièrement sur « l'école des ûdistes » apparue au IX^e siècle avec Yaâqub Al-Kindi, Fârâbi et la figure d'un musicien célèbre, Zyriab.

2.1 Yaâqub Al-Kindi (796-874), un des premiers fondateurs de « l'école des ûdistes »

Al-Kindi a rédigé plusieurs ouvrages abordant des questions philosophiques, dont sept traitent de la musique, essentiellement de la théorie du ûd. Pourtant, l'intérêt de ses œuvres discutant l'art musical, qui attestent de découvertes surprenantes, sont restées longtemps ignorées des spécialistes. Après Al-Fârâbî (X^e siècle), quelques rares théoriciens ont prolongé ses études, mais le nom de Al-Kindi n'était pas souvent mentionné. Ses études de la théorie du ûd ont formé les premiers fondements de « l'école des ûdistes » *Al-madrassa al-'oudia*. Suite à son évolution à travers différentes cultures, cette école s'est répartie en deux sections. La première, l'ancienne école

¹⁹ *Al-ajness* au pluriel, ou *jinss* au singulier, définit les constitutions intervalliques d'un mode de la musique arabe. C'est l'équivalent du principe d'espèces dans la musique médiévale européenne.

²⁰

الأرموي (صفي الدين)، الرسالة الشرفية في النسب التأليفية 613-1294، ت. ش. د. قريعة (محمد الأسعد)، م. ت. د. قطاط (محمود)، إصدارات النجمة الزهراء، تونس، 2008، ص 22-17.

(AL-OURMAOUI Safiou al-Din, *AL-rissala al-charafya fil-nissab al-taâlifya* [Le traité d'honneur dans les ratios de composition, 613-1294], revu et annoté par Assad Kriâa, révisé par Mahmoud Guettat, Tunis, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (CMAM) Ennejma Ezzahra, 2008, p. 17-22).

proprement dite, a conservé les principes des premiers théoriciens comme Al-Kindi. La deuxième, dite « l'école des tamburistes », s'est développée à la fin du IX^e siècle avec l'apparition du *tunbûr al-khurasâni*, le tambur du Khorasan, qui se caractérise par une échelle différente de celle du ûd. En effet, les études réalisées sur cet instrument ont été transmises autrement à travers plusieurs autres savants - comme Al-Fârâbî (vers 870-950), Ibn Sîna (980-1037), Ibn Zayla (vers 1048) et Naçir al-Dîn al-Tûsî (1201-1274) - pour finalement arriver à une nouvelle théorie, dite « école des scolastes grecs ». Ultérieurement, d'autres éléments s'y sont ajoutés, notamment ceux venus de l'école turco-mongole²¹.

2.2 *Ziryab*

Il faut maintenant rappeler *Abû Al-Hasan Ali ibn Nâfi*, dit *Ziryâb*, fondateur de l'école musicale andalouse, conciliateur de la mode et du goût, dont les voyages de découverte et le partage culturel eurent pour dernière destination Al-Andalus. Il est inutile de rappeler l'inoubliable éclat artistique de l'Espagne qui, suite à la conquête islamique, a bénéficié de l'apport de spécialistes arabes célèbres (peinture, architecture, poésie, musique, etc.).

Bien que la date de naissance et de mort de *Ziryâb* ne soient pas connus, on sait qu'il a influencé l'historiographie musicale des années 789-857, période qui coïncide avec son voyage de l'Orient vers l'Occident (Andalousie). Influencé par les maîtres fondateurs de l'école ûdiste, *Ziryâb* atteint un don remarquable d'intelligence, une belle expression vocale et la maîtrise de son instrument. Ces qualités évoquent un esprit moderne et innovateur qui le poussèrent à quitter Baghdâd, la métropole orientale, pour se diriger vers la capitale andalouse.

Il avait impressionné le khalife Harun al-Rashid (786-809) par ses idées créatives et innovatrices. Ainsi, en chantant une de ses compositions en s'accompagnant successivement sur deux instruments différents, il a pu prouver l'influence du ûd sur

²¹ GUETTAT Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, p. 63-65.

la voix. Tandis que l'un des instruments était normal, le second (son propre instrument) avait été modifié : il était moins lourd d'à peu près le tiers, les deux premières cordes (zir/mathnâ)²² étaient faites de soie filée dans l'eau froide et étaient très flexibles quoique très tendues. Alors que ces changements rendaient son ûd plus mélodieux, lui donnaient une sonorité claire et dense, il s'aperçu que sa propre voix semblait également plus claire et mélodieuse lorsqu'elle était accompagnée par son ûd²³. Plus que l'éventuelle optimisation de l'instrument par *Ziryâb*, cette anecdote est intéressante parce qu'elle montre que celui-ci a peut-être été l'un des premiers à mettre en évidence l'importance de l'instrument pour l'œuvre chantée.

²² Parmi les quatre cordes du ûd (zir, mathnâ, mathlath, bam) documentées par les premières études de la philosophie et la musique arabe de plusieurs théoriciens, notamment Al-Kindi et Al-Fârâbî. Cf., NETTON Ian Richard, *Al-Fârâbî and his school*, col. Arabic thought and culture, vol. XII, London, Routledge, 1992. AL-FÂRÂBÎ Abi Nasr, *Kitab al-musiqi al-kabir* [Le grand livre de la musique], revu et annoté par Ghattas 'Abd al-Malik Khashabah, révisé par Mohmoud Ahmed El Hefny, le Caire, Dar al-Katib al-'Arabi lil teb'ah wal-nashr, 1967.

²³ GUETTAT Mahmoud, « L'école d'al-Andalus à travers l'œuvre de Ziryâb », dans *Musica oral del Sur*, I (1995), p. 204-213.

**Présentation de *Al-Hawa*
*Wal-Chabab***

II. Présentation de *Al-Hawa Wal-Chaba*

1. Les auteurs de la pièce

Afin d'éclairer un phénomène qui occupait déjà les esprits au haut Moyen-Age, on a choisi d'analyser une œuvre produite en 1948 à partir d'un texte écrit par Bishara Al-Khouri et composée par Mohamed Abdel Waheb. Avant de procéder à l'analyse de la pièce, nous nous intéresserons à la biographie du compositeur et du poète dont certains aspects pourraient être significatifs dans une partie ultérieure. Ensuite, nous exposerons la translittération et la traduction du texte chanté afin qu'il fournisse une base argumentative à certains aspects de l'explication et de la démonstration.

1.1 Le compositeur et interprète de l'œuvre

Dans l'histoire de l'art arabe du XX^e siècle, il n'y a pas de nom qui ait bénéficié d'une réputation artistique et d'une vie aussi forte que celle du compositeur et chanteur Mohamed Abdel Waheb. Cet homme est resté pendant près de 75 ans, depuis son émergence au début du XX^e siècle jusqu'à sa mort en 1991, la personne la plus importante dans le domaine de la musique et du chant arabe. Sa renommée a surpassé celle de tous ses contemporains, dont la diva du chant arabe, Um Kalthoum. Bien que

celle-ci ait été en concurrence constante avec Abdel Waheb, la longueur de l'expérience artistique de ce dernier, ainsi que la diversité de ses contributions, lui ont donné l'avantage (en termes de renommée) avant même sa mort et pour un certain nombre d'années. La concurrence a fait naître un travail de collaboration entre Abdel Waheb, le compositeur, et Um Kalthoum interprète de ses créations impressionnantes. Leur première rencontre en 1920 dans un des salons du Caire a été suivie par des projets musicaux dans le domaine de la production discographique et même cinématographique, la diversité des créations de Mohamed Abdel Waheb qui promouvant la carrière de la chanteuse Um Kalthoum²⁴.

La date de naissance de Abdel Waheb reste douteuse et une dispute célèbre a fait rage à ce sujet. Il est écrit sur son passeport qu'il est né dans les années 1930 alors qu'il n'arrêtait pas de dire qu'il était né en 1913. Pourtant, ni l'une ni l'autre affirmation n'est correcte puisque plus d'un indice indique qu'il est né en 1897. Ainsi, le metteur en scène Fouad El-Gazayerly connaissait Abdel Waheb en 1909 alors qu'il regardait la compagnie théâtrale de son père Fawzi El-Gazayerly²⁵.

Avant tout, le père de Abdel Waheb, Cheykh Mohamed Abu 'issa, désirait que son fils hérite de pratiques religieuses à la mosquée entant qu'"Imam Khatib"²⁶ et "Mouâdhen"²⁷ à la mosquée Al-âzhar al charif au Caire²⁸. En effet l'éducation de ce compositeur a été à la base théologique et religieuse, basée sur l'apprentissage du Coran²⁹. Il adore se joindre aux grands récitants du Coran à la mosquée, en passant des heures et des heures à répéter les psalmodies en leur compagnie. Sans être invité,

²⁴ DANIELSON Virginia, *The Voice of Egypt. Umm Kulthûm Arabic Song. Egyption Society in the Twentieth Century*, col. Chicago Studies in Ethnomusicology, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, p. 171.

²⁵ النجمي (كمال)، محمد عبد الوهاب. مطرب المائه عام، أوراق للنشر والإعلام، القاهرة، 1990.

EL-NAJMI Kamel, *Mohammed abdel Waheb. Chanteur du siècle*, Caire, Edition Aouraq, 1990.

²⁶ Celui qui dirige la prière à la mosquée.

²⁷ Celui qui fait l'appel à la prière.

²⁸ Une des plus anciennes mosquées au Caire, fondée en 970, et considérée comme le siège de l'université islamique al-Azhar.

²⁹ بطرس (فكري)، أعلام الموسيقى والغناء العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص. 248.

(BOTROS Fekri, *Les célébrités de la musique et du chant arabe*, Caire, Organisation générale égyptienne du livre, 1976, p. 248).

il cherche dans les mariages, les cérémonies de "Inchad" durant lesquelles il passe des nuits à suivre un Cheykh en chantant des œuvres sacrées³⁰. Néanmoins, le choix de Abdel Waheb s'est orienté vers la musique et le chant profane. Il a commencé ses études musicales dans un club de musique orientale où il a appris le ûd sous la direction de Mohamed Al-Qasabgi. Malgré le caractère strict et rigoureux de son père, il s'était engagé, en cachette et avec la complicité de sa sœur Aïcha, dans une petite salle de théâtre.

Dans le cadre de la présente étude, il n'est pas inutile de rappeler sa première participation à des scènes de théâtre chanté avec l'ensemble de Abdel-Rahman Rouchdi qui donna lieu à des présentations impressionnantes, notamment la reprise de Salama Hijazi à l'âge de 13 ans. On peut considérer ce moment comme le point de départ de sa carrière brillante. Lors de sa participation à l'opérette *Al-barouka* (La mascotte), il rencontra le grand maître et artiste égyptien Sayyed Darwish. Leur relation est considérée comme une première école pour Abdel Waheb. Il restait à son côté, apprenait ses compositions et chantait ses œuvres après sa mort, notamment l'opérette *Cleopatra*³¹. En 1928, un certain imprésario Hassan Cherif le surnomma "Za'im Al-moujadidin" (leader de l'innovation). Ça l'encouragea à chercher à utiliser dans ses compositions des formes différentes de la tradition des *Deour(s)* qu'il avait apprises pendant sa formation chez Sayyed Darwish. Il commença avec la composition de *Karwan Hayran, Ya Donia ya Gharami, Guafnouhou 'alamal-ghazal*, où l'idée créative est réalisée par des structures formelles inspirées de la musique classique, ce qui explique sa relation ultérieure avec le poète Ahmed Shawqi.

Lorsque le grand poète Ahmed Shawqi revient de sa résidence obligatoire en Espagne, il décide de prendre le petit musicien sous son aile et devient son conseiller culturel, artistique et pédagogique, afin de faire de lui une figure à succès dans le domaine musical. Il l'a même emmené en tournée en Europe. Ceci a fait d'Abdel Waheb un

³⁰ ZIADE Lamia, *O nuit, O mes yeux. Le Caire. Beyrouth. Damas. Jérusalem, Paris, P.O.L, 2015, p. 8.*

³¹ KHOLY Samah El., « Abd al-wahhab Muhammad », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. par Stanley Sadie, vol. 1, Oxford, Grove, 2001, p. 11.

compositeur ouvert à la musique classique occidentale, dont il emprunte parfois des phrases, notamment chez Beethoven, Schubert et Bizet³². Ainsi, la culture et la réputation du jeune chanteur s'élargissent et sa voix mûrit jusqu'à ce qu'il soit nommé "*Mousiqar al-ajyal (The musician of the generations)*" au début des années 1930. D'autant plus que sa voix commençait à se faire entendre sur les disques traditionnels de l'époque. Abdel Waheb devait alors élargir sa popularité et dépasser le statut de chanteur pour les élites pour devenir le chanteur du public³³. Ceci advint grâce à ses débuts cinématographiques en tant que chanteur et acteur dans le film "*The White Rose*" (décembre 1933) mis en scène par Mohamed Karim³⁴.

1.2. L'auteur du texte chanté

Il est avant tout nécessaire de préciser l'identité de l'auteur du texte chanté car trois personnes homonymes se cachent sous le nom Bishara Al-Khoury, toutes ayant la même origine et un lien au domaine artistique ou culturel, malgré leurs activités différentes. Le premier Bishara Al-Khoury, né le 10 août 1890, est un ancien président de la République libanaise du 22 juillet 1943 au 18 septembre 1952, avant et après l'indépendance, et avec un mandat prorogé en novembre 1949³⁵. Le second, qui est le plus jeune, connu et célèbre, est un pianiste compositeur franco-libanais. Celui-ci est devenu maître de chapelle à l'église Saint-Élie d'Antélias au Liban. A Paris, où il s'installe, il s'est perfectionné auprès de Pierre Petit³⁶. Ce Bishara Al-Khoury est né le 18 mars 1957 à Beyrouth au Liban³⁷. Il n'est donc pas possible qu'il soit l'auteur du texte chanté par Mohamed Abdel Waheb puisque l'œuvre est produite environs dix ans avant sa naissance.

³² بطرس (فكري)، أعلام الموسيقى والغناء العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص 289.

BOTROS Fekri, *Les célébrités de la musique et du chant arabe*, Caire, Organisation générale égyptienne du livre, 1976, p. 289.

³³ KHOLY Samah EL., « Abd al-wahhab Muhammad », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. par Stanley Sadie, vol. 1, Oxford, Grove, 2001, p. 11.

³⁴ MAZZAOUI Farid AL., « Film in Egypt », dans *Hollywood Quarterly*, IV/3 (1950), p. 245-250.

³⁵ Depuis le Fichier d'autorité international virtuel. Voir <https://viaf.org/viaf/1112455/> (page consultée le 04 aout 2019).

³⁶ Compositeur français né le 21 avril 1922 à Poitiers et mort le 1er juillet 2000 à Paris.

³⁷ « El-Khoury Bechara (1957) », dans *Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC)*, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/el-khoury-bechara-1957> (page consultée le 04 Aout 2019).

Un troisième Bishara Al-Khouri est surnommé le *Akhtal Al-Saghir* (le petit Akhtal) en référence au *Akhtal Al-Kabir* (le grand Akhtal)³⁸. Ce poète libanais a eu une éducation autodidacte avant de rejoindre l'école, puis l'enseignement supérieur. Il est considéré l'un des innovateurs de la poésie arabe moderne. Sa poésie se caractérise par un lyrisme fin et des mots très soigneusement choisis. Il devient membre du Syndicat de la presse en 1928. Il a fondé un parti politique connu sous le nom de « Parti de la jeunesse libanaise » et a été élu maire de Bourj Hammoud³⁹ en 1930. Ce poète a écrit pour Mohamed Abdel Waheb, Wadi' Safi, Fayrouz, Farid Al Atrash et Asmahan. Et si d'autres poètes ont repris ses positions poétiques dans des ouvrages publiés par les grandes maisons d'édition, Bishara Al-Khouri est également resté vivant dans les chansons d'Abdel Waheb. Dans celles-ci, il mélange le dialecte avec la langue littéraire, par exemple dans *Ya ward min yechtirik*, ou conserve au contraire un style littéraire classique dans *Jafnouhou 'alama al-ghazal*⁴⁰. C'est également le cas de l'œuvre analysée ici *Al-Hawa Wal-chabab*, dont on a la certitude qu'elle fait partie de son répertoire.

2. Le texte et la musique

Étant donné son caractère poétique, le texte de *Al-haoua wal-Chabab* (L'amour et la jeunesse) est écrit en arabe littéraire. Il est important de rappeler que l'auteur de ce texte est un écrivain, homme de politique, poète et journaliste. Par ailleurs, bien que l'œuvre ait été produite à une époque où la poésie arabe commence à évoluer, elle garde toujours une bonne base classique et ancienne. Aussi, sa compréhension pose certaines difficultés car elle exploite parfois un lexique qui n'est plus employé. De plus, cette écriture exige du compositeur et du chanteur une composition et une exécution plus régulières que dans le cas d'une poésie moderne.

³⁸ Un poète classique datant des premières années de l'Hégire.

³⁹ Un quartier de Beyrouth considéré comme le fief de la communauté arménienne au Liban.

⁴⁰ مطر (سبيل)، الأخطل الصغير، موسوعة شعراء لبنان، عدد 4، دار الشرق، بيروت، 1991، ص. 25. 32. SAHIL Matar, *Al-Akhtal Al Saghir*, col. Les poètes libanais, vol.4, Beyrouth, Maison de l'orient, 1991, p. 25-32.

2.1 Translittération et traduction du texte

Afin de mieux expliquer les analyses qui vont suivre, nous translittérons et traduisons le texte, ce qui aidera la compréhension de son sens rhétorique et l'étude de quelques passages où la métrique est intéressante vis-à-vis des propriétés expressives de l'instrument.

الهُوى والشباب والأمل المنشود تُوجي فتبعثُ الشعرَ حيّا
والهوى والشباب والأمل المنشود ضاعت جميعها من يديّا
يشربُ الكأسَ ذو الحِجَا فيُبقي لِعَدٍ في قَرارةِ الكأسِ شيّا
لم يكنْ لي غَدٌ فأفرغتُ كأسِي ثم حطمتُها على شَفَتَيّا
أيها الخافقُ المُعذَّبُ يا قَلْبِي نَزَحْتَ الدموعَ من مُقَلَّتَيّا
أَفَحَتَمَ عَلَيَّ إرسالُ دَمْعِي كلما لاحَ بارقٌ في مُحَيّا
يا حبيبي لأجلَ عَيْنِكَ ما أَلْقَى وما أَوَّلَ الوُشاةِ عَلَيّا
أَنَا العاشقُ الوحيدُ لِنُتْلَى تَبَعَاتُ الهوى على كَتِفَيّا

Al-haoua oual-chabab oual-amalou al-manchoud

Touhi fatab'athou al-chi'ra Haya

Al-haoua oual-chabab oual-amalou al-manchoud

Dha'at jami'ouha men yadaya

Yachrabou al-kassa dhou al-hija

Fa youbaqi li gha-din fi qararati al kassi chaya

Lam yakoun Li ghadon fa afraghtou kaasi

Thoumma hat-tamtouha 'ala chafatay-ya

Ayouha al-khafi9o al-mou'adhab ya kalbi

Nazahta al-doumou'a men moqlataya

Fa hatmon 'alaya irsalou dam'i

Kol-lama laha bariqonn fi mouhaya

Habibi li ajli 'aynayka ma alqa

oua ma aoula al-ouchatou 'alaya

A ana al'achiqou al-wahid li toulqa

Taba'atou al haoua 'ala katifaya

Nous traduisons le texte comme ceci :

Amour, jeunesse et espérance désirée
Inspire et élève la poésie exaltée
Amour, jeunesse et espérance désirée
Elles étaient toutes perdues de mes mains

Le sain d'esprit boit et reste
Certains au fond de la coupe pour demain
Il n'y avait pas de lendemain pour moi
Alors j'ai vidé la coupe et l'ai écrasée sur mes lèvres

Oh mon cœur tourmenté et battant
Les larmes ont la sécheresse dans les yeux.
Dois-je pleurer à chaque fois
Lorsqu'une étincelle apparaît sur mon visage ?

Mon amour, je fais face à tout cela pour vos yeux.
Et ce que les témoins interprètent à mon sujet
Suis-je le seul amant à avoir autant de traces
Jetées sur mes épaules ?

2.2. Transcription de la musique

Sur les partitions, nous proposons une transcription de l'œuvre à deux voix, la première pour le chant, et la deuxième pour le tûd. Nous indiquons sur cette transcription le numéro des portées avec un rappel sur chaque partie en indiquant le chronométrage correspondant au support audio (voir Annexe-audio). On note que :

- La transcription ne consiste pas en une structure rythmique mesurée. Étant donné que cette forme est improvisée et non rythmique (d'un point de vue solfégique), nous transcrivons le profil mélodique en fonction de la structure

métrique du texte. Nous adoptons le principe selon lequel la valeur d'une demi-croche est équivalente à la somme des composantes d'une syllabe de chaque mot du texte. Parfois, certains éléments métriques sont allongés par la succession de plusieurs notes (des mélismes). La seule exception est un passage qui semble mesuré à l'écoute, que nous notons avec des indications de mesures 3/4⁴¹.

- Nous essayons de montrer les accentuations sur la voix du ûd avec des indications de nuances afin de clarifier la transcription et de la rendre plus fidèle au support rythmique, ce qui sera utile à quelques éléments de l'analyse.

⁴¹ REYNOLDS Dwight F., « Musical Dimensions of an Arabic Oral Epic Tradition », dans *Asian Music Musical Narrative Traditions of Asia*, XXVI/1 (1994-1995), p. 59-94.

L.1

ch. cant

→ 'Aa j' dm (A) (A')

ff

ch.

2

ad.

3

ch.

ap ha ou - - - - -

Seg. 1

ad.

4

ch.

oua cha ba a - - - - - bou

Seg. 2

oual a me lou - -

mp

ad.

5

ch.

man chov - - - - - dou Tou

ad.

6

ch.

hi / a ta b 'a thov chi r aha a y a - - - -

ad.

mp

-2-

7 (A'') *ou*aP ha o a - - - - - *ou* che ba - - - - -

ch. *pp* *ff* Seg. 3

8 bou, *ou* - - a no bou *man* Chou - - - - -

ch. *mp* *mp* 01:00

9 - - - - - *tha'a*

ch. *f* *ff*

10 ja mi - 'ou ha - - - - - men

ch. *p* *pp*

11 ya da - y a *f* *mf* → Nahur (B)

ch. *f* *mf* 01:30 (B') Seg. 4 yash ra

12

ch. Seg. <

Handwritten musical score for a vocal and piano ensemble, featuring lyrics in French and musical notation in 3/4 time. The score is divided into measures 13 through 18.

Measure 13: Lyrics: bou - ap Ka ssa dho -- ni ja. The vocal line (ch.) is in G major (one flat). The piano accompaniment (p.) is in G major. A red "-3-" is written in the top right corner.

Measure 14: Lyrics: Seg. 4 (B"). The vocal line (ch.) is in B major (two sharps). The piano accompaniment (p.) is in B major. A red "f" is written above the piano line.

Measure 15: Lyrics: Fa you ba qi -- di gha d'in. The vocal line (ch.) is in D major (two sharps). The piano accompaniment (p.) is in D major. A red "f" is written above the piano line.

Measure 16: Lyrics: Fi - ga ra - ra ti - ap ka - ssi. The vocal line (ch.) is in F major (one flat). The piano accompaniment (p.) is in F major. A blue arrow points to the time 02:00.

Measure 17: Lyrics: Lam ya Kouh - Di gha don -- ga ap ra. The vocal line (ch.) is in D major (two sharps). The piano accompaniment (p.) is in D major. A red "f" is written above the piano line.

Measure 18: Lyrics: gh tou Ka ssi. The vocal line (ch.) is in C major (no sharps or flats). The piano accompaniment (p.) is in C major. A red "f" is written above the piano line. A red arrow points to the text "Rast - phrase (comme Passage) pour le mode Rast".

Handwritten musical score for a vocal and piano ensemble, featuring lyrics in Khmer and musical notation in G major (one sharp).

Measure 19: Chorus (ch.) and Piano (p.) parts. Lyrics: "thoumma" (top), "tu m" (middle), "Eou ha la la ch fa" (bottom). Markings: "Seg. 6", "f".

Measure 20: Chorus (ch.) and Piano (p.) parts. Lyrics: "tu" (top), "ff" (middle), "→ Rast (C')". Markings: "02:30", "Seg. 8".

Measure 21: Chorus (ch.) and Piano (p.) parts. Lyrics: "ay ou hap kha" (top), "Seg. 8" (middle), "Seg. 7" (bottom).

Measure 22: Chorus (ch.) and Piano (p.) parts. Lyrics: "pi qual mov - 'a dh ab" (top), "pp" (middle), "2-7".

Measure 23: Chorus (ch.) and Piano (p.) parts. Lyrics: "ya" (top), "03:00" (middle), "qual bi -".

Measure 24: Chorus (ch.) and Piano (p.) parts. Lyrics: "Na zah ta" (top), "dov mov" (middle), "'a min - moq Pa ta" (bottom). Markings: "mf", "mf".

-5-

25

ch. *ya*

26

ch.

27

ch. *ay ou ha! kra - di go - al mol! 'a dh ab*

28

ch. *ya*

29

ch. *gal bi ha zu ta dou reou 'a min*

30

ch. *maq la ta ya*

Handwritten musical score for a piece in 2/4 time, featuring a vocal line (ch.) and a piano accompaniment line (p.). The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in a non-Latin script, likely a form of Vietnamese or Thai. The score is divided into measures, with measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, and 30 indicated. The piano part includes a section marked "Seg. 9" and another marked "Seg. 11". The vocal part includes a section marked "Seg. 9". The score is written on a single page, with a red "-5-" in the top right corner.

- 6 -

31 → 04:00
 Fa hat mon ti lay a ir sa pou dam'i
 → Nekriz (D)

32
 kol a ma pa - ha ba ri qonn fi mo ha ya
 → Bayati (E)

33
 kol ma pa - ha ba ri qonn

34
 Fi mo ha ya → 04:30

35
 ff (E') - (E'')
 ya ha bi bi pi aj pi
 Seg. 12 Seg. 13

36
 ya y na y ka ma a al qa
 Seg. 14

37 ou ma — a ou — a Pa — lou chu tou

Seg. 1^{re}

38 la la a ya A a na al 'a — chi qo al wa

39 hi — dou po lou l qa ta — ba la tou al ha ova

40 la la ko ti R ya

41 2 3 3 3 ff

↳ 06:25 (après reprise)

42 Fin

Transcrit le 05/08/2014
Amine Bourguignon

2.3 Une pièce en forme de « monologue »

Alors que le texte est en langage littéraire arabe de la forme *Quasid* [poésie], sa mise en forme mélodique semble être un « monologue ». Le monologue arabe est interprété par un chanteur accompagné d'un ensemble, ou s'accompagnant par le *ûd* comme dans le cas présent. En principe, le monologue ne comporte pas de sections répétitives. En conséquence, il n'arrête pas d'introduire de nouvelles phrases et de nouvelles mélodies, ce qui en fait une sorte de forme "durchkomponiert". Cette conception de la forme musicale a pour but de former un drame du début à la fin, pour maintenir l'attention de l'auditeur tout au long de la chanson⁴². Et d'après ce qu'on peut constater en écoutant l'œuvre *Al-Hawa Wal-chabab*, les propriétés expressives vocales exploitent un caractère récitatif dramatique et une progression modale diversement variée. Entre autres, et dans le même répertoire de ce compositeur, on peut mentionner l'œuvre *Kullina nuhibb el-Qamar* (1927-1932). Cette dernière est interprétée dans une manière semblable à la pièce étudiée ici, sachant qu'elle est signalée par la forme « monologue »⁴³.

Sayed Darwich a été parmi les premiers à composer des monologues arabes. Ce dernier avait une acquise bonne connaissance du domaine musical classique en Italie où il avait été très influencé par l'opéra. Outre ses autres compositions, il a ainsi écrit *Wallah Tistahil ya Albi*, le premier monologue en arabe qui date de 1920. A sa suite, on trouve dans le répertoire musical arabe plusieurs exemples dans la même forme monologue, que ce soit en langage arabe classique ou en dialecte, notamment égyptien.

Le premier monologue arabe ayant eu un grand succès a ainsi été celui de Mohamed Al-Qasabgi *In kunti asamih*, chanté par Um Kalthoum en 1928. Ce compositeur est considéré comme un innovateur dans la musique arabe car il a subi une forte influence de la musique occidentale, essentiellement classique. Celle-ci peut se voir à travers des

⁴² FARRAJ Johnny et ABU-SHUMAYS Sami, *Inside Arabic Music. Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 136.

⁴³ AL-SALHI Nour-al-Din, *Die neuere Musik Agyptens und Muhammad 'Abdu'-Wahhab. Eine musikethnologische Untersuchung*, col. Publications Universitaires Européennes. Musicologie, vol. 180, Frankfurt, Peter Lang, 1998.

éléments tels que l'harmonie dans certaines de ses compositions qu'il a diluée dans les caractéristiques d'écriture musicale arabe. Parmi d'autres, le compositeur Mohamed Abdel Waheb a rapidement rejoint le pas. Il a composé et chanté deux monologues en 1928 *Fil-liil lama khili* et *Ahun'alik* puis *Sikitti let ya lisani* en 1931 et *Marreit'ala bit il-habaib* en 1932. Mohammed Abdel Waheb, et plus tard Riyad al-Sombati, ont continué à composer dans le monologue pendant plus d'une décennie jusqu'à ce que le genre cesse d'être à la mode. Le dernier monologue d'Um Kulthum est *In-noum yida'ib'ib'oyoun habibi* de Ryad al-Sunbati en 1938, tandis que la chanteuse Asmahan laissa derrière elle un monologue très mémorable appelé *Ya tuyur* de Mohamad al-Qasabgi en 1940⁴⁴.

Al-hawa wal-chabab, à laquelle nous nous intéressons ici, est considérée comme l'une des dernières œuvres composées dans cette forme avec un langage arabe classique. Sa composition a eu lieu en 1948, un moment où le compositeur, comme tous ses contemporains, avait une connaissance musicale élargie et une pratique modernisée. Ainsi, l'esprit de ses créations a conservé l'esthétique des structures modales arabes qu'il a pourtant employées dans l'autre dimension du style occidental⁴⁵.

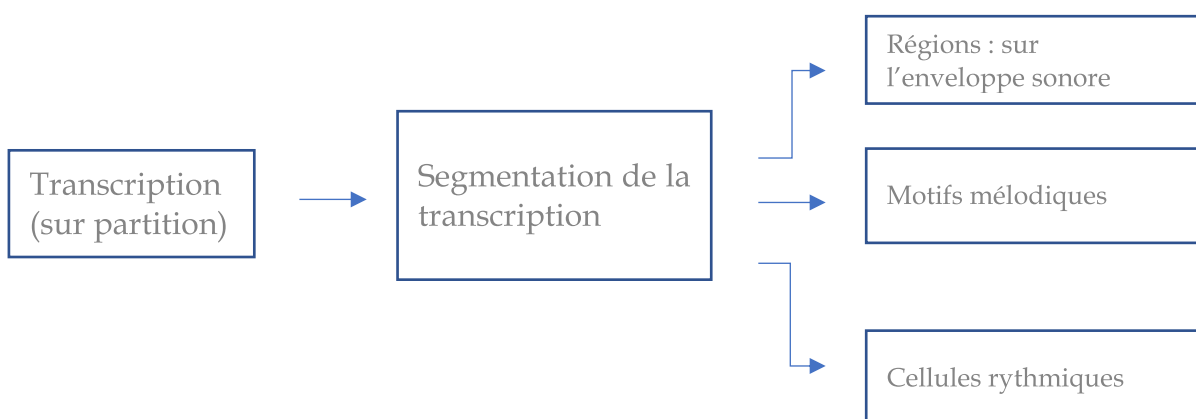
⁴⁴ *Ibidem.*,

⁴⁵ SHAWAN Salwa EL., « Western Music and Its Practitioners in Egypt (ca. 1825-1985). The Integration of a New Musical Tradition in a changing Environment », dans *Asian Music*, XXVII/1 (1985) p. 143-153.

Analyse de l'œuvre

III. Analyse de l'œuvre

Afin d'éclairer l'interaction entre ûd et chant dans une situation d'auto-accompagnement, et plus précisément dans le cas d'une pièce assimilable à un "monologue", nous la commenterons à un niveau macrostructurel en observant le lien entre sa segmentation et ses modulations, puis au niveau de sa performance, la logique des dynamiques voix/instrument et leur interaction en termes d'intonation. Ensuite, à un niveau microstructurel, on se penchera sur ses passages les plus remarquables procédant à un découpage plus précis de l'œuvre.



On a ainsi identifié dans les différentes parties de la transcription diverses "régions" possédant des caractéristiques qui nous semblent rendre possible l'analyse : enveloppe sonore, cellules rythmiques et motifs mélodiques. Ces régions sont toujours identifiées par les chronométrages du support audio et par le numéro de portée de la transcription.

1. La macrostructure de la pièce

Avant de commencer, il faut clarifier certains critères systématiques et formels. Nous commençons par établir un diagramme formel de la pièce qui décrit les différents modes exploités par la composition dans ses différentes parties (A-E). Par la suite, nous précisons les caractéristiques de cette œuvre sur le plan compositionnel et interprétatif. Ensuite, nous expliquons la stratégie d'analyse, en présentant les outils que nous exploitons, et en précisant l'orientation de notre réflexion et la démarche de notre observation à partir de laquelle nous pourrions faire des constats et proposer des commentaires.

Diagramme formel

Portée

35-42										Reprise du vers + clôture l'œuvre
32-35									Appui sur sol expos° Bayati	
31-32								Modulat° chantée		
25-31							Reprise			
20-25						Intro. + 3 ^e vers				
18-20					Passage en Rast					
14-18				Reprise 2 ^e vers						
11-14			Intro. + 2 ^e vers							
07-11		Reprise 1 ^{er} vers								
01-07	Intro. + 1 ^{er} vers									
Partie Mode	A-A' 'Ajam	A''	B-B' Mahur	B''	C Rast	C'	C''	D Nekriz	E Bayati	E'-E''

Dans la tradition de la composition musicale arabe, l'œuvre musicale est un ensemble de parties, chacune étant composée sur un mode donné et associée aux autres par des *jinss* (constitutions intervalliques du mode que l'on peut qualifier d'espèces, voir note 16) qui permettent de passer d'un mode à un autre. Sur le diagramme ci-dessus on constate que chaque partie (passage d'un vers à un autre) est caractérisée par une modulation.

L'œuvre en question commence sur une note fondamentale (Fa) et se clôture sur la finale (Sol). La première est celle du mode '*Ajam* et la deuxième la fondamentale du mode *Bayati*. A l'intérieur, plusieurs variations modales sont mises à l'œuvre suivant le principe de composition musicale arabe qui vise à sectionner les différentes parties du texte à l'aide de variations modales. Dans cette œuvre au caractère globalement récitatif (à l'exception de la partie centrale mesurée à 3/4), le compositeur met en cohérence l'évolution des événements énoncés par le texte avec la progression du maqam fondamental qui dérive vers ses modes voisins. Nous essayons de découper les parties de l'œuvre, dont la progression modale fonctionne de la manière suivante :

- Une première partie (A) dans le mode '*Ajam* sur la fondamentale Fa ;
- Une deuxième partie (B) avec une modulation vers le mode *Mahur* avec la même fondamentale Fa ;
- Une troisième partie (C) avec les caractères modaux du *Rast* en Fa ;
- Une quatrième partie transitive (D), passant du mode *Nekriz* lors d'un passage depuis le *Rast* vers le *Bayati*.
- Une dernière partie évoquant le mode *Bayati* qui clôture l'œuvre sur la finale Sol.

Afin de clarifier les caractéristiques modales de chacune de ces parties, on expose sur des portées musicales l'échelle de chacun des modes (avec leurs *jinss(s)*, c'est-à-dire les deux parties de l'échelle modale qui caractérisent la constitution intervallique des modes) auxquels elles sont associées :

- Le mode '*Aajam* en Fa, que l'on peut comparer au Fa majeur dans le langage tonal :



- Le mode *Mahur* en Fa. Ce dernier n'est pas trop différent du '*Aajam*, la seule particularité étant qu'il est altéré au niveau du troisième et du dernier degré par un intervalle partiellement diminué. Ainsi, les notes La et Mi sont situées entre la hauteur naturelle et le bémol. Autrement dit, il s'agit de degrés diminués avec $\frac{1}{4}$ de bémol. Nous la mentionnons sur la partition par l'altération « semi-bémol » (voir l'exemple sur la transcription de l'œuvre à la page 2, portée 5).



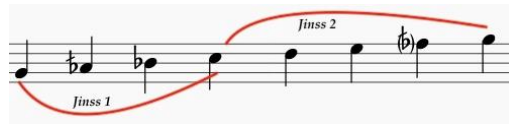
- Le mode *Rast* en Fa, est un mode qui se caractérise par des altérations en $\frac{3}{4}$ de ton diatonique. Ces altérations affectent fréquemment la note La pour en faire un La demi-bémol et, éventuellement, selon l'expressivité de la phrase, la note Mi dans le cas de la fondamentale Fa. En outre, une troisième note est altérée en demi-ton diatonique (Si bémol).



- Le mode *Nekriz* en Fa apparaît comme un mode de passage sur les portées 31-32.



- Le mode *Bayati* en Sol garde la même structure modale du *Rast*, mais il est basé sur la fondamentale Sol, ce qui implique que sa finale est déplacée. On considère ce mode comme un dérivé du précédent.



→ La bémol) et (Si bémol → Si bécarré) ce qui lui permet d'exposer le mode *Nekriz*. Il ajoute à cette variation une autre seconde (qui, elle, n'est pas exactement diatonique) en s'installant vers la note Mi à la fin de la ligne 31. A ce moment, il met en évidence l'un des type du mode *Sika*, (*Sika Huzam*), réalisé par le premier *jinss* de *Nekriz* en Fa, en ajoutant une seconde descendante dont la hauteur dépasse la position naturelle (Mi demi-bémol) définie par la note *Sika*. Par conséquent, en partant de cette note Mi du mode *Sika Huzam* il expose le deuxième type *Sika 'araaq* avec un deuxième *jinss* *Bayati* en Sol ou apparaît enfin la résolution modale. Il peut ainsi exposer la dernière partie D sur le mode *Bayati* en Sol à ligne 32.

Sur cette base, nous commençons l'analyse par une observation globale à partir de la partition et du support audio-œuvre. Nous en tirons les commentaires suivants :

1.1 Le rôle de la partie instrumentale par rapport au chant

La partie instrumentale est présente quasiment tout au long de l'œuvre. Quelques portées du ûd sont interprétées en reproduisant en même temps la voix chantée. Il y a des ritournelles où le ûd commence après avoir clôturé une partie qui se finit sur un point d'orgue. L'instrument réexpose alors une nouvelle phrase séparée de la précédente par une cadence finale (portées 11, 20 et 25). Par contre dans d'autres passages (voir les portées 13, 22, 28, 30 et 34), la ritournelle prolonge la phrase chantée qui précède, généralement par une note identique ou par une seconde, à partir de laquelle le ûd articule le profil mélodique dans une autre tessiture ou dans un autre mode afin de relancer et poursuivre le chant.

- Tenant compte que cette forme textuelle nous semble être un « monologue » au vu de son style d'interprétation, la transcription semble pouvoir montrer que l'accompagnement du ûd se caractérise par un style récitatif dans lequel l'instrument obéit aux signes de ponctuation comme les soupirs et les points d'orgue, notamment lorsque le chanteur fait un passage d'un vers à un autre. Mais ceci concerne toujours la forme du texte et ne concerne pas la mélodie. De ce dernier point de vue, les reprises de certaines parties mises en évidence par

le diagramme formel montrent au contraire que la composition musicale n'a pas le caractère d'un « monologue ». En revanche, il est peut-être possible d'attribuer une forme de "monologue" à cette œuvre si, et seulement si, on considère la manière d'interprétation (l'expression) du texte.

- Le ûd joue des ritournelles complètement différentes du chant, soit en enchainant directement, soit de manière séparée à la suite d'une ponctuation. A l'intérieur de ces ritournelles, la mélodie adopte une structure modale variée qui prépare la nouvelle base modale exploitée par la voix chantée.
- La séparation entre les différentes parties du texte, respectivement exprimées par les parties modales, est réalisée grâce aux introductions mélodiques jouées sur le ûd. Ceci lui confère un rôle identique à celui d'un orchestre accompagnant le chant.

1.2 Le rôle des mouvements expressifs et des nuances

Au-delà de l'aspect modal, il faut mettre en lumière le rôle des nuances de la partie du ûd. Nous remarquons qu'aux portées 3 et 7, le ûd duplique la phrase chantée en *fortissimo*, puis adopte une nuance moyennement faible aux portées 4 et 8. La première reprise du texte (portées 3 et 4) est interprétée dans une nuance descendante et s'arrête sur une expression faible. En revanche, la deuxième reprise (portées 7 et 8) est enchaînée dans une nuance plus forte et aboutit à la fin de la portée 9 en *fortissimo*. Le texte énonce ici : « Amour, jeunesse et espérance désirée / Inspire et élève la poésie exaltée ». Et dans une deuxième reprise, le texte devient comme ceci : « Amour, jeunesse et espérance désirée / Elles étaient toutes perdues de mes mains ». Dans les deux couples de vers, le sens commence avec un sentiment d'enthousiasme, manifesté par une forte expressivité de l'instrument. Pour le premier qui parle du charme poétique, la réponse est exprimée moins fortement sur le ûd. Au contraire, au niveau du deuxième, les nuances ajoutées à la partie du ûd indiquent une dynamique progressive qui augmente fortement à partir de la 9^{ème} portée. A ce niveau, le sens du

texte est : « Elle étaient toutes perdues de mes mains » que le ûd accompagne en *forte* et puis en *fortissimo* sur le mot (dha'a) « perdues ».

Aux portées 11 et 12, lorsque la voix chantée effectue des ornements et des articulations avec des petits motifs complexes, le ûd s'étouffe d'une manière progressive, mais revient avec une forte intensité à la fin des ornements, lorsque le chanteur réalise une cadence pour clôturer le vers.

Plus loin, les nuances des portées 23 à 27 conviennent à la mélodie jouée sur le texte « Oh mon cœur tourmenté et pulsatif ». En effet, la forte tension exercée par la réaction des cordes sous le plectre, augmente l'accentuation des paroles en imposant des notes jouées en *forte* (portées 24 et 27). La technique de jeu reproduit ainsi le même sens dramatique que celui trouvé dans le vers en question.

A partir de la portée 35 qui tombe sur le début de la dernière partie du texte, le ûd s'entend faiblement dans les segments où la voix chantée réalise des ornements compliqués dans une tessiture aigue. Nous supposons que puisque l'interprète fait un effort vocal supplémentaire afin de conserver la justesse de son improvisation, il donne moins d'importance à la technique de jeu. Toutefois, il utilise quelques notes pour soutenir son audition et limiter les risques d'une chute du chant. Ainsi, on peut affirmer que :

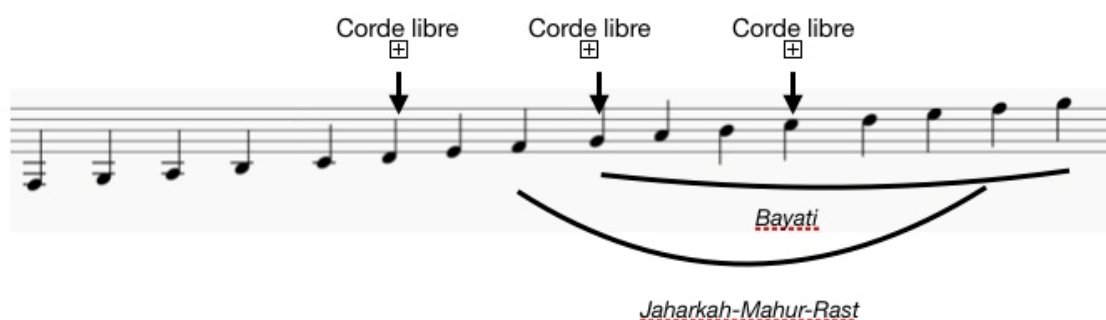
- La technique de dosage entre les volumes de chaque partie permet au ûd de jouer un rôle expressif qui met en valeur le sens rhétorique du texte.
- Bien qu'il soit le seul support mélodique sur lequel la voix chantée puisse s'appuyer, le ûd doit respecter le rôle du chant en tant que partie principale qui détermine les propriétés de la composition et l'expressivité du chanteur.

1.3 La dimension mélodique et modale

Pour comprendre la dimension mélodique et modale de l'interaction entre chant et oud, il faut questionner le mode d'accordage de l'instrument par rapport à la position sur le manche et à la nature des différents modes exploités par la composition. Pour les trois modes *'Aajam*, *Mahur* et *Rast* qui ont la même fondamentale Fa et la même note pivot Do, il faut noter que la réalisation du premier *jinss* (Fa-Sol-La-Si) n'exige pas de changement de position sur le manche.

Tout au long des trois premières modulations de l'œuvre, le profil mélodique dépasse partiellement la note pivot Do qui est la corde libre la plus aiguë sur le oud. De ce fait, la reproduction de la voix sur l'instrument est plus facile à gérer, ce qui explique la justesse des notes particulières du mode, avant et pendant leur exécution vocale.

A partir de la portée 34, l'interprète réalise une modulation vers le mode *Bayati* caractérisé par une fondamentale Sol et une note pivot Do. Celles-ci sont les deux premières cordes libres de l'instrument (en partant de l'aigu vers le grave). La première corde est donc propice à la réalisation sur le manche du premier *jinss* du mode *Bayati*, tandis que la deuxième corde l'est pour le deuxième *jinss* du même mode. Ainsi, chaque *jinss* du mode est facilement réparti sur une corde libre. L'interprète est donc capable de fonder ou de tenir le mode en ne partant que d'une corde libre. Dès lors, il semble évident de mettre en valeur l'accordage de l'instrument à travers l'hypothèse suivante : celui-ci est convenablement adapté à la progression modale de l'œuvre. Le schéma ci-dessous propose une démonstration explicative de notre hypothèse.



L'expression des modes '*Aajam*, *Mahur* et *Rast* d'une part, et *Bayati* d'autre part (indiqués par des accolades, sans les altérations) ne se distingue que par l'addition d'une note en dessous de la corde libre Sol en réalisant un Fa avec le troisième doigt sur la corde libre Ré. Par ailleurs, il faut toujours prendre en considération que sur le ûd, les trois modes du premier groupe se distinguent par la position du premier et troisième doigt sur la corde libre Sol. Autrement dit, ces deux doigts, sont responsables du changement des hauteurs des notes (La – premier doigt), (Si – troisième doigt) qui varient selon chaque mode comme suit :

- Le troisième doigt réalise la note (Si bémol dans les trois cas)
- Le premier doigt se déplace entre :
 - (La) position naturelle, le cas du mode '*Aajam*
 - (La) partiellement diminuée, le cas du mode *Mahur*
 - (La demi-bémol), le cas du mode *Rast*

Dans la section composée dans une mesure à 3/4 (voir portée 12), le ûd commence avec un motif mélodique pendant quatre mesures en effectuant un saut d'octave sur la note Fa. D'après le support audio, la résonance du Fa grave fait penser qu'elle est due à la vibration d'une corde libre. Étant donné que l'accordage standard de l'instrument est habituellement Do-Sol-Ré-La-Sol (de l'aigu au grave), l'hypothèse d'une corde libre Fa implique deux suppositions : l'interprète pourrait utiliser un ûd plus développé avec l'addition d'une sixième corde (Fa) ; sinon, la corde grave Sol est probablement accordée à la seconde inférieure. Le fait que cet accordage exprime la fondamentale modale la plus exploitée par la pièce est une opportunité pour l'utiliser comme une basse ayant des fonctions mélodico-rythmiques comme celles de l'exemple en question.

En outre, dans les cas où la voix du chant laisse la place à un passage mélodique réalisé par l'instrument, ce dernier est joué avec un volume plus fort et prend des nuances qui laissent clairement entendre les notes qui définissent l'identité du mode. Le ûd peut

ainsi devenir un outils important pour la modulation. Ceci est aisément compréhensible si l'on prend l'exemple des portées 30 et 31. Le chant s'arrête sur la note fondamentale du mode *Rast* puis expose plus loin un autre mode *Nekriz*. Entre les deux interventions vocales. Il apparaît donc que:

- Le ûd a une importance dans la manipulation des configurations modales en permettant au chanteur de reproduire plus facilement les différents détails d'altération et de variation du nouveau mode. De plus, comme on l'a déjà montré, ceci est facilité par la correspondance entre les cordes libres de l'instrument et les notes principales des différentes *ajnass* constituant les modes exploités.

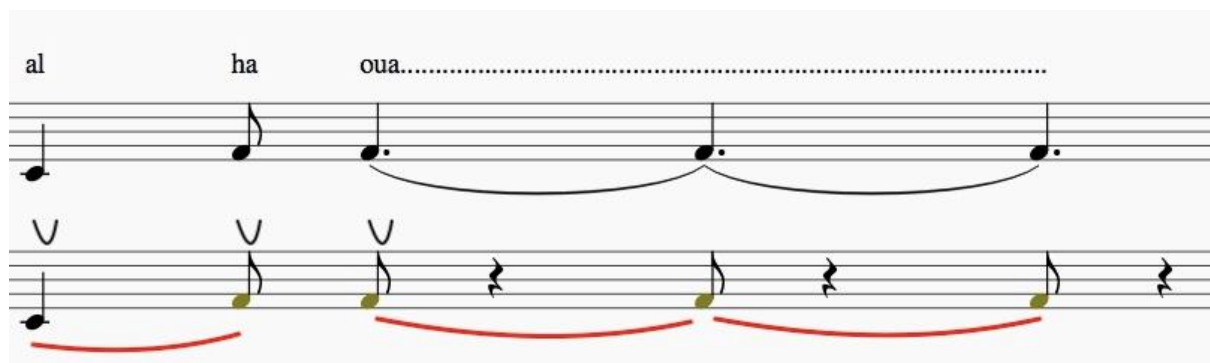
2. Analyse microstructurelle

En découpant la pièce en segments sur l'enveloppe sonore ou sur les portées de la partition, nous allons pouvoir mettre en évidence certains détails où les spécificités de l'instrument nous semblent différentes de celles de la voix chantée. Autrement dit, en nous appuyant sur l'écoute, nous allons chercher les passages où le ûd réalise un des points suivants :

- Des retards ou des anticipations par rapport au chant.
- Les endroits qui reproduisent la voix chantée.
- Des passages où les intensités du ûd semblent volontairement variées.
- Les motifs mélodiques joués par l'instrument au cours des variations modales.

2.1. Retards ou anticipations par rapport au chant

Segment 1 (portées 3, chrono 00':15"-00':21")



Ce segment n'a pas de structure rythmique carrée puisque cette œuvre est composée sous une forme de récitation rythmiquement libre qui suit les normes métriques de la poésie. On y observe une coordination des cellules rythmiques du chant et de l'instrument.

Commentaires :

- Le couple chant et ûd est réalisé de deux manières distinctes : la première avec un phrasé commun sur les syllabes (al-ha), la seconde par la superposition d'une valeur longue chantée sur la syllabe (oua) , d'une battue de trois notes brèves jouées par le ûd.
- Cette battue reproduit la pulsation donnée par les deux premières syllabes au moyen de deux pousser du plectre (d'après l'audition) au lieu du pousser-tirer habituel.

Constatation des commentaires :

- La succession régulière des croches nous permet de supposer qu'à ce moment, l'instrument peut jouer un rôle de régulateur de battue. De plus, il peut aider le chanteur à compter la durée d'une voyelle prolongée. Autrement dit, il permet de réguler la métrique du texte.
- La succession de trois pousser sur deux temps forts (donc avec un pousser qui accentue un temps faible) correspond au syntagme Al-houa (Al-hou-a), ce qui

permet de déduire que le mouvement du plectre peut dupliquer les motifs vocaux.

Segment 7 (portées 21-23, chrono 02':52''-03':08'')

Sur l'outil d'analyse, nous essayons de ralentir la vitesse de lecture d'un tiers pour chercher les endroits dans lesquels la note jouée par le ûd anticipe celle de la voix chantée.



Commentaires

En s'appuyant sur le support audio et en observant la figure ci-dessus, nous remarquons que :

- Sur la première région, le décalage indiqué en rouge est réalisé par des notes jouées avant la réarticulation d'une nouvelle syllabe. Autrement dit, ces syllabes sont précédées par l'attaque du ûd, sachant que celle-ci est toujours à la même hauteur que le chant.
- Aussi sur la deuxième région, qui arrive après la phrase instrumentale (encerclée en noire), nous indiquons le décalage des notes jouées avant le chant : l'articulation des motifs mélodiques utilisés comme ornement par le chanteur arrive donc très légèrement après le ûd.

Constatation des commentaires

Bien que l'instrument soit le support mélodique reproduit depuis la phrase chantée et de ses ornements, nous supposons que la voix du ûd peut même être la première liée à l'intention mélodique du chanteur avant la voix du chant. Il cesse donc d'être un accompagnateur qui reproduit simultanément la mélodie chantée.

Segment 11 (portées 30-35, chrono 03':59"-04':38")

The musical score for Segment 11 consists of five systems of Chant and Oud staves. The first system shows the Chant staff with a melodic line and the Oud staff with a rhythmic accompaniment. A blue highlight is on a note in the Oud staff, and a box labeled "→ Bayati" is placed below it. The second system shows the Chant staff with a melodic line and the Oud staff with a rhythmic accompaniment. A green highlight is on a rhythmic cell in the Oud staff. The third system shows the Chant staff with a melodic line and the Oud staff with a rhythmic accompaniment. A green highlight is on a rhythmic cell in the Oud staff. The fourth system shows the Chant staff with a melodic line and the Oud staff with a rhythmic accompaniment. A green highlight is on a rhythmic cell in the Oud staff. The fifth system shows the Chant staff with a melodic line and the Oud staff with a rhythmic accompaniment. A green highlight is on a rhythmic cell in the Oud staff.

Commentaires :

- La cellule mélodique introductive du chant est clôturée par la note Do, doublée à l'octave inférieure par le oud, comme il est indiqué en bleu sur la partition.
- Sur la deuxième portée, les cellules rythmiques marquées en vert peuvent être confrontées avec celles utilisées dans le rythme traditionnel arabe *Al wahda Saghira*. Nous exposons ce rythme ci-dessous en le comparant à l'une des cellules rythmiques en question.
- Suite à l'écoute de ce segment, les indications de nuances prouvent que la tension exercée sur les cordes de l'instrument varie en fonction de l'accentuation du texte et du profil mélodique chanté.

- L'instrument confirme ainsi son rôle d'auto-accompagnateur sur le plan des propriétés mélodico-rythmiques de la pièce dans lesquelles il intervient à trois niveaux : l'altération du profil mélodique du chant, la mise en évidence de basse qui sert de note pivot ou de fondamentale et l'expression de la cellule rythmique qui joue le rôle d'une percussion.
- D'après le cinquième commentaire, nous remarquons une dynamique au niveau du jeu sur l'instrument. Nous supposons que cette dernière est une façon de valoriser l'esthétique de la phrase afin d'annoncer une prochaine partie chantée dans un nouveau mode. Ainsi le chanteur s'appuie sur une atmosphère acoustique qui favorise l'audition de la beauté du mode improvisé. Ce phénomène est appelé *Itrab* ou *Tarab* dans la tradition musicale arabe⁴⁷.

Le chanteur est responsable de choisir la manière de former les cellules rythmiques sur le ûd en fonction des propriétés formelles de l'œuvre : improvisation à la noire, improvisation libre, improvisation rythmée, ritournelle ou récitation mélodique structurée par les règles métriques.

2.2. *Reproduction de la voix chantée*

Segment 2 (portées 4-5, chrono 00':21''-00':25'')

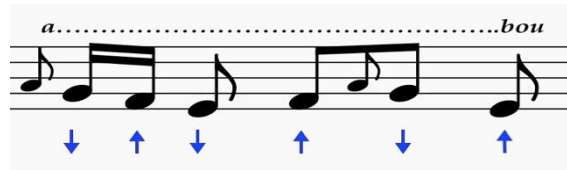
De nouveau, nous utilisons un outil de traitement sonore qui nous permet de ralentir le segment et d'analyser auditivement le profil mélodique de chacune des deux voix.

Commentaires

- La syllabe (abou) est chantée avec l'articulation mélodique de deux doubles croches et trois croches, formant toutes un mélisme sous la lettre (a) avant que le motif mélodique ne s'achève sur une dernière croche à la fin de syllabe, sur la lettre (bou) (voir la portée 4)

⁴⁷ Le « Tarab » ou le « Itrab » est un mot arabe qui désigne la bonne mélodie, le délire ou l'obsession d'une phrase musicale.

- Le même motif est joué par le ûd sous la forme de notes détachées, avec deux accentuations sur les premières et dernières notes de l'ornement de la syllabe (a) :



- En précisant le mouvement du plectre sur la portée (tiré et poussé) et en s'appuyant toujours sur l'écoute du segment, nous obtenons un motif mélodique exactement identique aux ornements réalisés par la voix chantée sur la même figure mélodique.

Constatation des commentaires

Avec le mode de jeu du ûd (tirer-pousser et accents des appoggiatures), le musicien reproduit la phrase chantée et met en place une structure mélodique instrumentale qui lui permet de préciser la justesse des ornements de sa voix.

Segment 3 (portées 7-9, chrono à partir de 01':00")

Nous observons l'enveloppe sonore de ce segment que nous comparons avec la transcription des deux voix.



Commentaires

- Sur la figure de l'enveloppe sonore nous marquons :

- Par une forme circulaire, les notes jouées par le ûd qui anticipent celles de la voix.
- Par une forme rectangulaire, les régions où l'instrument décale des notes, mais en la présence de la voix chantée.

Généralement ces notes décalées sont peu avancées par rapport à leur exécution par le chant.



Sur la deuxième figure ci-dessus, nous exposons notre transcription du même segment en précisant les nuances réalisées sur l'instrument. Par la suite, nous comparons les deux voix mélodiques du chant et du ûd. Nous observons ainsi que :

- Les motifs marqués en jaune montrent la duplication des ornements de la voix sur le ûd.
- Au début de la deuxième portée, nous indiquons par les chiffres la position des doigts sur la corde. Le trille du chanté est adapté sur le ûd, sachant que nous sommes en mode '*Aajam* où les deux notes (Mi) et (Fa) sont réalisées sur la même corde Ré par le 2^{ème} et le 3^{ème} doigts.
- Plusieurs temps mélodiques de la voix chantée ne sont pas reproduits par le ûd. C'est généralement le cas des voyelles prolongées (voir l'indication en bleu), mais à l'écoute, la note du ûd qu'on la suppose une croche, résonne suffisamment pour sembler elle aussi tenue.

Constatations des commentaires

Le soutien mélodique offert par l'instrument est dans ce cas réalisé par les éléments suivants :

- Reproduction des nuances et des ornements qui consolide la justesse de la voix durant l'interprétation.
- Soulignement des propriétés de l'expression vocale et de l'esthétique de la composition à travers les techniques de jeu réalisables par la main sur le manche.

La cadence intermédiaire chantée reste soutenue par la voix du ûd, sur une note retardée tenue par la résonance d'une corde pincée.

Segment 10 (portée 29-30, chrono 03':48"-03':58")

na zah ta dou mou..... âa min..... mok k la ta..... ya

Commentaires :

- Le ûd n'attaque que sur la deuxième note du chant, un temps fort qui correspond à la syllabe (zah).
- Avec les chevrons, nous indiquons les notes jouées en poussé (vers le bas) avec une tension particulière sur la corde. Ces notes tombent sur des accents importants du texte. Nous parlons ici des propriétés expressives qui reproduisent l'accent des signes phonétiques en rapport avec le texte.

- Sous la syllabe (min), encerclée en vert, l'interprète prolonge la durée de la note du ûd parallèle au chant. Sachant que cette syllabe est accentuée en fonction de la technique du *Al ghon-nah*⁴⁸ selon les règles de la métrique arabe.
- A la fin de ces deux portées nous mentionnons la variation d'intensité des deux voix avec les indications de nuances. Nous comparons cette figure avec le support audio et nous découvrons que le mouvement du profil mélodique au point d'intersection entre *crescendo* et *decrescendo* semble moins volumineux à la voix du ûd.

Constatations des commentaires :

- A certains moments, la prononciation et l'articulation du chant se confrontent à celles du ûd. De ce fait, nous devons interroger deux facteurs intéressants de l'auto-accompagnement sur l'instrument : est-ce que le texte, avec ses contraintes phonétiques, domine la partie interprétée sur l'instrument, ou est-ce que le chanteur adapte la réalisation de chaque syllabe en fonction de sa façon de jouer sur les cordes ? Par contre, dans le cas du dernier commentaire, la position dominante de la voix chantée est manifestée clairement lorsque le ûd s'efface devant l'improvisation réalisée par le chanteur.

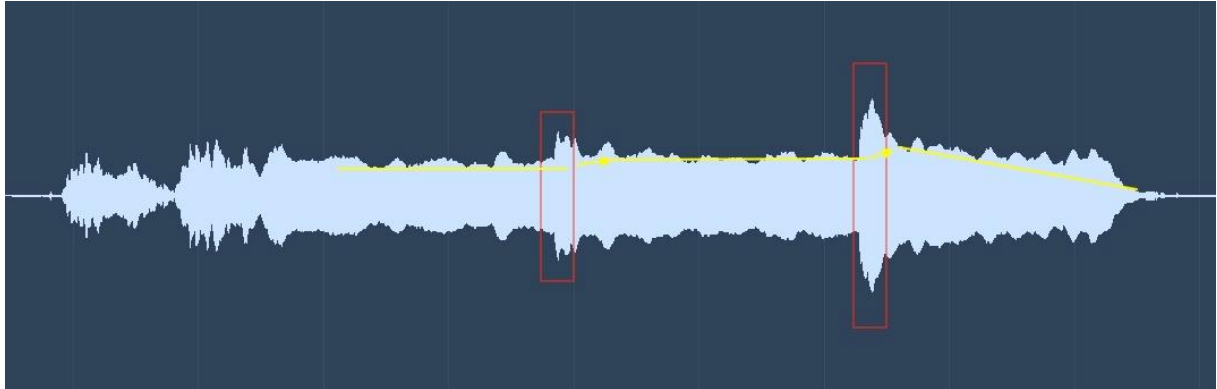
Dans la tradition de la musique arabe, et essentiellement dans le cas des formes improvisées, il existe plusieurs types de fondements rythmiques, basés sur la métrique du texte, la battue interne ou les motifs réalisés par l'esthétique vocale (la phonétique, les nuances, les articulations, l'oscillation, l'extension, le développement, les ornements...). A un certain niveau de perfection, ces phénomènes sont réalisés de manière pleinement cohérente entre la voix dominante et la voix accompagnatrice qui, rappelons-le, sont toutes deux issues d'un même interprète.

⁴⁸ (Al ghun-nah) ou (la nasalisation) est l'assimilation totale ou partielle avec nasillement, la clarification, la latence et la substitution d'une consonne. Dans le cas en question, on parle de (al nün es-sakinah) dont l'opération phonique est la nasalisation restante du [n].

2.3. Variation remarquable de l'intensité à la voix du ûd

Segment 1 (portée 3, chrono 00':15''-00':21'')

Nous exposons ce segment en fonction de l'enveloppe sonore qui nous permet d'analyser l'évolution des intensités entre la voix du chant et le ûd.



Commentaires :

- Nous encadrons sur la figure ci-dessus deux régions où l'on constate une variation du niveau d'intensité, sachant que le profil est progressivement augmenté deux fois consécutives, puis diminué avec une chute à la fin du segment.
- Nous ne saurons pas distinguer l'enveloppe sonore spécifique à chacune des deux voix. Cependant, nous pouvons constater en nous appuyant sur l'écoute que l'augmentation de l'intensité sur les deux parties est due à la force du plectre sur les cordes. Ainsi, l'instrument renforce l'ensemble des deux voix, générant ainsi une région sonore manifestement gonflée.

Constatation des commentaires :

- L'augmentation de l'intensité de l'ensemble des deux voix peut être expliquée par l'alternance du dosage entre le volume de la voix du chanteur et celui de la vibration des cordes de l'instrument. Bien que le ûd soit un témoignage immédiat de la mélodie chantée, son énergie sonore -peut aussi lui permettre de gérer l'intensité de la voix chantée, et ainsi permettre qu'elle reste stable pour éviter les fausses notes.

Segment 4 (portées 12-14, chrono à partir de la minute 01:30)

A ce moment, l'interprétation de l'œuvre adopte une structure rythmique régulière.

L. 12

Musical score for measures 12-14. The top staff is labeled 'Voix' and the bottom staff is labeled 'Oud'. Both staves are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a melodic introduction in the voice part and a rhythmic accompaniment in the oud part. The oud part features a consistent pattern of eighth notes and quarter notes, with some measures starting with a red 'f' indicating fortissimo.

L. 13-14

Musical score for measures 13-14. The top staff is labeled 'Vx.' and the bottom staff is labeled 'Oud'. Both staves are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a melodic introduction in the voice part and a rhythmic accompaniment in the oud part. The oud part features a consistent pattern of eighth notes and quarter notes, with some measures starting with a red 'f' indicating fortissimo.

Commentaires

- Sur les deux premières mesures, qui forment un motif mélodique introductif à la phrase chantée, nous observons la cohérence rythmique entre la voix du ûd et le rythme ternaire indiqué en dessous. La voix du ûd joue trois noires sur le Fa, avec un saut d'octave après la première.
- Lorsque le ûd commence à accompagner le chant au niveau de la troisième et la quatrième mesure, il conserve le Fa grave tout en reproduisant la voix sur les autres temps.
- A partir de la septième mesure (deuxième portée), les valeurs rythmiques de la voix du ûd ont été accélérées (d'une noire à deux croches chacune), afin de réaliser une ritournelle qui précède l'exposition de la reprise chantée.
- Nous s'intéressons aux nuances des notes qui se jouent en *fortissimo*, et dont la position est toujours sur les temps forts de chaque mesure tout au long de la ritournelle.
- Sur la plupart des premiers temps, le ûd est accentué avec une nuance forte ou une note grave.

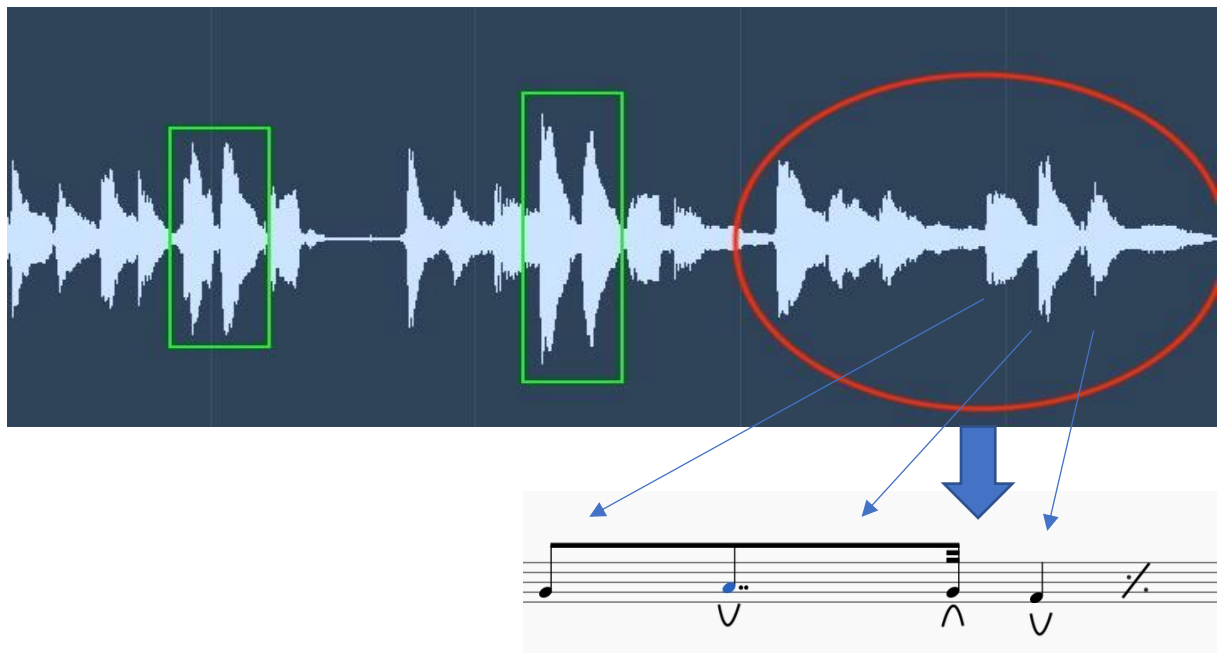
Constations des commentaires

Avec l'importance de l'instrument en tant que soutien mélodique de la voix, le úd peut être un facteur mélodico rythmique qui mélange le rythme interne de la phrase chantée et les motifs exécutés par le chanteur.

Segment 8 (portée 20-23, chrono à partir de 02':30'')

Cette partie commence de la première note instrumentale après le chant sur la portée 20, jusqu'à la fin de la portée 23. Dans cette partie, l'interprète s'installe dans le mode *Rast* dont il précise les spécificités, essentiellement exprimées par la bonne résonance de la troisième note du premier *jinss* (La demi-bémol).

Nous commençons par exposer l'enveloppe sonore de la phrase instrumentale réalisée dans le segment (02 :30-02 :40), au niveau des portées 20 et 21.



Commentaires

- L'intensité du profil mélodique change au niveau des deux régions encadrées en vert qui correspondent à la résonance des deux notes Si bémol/La demi-bémol, puis de La demi-bémol/Sol.

- Dans la deuxième région encadrée en vert, l'intensité de la première note (La demi-bémol) semble la plus forte par rapport aux autres sur tout le passage.
- La deuxième partie encerclée en rouge, indique, suite à sa transcription, que l'interprète insiste sur la longueur de la note (La demi-bémol), afin qu'elle soit la première note attaquée au chant.

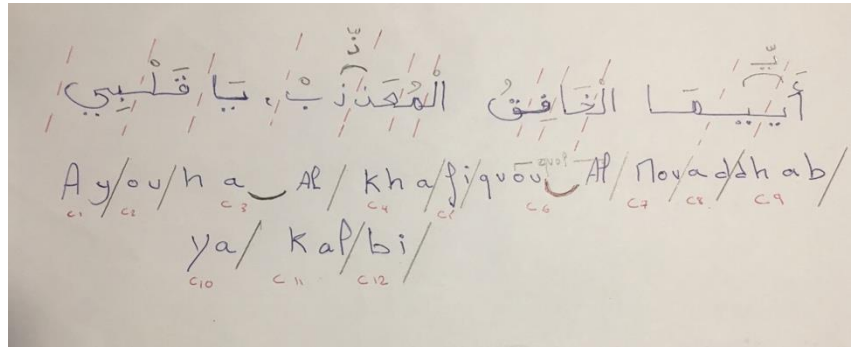
Constatation des commentaires

L'interprète utilise l'instrument pour préciser l'importance du premier *jinss* du mode. Les trois notes Sol/La demi-bémol et Si bémol définissent en effet la couleur du mode *Rast*. Cette fonction rend intéressant de les exécuter à l'aide d'une forte résonance, afin de créer une atmosphère harmonique riche correspondant à l'identité du mode élaboré. Ceci peut montrer que le rôle de l'instrument en tant que soutien modal n'exploite pas seulement la hauteur des notes, mais également ses propriétés expressives et acoustiques mises au service de caractères esthétiques : la force et le type de mouvement exercé par le plectre, ainsi que la variation des intensités amplifiées par la caisse de résonance, tout en préservant la justesse des fréquences fournies.

Segment 9 (portées 26-29, chrono 03 :26-03 :48)

Au niveau de ces trois portées, nous exposons ci-dessous trois figures : l'enveloppe sonore du segment, la capture réalisée sur le compteur *BPM Counter* qui peut calculer les nombres de battements par minute d'un segment mélodique sélectionné dans la région analysée, et enfin le texte chanté dans ce segment en le découpant en syllabes selon les règles de la poésie arabe.





Commentaires

- Dans le cadre jaune sur la figure de l'enveloppe sonore, les barres blanches indiquent une forte tension exercée par le plectre sur les quatre notes qui précèdent le chant (de la fin de la portée 26 au début de la portée 27 à la voix du ûd). Nous remarquons que ces barres se succèdent à des intervalles de temps à peu près équivalents.
- Dans le même cadre jaune, la dernière note tombe sur le temps fort mais avec un son étouffé.
- Sur le *BPM Counter* l'indication du nombre de pulsations reste approximativement identique tout au long du segment et varie entre 67,1 et 67,4 pulsations par minute.
- Avec le support sonore, et par comparaison des deux figures 1 et 3, nous remarquons des intensités différentes sur chaque syllabe. En rapportant sur l'enveloppe sonore les syllabes du texte décomposé par l'indication de la lettre « C 1 à 12 » sur la première figure d'enveloppe sonore ci-dessus, nous remarquons que :
 - Les syllabes C 3, 4, 5, 6 et 7 sont placées sur des endroits où l'intensité du son est forte et renforcé par la tension du plectre.
 - Les deux syllabes C 8 et 9 sont accompagnées par la technique *Ferdech*⁴⁹ sur les cordes du ûd.

⁴⁹ Enchaîner d'une manière continue le mouvement tirer-pousser du plectre.

- Entre les deux voix, la syllabe C 10 est articulée d'une manière cohérente, en notes détachées et avec une intensité renforcée sur le ûd. Par la suite, l'interprète remplit la durée mélodique des syllabes C 11 et 12 avec la technique de *Ferdech*.
- La dernière syllabe (C 12) tombe sur une cadence durant laquelle l'interprète interprète les notes de la même manière entre les deux voix.

Constatations des commentaires

- L'interprète introduit le texte chanté avec le ûd en évoquant trois éléments principaux :
 - La succession de la note (Fa) (encadré) permet au chanteur garder un soutien auditif basé sur la fondamentale du mode avant de commencer l'improvisation.
 - Le rythme interne qui permet au chanteur d'exploiter la métrique du texte est généré par la tension sonore exercée par le plectre.
- La pulsation restant régulière tout au long de ce segment, il apparaît que le chant conserve un rythme interne malgré les ornements. On peut donc conclure que l'interprète improvise les ornements et génère le rythme interne sur le ûd en cohérence avec la métrique du texte.

Nous intéressons au rapport métrique et rhétorique du texte aux propriétés expressives de l'instrument. Nous rappelons d'abord que le texte analysé est traduit, mot par mot, comme ceci :

Ayouha Al khfikou Al Mouaddhab, Ya Kalbi

- *Ayouha* : Un mot qui définit l'appel d'une personne ou d'un objet.
- *Al Khafikou* : Ce qui bat ou pulse
- *Al Mouaddhab* : Ce qui souffre
- *Ya* : motif littéraire utilisé pour l'appel
- *Kalbi* : Mon cœur

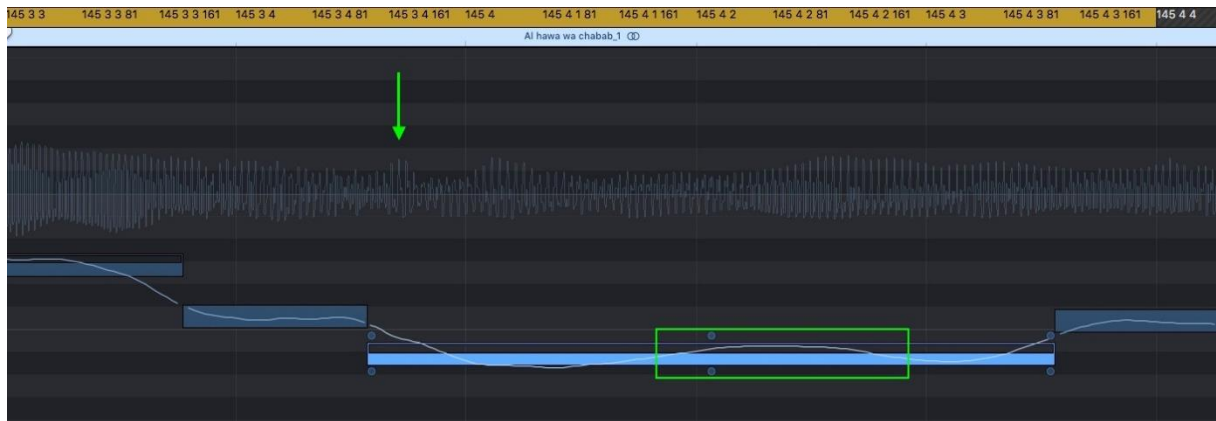
D'un point de vue rhétorique, le texte exprime la souffrance et le chagrin, une signification qui se retrouve dans l'accentuation des différentes propriétés expressives de l'instrument. Nous l'expliquons comme ceci :

- La syllabe C3 est une voyelle dans un mot (C1, 2 et 3) qui exprime l'incitation. L'accent du ûd sur cette syllabe donne l'impression que l'interprète à l'intention d'inciter à un sentiment ou à un comportement.
- Le groupe de syllabes (C4, 5 et 6) correspondent au mot « Al Khafikou », qui signifie « bat » ou « qui batte » (en relation à son cœur). Ces syllabes sont détachées en plusieurs notes très accentuées sur les cordes du l'instrument. Nous supposons que l'interprète, en utilisant la tension du plectre, veut également exprimer l'image du battement.
- « Al Mouaddhab » signifie « qui souffre ». Ce mot correspond aux syllabes (C7, 8 et 9) dont la durée est remplie par la technique du *Ferdech*. Cette technique est généralement utilisée pour produire des valeurs longues qui peuvent exprimer la longueur ou le sens d'un mot, par exemple ici le sentiment de souffrance. Nous trouvons un cas similaire au niveau des syllabes (C10, 11).
- L'instrument renforce les cadences, ce qui donne plus d'importance à la métrique et à la rhétorique du texte chanté.

Segment 13, 14 et 15 (portées 35 - 40, chrono 04':38''-05':25'')

On analyse ces portées avec le *Flex Pitch* de l'outil de traitement. Cette fonction nous permet de visualiser la variation du profil mélodique dans le temps en précisant chaque position de fréquence sur une échelle diatonique.

Une première région (Seg. 13) :



- Nous indiquons par une flèche l'intervention de la note Si sur l'instrument.
- Le chant dans cette région attaque la même note Si avant l'instrument, alors que sa fréquence se stabilise au niveau de celle de l'instrument sélectionnée dans le cadre vert.

Une deuxième région (04 :49,03 – 04 :51,11) (Seg. 14) :

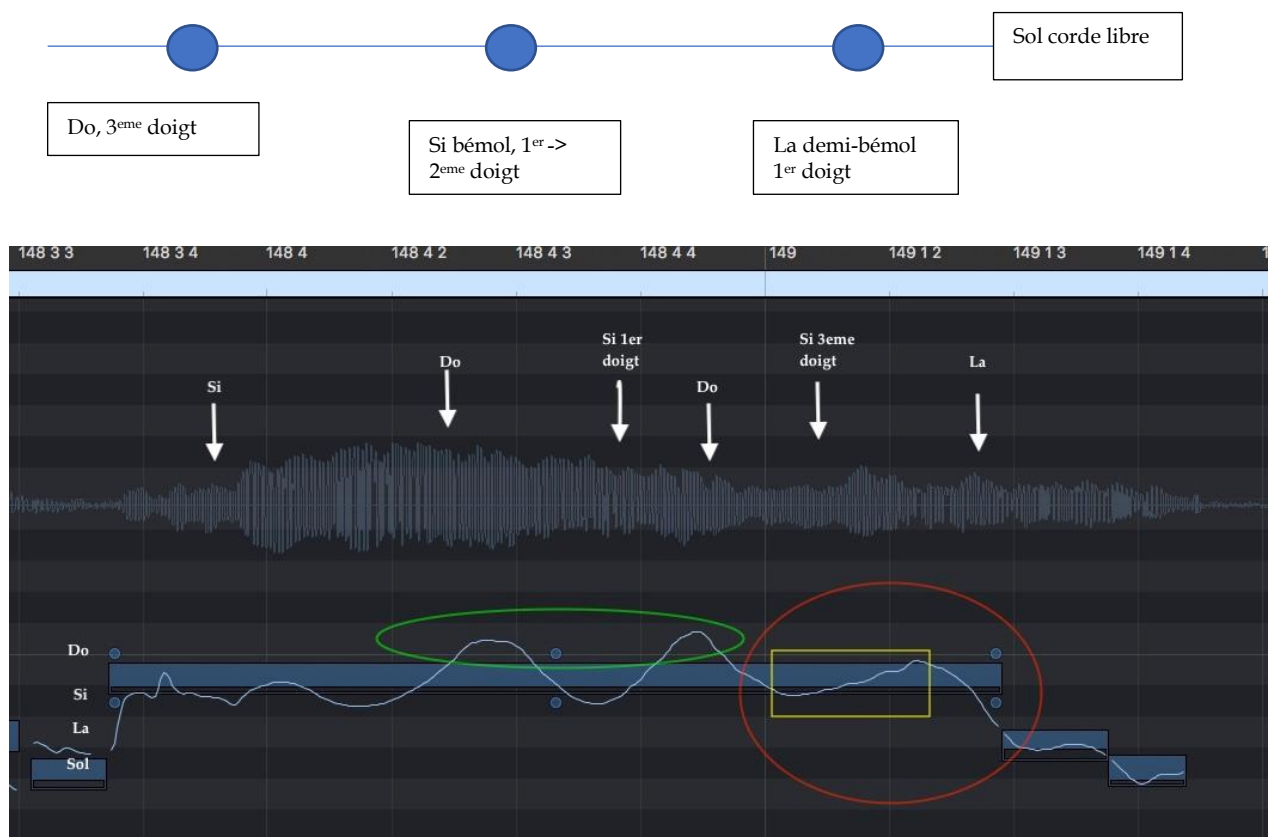


- Les deux flèches en vert indiquent la position d'intensités sonores exercées par le plectre sur la corde de la note Sol.
- L'intensité de cette note est développée grâce à la technique *Ferdech* ;
- Par une flèche rouge ascendante, nous désignons la variation de la fréquence vocale vers une situation plus juste en rapport à la note Sol. D'après l'écoute, ce passage correspond à un moment où profil sonore retrouve sa justesse après

une chute partielle (voir l'indication en cercle bleu) et où le ûd intervient avec une tension progressive.

Une troisième région (04 :53,06 – 04 :54,12) (Seg. 15)

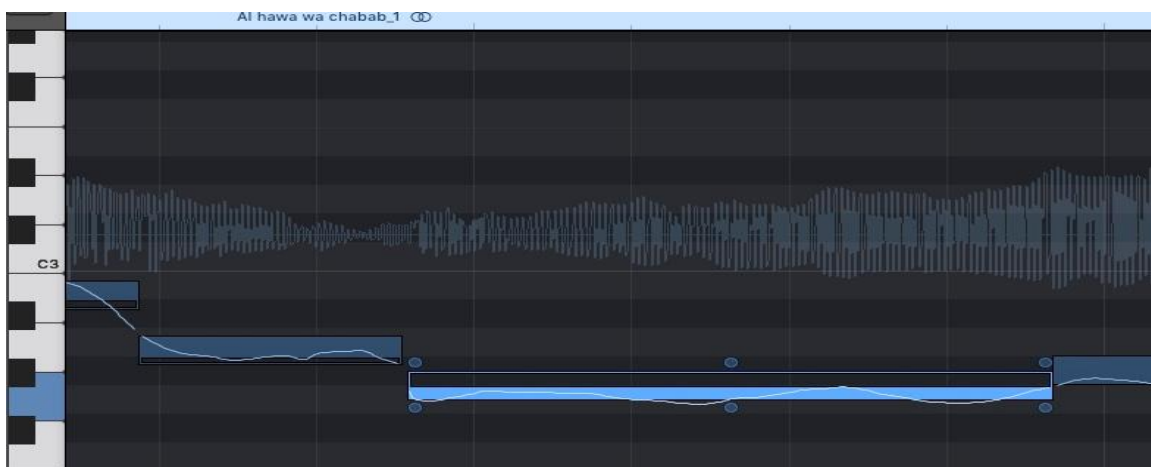
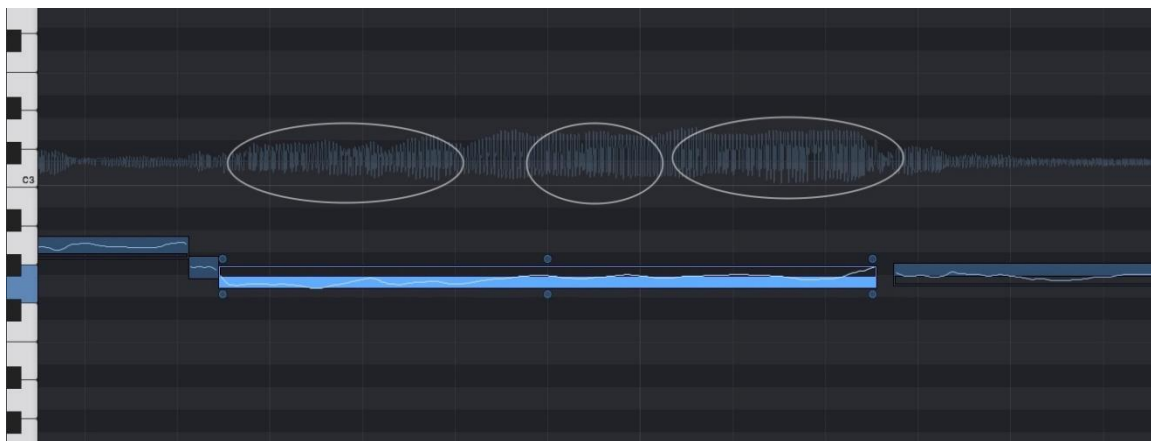
Dans ce cas, nous comparons deux figures : dans la première nous représentons le mouvement des doigts sur le manche du ûd, et précisément sur la corde *Naoua* (Sol). Dans la deuxième, nous présentons l'enveloppe sonore de la région.



- A l'écoute, nous avons l'impression que la note Do n'est pas jouée sur une corde libre. Par conséquent le motif Si-Do-La-Sol est joué avec un changement de position fait en déplaçant le 1^{er} doigt de la note Si bémol vers la note La demi-bémol, et le 3^{ème} doigt de la note Do vers la note Si bémol. Donc, le mouvement mélodique descendant Do-La-Sol inclut probablement Si, comme la position l'exige.
- Sur l'enveloppe sonore, nous indiquons la position des notes articulées dans ce passage

- A l'aide d'une écoute ralentie, nous indiquons la position de chaque note jouée sur le ûd par des flèches blanches.
- Nous remarquons que la région encadrée en rouge conclut un climax de la note Do (en vert) mais réalisé d'une manière hésitante (en jaune) qui provoque une chute vers la note La en passant pendant une durée significative au niveau de la note Si.

Avec la même stratégie d'analyse, nous nous arrêtons cette fois sur les endroits où l'on entend un frottement entre les deux voix sur un même degré. Autrement dit, nous cherchons les concordance extrêmes ou partielles entre le chant et le ûd. Nous prenons l'exemple de trois régions appartenant au segment analysé au-dessus.





Nous augmentons le volume de l'enveloppe sonore et nous ralentissons la lecture. De cette manière, nous arrivons à localiser les régions où l'on entend le son du *ûd* (cercles blancs de la première figure).

Commentaires

- Ces deux premiers exemples montrent la stabilisation progressive de la note Sol à un point de consonance idéale entre les deux voix. En effet, la progression d'onde désigné par le profil en blanc à l'intérieur des rectangles sélectionnés sur les deux premières figures augmente simultanément à l'augmentation de l'intensité de la partie instrumentale indiquée par les cercles blancs.
- Sur la troisième figure, après avoir augmenté le volume et en s'appuyant sur une écoute ralentie de la section, il semble que l'attaque de la note Fa par le chant ne réalise pas de frottement remarquable avec le *ûd*, comme c'est le cas des deux premiers exemples. Les variations de fréquence de la voix sur la note Fa sont effet dues à la technique de vibrato, ce qui ne permet pas de parler d'une chute ou d'une stabilité progressive du profil mélodique chanté. Nous présumons que la stabilité est bien gérée grâce à l'intensité sonore de l'instrument plus forte que celle des deux premiers exemples.

Constatations des commentaires

- D'après ces observations, nous pouvons supposer que le son instrumental peut permettre de stabiliser le profil mélodique du chanteur. Plusieurs raisons

peuvent expliquer que le ûd soit la partie la plus juste de l'ensemble d'auto-accompagnement.

- Le ûd est un instrument à corde, donc la source d'énergie sonore est plus proche de la justesse des harmoniques (partiels) en comparaison avec la voix chantée.
- Les notes graves de l'instrument suscitent l'attention auditive du chanteur, beaucoup mieux que les tessiture aigües, et facilitent ainsi l'attaque vocale.

Les techniques de jeu de l'instrument offrent l'opportunité au chanteur de réaliser sur le ûd la phrase dans sa forme chantée. Ce qui fait qu'il extériorise une voix instrumentale extérieure très proche de son imagination, qui forme ainsi un support idéal pour sa voix chantée. Ou plutôt pourrait-on dire le contraire: à un haut niveau d'apprentissage et de maîtrise, l'interprète peut accorder plus d'importance et de concentration à l'instrument.

Segment 12 (portées 35 et 37, chrono 04 :30 – 05 :00)

Sur ces deux portées, nous allons analyser comment la main gauche peut reproduire des motifs mélodiques particuliers à la voix du ûd et depuis la voix chantée.

Commentaires

- A la portée 35, l'interprète commence le chant en partant du mot (Ya Habibi), où il fait un *glissando* sur la syllabe (bi) avec une quarte descendante depuis la note (Do). Celui-ci est également exécuté sur le ûd avec la technique du *Ferdech*, mais sans que l'on entende de changement de corde.
- A la portée 37, on observe un autre motif mélodique produit par un ornement vocal qui est également exécuté convenablement sur l'instrument. Il s'agit d'un motif formé de six couples de triples croches sous les deux syllabes (oua – lalou) qui reposent sur l'oscillation d'une note intermédiaire, d'une manière analogue au trille. Ce motif est conformément reproduit sur l'instrument. Celui avant de tomber sur la dernière note du motif chanté (Fa), qui exige un changement sur

l'instrument par la position du doigt vers la 3^{ème} position sur la corde (Ré) plus grave.

Constatation des commentaires

Les caractéristiques du manche du ûd permettent à l'interprète de manipuler la tournure de certains motifs mélodiques complexes. En effet, la taille rétrécie du manche permet de rapprocher les intervalles qui sont alors plus faciles à les gérer par les doigts. On remarque également que les mouvements de *glissando* sont plus fluides sur un manche privé de ligatures.

On peut conclure des résultats précédents que le chant dirige l'ensemble voix-instrument en terme de rythme ou de temps, notamment du fait de la domination du texte. Toutefois, le dernier point étudié ci-dessous permet de supposer qu'en termes mélodiques, le ûd est tout de même un peu dominant en tant que soutien mélodique dont l'influence n'altère pourtant pas la pureté de la phrase mélodique principale exécutée par la voix chantée.

2.4. Les motifs mélodiques jouées par l'instrument au cours des variations modales

Segment 5 (portées 12-16, chrono 01 :30 – 02 :00)

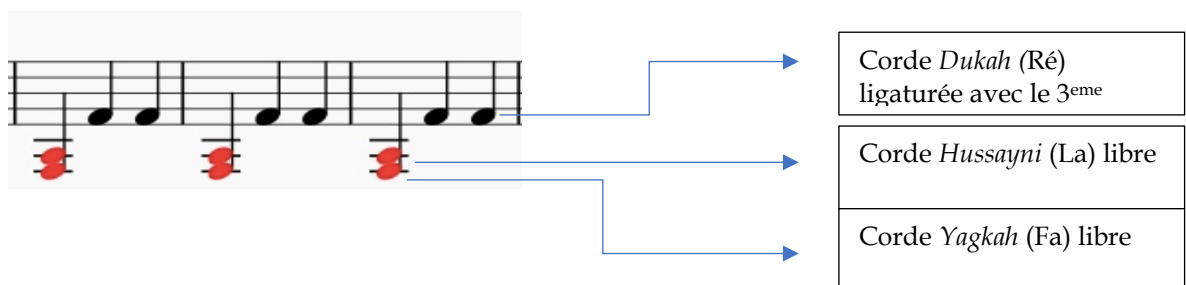
Dans cette partie, l'interprète réalise une structure modale qui varie progressivement. L'idée de passer d'un vers à un autre en faisant moduler le maqam est une idée créative due au compositeur. Au niveau de l'interprétation, le chanteur en solo a besoin d'un soutien mélodique pour installer une phrase convenant au mode exigé par la composition. D'habitude, cette fonction est occupée par les instrumentistes de l'orchestre qui produit un ensemble de sons harmoniques homogènes correspondant au profil mélodique de la voix chantée. Dans ce segment, le ûd peut jouer le même rôle qu'un ensemble d'instruments en réduisant les propriétés harmoniques de ce dernier au niveau de ses propres caractéristiques organologiques et acoustiques.

On note que :

- La différence entre les trois modes intervenus dans les phrases qui composent cette partie consiste en deux notes variantes progressivement, mais toujours en gardant la même note finale Fa :
 - Dans le premier mode *'Aajam*, le premier *jinss* est Fa-Sol-La-Si bémol, et le deuxième Do-Ré-Mi-Fa.
 - Au niveau du deuxième mode *Mahur* la structure modale des *jinss* reste la même or qu'une variation d'un quart du ton se réalise sur les deux notes (La) et (Mi) ;
 - Au niveau du troisième mode *Rast*, la structure des *jinss* reste la même, sauf que les deux notes La et Mi sont diminuées de $\frac{3}{4}$ de ton.

Commentaires :

- Aux portées 12-16, nous observons que, dans la plupart des mesures, le chanteur accompagne la voix chantée en utilisant des doubles cordes comme il est transcrit ci-dessous :



Corde <i>Dukah</i> (Ré) ligaturée avec le 3 ^{eme}
Corde <i>Hussayni</i> (La) libre
Corde <i>Yagkah</i> (Fa) libre

- De cette manière, l'interprète conserve le rythme ternaire tout en utilisant l'accord du ûd. Et par manière il exploite l'usage ambivalent entre harmonie européenne (Fa-La du Fa majeur) et la modalité.
- La note La reste audible grâce à sa résonnance dans l'accord. Or, cette note est un point de transformation du mode *'Aajam* au mode *Rast* à travers le mode *Mahur*, puisqu'en passant de l'un à l'autre, elle diminue progressivement sa hauteur d'un $\frac{1}{4}$ de ton. De cette façon, la note (La) qui compose l'accord instrumental crée une basse harmonique sur laquelle la voix chantée, dans une tessiture plus aiguë, fait un changement progressif du degré. Cette note qui est

naturelle sur l'instrument, sert de témoin harmonique à partir duquel le chanteur baisse son intonation pour passer au mode *Mahur*.

Segment 6 (portées 17-19, chrono 02 :13 – 02 :23)

Nous exposons la partie dans laquelle le chanteur fait une deuxième modulation vers le mode *Rast*.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Vx.' and the bottom staff is labeled 'Oud'. Both staves are in treble clef and have a key signature of one flat (B-flat). The Vx. staff starts at measure 26 and contains a melodic line with various ornaments and a final cadence. The Oud staff starts at measure 26 and contains a rhythmic accompaniment with red arrows indicating specific notes.

L'ostinato mélodique du ûd formé de trois (Do) (avec le premier temps à l'octave inférieure) est proche de la tessiture du profil mélodique chanté, afin de préserver le rythme interne de la phrase et de mettre en évidence la note pivot du mode sur laquelle le chanteur réalise plusieurs ornements. Par la suite (voir la dernière mesure), ce motif reprend le profil du chant pour confirmer la cadence de repos avant que le chanteur n'attaque la deuxième phrase avec une variante (La demi-bémol) et de passer finalement à la 3^{ème} modulation en *Rast*.

Constatations des commentaires :

Nous constatons que les différents moyens d'expression mis en œuvre sur le ûd (entre autres, arpèges, doubles cordes et forte intensité des notes structurelles des modes) créent un environnement harmonique qui peut avoir plusieurs objets :

- La stabilité modale des trois maqam(s) voisins exploités tout au long de cette partie de l'œuvre (de la portée 12 à la portée 19).
- La mise en évidence de la variabilité de la note (La) dont la hauteur varie progressivement du premier au derniers vers.

- La constitution intervallique des *jinss* devient plus facile à gérer, ce qui permet de faire moins de fausses notes et par conséquent d'équilibrer le profil mélodique chanté.
- Produire un ensemble de caractères harmoniques et acoustiques favorables à l'interprétation, sachant que celle-ci n'utilise qu'un seul instrument auto-accompagnateur, sans l'intervention d'autres instruments.
- Le fait d'utiliser l'ostinato mélodique du *ûd* nous confirme que le compositeur réalise les techniques acquises depuis son influence de la musique européenne.

3. Synthèse de l'analyse

Dans le tableau ci-dessous, nous synthétisons les résultats de l'analyse selon les critères posés par la problématique de l'auto-accompagnement, distribués sur les numéros de portées de la transcription (nous remplissons les liens positifs avec la couleur bleu).

Portées	3-4	4-5	8-9	12-14	12-16	17-19	20-23	21-23	26-29	29-30	30-35	35-37	35-40
Mélodie et justesse													
Temps													
Mélodico rythmique													

Grâce à cette synthèse, nous allons pouvoir généraliser les résultats de nos analyses et ainsi pouvoir répondre à la problématique initiale en précisant l'importance du *ûd* dans l'interprétation d'une œuvre exécutée en auto-accompagnement. Autrement dit, nous essayerons de constater au travers de l'analyse comment l'interprétation de cette œuvre résulte d'une articulation entre différents paramètres du *ûd* et du chant : la dimensions temporelle de la composition, l'alternance d'un même profil mélodique entre deux parties caractérisées par des critères sonores différents : le rôle de l'instrument dans l'expression de la mélodie en relation au texte ; et enfin les avantages offerts par ses caractéristiques organologiques qui permettent d'en faire un instrument idéal pour cette tradition d'auto-accompagnement.

3.1. Le rôle du ûd dans l'interprétation en termes temporels

L'œuvre discutée ici se caractérise par une liberté d'expression vocale analogue à celle que l'on trouve dans les formes lyriques. En effet, lors de notre analyse du support audio et de notre transcription, nous avons pu constater que le chanteur gère le rythme improvisé en diversifiant les techniques afin de maintenir un rythme interne sous l'chant qui réalise à des fins expressives des motifs mélodiques difficiles. De plus, la tension sonore exercée par le plectre sur les cordes produit un rythme interne qui permet au chanteur de suivre les processus rythmiques et temporels de la composition.

Dans certains cas, le ûd se manifeste comme un régulateur de battue qui sert de référence au chanteur lors d'une phrase improvisée. Pendant des voyelles prolongées ou des passages mélismatiques, le chanteur s'appuie sur l'exactitude temporelle des cellules rythmiques jouées par le ûd. Ainsi, il bénéficie d'un métronome qui régule la phrase qui, bien qu'improvisée, est attachée à un battement strict.

Les règles de la métrique imposés par le texte d'*Al-Hawa Wal-Chabab* sont intégrées au profil mélodique du chant. On a ainsi pu montrer l'existence de passages où l'interprète manipule la variété des intensités offertes par le ûd afin de souligner la position et l'accentuation de chaque syllabe dans le texte. Ainsi, le mouvement du plectre exprime de manière sonore les différents critères qui fondent l'esthétique de l'interprétation de la poésie arabe : la prononciation, l'articulation, les phonétiques, l'oscillation des syllabes par la voix chantée.

3.2 Le rôle du ûd dans l'interprétation en termes de mélodie et de justesse

Lorsque le ûd produit, suite à un arpège ou à un accord, une résonnance continue des notes, notamment dans les tessitures les plus graves, il offre au chanteur une basse harmonique correspondant à la tessiture dans laquelle il chante. Ainsi, la couleur d'un mode donné exprimé par la voix peut être servie par la richesse harmonique de la vibration des accords de l'instrument. Celui-ci occupe donc une fonction harmonique permettant au chanteur de stabiliser son intonation selon les différents modes. Dans

ce cas, le changement de certaines notes propres à certains modes sera plus perceptible pour le chanteur.

En mettant en présence une note instrumentale avec une note vocale identique, le *ûd* peut gérer la stabilité du profil mélodique chanté et ainsi aider à ce qu'il soit plus juste et précis. Ceci est particulièrement important si l'on tient compte qu'un ornement ou un motif mélodique complexe, ou encore une note particulière peut être à l'origine d'une mobilité de la voix qui risque alors de chuter. De plus, nous avons précisé que les nuances de l'instrument sont manifestement capables de soutenir l'expressivité du profil mélodique vocal, notamment en accentuant une note donnée pour qu'elle soit bien repérée par l'oreille du chanteur.

3.3 La fonctionnalité mélodico-rythmique

A travers l'analyse de certains passages, nous voyons que le chanteur est capable de s'accompagner par le *ûd* en exploitant les propriétés mélodico-rythmiques de l'instrument qui lui permettent d'alterner entre la doublure de sa voix, le contrôle du rythme et l'exécution de motifs rythmiques traditionnels. Il peut ainsi jouer la phrase chantée en altérant une note basse qui exprime la note pivot ou la fondamentale en fonction des cellules rythmiques qui jouent le rôle d'une percussion. Autrement dit, le *ûd* peut combiner le rythme interne de la phrase chantée et les motifs mélodiques exécutés par le chanteur. Ceci permet de dire que cet instrument transforme les entiers rythmiques de la mélodie sur le temps fort d'un rythme grâce à l'accentuation des notes graves ou à l'intensité des notes produite par le plectre sur les cordes.

Conclusion

Conclusion

Le ûd permet aux propriétés de la composition et au caractère expressif du chanteur d'être plus clairs et mouvants, bien qu'il soit le seul support mélodique de la voix chantée. Une certaine technique de dosage du volume de l'instrument, de tension sur les cordes ou d'une forme expressive donnée, peuvent mettre en valeur le sens rhétorique du texte, et également la beauté d'une phrase musicale, notamment du point de vue mélodique et modal. A l'aide de son ûd, le chanteur crée un soubassement, un fondement ou une assise auditive à partir de laquelle il peut gérer la structure des modes. Par conséquent, il valorise l'esthétique de la phrase afin de préparer la prochaine partie chantée dans un nouveau mode qui bénéficie d'une atmosphère acoustique favorisant l'audition de la beauté du mode improvisé.

Généralement le chanteur a l'opportunité de conserver le caractère lyrique et improvisé de la forme de l'œuvre, mais en même temps, il est capable, à travers l'instrument, de créer des marges temporelles variées qui gèrent la voix chantée en fonction des trois critères suivants : le temps mélodique, la métrique du texte et le battement interne. En effet, le principe de la balance rythmique dans la tradition musicale arabe est inspiré de la forme métrique du texte, ce qui donne naissance au

rythme exécuté par l'instrument de percussion. Ce principe caractérise également la pratique du ûd dans les ensembles instrumentaux, ce qui a permis de l'exporter de manière indépendante dans la tradition d'auto-accompagnement.

Il y a toujours une relation mélodique entre le chant et le ûd. D'ailleurs ce dernier imite quasi systématiquement la voix chantée. Néanmoins, nous arrivons à certains résultats qui permettent de remarquer que la mélodie du chant est partiellement décalée par rapport à celle du ûd. Dans ce cas de figure, l'instrument est supposé dominant en terme du ton. Pourtant, nous avons prouvé dans les démonstrations analytiques que cette domination ne constitue pas un facteur d'influence négative, mais bien positive. Le rôle de cet instrument, en termes de ton, est de supporter le profil mélodique chanté en se concentrant sur les points forts de la phrase mélodique arabe : la fondamentale, la note pivot et les *Ajnass* modaux.

Même la rhétorique du texte chanté dans l'œuvre analysée est exprimée sur le ûd au travers de l'expressivité de l'interprète, par exemple en mettant la lumière sur des sentiments demeurés dans le sens du texte chanté. Grâce à des effets de ponctuation, d'articulation, de technique de jeu comme le *ferdech*, le *glissando*, et aussi à des nuances placées sous certains mots du texte, le chanteur arrive à utiliser le ûd pour montrer sa façon d'inciter à un sentiment ou à un comportement. Le ûd occupe donc une fonction rhétorique inspirée par le sens du texte, qui permet de rendre l'interprétation plus émouvante et tragique pour l'audition du chanteur, et même pour celle d'un auditeur compétant.

De ce point de vue, nous pouvons revenir à notre premier point et mettre en valeur l'avantage offert par la réduction d'un effectif instrumental au seul instrument auto-accompagnateur. A partir du chant (et pendant celui-ci), le ûd joue la mélodie, l'enchaîne et la dérive. Par son expression (ponctuations, variations d'intensité et affirmation des cadences), le ûd soutient et ajuste la voix chantée. Il place des points de repères dans la continuité temporelle, ce qui permet d'établir la régularité du texte. A certains moments, il est même considéré comme le responsable de la direction

instrumentale face au chant. Néanmoins, pour arriver à ce stade de perfection, l'interprète est obligé d'avoir un minimum de connaissances d'une pratique indépendante de l'instrument. A un moment donné, le *ûd* exige un processus d'apprentissage distinct de la pratique chantée. Ainsi, la maîtrise de l'instrument est importante avant que celui-ci puisse être employé dans la tradition d'auto-accompagnement. C'est ce qui lui a permis de devenir un instrument soliste sur scène, indépendamment de la voix chantée.

Bibliographie

Bibliographie

الأرموي (صفي الدين)، الرسالة الشرفية في النسب التأليفية 613-1294، ت. ش. د. قريعة (محمد الأسعد)، م. ت. د. قطاط (محمود)، إصدارات النجمة الزهراء، تونس، 2008، ص 17-22.

AL-OURMAOUI Safiou al-Din, *AL-rissala al-charafya fil-nissab al-taâlifya* [Le traité d'honneur dans les ratios de composition, 613-1294], revu et annoté par Assad Kriâa, révisé par Mahmoud Guettat, Tunis, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (CMAM) Ennejma Ezzahra, 2008.

AL-SALHI Nour-al-Din, *Die neuere Musik Agyptens und Muhammad 'Abdu'-Wahhab. Eine musikethnologische Untersuchung*, col. Publications Universitaires Européennes. Musicologie, vol. 180, Frankfurt, Peter Lang, 1998.

AL-FÂRÂBÎ Abi Nasr, *Kitab al-musiqi al-kabir* [Le grand livre de la musique], revu et annoté par Ghattas 'Abd al-Malik Khashabah, révisé par Mohmoud Ahmed El Hefny, le Caire, Dar al-Katib al-'Arabi lil teb'ah wal-nashr, 1967.

بطرس (فكري)، أعلام الموسيقى والغناء العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص 289.
BOTROS Fekri, *Les célébrités de la musique et du chant arabe*, Caire, Organisation générale égyptienne du livre, 1976.

DANIELSON Virginia, *The Voice of Egypt. Umm Kulthûm Arabic Song. Egyption Society in the Twentieth Century*, col. Chicago Studies in Ethnomusicology, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

DURING Jean, « L'oreille mondiale et la voix de l'Orient », communication orale au Congrès des musiques dans le monde de l'islam. Assila, Paris, 2007.

النجمي (كمال)، محمد عبد الوهاب. مطرب المائة عام، أوراق للنشر والإعلام، القاهرة، 1990.
EL-NAJMI Kamel, *Mohammed abdel Waheb. Chanteur du siècle*, Caire, Edition Aouraq, 1990.

FARRAJ Johnny et ABU-SHUMAYS Sami, *Inside Arabic Music. Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

FELDMAN Walter Zef., « Ottoman Music », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. par Stanley Sadie, vol. 18, Oxford, Grove, 2001.

Fichier d'autorité international virtuel. Voir <https://viaf.org/viaf/1112455/>

GUETTAT Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980.

GUETTAT Mahmoud, « L'école d'al-Andalus à travers l'œuvre de Ziryâb », dans *Musica oral del Sur*, I (1995), p. 204-213.

HICKMANN Hans, « Miscellanea musicologica », dans *Annales du service des antiquités d'Égypte*, XLIX/6 (1949), p. 417-444.

HAGENE Mathieu, *Le spleen du yenna*, documentaire sur le Stambeli tunisien, Par les chemins (distribution), 2011.

JANKOWSKY Richard C., « Black Spirits. White Saints. Music. Spirit Possession. And Sub-Saharan in Tunisia », dans *Ethnomusicology*, L/3 (2006), p. 373-410.

قشيش (وائل)، نبذة عن الموسيقى العربية. موسيقى التخت الشرقي، في "شرق غرب"، لسانيات، ع. 5.
KAKICH Wael, « A propos la musique arabe. Musique orientale du Takht », dans *Lisanyat. Chark Gharb*, vol. 5, <https://sharqgharb.net/nbthztt-an-almwseqa-alarbett-mwseqa-alkht-alshrqe/>

KHOLY Samah El., « Abd al-wahhab Muhammad », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. par Stanley Sadie, vol. 1, Oxford, Grove, 2001.

LAGRANGE Frédéric, *Musique d'Égypte*, col. Musique du monde, Paris, Cité de la musique. Actes Sud, 2001.

LOUATI Ali, *Musiques de Tunisie*, Tunis, Simpact, 2012.

MAZZAOUI Farid Al., « Film in Egypt, dans *Hollywood Quarterly*, IV/3 (1950), p. 245-250.

NETTON Ian Richard, *Al-Fârâbî and his school*, col. Arabic thought and culture, vol. XII, London, Routledge, 1992.

POCHÉ Christian, « ûd », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. par Stanley Sadie, vol. 26, Oxford, Grove, 2001.

RACY Ali Jihad., « Music in Contemporary Cairo. A Comparative Overview », dans *Asian Music*, XIII/1 (1981), p. 4-26.

RICHARD Francis, *Le siècle d'Ispahan*, Paris, Gallimard, 2007.

REYNOLDS Dwight F., « Musical Dimensions of an Arabic Oral Epic Tradition », dans *Asian Music Musical Narrative Traditions of Asia*, XXVI/1 (1994-1995), p. 59-94.

مطر (سهيل)، الأخطل الصغير، موسوعة شعراء لبنان، عدد 4، دار الشرق، بيروت، 1991، ص. 25. ص. 32.
SAHIL Matar, *Al-Akhtal Al Saghir*, col. Les poètes libanais, vol.4, Beyrouth, Maison de l'orient, 1991.

SHILOAH Amnon, « The Status of Traditional Art Music in Muslim Nations », dans *Asian Music. Symposium on Art Music in Muslim Nations*, XII/1 (1980), p. 40-55.

SHAWAN Salwa El., « The Role of Mediators in The Transmission of Al-Musika al-Arabiyyah in Twentieth Century Cairo », dans *Yearbook for Traditional Music*, XIV (1985), p. 143-153.

SHAWAN Salwa El., « Traditional Arab Music Ensembles in Egypt sine 1967. The Continuity of Tradition within a Contemporary Framework », dans *Ethnomusicology*, XXVIII/2 (1984), p. 271-288.

SHAWAN Salwa El., « Western Music and Its Practitioners in Egypt (ca. 1825-1985). The Integration of a New Musical Tradition in a changing Environment », dans *Asian Music*, XXVII/1 (1985) p. 143-153.

SNOUSSI Manoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, éd. par Mourad Sakli. Rachid Sellami et Lassaad Kriaa, Tunis, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (CMAM) Ennejma Ezzahra, 2004.

ZIADE Lamia, *O nuit, O mes yeux. Le Caire. Beyrouth. Damas. Jérusalem*, Paris, P.O.L, 2015.

ANNEXES

1. Audio-Ceuvre
2. Audio-modulation

