

L'évolution de l'art du 'ūd égyptien en solo à l'aune du 78 tours

Tarek ABDALLAH*¹

Le développement de l'art du 'ūd en solo est inhérent au vingtième siècle et étroitement lié au phénomène de l'enregistrement sonore. Malgré l'existence d'une riche bibliographie plurilingue consacrée aux musiques du monde arabe, relativement peu d'études sont dédiées au 'ūd. Celles-ci s'inscrivent généralement dans une perspective organologique historique et s'intéressent peu à la performance musicale et aux aspects techniques corrélatifs. Il est remarquable aussi que les rares recherches effectuées en Europe, dédiées au 'ūd et à sa pratique, se concentrent généralement sur l'école de Bagdad² au détriment de l'école égyptienne. Le présent article propose donc d'étudier le lien entre le développement de l'art du 'ūd en solo et l'apparition des 78 tours en Égypte, sur la période 1910-1930 et ce, par le biais de l'analyse de l'évolution des formes jouées, de la facture instrumentale, de l'accordage et des modes de jeu.

1- Le rôle de catalyseur du disque

L'arrivée de l'industrie du disque en Égypte à l'aube du XX^e siècle est l'un des facteurs du bouleversement du champ musical égyptien, notamment, des points de vue des formes et de l'esthétique (Racy, 1977 et Lagrange, 1994, p. 133-267). Certes les disques 78 tours, par leurs contraintes de durée (trois à quatre minutes pour une face), contribuèrent au morcellement de la *waṣla* égyptienne. Mais, ils donnè-

* Musicien ('ūdiste) égyptien, doctorant contractuel en Musicologie à l'Université Lumière Lyon 2, École doctorale 3-LA, Unité de Recherche UMR 5611- LIRE.

¹ Cet article a été écrit sous la supervision de Nidaa Abou Mrad, tandis que les documents sonores ont été aimablement fournis à l'auteur par Frédéric Lagrange et Mustafa Said.

² Jean Claude Chabrier, valorisa l'École du 'ūd de Bagdad, fondée par le chérif Muḥyī d-Dīn Ḥayydar en 1936, comme l'indique le titre de sa thèse, en tant que « mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental ». Pourtant, le style adopté par les 'ūdistes de cette école déroge largement aux normes traditionnelles.

rent la possibilité à des formes purement instrumentales, notamment, *taqsīm* et *samā'ī*, de se développer en tant qu'entités indépendantes de la structure globale de cette *waṣla*. Le disque a permis également aux musiciens pour la première fois d'entendre leurs musiques (improvisées, composées) en temps monté. Il leur a donné le loisir d'écouter d'autres instrumentistes venant d'ailleurs.

Rappelons que le concert traditionnel propre à l'école égyptienne de 'Abduh al-Ḥamūlī (1843-1901) est configuré autour de la macrostructure de la *waṣla*. Celle-ci consiste selon Nidaa Abou Mrad (2004, p. 204-208) en un parcours obligé³ axé sur un macromode donné et se déroulant selon un schéma dialectique ternaire, en phases se différenciant en fonction du genre, de la métrique et de l'opposition précomposition/improvisation : (1) précompositions instrumentales (*dūlāb*, *bašraf*, *samā'ī*) et vocales (*muwašṣaḥ*) en métrique mesurée ; (2) cantillations instrumentales (*taqsīm*) et vocales (sur poème vernaculaire *mawwāl* ou classique *qaṣīda*), consistant en l'improvisation non-mesurée d'énoncés modélisés sur des formules-types modales et sur la métrique verbale ; (3) formes mixtes en métrique mesurée (*dawr* et cantillation de la *qaṣīda* sur la *waḥda*) comportant une alternance responsoriale d'énoncés improvisés et de phrases (répons) précomposées. Plus particulièrement le terme *taksim* désigne dès le XVII^e siècle en musique ottomane une forme improvisative non-mesurée vocale et instrumentale assujettie à des progressions mélodiques modales codifiées selon le plan dit du *seyir*⁴. Cependant, avant l'avènement du disque et en raison de la prééminence du verbe (*logos*) dans la culture musicale arabe⁵, le *taqsīm* instrumental égyptien est réduit à de courtes incises, consistant principalement en l'encadrement de la cantillation vocale (*mawwāl* ou *qaṣīda*) par des répliques instrumentales (*muḥāsaba*) de caractère cantillatoire, réalisées en écho (*tarjama*) aux énoncés chantés et souvent par un court prélude (*taqsīm istiḥlāl*) préfigurant cette cantillation. C'est cette dernière modalité d'improvisation que je nomme « *taqsīm* expositif », s'agissant d'exposer rapidement les éléments les plus importants qui forment un *maqām* (Abdallah, 2009, p. 73-74). En revanche, « l'improvisation exploratoire », selon le lexique de Frédéric Lagrange (1996, p. 100), autrement dit « l'improvisation cantillatoire autonome », selon Nidaa Abou Mrad⁶, reste au XIX^e siècle l'apanage des chanteurs et ne concerne pas les instrumentistes égyptiens, ceux-ci ne connaissant pas encore de pratique équivalente au *taksim* exploratoire instrumental ottoman.

En revanche, les musiciens égyptiens semblent avoir intégré de nombreuses précompositions instrumentales ottomanes à la première phase de la *waṣla* dès le der-

³ Selon le lexique de Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 54-56).

⁴ "An important development was that of an improvisatory form for both voice and instruments, the *taksim* (Arabic *taqsīm*), featuring flowing rhythm, codified melodic progressions (*seyir*) and modulation. The term *taksim* began to be employed in this sense during the early 17th century and was gradually adopted in both the Balkan and Arab provinces of the empire. The *taksim* became the centre of the new instrumental suite, the *fasl-i sazende*, featuring several *taksim*, a *peşrev* and a *semâisi*" (Feldman, 2001).

⁵ Le schème rituel musical abrahamique des religions monothéistes s'appuie prioritairement sur la cantillation ou profération musicalisée publique de la prose religieuse, selon Nidaa Abou Mrad (2009).

⁶ Cet auteur considère le *taqsīm* instrumental comme l'équivalent d'une cantillation vocale à texte implicite : « Le phrasé instrumental de cette forme, en l'absence de toute parole explicite chantée, reflète par son débit microrythmique les idiosyncrasies métriques de la langue arabe, méritant totalement la dénomination de cantillation instrumentale » (Abou Mrad, 2005, p. 192).

nier quart du XIX^e siècle et ce, aux côtés de quelques pièces instrumentales autochtones composées souvent selon le modèle ottoman. Plus particulièrement le schéma structurel du *samā'ī* repose sur l'alternance entre quatre *khāna-s*/sections avec le *taslīm*/ritournelle, comme suit : K1TK2TK3TK4T (Abou Mrad, 2004, p. 196).

Selon Frédéric Lagrange (1994, p.188-190) « le *taqsīm* connaît une importante progression de la première décennie du XX^e siècle aux années 1930, permettant aux instrumentistes de sortir du rôle de faire-valoir des chanteurs et d'accéder à une large notoriété ». De fait, l'autonomisation du *taqsīm* exploratoire arabe par rapport à la cantillation vocale, tout en conservant les caractères métriques et modaux de la cantillation, est concomitante à l'avènement du 78 tours, tandis que son développement en tant que base du concert instrumental, sous forme de « *taqsīm* prolongé » (macroforme composant le propre des concerts du 'ūdiste Fawzi Sayeb (1929-2010) donnés entre 1970 et 2002) attendra le dernier tiers du XX^e siècle⁷. De nos jours, malgré le phénomène d'acculturation qu'a subi le monde arabe au cours du siècle dernier⁸, *taqsīm* et *samā'ī* sont toujours sollicités⁹ par la plupart des 'ūdistes, quelque soit leur culture d'origine.

De fait et outre les contraintes imposées par le *maqām*, le rythme, et la technique instrumentale, les musiciens de l'ère *phonographique*¹⁰ se trouvent face à un nouveau défi : la durée limitée du disque. Cette contrainte incite les musiciens du premier tiers du XX^e siècle à établir une stratégie autre que celle suivie jusqu'alors dans les concerts publics. Dans le cas des formes précomposées comme le *samā'ī*, le chronométrage de la durée de chaque pièce s'impose avant l'enregistrement, le morcellement d'un *bašraf* ou d'un *samā'ī* (en ensemble comme en solo) est parfois inévitable. Quant aux formes semi-composées (*taḥmīla* et *bašraf* Qarahbaṭak), le temps dédié à l'improvisation de chaque soliste y est réduit au minimum (Vigreux, 1991, p. 8-9). Le *taqsīm* de deux minutes et demie à trois minutes est assurément le fait du disque.

⁷ « L'autre innovation de taille [au début du XX^e siècle] est l'apparition d'une musique instrumentale de plus en plus autonome. Les musiciens du *taḥt* de Hāmūlī en sont les premiers responsables : Muḥammad al-'Aqqād au *qānūn*, Ibrahim Sahlūn au violon, Aḥmad al-Laythī au 'ūd, Amīn al-Buzārī et 'Alī Sāleḥ au nāy. La discographie s'enrichit de séquences instrumentales devenues autonomes : ouvertures instrumentales, *taqāsīm* libres et *taqāsīm* mesurés. De plus le violoniste Samī Shawwa lance sur le marché discographique de nouvelles formes de musique instrumentale fondamentalement arabe, telles que *taḥmīla* (alternance de courtes phrases mesurées, improvisées en solo successivement par les différents instruments du *taḥt* et de ritournelles au *tutti*) et *raqs* (*taqāsīm* sur des rythmes de danse avec ritournelle puisée dans le patrimoine populaire), sans oublier les paraphrases instrumentales autour du répertoire vocal. On s'oriente vers la forme du *taqsīm* prolongé qui sera illustrée, plusieurs décennies plus tard, par le 'ūdiste Fawzi Sayeb » (Abou Mrad, 1991, p.148).

⁸ Le premier *Caprice* pour le 'ūd, du Šarīf Muḥyī a-d-Dīn Ḥaydar (1892-1967), datant de 1923, est une œuvre qui représente à la fois une vraie rupture avec la tradition et la première démarche consciente vers l'occidentalisation de cet instrument, sans toutefois oublier ses autres pièces figuratives et *Études*, enregistrées également sur disques 78 tours. Or, Ḥaydar n'a jamais confondu (aussi bien au niveau compositionnel qu'au niveau de la technique instrumentale) tradition (ottomane) et modernité dont il fut le précurseur et ce, contrairement à ses élèves, les frères Jamīl et Munīr Baḥīr. Les différents *samā'ī-s* composés et enregistrés par Ḥaydar, en plus de ses *taqsīm-s*, justifient ce propos.

⁹ Du moins du point de vue des désignations, sachant que de nombreuses séquences enregistrées depuis les années 1970 sous l'appellation *taqsīm* sont loin de respecter les normes traditionnelles référentes et relèvent plutôt de la fantaisie en solo.

¹⁰ Terme emprunté à A. J. Racy (Racy, 1976, p. 23-48), utilisé également par F. Lagrange (1994, p. 133-267).

Pour revenir à l'art du 'ūd en solo dans les 78 tours, *taqsīm* et *samā'ī* sont publiés tantôt sous forme séparée, soit en association. L'étude des cinq *samā'ī* interprétés par le 'ūdiste égyptien Amīn al-Mahdī pour la compagnie Odéon (vers 1930), en effet, permet de mettre en exergue deux types de stratégie :

- le premier consiste à faire que chacune des deux faces du disque soit consacrée à un *samā'ī* complet distinct (*Samā'ī Yakkāh* et *samā'ī Muḥayyar*, disque Odéon A224033) (exemple n° 1) ;
- le deuxième consiste à insérer un court *taqsīm* expositoire en prélude à la première moitié du *samā'ī* (K1TK2T). Tandis que la seconde moitié du même *samā'ī* (K3TK4T) occupe la deuxième face, comme pour le *Samā'ī Faraḥfazā* (disque Odéon A224035, exemple n° 2), le *Samā'ī Ḥusaynī* (disque Odéon A224036, exemple n° 3), et le *Samā'ī Šad 'arabān* (disque Odéon A224034 exemple n°4).

Certes, le 'ūd est victime de son volume sonore limité, mais il ne semble pas que des techniques particulières de jeu aient été employées par les 'ūdistes de l'ère phonographique pour faire face aux contraintes techniques du support (le filtrage des aigus et des graves n'apparaît qu'avec le gonflement du *taḥt*¹¹). Parmi les principales versions connues du Bašraf Qarahbaṭak Sīkāh seule la première (disque Gramophone n° 018014-018015, exemple n° 5) fait apparaître légèrement un tel problème, dans la mesure où le 'ūdiste syro-égyptien Manšūr 'Awaḍ (1880-1954) semble avoir quelques difficultés à faire entendre son 'ūd, tandis que dans deux autres versions¹², le son de cet instrument est parfaitement audible. Cette question est en outre liée à plusieurs paramètres : l'instrument, l'instrumentiste et, surtout, la disposition des instrumentistes par rapport au pavillon ou au microphone de la machine d'enregistrement. Notons à ce titre que le 'ūdiste égyptien Muḥammad al-Qašabgī (1892-1966) est surnommé al-*Zaḥmagī* [au plectre *zaḥma* puissant] précisément pour sa réputation de parvenir à passer au-dessus du *taḥt* et à clairement se faire entendre (disque Columbia, exemple n° 6).

2- La facture et la technique instrumentale

Les modes de jeu instrumental dépendent non seulement de la syntaxe musicale, mais aussi de l'état organologique et de l'accordage de l'instrument. Sofiane Feki (2005, p.143-147) estime que « l'accordage et le nombre de cordes tendues sur le 'ūd influent sur le timbre, sur les possibilités mélodiques et sur le cheminement *maqāmique* lors d'un *taqsīm* ». Cela est même plus contraignant dans le cas des formes précomposées comme le *samā'ī*. Tout changement dans la facture et l'accordature entraîne des modifications dans les techniques de jeu.

¹¹ Le *taḥt* désigne l'ensemble des solistes en charge de la performance traditionnelle artistique égyptienne et levantine et comprend, aux côtés du chanteur, des instrumentistes jouant de l'un des instruments suivants : *qānūn*, violon, 'ūd, nāy. Aucun instrument n'est doublé, étant donné que chaque musicien est supposé déployer son talent d'improvisateur au sein d'une texture hétérophonique.

¹² Versions (1) d'Amīn al-Buzarī au nāy, Sāmī a-š-Šawwā au violon, Manšūr 'Awaḍ au 'ūd (exemple n° 5) ; (2) de Sāmī a-š-Šawwā au violon, Muḥammad al-Qašabgī au 'ūd, 'Alī a-r-Rašīdī au *qānūn* (exemple n° 6) ; (3) de Fīrḡat Odéon (Mahmūd al-Gumrukjī au 'ūd, 'Alī Šālīḥ au nāy, Moḥammad a-s-Suwaysī au *qānūn*) (exemple n° 7).

2-1- La facture instrumentale

Les traités sur la musique des théoriciens de l'époque Abbasside fournissent des données sur le 'ūd, son organologie, son accordage et ses modes de jeu, qui restent partiellement d'actualité. Ainsi en est-il de l'analogie entre les proportions de l'instrument telles que décrites par al-Kindī (d. 874) au IX^e siècle¹³ et celles du 'ūd de l'époque moderne. De fait, la longueur du manche correspond, selon cet auteur, au tiers de la corde vibrante (Yūsuf, 1965, p. 11), en sorte que la quinte de chaque corde se trouve à la jonction entre le manche et la caisse, comme cela se voit sur les instruments actuels. Cependant, les documents écrits entre les années 1800-1920 font état de proportions différentes entre les longueurs du manche et de la corde vibrante et de valeurs absolues différentes¹⁴. Soit, en résumé :

1. raccourcissement de la longueur de la corde vibrante, de 64 cm, selon Guillaume-André Villoteau (1823, p. 221-245) et Muhammad Kāmil al-Ḥula'ī (1904, p.48-54), à une moyenne de 60 cm, selon Jules Rouanet (1922, p. 2785-2787).
2. stabilisation au cours du premier quart du XX^e siècle de la proportion de quinte juste 3/2 existant entre corde vide et jonction entre manche et caisse ;
3. usage généralement de 'ūd-s à cinq ou six chœurs, sachant que des instruments à sept chœurs existent probablement au moins depuis le début du XIX^e siècle, à en croire une illustration de la *Description de l'Égypte* (1823, p. 239-240) et la description faite vers 1840 d'un tel 'ūd par le musicologue libanais Mīḥā'īl Maššāqah (1899 (1840), p. 17-19), sachant que Muḥammad al-Qaṣabgī (réputé pour sa quête de l'amélioration des performances acoustiques instrumentales, voir *supra*) en fait usage au cours de la première moitié du XX^e siècle, notamment, dans certains de ses enregistrements en solo¹⁵.

2-2- L'accordage

L'accordage par quartes justes successives, préconisé par les théoriciens médiévaux, constitue une constante systémique relative au 'ūd. Cependant, Mīḥā'īl Maššāqah (1899 (1840), p. 23-25) établit, vers 1840, sur le 'ūd à sept chœurs, numérotés de 1

¹³ Les proportions du 'ūd d'après cet auteur sont les suivantes : longueur du 'ūd = 36 doigts ; largeur = 15 doigts ; profondeur = 7.5 doigts ; longueur de la corde vibrante = 30 doigts ; longueur du manche = 10 doigts. En d'autres termes, la largeur de la caisse fait la moitié de la longueur de la corde vibrante. La profondeur fait la moitié de la largeur et le quart de la longueur. La longueur du manche correspond au tiers de la corde vibrante (Yūsuf, 1965, p. 11). L'emplacement de la quinte se trouve ainsi à la jonction manche-caisse. Ce critère reste valable au XX^e siècle.

¹⁴ Villoteau, dans sa description du 'ūd égyptien donna les dimensions suivante : longueur de la corde vibrante = 64 cm et longueur du manche = 22 cm. Le 'ūd décrit par Kāmil al-Khula'ī a la même longueur de la corde vibrante, mais avec un manche plus court, égal à 19,5 cm. L'emplacement de la quinte juste dans les deux cas est à distance égale à 21,33 cm environ du sillet. Le démanché n'est guère facile. Or, dans le premier cas, la quinte se trouve avant la jonction manche-caisse. Une 'alāma (marque, touche), s'impose selon Mīḥā'īl Maššāqah (Ronzevalle, 1899, p.23-27) pour définir à la fois l'emplacement exact de la quinte, et la réplique aigüe de la corde plus grave. Tandis que, dans le deuxième cas, la quinte se trouve après la jonction manche-caisse, ce qui rend la tâche plus difficile.

¹⁵ Notamment, son *taqsīm* Rāst enregistré pour la compagnie Baidaphone (exemple n° 8).

à 7 en partant de la gauche (ou haut) de la touche¹⁶, un accordage plus complexe, les cinq chœurs numérotés de 3 à 7, étant séparés par des quarts justes descendantes (en allant de gauche à droite) tandis que les chœurs 1 à 3 se trouvent consécutivement à des intervalles de quintes justes ascendantes. Cependant, le commentateur du traité de Maššāqah, Louis Ronzevalle (1899, p. 26-28) fournit des informations différentes recueillies à la fin du XIX^e siècle auprès de musiciens levantins, comme Šukrī Sawdā : a- quatre cordes doubles numérotées de gauche (haut) à droite (bas)¹⁷ : (2) ‘uṣayrān (la₁), (3) dūkāh (ré₂), (4) nawā (sol₂), (5) māhūr (do₃) ; b- une corde simple (1), généralement accordée en yakkāh (sol₁), plus rarement en jahār-kāh (fa₁), qarār būsalīk (mi₁) ou qarār sīkāh (mi₁^{db}) ; c- une corde simple (0) rarement rajoutée en bourdon (à gauche de la première) et généralement accordée en qarār dūkāh (ré₁). Deux auteurs égyptiens confirment cette description : Darwīš Muḥammad (1902, p. 12) et Muhammad Kāmil al-Ḥulaṭī (1904, p.48-54). Nidaa Abou Mrad (2003, p. 785) déduit des méthodes d'accordage décrites par ces trois auteurs¹⁸ un système qu'il appelle « pentaphone naturel », comportant des consonances de tierce mineure naturelle 6/5 (tableau 1).

Tableau 1 : Accordage du ‘ūd selon le système dit du pentaphone naturel selon Nidaa Abou Mrad et d'après les auteurs de la charnière XIX^e-XX^e siècle

Désignation arabe	Désignation solfégique	Rapport fréquentiel	Valeur en cent
yakkāh	sol ₁		
		10/9	182
‘uṣayrān	la ₁		
		4/3	498
dūkāh	ré ₂		
		27/20	520
Nawā	sol ₂		
		4/3	498
Kardān ou māhūr	do ₃		

À la lueur de mesures d'intervalles effectuées sur des 78 tours égyptiens du début du XX^e siècle, le même auteur (Abou Mrad, 2003, p. 785) propose un modèle intermédiaire - avec des secondes en *mésoton*, $5^{1/2}/2$ (193 c) - entre ce pentaphone naturel et le modèle pythagoricien à quarts strictement justes, qu'il désigne « pentaphone moyen » (tableau 2).

¹⁶ Ces cordes sont désignées comme suit : (1) qarār jahār-kāh, (2) rāst, (3) nawā, (4) dūkāh, (5) ‘uṣayrān, (6) būsalīk (en fait qarār būsalīk), (7) niḥuṭt (en fait qarār kawāšt).

¹⁷ Cet auteur (1899, p. 19) est le premier à assigner les équivalences usuelles entre désignations solfégiques arabes et européennes : rāst = do₂, dūkāh = ré₂ etc.

¹⁸ « Il est une autre méthode d'accordage plus employée [que celle - à quarts justes - que nous venons d'indiquer], qui consiste à tendre la corde niḥuṭt (yakkāh) jusqu'à obtenir une note donnée. La corde nawā est alors accordée à l'octave supérieure de yakkāh. Puis cette corde nawā est touchée au dixième de sa longueur pour produire le son situé à l'octave supérieure de la corde ḥusaynī ['uṣayrān], afin d'accorder celle-ci. La corde ḥusaynī est ensuite touchée au sixième de sa longueur afin de fournir le son situé à l'octave inférieure de la corde kardān, qui est accordée d'après ce son, puis touchée en son dixième pour donner le son situé à l'octave supérieure de la corde dūkāh, ce qui permet d'accorder cette dernière en conclusion de l'accordature du ‘ūd » (Ḥulaṭī, 1904, p. 50-54, traduction : Nidaa Abou Mrad).

Tableau 2 : Accordage du 'ūd selon le système dit du pentaphone moyen

Désignation arabe	Désignation solfégique	Rapport fréquentiel	Valeur en cent
<i>yakkāh</i>	sol ₁		
		5 ^{1/2} /2	193
<i>'uṣayrān</i>	la ₁		
		4/3	498
<i>dūkāh</i>	ré ₂		
		3/5 ^{1/2}	509
<i>Nawā</i>	sol ₂		
		4/3	498
<i>kardān</i> ou <i>māhūr</i>	do ₃		

Ḥula'ī confirme lui aussi l'usage d'une sixième corde par quelques musiciens, sachant qu'elle est placée au-dessous (à droite) de la chanterelle *kardān* et désignée *qarār gahārkāh* (fa₁), ce qui n'est pas sans rappeler l'accordature décrite par Maššāqa¹⁹.

Muḥammad al-Qaṣabgī fait usage dans plusieurs de ses enregistrements d'un sixième chœur aigu en chanterelle²⁰, probablement suite à une évolution dans la fabrication des cordes jusqu'alors faites en boyau. De fait, l'analyse de deux *taqsīm*-s (en *maqām*-s *Bayyātī* et *Ṣabā*) enregistrés par ce maître pour la firme Gramophone (exemples n° 9 et 10) à la fin des années 1920, permet d'observer que l'accordature des chœurs graves 1 et 2 (côté gauche) est variable et suit une stratégie propre à l'élaboration macromodale de la séquence enregistrée, en sorte que ces chœurs, joués à vide, fournissent les répliques à l'octave inférieure des degrés-pivots modaux, sachant que les quatre autres cordes obéissent à une accordature constante par quarts successives : (3) *dūkāh* (ré₂), (4) *nawā* (sol₂), (5) *kardān* (do₃), (6) *māhūrān* (fa₃). Cette stratégie consiste pour le *taqsīm* en mode *Bayyātī* sur le degré *nawā*, à établir les chœurs 1 et 2 respectivement en *yakkāh* (sol₁) et *rāst* (do₂), en réplique à l'octave inférieure de la finale modale (*qarār*) *nawā* (sol₂) et de la teneur (*ḡammāz*) *kardān* (do₃). Quant au *taqsīm* en mode *Ṣabā* sur le degré *nawā*, Qaṣabgī établit les chœurs 1 et 2 respectivement en *yakkāh* (sol₁) et *'agam* *'uṣayrān* (si₁^b), en réplique à l'octave inférieure de la finale modale (*qarār*) *nawā* (sol₂) et de la teneur (*ḡammāz*) *'agam* (si₂^b).

2-3- La technique instrumentale

Cette partie est consacrée à la grammaire technique propre au 'ūd selon sa pratique en Égypte au début du XX^e siècle et traite successivement de quatre sujets complé-

¹⁹ Jules Rouanet (1922, p. 2788) reprend la description fournie par Ḥula'ī, en copiant scrupuleusement le dessin fourni par cet auteur, mais semble avoir ignoré que le mot *qarār* ou *qaba*, signifie une octave plus basse, ce qui l'a probablement poussé à conférer à la sixième corde la valeur *jahārkāh* (fa₂). Plus généralement, cet auteur orientaliste confond l'accordage du 'ūd turc et celui de son homologue arabe et néglige ainsi plusieurs différences. Enfin, lorsqu'il parle de la manière de tenir le plectre, il décrit la manière de le tenir au Maghreb.

²⁰ Muḥammad 'Abd al-Wahhāb (2007, p. 93-98) affirme que Qaṣabgī est le premier 'ūdiste à accorder la première corde en *qabā gahārkāh* au lieu de *yakkāh*.

mentaires : les modes de jeu de la main droite liés aux mouvements du plectre *rīša*²¹, la technique particulière du *baṣm*, l'octaviation, et l'ornementation.

2-3-1- Le jeu de la main droite

Le jeu de la main droite dépend du mode de succession des frappes du plectre sur les cordes, chaque frappe étant déterminée principalement par son sens descendant versus ascendant et par l'usage du trémolo. Dès le XIII^e siècle, Ṣafīy a-d-Dīn al-Urmawī décrit²² le « mouvement circulaire [caractérisant les frappes du plectre *miḍrāb*] : le plectre se dirigeant vers le bas pour battre le *ta* de chaque *sabab* [*tana*] et vers le haut pour battre le *na* ». Cette circularité se retrouve chez Muḥammad Ḍākir Bek (1903, p. 8), auteur de la première méthode d'enseignement du '*ūd*, publiée en 1903 : « la frappe du chœur *yakkāh* par le biais de la *zaḥma* [plectre] se fait en mouvement de *ṣad* et de *rad*, respectivement descendant et ascendant, en touchant les deux *fatla*-s [cordes appariées pour constituer le chœur], en même temps et sans distinction [de force ou d'accent] ». Cependant, si cette homogène régularité circulaire est de rigueur en contexte ottoman, elle se trouve contredite par le caractère intrinsèquement rythmique du jeu du plectre en contexte arabe, donnée signalée dès le IX^e siècle par al-Kindī (Yūsuf, 1965, p. 10) et étayée par de nombreux enregistrements égyptiens du XX^e siècle. De fait, les praticiens égyptiens de l'époque actuelle²³ distinguent trois *rīša*-s ou modes de frappe :

1. *Rīša maqlūba* : mode circulaire régulier faisant alterner *ṣad* ou *rīša hābṭa* (attaque descendante du plectre, en égyptien vernaculaire) et *rad* ou *rīša ṣā'da* (attaque ascendante du plectre, en égyptien vernaculaire) ;
2. *Rīša hābṭa* : à l'origine, désignation vernaculaire de l'attaque descendante, cette expression est généralement associée par les praticiens modernes au mode de jeu où prédomine celle-ci, au double point de vue quantitatif et qualitatif, cette dernière étant liée à la mise en évidence du contraste d'intensité et de timbre entre *ṣad* et *rad*²⁴ ;
3. *Firdāṣ* : trémolo ou roulement par alternance rapide entre *ṣad* et *rad*, ce mode de jeu²⁵ est décrit dès le XI^e siècle par Avicenne dans les termes suivants : « Une note qui naît d'une percussion [coup de plectre] est différente de celle engendrée par le souffle [instrument à vent] ; elle diffère aussi de celle du trait de

²¹ *Rīša* signifie, à l'origine, plectre en plume d'aigle, puis désigne toute sorte de plectre quelque soit la matière dont il est fait (corne, plastique, plume d'aigle, etc.). Aujourd'hui, le terme *rīša* désigne à la fois le geste de frapper les cordes. Autrement dit un ensemble de frappes constituant des formules mélodico-rythmiques. Il est utilisé également par les musiciens en Égypte comme un critère de jugement d'un '*ūd*iste (Abdallah, 2009, p. 44-50).

²² Au début du chapitre 15 de son Livre des cycles, intitulé « De l'art de pratiquer la musique » (Erlanger, 1938, p. 551).

²³ Cette observation est le résultat d'une fréquentation assidue de ce milieu par l'auteur, au cours de la dernière décennie.

²⁴ Aussi le *ṣad* est-il assimilé par quelques praticiens modernes à la frappe *dum* des cycles rythmiques usuels, tandis que le *rad* correspond à la frappe *tak* de ces mêmes cycles, ouvrant la voie à une intégration simpliste des paradigmes métriques et rythmiques au sein du jeu du '*ūd*.

²⁵ De nombreux praticiens de la deuxième moitié du XX^e siècle nomment ce trémolo *raṣ* ou arrosage, alors que cette désignation concerne traditionnellement un mode de frappe propre au *buzuq* ou *ḥunbūr* levantins consistant à prendre deux chœurs dans le même mouvement descendant du plectre (Lagrange, 1991, p. 5).

l'archet du *rabāb*. [...] une note qui résulte d'une percussion perd de sa force et s'éteint bientôt ; elle n'occupe pas tout le temps qui la sépare d'une autre, surtout lorsque ce temps doit avoir une longue durée. On la prolonge alors par une succession de percussions qui se poursuit pendant le temps que durerait le souffle ou le trait de l'archet. Ce procédé est appelé *vibration* [tahzīz] ou *roulement* [tar'id] ; il est dit *margūlah* dans la langue des musiciens persans » (Erlanger, 1932, p. 168). Cette technique figure dans plusieurs enregistrements égyptiens des années 1910-1930 et prend deux formes radicalement opposées :

- a. trait de cadence *qafla* des énoncés improvisés de style cantillatoire *taqṣīm*, mode de jeu traditionnel très fréquent, observable, notamment, dans les exemples n° 1 (*taqṣīm* expositoire), 5, 6, 7 et 11 ;
- b. trémolo de remplissage de certaines notes tenues dans des énoncés précomposés, probablement en imitation de la voix chantée, des cordophones frottés et des aérophones, sans tenir compte du cycle métrique sous-jacent, constaté notamment dans l'exemple n° 2. Ce style, très peu usité en tradition ottomane, est d'emploi fréquent en tradition tunisoise, devient un trait caractéristique du style moderniste chez de nombreux *'ūdistes* égyptiens de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Selon Habib Hassan Touma (1977, p. 94), le « pincement des cordes peut être simple (∨) ou double (∨∧) ; c'est pourquoi les Arabes distinguent deux techniques : la technique double et régulière (∨∧∨∧) et la technique simple et irrégulière (∨∨∧∨∨∨) ; autrement dit, le pincement alternatif des cordes par le haut et par le bas peut être régulier (∨∧∨∧) ou irrégulier (∨∨∧∨∧∧) ». La réalité (Abdallah, 2009, p. 44-48) est toutefois plus complexe, dans la mesure où l'inventaire des combinaisons de *ṣad* S et *rad* R, donne les 28 formules suivantes, dont 16 seulement sont usuelles (les formules inusitées sont barrées ci-après)²⁶ :

- **Frappes doubles** : SS, SR, RS, ~~RR~~ ;
- **Frappes triples** : SSS, SSR, SRS, ~~SRR~~, RSS, RSR, ~~RRS~~, ~~RRR~~ ;
- **Frappes quadruples** : SSSS, SSSR, SSRS, ~~SSRR~~, ~~SRSS~~, SRSR, ~~SRRS~~, ~~SRRR~~, RSSS, RSSR, RSRS, ~~RSRR~~, ~~RRSS~~, ~~RRSR~~, ~~RRRS~~, ~~RRRR~~.

En somme, l'étude des enregistrements des maîtres du début du XX^e siècle, met en exergue un style de main droite où alterne mouvement circulaire et mode de plectre irrégulier à prédominance variablement descendante et ascendante (comme cela peut être constaté à l'écoute du jeu de Muḥammad al-Qaṣabgī dans l'exemple n° 6) et usage de trémolos dans de nombreux traits cadentiels de *taqṣīm*-s.

Il convient de noter par ailleurs un usage marginal de deux autres modes de plectre intégrant un bourdon au grave ou à l'aigu :

²⁶ L'intégration du mode de frappe *firdās* F fait passer cette combinatoire à 117 formules :

- **Frappes doubles** : SS, SR, SF, RS, RR, RF, FS, FR, FF ;
- **Frappes triples** : SSS, SSR, SSF, SRS, SRR, SRF, SFS, SFR, SFF, RSS, RSR, RSF, RRS, RRR, RRF, RFS, RFR, RFF, FSS, FSR, FSF, FRS, FRR, FRF, FFS, FFR, FFF ;
- **Frappes quadruples** : SSSS, SSSR, SSSF, SSRS, SSRR, SSRF, SSFS, SSFR, SFFF, SRSS, SRSR, SRSF, SRRR, SRRF, SRFS, SRFR, SRFF, SFSS, SFSR, SFSS, SFRR, SFRF, SFFS, SFFR, SFFF, RSSS, RSSR, RSSF, RSRS, RSRR, RSRF, RSFS, RSFR, RSFF, RRSS, RRSR, RRSF, RRRS, RRRR, RRRF, RRFS, RRFR, RRRF, RFSS, RFSR, RFSF, RFRS, RFRR, RFRF, RFFS, RFFR, RFFF, FSSS, FSSR, FSSF, FSRS, FSRR, FSRF, FSFS, FSFR, FSFF, FRSS, FRSR, FRSF, FRRS, FRRR, FRRF, FRFS, FRFR, FRFF, FFSS, FFSR, FFSF, FFRS, FFRR, FFRF, FFFS, FFFR, FFFF.

- le « *rašš ibrahīmī* » : (littéralement arrosage) jeu consistant à prendre deux chœurs dans le même mouvement descendant du plectre et, plus précisément, à faire sonner un chœur en bourdon (degré fondamental prolongé) pendant que l'énoncé mélodique se déploie du côté gauche ou aigu (Lagrange, 1991, p. 5). Il s'agit d'une désignation se référant probablement au mode de jeu d'un célèbre luthiste de Bagdad, Ibrāhīm Adham (vers 1855-1932), son disciple libanais Muḥyī d-Dīn Ba'yūn (1868-1934) l'ayant appliquée au *buzuq* ou *ḥunbūr* levantin (Mousalli, 1987, p. 7)²⁷. L'art du *'ūd* égyptien est également friand de cette technique, comme cela peut se constater à l'écoute du Samā'ī Farḥfazā par Amīn Al-Mahdī (exemple n° 2, de 1:50 à 1:51) et du Taqṣīm Nahāwand de Riyāḍ a-s-Sunbāṭī (1906-1981) (exemple n° 11, de 1:53 à 1:59) ;
- le *zīr bam*, dont l'étymologie persane associe les désignations de la chanterelle *zīr* et du bourdon *bam*, consistant en une alternance rapide entre les notes d'une phrase jouée au grave sur le chœur *bam* (et les chœurs voisins) et une note fixe prise en corde à vide à l'aigu sur la chanterelle *zīr* (Touma, 1977, p. 94-95)²⁸ ; un spécimen discret de ce mode de jeu figure dans le Taqṣīm Rāst de Muḥammad al-Qaṣabgī (exemple n° 8) entre 0:50 à 0:53.

Si la tradition autorise de tels procédés (crypto) polyphoniques, c'est dans la perspective exclusive du bourdon modal constant (rappelant généralement la finale modale) et non pas en vertu d'une norme harmonique verticale étrangère au contexte, à moins qu'il ne s'agisse d'une démarche exotiste occidentaliste (Abou Mrad, 2010a).

2-3-2- Le *bašm*

Qasṭandī Rizq (1936, p. 116-117) fournit la première description de la technique du *bašm* dans la courte biographie qu'il consacre au *'ūd*iste égyptien Aḥmad al-Layṭī (1816-1913) : « Nul autre n'était connu pour jouer les mélodies avec les doigts [de la main gauche] sans employer le plectre, étant donné que l'usage en cours à Istanbul est d'utiliser le plectre dès le *taqṣīm* ou toute autre pièce [initiale] et ce, jusqu'au *taslīm* (ou fin), mode de jeu nommé « *mizrāb* » [plectre], que al-Layṭī a contrecarré en usant des doigts sans employer le plectre pour produire les sons, ce mode de jeu étant nommé « *al-bašm* ». Aussi est-il inutile de rappeler combien les doigts sont doux et tendres et combien le plectre est dur ». L'étymologie arabe du terme ramène à la notion d'empreinte. Et il s'agit bien ici de l'empreinte acoustique que les doigts de la main gauche laissent dans le sillage de l'attaque du plectre.

²⁷ Un tel procédé polyphonique à bourdon trouve son antécédent médiéval dans le *tarkīb* ou superposition qui consiste, selon Avicenne, « à percuter deux cordes en même temps, de façon à produire la note voulue et en plus une autre se trouvant avec elle dans un rapport de quarte, de quinte, ou tout autre rapport [sauf l'octave]. Les deux notes seront, pour ainsi dire, simultanées » (Erlanger 1932, p. 230-231).

²⁸ Selon Farābī, « pour donner de l'emphase à une mélodie on se servira des notes dont le degré est légèrement plus aigu ou plus grave que celui de ses notes fondamentales. On pourra aussi employer à cet effet des notes voisines ou d'autres encore dont le degré est légèrement plus grave ou plus aigu que celui de leur correspondants (à l'octave), ce qui reviendrait au même. [...] On donne aussi de l'emphase à une mélodie en se servant de certaines notes qui forment avec ses notes fondamentales des *consonances moyennes*, ou de *grandes consonances* (symphonies ou homophonies). On se sert à cet effet aussi des notes dont le degré est le même que celui des notes fondamentales (homotones), surtout quand il est possible d'en jouer deux ou trois simultanément ou se suivant rapidement. » (Erlanger, 1932, p. 50-51).

Contrairement à l'interprétation extrême qui peut surgir d'une lecture hâtive de ce texte, à savoir l'opposition entre un mode de jeu dépendant totalement du plectre et un autre excluant celui-ci²⁹, il s'agit d'une technique qui allie étroitement ces deux types d'attaque. De fait, ce mode de jeu, nécessitant une parfaite coordination entre les deux mains, consiste à confier aux doigts de la main gauche le rôle d'un deuxième (ou troisième) plectre, autrement dit, à solliciter le pincement des chœurs sur la touche par la pulpe des doigts de la main gauche, en alternance avec les attaques du plectre, produisant des sons ayant des qualités sonores différentes de celles des sons attaqués au plectre. Il s'agit principalement d'une technique permettant l'exécution d'ornements et de mélismes à caractère vocal. Aussi l'association de ce mode de jeu de la main gauche avec ceux du plectre permet-elle d'envisager une large combinatoire :

- **Frappes doubles** : SS SR SF SB RS ~~RR~~ RF RB FS FR FF FB BS BR BF BB ;

- **Frappes triples** : SSS SSR SSF SSB SRS ~~SRR~~ SRF SRB SFS SFR SFF SFB SBS SBR SBF SBB RSS RSR RSF RSB ~~RRS~~ ~~RRR~~ ~~RRF~~ ~~RRB~~ RFS RFR RFF RFB RBS RBR RBF RBB FSS FSR FSF FSB FRS ~~FRR~~ FRF FRB FFS FFR FFF FFB FBS FBR FBF FBB BSS BSR BSF BSB BRS BRR BRF BRB BFS BFR BFF BFB BBS BBR BBF BBB.

Riyāḍ a-s-Sunbāṭī (1906-1981) offre le meilleur exemple d'une association entre *baṣm*, *firdāš* F et/ou *rīša ṣā'ida* R dans son *taqsīm* en *maqām Nahāwānd* (exemple n° 11).

2-3-3- Le renforcement à l'octave inférieure

Les 'ūdistes égyptiens pratiquent (du moins depuis l'ère phonographique) une technique d'ornementation que je propose de nommer *at-tad'īm a-d-diwānī* ou renforcement à l'octave inférieure. Observé aussi bien dans un énoncé précomposé que dans des phrases improvisées, ce renforcement concerne les degrés pivots et/ou les notes correspondant, le cas échéant, aux frappes saillantes du cycle rythmique, cela étant fait sous la forme d'une brève anticipation octaviée ou d'une frappe octaviée succédant à la note ornementée. Ce mode de jeu, nécessitant de la part de l'instrumentiste une excellente maîtrise de la composante temporelle, permet de mettre en exergue la structure métrique et rythmique de l'énoncé et de conférer une certaine profondeur acoustique à la performance (Abdallah, *op.cit.*, p. 66).

Muḥammad al-Qasabgī, semble avoir développé cette technique au sein de la forme *taqsīm*, en recourant à une diversité d'accordages (voir *supra*), et en généralisant systématiquement ce mode de jeu à l'ensemble de la séquence improvisée (exemple n° 9).

²⁹ C'est ce que semble décrire Habib Hasan Touma (1977, p. 95) lorsqu'il écrit : « De temps à autre le musicien délaisse la plume qu'il tient dans la main droite et qui lui sert à pincer les cordes ; à la place il saisit une corde avec l'index de la main gauche et frappe simultanément cette corde en se servant du médius, de l'annulaire, ou de l'auriculaire de la même main. Cette méthode permet d'obtenir un son amplifié par l'écho ; elle est très répandue en Égypte où on la nomme technique *Basm* ». De même en est-il pour Christian Poché (2001) qui affirme que le *baṣm* originnaire est réalisé à l'aide des doigts de la main gauche qui interviennent pendant que la main droite reste suspendue et que le 'ūdiste iraquien Munīr Bachīr aurait été le premier à utiliser les deux mains dans l'élaboration de cette technique. Cette technique, du reste, n'est signalée que par une seule méthode écrite d'enseignement consacrée au 'ūd, celle de 'Abd al-Ḥamīd Maš'al (1985, p. 55-56).

2-3-4- L'ornementation

Les procédés ornementaux décrits au X^e par Avicenne (Erlanger, 1932, p. 230-231) semblent perdurer au XX^e siècle, qu'il s'agisse d'ornements rythmiques - par élimination ou redoublement, syncope, jeu de retard - ou mélodiques - *tarkīb* [superposition], *tawāṣul* [glissando], *ībdāl* [renversement], *taḍ'īf* [redoublement]. Cette observation est confirmée à l'écoute des *samā'ī-s*, enregistrés au 'ūd par Amīn al-Mahdī, notamment, « Samā'ī Šad 'arabān » de Jemil Bey (Exemple n° 4).

Conclusion

L'analyse des documents sonores égyptiens de la période 1910-1930, tout en permettant d'étudier l'éclosion de l'art du 'ūd égyptien en solo et de son développement initial, dans le respect des normes traditionnelles, met en exergue l'influence exercée par l'enregistrement sonore sur cet art, dans ses composantes systémique, formelle, organologique et technique. Aussi le format du disque 78 tours - contrainte de durée oblige - constitue-t-elle un catalyseur pour le développement du *taqsīm* exploratoire et d'un phrasé à la fois concis, condensé et efficace. Ces mêmes enregistrements permettent d'analyser plus particulièrement les modes de jeu dits de la *rīša*, du *baṣm* et du renforcement à l'octave inférieure, qui constituent ensemble à la fois la signature idiosyncrasique commune de cette tradition du 'ūd égyptien et le biais par lequel les différents solistes marquent leurs différences stylistiques. Ils permettent en outre d'observer par moments la préfiguration anecdotique et exotiste de certains usages ultérieurs fréquents consistant à systématiser l'acculturation systémique (harmonique tonale) occidentaliste du jeu du 'ūd et, plus généralement, arabe.

Bibliographie

- 'ABD AL-WAHHĀB, Muḥammad, 2007, *Riḥlatī, al-awrāq al-ḥāṣṣa giddan*, Commentaire par Fārūq Guwīda, Le Caire, Dār a-š-Šerūq.
- ABDALLAH, Tarek, 2009, *La virtuosité dans l'art du 'ūd en Égypte dans la première moitié du XXe siècle : approche analytique*, mémoire de Master en Musicologie, non publié, Université Lumière Lyon 2.
- ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L'imam et le chanteur : réformer de l'intérieur. Une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Ḥāmūlī », *Les cahiers de l'Orient*, n° 24, Paris, SFEIR, p. 141-150.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 17, Genève, ADEM, p. 183-215.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, dirigée par Jean-Jacques Nattiez, vol. III, « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud, p. 756-795.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2009, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 2009/2, n°28, p. 53-64.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia XVII/1*, Paris, ESKA, p. 5-15.

- CHABRIER, Jean-Claude, 1976, *Un mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental. L'École de Bagdad de Cherif Muhieddin Haydar à Munir Bachir*, Thèse de Doctorat, Paris Sorbonne.
- ḌĀKIR BEK, Muḥammad, 1903, *Tuḥfat al-maw'ūd b-ita'līm al-'ūd*, le Caire, Maṭba'at al-Liwā'.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, I (1930), II (1932), III (1953), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, co-éditée avec L'Institut du Monde Arabe.
- FEKI Soufiane, 2005, « Quelques réflexions sur l'analyse du *maqām* », *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Mondher Ayari (éd.), Paris, Delatour, p. 137-155.
- FELDMAN, Walter Zev, 2001, « Ottoman music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan.
- ḤJULA'Ī, Muhammad Kāmil al-, 1904-R/1993, *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.
- LAGRANGE, Frédéric, 1991, livret de présentation du CD « *Les Archives de la musique arabe : l'âge d'Or de la musique égyptienne (Instrumental)* », Club du Disque Arabe, Paris, AAA 043.
- LAGRANGE, Frédéric, 1994, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris VIII, Saint-Denis.
- LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Cité de la Musique, Arles, Actes Sud, coll. Musiques du Monde.
- LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éd.), SELAF, Paris, p. 45-59.
- MASH'AL, Abd Hamid, al-, 1985, *Dirāsaṭ al-'ūd bi-al-tarīqaṭ al-'ilmiyyaṭ* Alger, Imprimerie Universitaire.
- MAŠŠĀQA, Miḥā'il, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-š-Šinā'a al-Mūsīqiyya* [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical], édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.
- MOUSSALI, Bernard, 1987, Notes [documentaires] du CD *Archives de la musique arabe – vol. 1*, Paris, Ocora Radio France.
- MUḤAMMAD, Darwīš, 1902, *Safā' al-awqāt fī 'ilm a-n-naḡamāt* [Pureté des moments dans la science des mélodies], Le Caire, édité par l'auteur.
- POCHÉ, Christian, 2001, « 'ūd », *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Stanley Sadie (ed.), vol. 26, London, Macmillan. p. 25-31.
- RACY, Ali Jihad, 1976, "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932", *Ethnomusicology* 20(1), p. 23-48.
- RIZQ, Qaṣṭandī, 1936, *Al-mūsīqī a-š-šarqī wa-l-ḡinā' al-'arabī. Nuṣrat al-ḥidaywī Ismā'il gi-l-funūn al-jamīla wa-ḥayāt 'Abduh al-Ḥāmūlī* [La musique orientale et le chant arabe. Du soutien du khédive Ismaël aux beaux-arts et de la vie de 'Abduh al-Ḥāmūlī], vol. 1, Le Caire, al-Maṭba'a al-aṣriyya.
- RONZEVALLE, Louis, 1899 (1840), Introduction et commentaires de l'édition critique arabe de *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-š-Šinā'a al-Mūsīqiyya li-a-d-Duktūr Miḥā'il Maššāqa* [Épître shihābienne sur l'art musical du docteur Miḥā'il Maššāqa], Beyrouth, Imprimerie des Pères Jésuites.

- ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », Albert Lavignac (éd.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Vol V, Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.
- TOUMA, Habib Hassan, 1977, R/1996. « *La musique arabe* », Paris, Buchet-Chastel.
- VILLOTEAU, Guillaume André, 1823, « *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux* », *Description de l'Égypte*, Paris, vol. XIII, Imprimerie C.L.F. Panckoucke.

Documentation électronique

- VIGREUX, Philippe, 1991, « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte/Monde arabe*, Première série, n°7, mis en ligne le 08 juillet 2008. URL : <http://ema.revues.org/index1157.html>; consulté le 1^{er} avril 2009.

Discographie

- Exemple n° 1 : Amīn al-Mahdī, 'ūd, 1930, « Samā'ī Yakkāh » (face A), samā'ī Muḥayyar (face B), disque Odéon A224033.
- Exemple n° 2 : Amīn al-Mahdī, 'ūd, 1930, « Samā'ī Faraḥfazā » (compositeur : Çemil Bey), disque Odéon A224035.
- Exemple n° 3 : Amīn al-Mahdī, 'ūd, 1930, « Samā'ī Ḥusaynī » (compositeur : ṭātyūs Efendi), disque Odéon A224036.
- Exemple n° 4 : Amīn al-Mahdī, 'ūd, 1930, « Samā'ī Šad 'arabān » (compositeur : Çemil Bey), disque Odéon A224034.
- Exemple n° 5 : Amīn al-Buzarī, nāy, Sāmī a-š-Šawwā, violon, Manšūr 'Awaḍ, 'ūd, 1910, « Bašraf Qarah batāk Sīkāh », disque Gramophone 018014-018015.
- Exemple n° 6 : Sāmī a-š-Šawwā, violon, Muḥammad al-Qašabgī, 'ūd, 'Alī a-r-Rašīdī, qānūn, vers 1928, « Bašraf Qarahbatāk Sīkāh », disque Columbia 13535.
- Exemple n° 7 : Firqat Odéon (Mahmūd al-Gumrukjī au 'ūd, 'Alī Šāliḥ au nāy, Moḥammad a-s-Suwaysī au qānūn), vers 1910, « Bašraf Qarahbatāk Sīkāh » disque Odéon 31017.
- Exemple n° 8 : Muḥammad al-Qašabgī, 'ūd, 1929, « Taqsīm Rāst », disque Baidaphone.
- Exemple n° 9 : Muḥammad al-Qašabgī, 'ūd, 1928, « Taqsīm Bayyātī », disque Gramophone 90-2 (face A).
- Exemple n° 10 : 1928, Muḥammad al-Qašabgī, 'ūd, « Taqsīm Šabā », disque Gramophone 90-2 (face B).
- Exemple n° 11 : vers 1930, Riyād a-s-Sunbaṭī, 'ūd, « Taqsīm Nahāwānd », disque Odéon A224250.
- Documents téléchargeables au lien électronique <http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/publication/article/rtmmam-4-un-siecle-denregistrements-materiaux-pour-letude-et-la-transmission-1.html>.