

Rythmique enfantine en Iran

Sasan FATEMI*

L'importance de la découverte de Brăiloiu est incontestable. Comme l'a souligné B. Lortat-Jacob (1992, p. 22), avec l'article de Brăiloiu sur la rythmique enfantine « [...] pour la première fois sans doute dans l'histoire de l'ethnomusicologie, un genre universel se voyait doté d'une forme universelle ». Sans vouloir remettre en question la validité universelle de la découverte de Brăiloiu, je montrerai que dans le cas de la rythmique enfantine iranienne certaines règles, surtout celle concernant la quantité des syllabes et son impact sur la structure rythmique, ne sont pas applicables. De plus, en raison de cette même exception, la rythmique enfantine iranienne est soumise à des règles plus ou moins strictes concernant la quantité des syllabes et le schéma rythmique de chaque groupement de séries.

Dans cet article, qui se base sur une étude réalisée dans les années 1997-1998 (Fatemi, 1998), je me concentre sur les séries valant 8, selon la terminologie de Brăiloiu, qui sont, comme dans d'autres cultures, les séries de loin les plus répandues dans la rythmique enfantine iranienne. J'ai examiné 145 poèmes comportant 580 vers. Mes sources principales étaient, tout d'abord, ma mémoire et celle de mes connaissances plus âgées. Plusieurs enfants et adolescents, dont une fillette de 10 ans, qui avaient un grand bagage de poèmes enfantins, ont ajouté à mon corpus une quantité importante de poèmes de la nouvelle génération. Quant au recueil de S. Hedāyat, seuls les vers qui m'étaient familiers et ceux dont le rythme de scansion allait de soi m'ont servi. Deux poèmes, entendus par Zhukovsky en 1885 à Ispahan et cités par H. Mallāḥ (1988, p. 225-227), sont, semble-t-il, les plus anciens parmi nos poèmes.

* Professeur associé à l'Université de Téhéran.

1. Les règles générales de la rythmique enfantine selon Brăiloiu

L'appellation de « rythmique enfantine » tient au fait que, selon Brăiloiu lui-même (1956, p. 267), l'inventeur de ce terme, il s'agit d'un rythme dont il n'est « régulièrement fait usage que soit par les enfants, soit par les adultes lorsque, s'adressant à eux [...], ils les imitent [...] ». Pourtant, il remarque, tout de suite après, que, non seulement l'enfance n'ignore pas « nécessairement toute autre rythmique », mais qu'« un doute sérieux subsiste également quant à la nature proprement enfantine de [ce] rythme », car, comme il l'explique un peu plus loin (p. 268), on a découvert « des pièces en rythme enfantin [dans différents pays] qui ne concernent, en aucune mesure, les enfants : narratives, rituelles, magiques, etc. ».

Les caractéristiques essentielles de ce rythme sont les suivantes :

- La quantité des syllabes n'affecte, en aucun cas, les durées du rythme. Autrement dit, « les durées ne découlent en aucune mesure de la nature des syllabes. Leur brièveté ou leur longueur n'a d'autre raison que l'emplacement occupé par ces syllabes dans un dispositif rythmique, *que l'on dirait préétabli* et auquel la parole s'ajuste selon des modalités nombreuses et variables » (p. 268).
- « Des durées (= en principe, syllabes) liées 2 par 2 composent des séries de longueur variable ; leur rythme est donc binaire.
- Les séries entières, de même que chacun des couples de syllabes qu'elles renferment, prennent leur départ sur un « frappé » [qui ne coïncide pas forcément avec l'accent du langage. Autrement dit, l'accent métrique prime sur l'accent tonique].
- La durée globale des séries, *qui importe avant tout*, peut se mesurer au moyen d'une unité pour ainsi dire « première », tantôt exprimée, tantôt sous-jacente, égale à celle de la syllabe brève normale et [qu'on peut représenter] par la croche : c'est en multiples de cette croche que se fait le décompte du total définissant les séries : elles en valent 4 ou 6 ou 8, etc., quel que soit le nombre réel de syllabes qu'elles englobent.
- Les séries inégales (hétérochrones) se mêlent parfois, et il peut se faire aussi que des séries de constitution interne différente (hétéromorphes) soit isochrones, soit hétérochrones, s'ordonnent en de véritables « strophes rythmiques ».
- Toute série peut être précédée par une anacrouse, mais il n'est admis qu'au début d'une pièce qu'elle ajoute une durée surnuméraire à la série initiale : à cet endroit, elle semble prise sur le silence antérieur ; par la suite, la durée de l'anacrouse se prélève sur celle des séries elles-mêmes » (p. 270-271).

La série de loin la plus fréquente est celle qui dure autant que 8 croches, ou, selon l'appellation de Brăiloiu, « la série valant 8 », quelque soit le nombre de syllabes qu'elle comporte : 4, 6, 8, ou même 10 etc. Voici un exemple d'une telle série avec 8 syllabes en langue française tiré du texte de Brăiloiu :



Transcription 1

Mais Brăiloiu remarque que « [...] les groupes élémentaires ne sont pas toujours formés de deux valeurs rigoureusement égales. A côté de deux croches, on voit :



Transcription 2

Les deux derniers sont exceptionnels. Quant aux deux premiers, des enregistrements phonographiques (flamands, mais aussi sénégalais), où la cellule normale et ses dérivés alternent sans cesse, prouvent bien que nous sommes en présence de substituts » (p. 271).

2. La rythmique enfantine en Iran

Tout d'abord, il faut revenir sur quelques caractéristiques mentionnées ci-dessus lorsqu'on examine le cas de l'Iran. En fait, la rythmique enfantine de l'Iran serait différente de celle que Brăiloiu a mise en évidence, puisqu'elle est largement affectée par la nature des syllabes. Du coup, la combinaison des valeurs inégales dans les regroupements devient majoritaire et le rythme ternaire prédominant. Les formes  et  ne peuvent, non seulement, pas être considérées comme exceptionnelles ou comme « substituts », mais elles sont de loin les formes les plus utilisées dans cette rythmique¹. Néanmoins, les combinaisons  et  sont très rares, mais il faut en chercher la raison plutôt dans le contenu des poèmes correspondants, dont nous allons parler plus loin.

D'autres remarques encore : dans la rythmique enfantine de l'Iran, chaque groupement prend un accent (il s'agit là de l'accent métrique et en aucun cas de l'accent tonique). Mais cet accent ne tombe pas forcément sur le premier temps. Il se place généralement sur la valeur longue des groupements (la noire), qui occupe dans la grande partie des cas le deuxième temps. Dans les rythmes à trois croches et aussi dans les rares cas de duolet, il tombe sur la première croche.²

¹ C'est pour cette même raison que je n'utilise désormais pas le signe de triolet dans mes notations pour ne pas les alourdir.

² L'universalité de la rythmique ternaire et celle du principe de l'accentuation, découvertes par Brăiloiu, auraient été remises en question par Carol Merrill-Mirsky dans sa thèse de doctorat ("Eeny Meeny Pepsa Deny: Ethnicity and Gender in Children's Musical Play", 1988, UCLA) citée par McLeod Marsh, 2008, p. 16.

Quant à l'anacrouse, elle n'ajoute pas, en règle générale, une durée surnuméraire à la série et elle apparaît, presque toujours, au premier groupement.

En Iran aussi, comme ailleurs, les séries valant 8 sont majoritaires, les autres étant assez rares. Tous les vers de notre corpus sont des séries valant 8 et seulement 25 poèmes, soit 76 vers, ou séries sont de rythme binaire.

Cependant et avant d'étudier en détail la rythmique enfantine iranienne, il convient d'expliquer brièvement comment se détermine dans la langue persane la quantité des syllabes. Les syllabes sont des combinaisons d'une seule voyelle avec une, deux ou trois consonnes. Deux types de voyelles, au niveau de la durée, sont discernables dans la langue persane : les voyelles courtes (v) : a, e, o, et les voyelles longues (v:) : ā, ī, u. Les syllabes sont donc classées de la manière suivante :

- les syllabes courtes (U) : cv (ma) ;
- les syllabes longues (—) : cvc (man), ou cv: (mā) ;
- les syllabes allongées (—U) : cv:c (mār), ou cvcc ou cv:cc (mast ou mās̄t).

Dans la prosodie classique l'ordre des syllabes longues et courtes doit être obligatoirement identique dans tous les vers d'un poème. Cet ordre n'est d'ailleurs pas arbitraire. Il y a des modèles métriques qui sont formulés à partir des mots mnémoniques comme *maf ul*, *,mafā' il*, *fā' elāton* etc. (ex. *fā' elāton fā' elāton fā' elōn* soit — U — — / — U — — / — U —). Ces mots mnémoniques sont, en principe, l'équivalent des pieds des formules métriques.

Toute la poésie classique persane, née vers la fin du III^e/IX^e siècle et qui a survécu jusqu'à aujourd'hui, est conforme aux règles prosodiques mentionnées ci-dessus (Mesgarnezhād, 1370/1991, Nātel-Ĥānlari 1373/1994).

2.1. Les modèles généraux

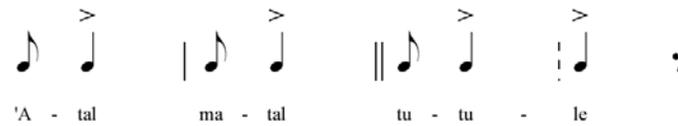
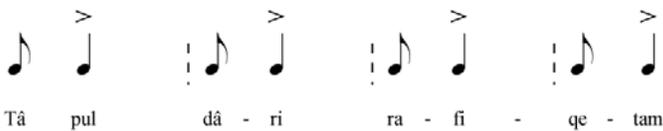
L'inventaire des combinaisons rythmiques de chacun des quatre groupements dans les séries ternaires a montré que deux modèles définis constituent la base de la rythmique enfantine iranienne.

40% des séries comportent dans leur premier groupement la combinaison ♪ ♪ et 30% la combinaison ♪ ♪. Le deuxième groupement privilégie nettement (92%) le rythme ♪ ♪. Cette préférence, mais à un moindre degré (60%), est également celle du troisième groupement, bien que là la combinaison ♪ ♪ n'est pas rare (20%). Le quatrième groupement ne comporte, dans 60% des cas, qu'une seule valeur rythmique pouvant être transcrite comme ♪ ♪ ou ♪ ; le rythme ♪ ♪ y est également fort présent (34%). Les modèles qui se dégagent de cette statistique sont les suivants :



Transcription 3 : Modèle 1 de rythmique enfantine iranienne**Transcription 4 : Modèle 2 de rythmique enfantine iranienne**

Ces modèles correspondent à des vers très connus, comme³ :

**Transcription 5 : « 'Atal matal tutule »****Transcription 6 : « Nun o panir o pesse » (Pain, fromage et pistache)****Transcription 7 : « Gorgam o galleh mibaram » (Je suis un loup et j'enlève les troupeaux)****Transcription 8 : « Tā pul dāri rafiqetam » (Tant que tu as de l'argent je resterai ton ami)**

³ L'apostrophe dans la translittération symbolise un phonème glottal consonantique. Ainsi la syllabe 'a se trouvant dans le mot 'atal prend-elle la forme cv.

Un troisième modèle moins fréquent consiste en une série avec le quatrième groupement vide :



Transcription 9 : Modèle 3 de rythmique enfantine iranienne

Assez souvent la dernière syllabe peut être tenue jusqu'au dernier groupement, ce qui donne la version suivante :



Transcription 10 : variante du modèle 3

Un exemple en est :



Transcription 11 : « Bālā bolandī » (La haute place)

Les rythmes comme $\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} | \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} | \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} |$, sont rares et leur apparition dépend du nombre de syllabes dans la série ou de la quantité des syllabes d'un groupement dont nous allons parler plus loin. En tout cas, toutes autres combinaisons rythmiques peuvent être considérées comme les variantes de ces trois modèles.

2.2. Le rôle de la quantité des syllabes

En règle générale, on s'arrange pour que les syllabes courtes et longues correspondent respectivement aux croches et aux noires des modèles principaux. Pourtant, l'application de cette règle est assez lâche. Tantôt les syllabes, compte-tenu de l'instabilité de leur quantité, subissent, malgré la discordance de leur durée avec les valeurs rythmiques correspondantes, les contraintes des modèles —une syllabe longue se scande sur une croche—, et tantôt, n'étant pas flexibles, elles affectent le rythme et modifient les modèles généraux.

Néanmoins, une analyse poussée nous montre que cette influence réciproque, du rythme sur la quantité des syllabes et vice versa, se fait selon une règle implicite : En

principe, il y a, d'une part, des syllabes très stables sur le plan de leur durée et, d'autre part, des groupements rythmiques difficilement modifiables. Disons plus clairement que toutes les syllabes fermées (cvc, cv:c, cv:cc et cvcc⁴) sont toujours longues et les cv, à quelques exceptions près, toujours courtes. Par ailleurs, le deuxième groupement des séries est celui qui ne subit que très rarement des changements, tandis que le dernier groupement n'en subit presque jamais.

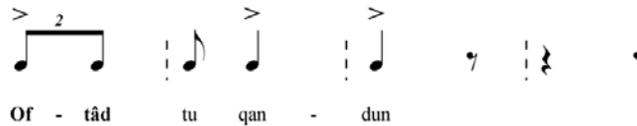
2.2.1. Les syllabes stables

Plus précisément, les syllabes fermées, lorsqu'elles figurent dans un groupement avec une syllabe ouverte, de forme cv ou cv:, se placent, sans discussion, sur la noire du groupement. La contrainte de leur quantité est telle que même lorsqu'elles occupent la première place dans le deuxième groupement (cas très rare), où la deuxième place est occupée par une cv ou cv:, elles arrivent à changer le rythme de ce groupement stable :



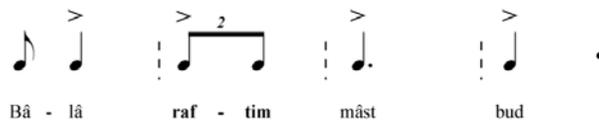
Transcription 12 : « *Pâyin sang o bâlâ sang* » (En bas, de la pierre et là-haut, de la pierre)

Par ailleurs, lorsque des syllabes fermées se succèdent dans un groupement, elles modifient le modèle en étant scandées sur un rythme binaire à deux croches :



Transcription 13 : « *'Oftâd tu qandun* » (Est tombé dans le sucrier)

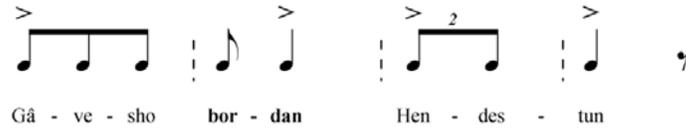
La scansion binaire dans le deuxième groupement est presque inexistante. Le seul cas rencontré, dont on peut être sûr de la justesse de sa scansion est le suivant :



Transcription 14 : « *Bâlâ raftim mâst bud* » (On est monté, il y avait du yaourt)

⁴ Dans la poésie populaire les syllabes cvcc ou cv:cc sont très rares. En fait, on supprime presque toujours la dernière consonne comme on le fait dans le langage parlé : *mâst* → *mâs*, *dast* → *das*.

Sinon, lorsqu'un couple de syllabes fermées apparaît dans ce groupement, *après un rythme à trois croches*⁵, il subit la contrainte rythmique du modèle.



Transcription 15 : « *Gāvešo bordan Hendestun* » (On a emmené sa vache en Inde)

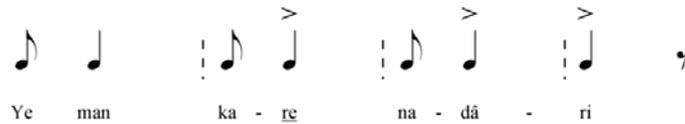
Quant aux syllabes courtes, de forme cv, elles sont toujours scandées sur les croches, sauf dans les cas suivants qui, bien que nombreux, ne sont pas incompatibles avec certaines déviations tolérées également par la prosodie classique. Qu'elles apparaissent avec une syllabe longue ou qu'elles soient redoublées dans un groupement, les cv sont scandées sur une noire dans les cas suivants :

- (1) Lorsqu'il s'agit d'un mot monosyllabique (transcription 16) ;



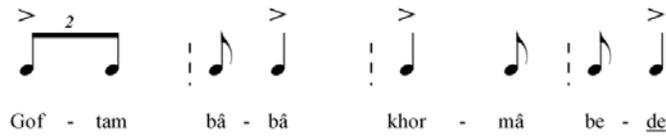
Transcription 16 : « *Yek o do o seh zang-e madreseh* » (Un et deux et trois, la sonnerie de l'école)

- (2) Lorsque la syllabe cv est la dernière syllabe d'un mot, que ce dernier soit un nom (transcription 17), un verbe à l'impératif (transcription 18), un verbe au subjonctif en langage parlé (transcription 19), un verbe au présent en langage parlé (transcription 20) ou un participe passé sans son verbe auxiliaire 'ast (transcription 21),

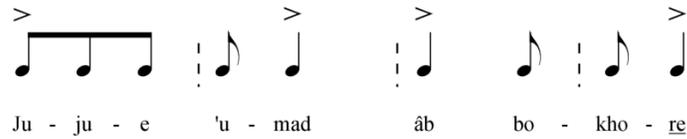


Transcription 17 : « *Ye man kareh nadāri* » (Tu n'as pas trois kilos de beurre)

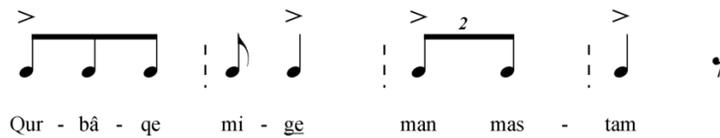
⁵ Les quantités des syllabes dans les rythmes à trois croches seront décrites plus bas.



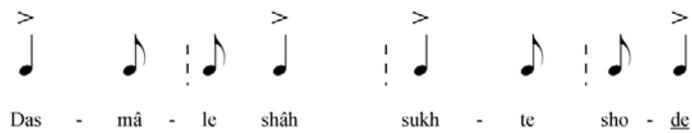
Transcription 18 : « *Goftam bābā hormā bedeh* (J'ai dit : papa, donne moi une datte)



Transcription 19 : « *Jujue 'umad 'āb boḥoreh* » (Le poussin voulait boire de l'eau)

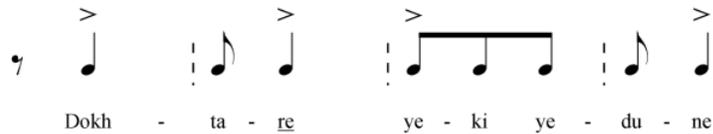


Transcription 20 : « *Qurbāgeh mige man mastam* (La grenouille dit : je suis saoule)



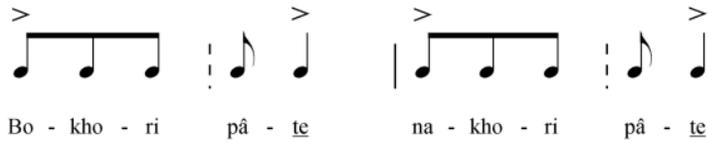
Transcription 21 : « *Dasmāle šāh suḥte šodeh* » (La serviette du roi est brûlée)

- (3) Lorsqu'il s'agit de la particule *e* (= de), autrement dit, le *kasre-ye eḏāfe* (transcription 22) ;



Transcription 22 : « *Dohtare yeki yeduneh* » (La fille seule et unique)

- (4) Lorsqu'il s'agit d'un *e*, forme abrégée de '*ast* (= est) dans le langage parlé (transcription 23) ;



Transcription 23 : « *Boħori pāte naħori pāte* (Que tu le manges ou non ça compte)

(5) Dans le cas de la postposition *o*, signifiant *rā* (particule associée au complément d'objet direct) dans le langage parlé (transcription 24) ;



Transcription 24 : « *Man mibaram ĥub-ħubešo* (J'en prends le meilleur)

(6) Dans le cas de la conjonction *o*, signifiant et (transcription 25).



Transcription 25 : « *'Alessun o valessun* » (Alessun et valessun)

Tous les cas ci-dessus, où les syllabes brèves peuvent être considérées comme des syllabes longues, sont conformes aux règles de la prosodie classique ou *'aruḍ*. Bien que le langage parlé soit exclu de la poésie classique, les cas précités, qui se rencontrent uniquement dans ce langage, s'assimilent, d'une façon analogue, aux cas concernant le langage littéraire. Les licences pour le subjonctif, le présent et le participe passé sans le verbe auxiliaire rejoignent celle permise pour la dernière syllabe d'un mot. Tels sont également les cas du *'ast* parlé et du *o* signifiant le *rā* dans ce même langage, les deux constituant la dernière syllabe d'un seul mot en faisant partie des mots qui les précèdent : *dorošte* (= c'est vrai), *bāze* (= c'est ouvert), *darō*, *dastešō* (= la porte, sa main, en tant que complément d'objet direct). De très rares exceptions figurent dans les poèmes dont nous disposons.

2.2.2. Les groupements stables

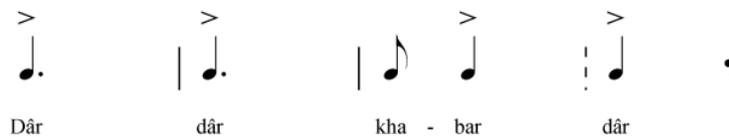
Passons, à présent, aux autres paramètres stables, les groupements 2 et 4. Le deuxième groupement, comme nous l'avons déjà dit, est celui dont le rythme  change très rarement. Nous avons montré dans quelles mesures les syllabes fermées

affectent ce rythme (*Payin sang o bālā sang*, transcription 12, *Bālā raftim māst bud*, transcription 14) ou le subissent (*Gāvešo bordan Hendestun*, transcription 15). Par ailleurs, le rythme à trois croches est très rare dans ce groupement. Dans tous les vers étudiés, nous ne l'avons rencontré que quatre fois (comme dans la transcription 26).



Transcription 26 : « *Ḥasan cherā nemihande* ? » (Pourquoi Hasan ne rit-il pas ? »

Le seul autre changement dans le rythme de ce groupe a lieu lorsqu'il s'agit des séries fractionnées à peu de syllabes avec des fragments de caractère répétitif où une seule valeur rythmique, noire ou noire pointée, remplace le rythme habituel (transcription 27).



Transcription 27 : « *Dâr dâr ḥabar dâr* » (Tion, tion, attention)

En dehors de ces cas le groupement 2 reste toujours inchangé.

Quant au quatrième groupement, dans le cas du premier modèle où il est incomplet, comportant une seule syllabe (ce qui est, d'ailleurs, la majorité des cas), il n'accepte, normalement, qu'une seule valeur rythmique qu'on peut transcrire par une noire ou une croche (transcription 28).



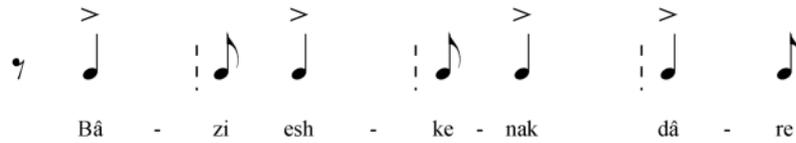
Transcription 28 : « *Davidam o davidam* » (J'ai couru et j'ai couru)

Lorsque ce quatrième groupement est complet (deuxième modèle), le rythme est toujours comme suit : ♩ ♩ (transcription 29).



Transcription 29 : « *Kalāqe be ḥunaš naresid* » (Le corbeau n'est pas arrivé chez lui)

De fait, le rythme change seulement dans un poème où les séries commencent par une anacrouse (transcription 30).



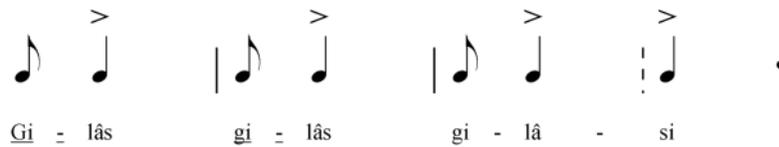
Transcription 30 : « *Bāzi ‘eškenak dāre* » (Le jeu a des hauts et des bas)

Dans les séries à nombres restreints de syllabes (3% des cas) ce groupement reste vide (troisième modèle). Le rythme à trois croches est inexistant dans ce groupement.

2.2.3. Les syllabes ambivalentes

Les paramètres instables sont les deux autres groupements et les syllabes de forme cv:. Ces dernières peuvent être longues ou courtes, selon leur position et la nature de la syllabe avec laquelle elles partagent le rythme d'un groupement.

Lorsqu'elles figurent dans un groupement avec une syllabe fermée, elles sont, en règle générale, courtes (transcription 31).



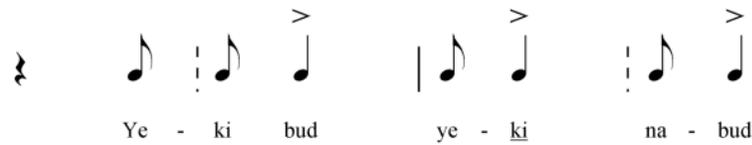
Transcription 31 : « *Gilās gilās gilāsi* » (Cerise, cerise, "cerisé")

Quelques exceptions sont toutefois repérables (transcription 32).



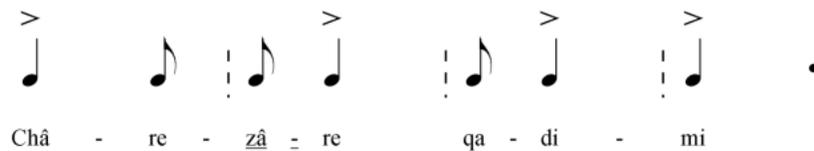
Transcription 32 : « *'Esfand o 'esfunduneh* » (Rue sauvage et le grain de la rue sauvage)

Lorsqu'elles figurent avec les syllabes courtes, c'est-à-dire avec les cv, elles s'approprient la valeur longue des groupements (transcription 33).



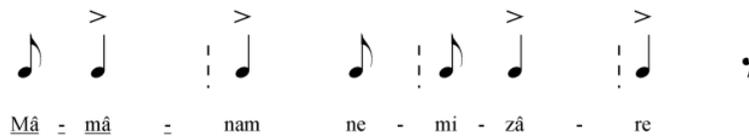
Transcription 33 : « *Yeki bud yeki nabud* » (Il était une fois)

Mais, lorsqu'elles figurent dans un groupement avec les syllabes brèves de forme cv qui – en bénéficiant des licences énumérées ci-dessus – peuvent durer comme des syllabes longues, elles se scandent – dans les groupements stables – sur les croches (transcription 34).



Transcription 34 : « *Chārezār-e qadimi* » (L'ancienne pièce de 4 rials)

Dans les cas où deux syllabes de forme cv: apparaissent dans un groupement, le modèle rythmique s'impose. Autrement dit, ces syllabes seront scandées sur le rythme croche/noire ♪ ♫, – valable pour tous les groupements et inchangé pour les groupements 2 et 4 – et sur le rythme noire/croche ♫ ♪ – valable uniquement pour les premier et troisième groupements. Pourtant, le premier rythme est prédominant, comme dans les exemples des transcriptions 35 et 36.



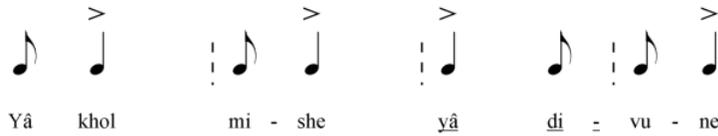
Transcription 35 : « *Māmānam nemizāre* » (Ma maman ne me permet pas)



Transcription 36 : « *Mā bachchēhā-ye nāznāzi* » (Nous, les enfants doux)

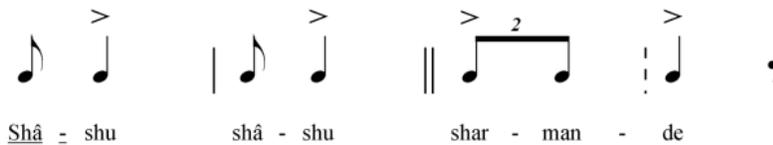
Il est difficile de savoir dans quelles conditions on préfère le rythme noire / croche au rythme croche/noire pour les groupements 1 et 3. Il semble, pourtant, que les cā (consonne plus la voyelle ā) aient tendance à confirmer leur supériorité sur le plan de la durée par rapport aux ci (consonne plus la voyelle i) et cu (consonne plus la voyelle

u). Les mots *jāru* et *bāzi* dans plusieurs séries, lorsqu'ils ne sont pas dans les groupements 2 et 4, sont scandés sur le rythme noire/croche (voir également la transcription 37).



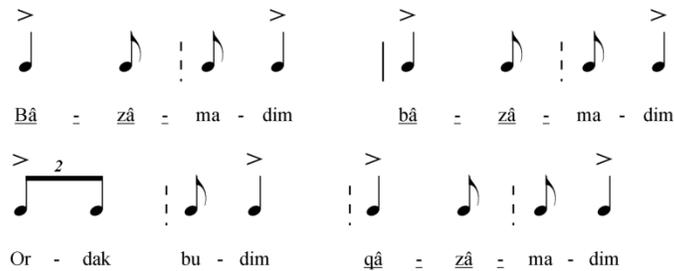
Transcription 37 : « *Yâ hol miše yâ divuneh* » (Elle devient soit dingue soit folle)

La seule exception à cette règle est la série de la transcription 38.



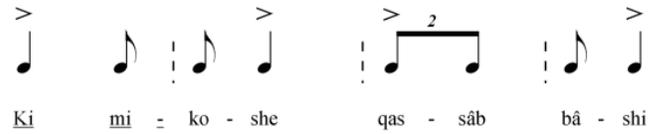
Transcription 38 : « *Šāšu šāšu šarmandeh* » (Pisseux, pisseux, le honteux)

Mais le fait que, dans presque tous les cas, les deux syllabes de forme *cā* sont scandées sur le rythme noire/croche (des exceptions sont, entre autres, les exemples précités *māmānam nemizāre* et *Bālā raftim māst bud*) est inexplicable (voir la transcription 39).



Transcription 39 : « *Bāz āmadim bāz āmadim / 'Ordak budim gāz āmadim* » (Nous sommes revenus, nous sommes revenus / Nous étions canards, nous sommes revenus oies)

De même, on ne peut pas savoir pourquoi, dans les séries suivantes, on a préféré scander la syllabe *ki*, plutôt que les syllabes *mi* et *gu*, sur la noire (transcriptions 40 et 41).



Transcription 40 : « *Ki mikoše qassāb bāši* » (Qui va le tuer ? – Le boucher)



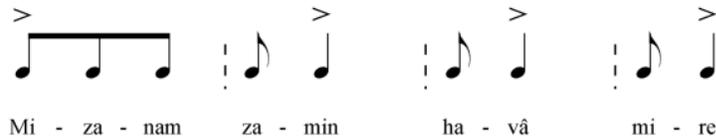
Transcription 41 : « *Ki guzideh 'Afandu* » (Qui a pété ? - 'Afandu)

2.2.4. Les groupements instables

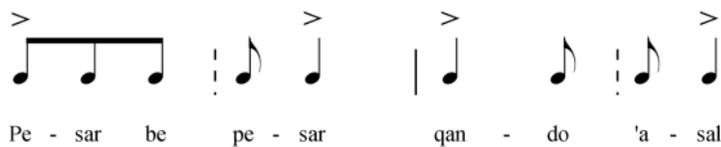
Les groupements instables, 1 et 3, peuvent être affectés, dans les mesures que nous avons expliquées jusqu'ici, par la quantité des syllabes. Ils acceptent les rythmes suivants : , , , ou , de même que . Les exemples ont déjà été cités au cours des paragraphes précédents.

2.3. Le rythme à trois croches

Le rythme à trois croches efface toute inégalité entre les quantités des syllabes. Les syllabes fermées, ouvertes, courtes ou longues peuvent apparaître sous ces croches (transcriptions 42 et 43).



Transcription 42 : « *Mizanam zamin havā mire* » (Je le tape contre le sol, il remonte en l'air)

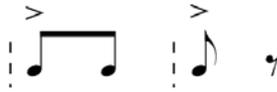
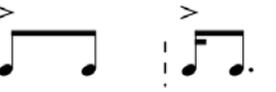
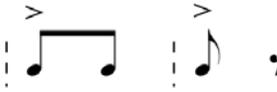


Transcription 43 : « *Pesar be pesar qand o 'asal* » (Garçon avec garçon, sucre et miel)

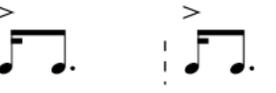
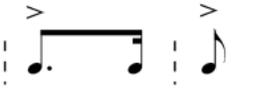
En outre, ce rythme ne se place jamais dans le quatrième groupement, tandis que son apparition dans le deuxième groupement est extrêmement rare et qu'il est fréquemment utilisé dans les deux autres groupements.

2.4. Les séries binaires

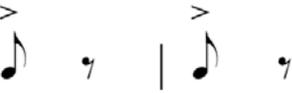
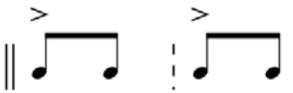
Peu nombreuses, ces séries ont des usages particuliers. En fait, les rythmes ternaires sont liés au léger, au comique, à la satire et à l'enfantin. Dès que l'on passe au sérieux, ce rythme cède la place au rythme binaire. Les slogans des manifestations politiques ne se scandent jamais sur les rythmes ternaires, de même que les paroles scandées comportant les noms des personnages religieux. On peut catégoriser ces séries selon des modèles homologues à ceux des rythmes ternaires mais, compte-tenu du nombre restreint des séries, une telle entreprise sera sans intérêt. En voici quelques exemples :



 'Es - teq - lâl 'â - zâ - di


 Jom - hu - ri - ye 'es - lâ - mi

Transcription 44 : « 'Esteqlâl 'âzâdi jomhuri-ye 'eslâmi » (Indépendance, liberté ! République islamique !)



 Ba - râ - da - re 'ar - te - shi
 Che - râ ba - râ - dar - ko - shi?

Transcription 45 : « Barâdar-e 'arteši / Cherâ barâdarkoši ? » (Frère militaire ! Pourquoi tuer tes frères ?)



 Jang jang tâ pi - ru - zi

Transcription 46 : « Jang jang tâ piruzi » (Guerre, guerre, jusqu'à la victoire)



Transcription 47 : « Yâ 'Ali madad » (Ô ! 'Ali ! à l'aide ! »)

On voit nettement qu'ici les quantités des syllabes sont plus stables que dans le cas des séries ternaires. Les syllabes de forme cv: sont régulièrement longues et les autres syllabes suivent, également, les règles de la prosodie classique⁶.

Par ailleurs, il y a des séries binaires composées de syllabes sans signification. Là, on est strictement dans le domaine de la rythmique enfantine de Brăiloiu : aucun accouplement de valeurs rythmiques inégales dans les groupements, aucune influence de la nature des syllabes sur les rythmes. C'est un autre témoin du rôle important de la quantité des syllabes dans la détermination du rythme des séries étudiées jusqu'ici, car visiblement, dès qu'on sort du domaine de la langue persane, la nécessité d'avoir des durées inégales dans les groupements ne s'impose plus :

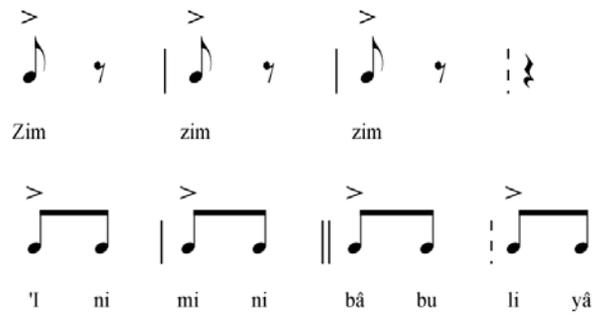


Transcription 48



Transcription 49

⁶ La syllabe *ri* dans le mot *jomhuri-ye* serait considérée, dans la prosodie classique également comme une syllabe courte, car elle est suivie d'une syllabe commençant par *y*. Tel est aussi le cas des syllabes *bi* dans *biyā*, *hi* dans *hiyār*, etc.





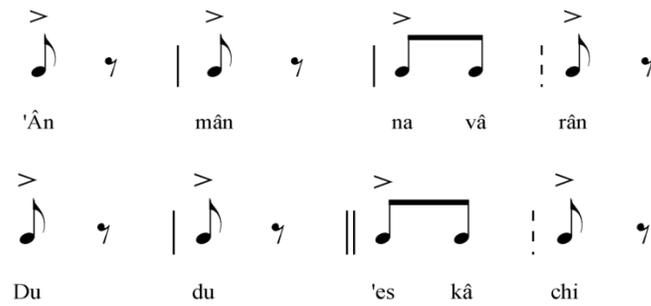



Zim zim zim






'l ni mi ni bâ bu li yâ

Transcription 50







'Ân mân na vâ rân

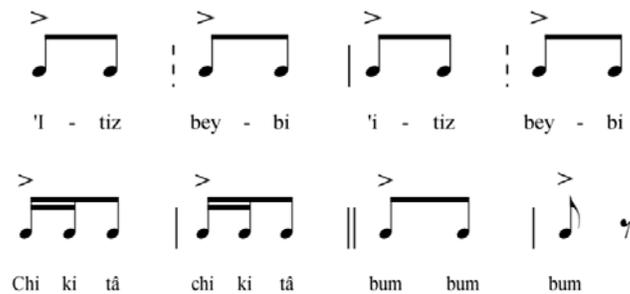





Du du 'es kâ chi

Transcription 51

Parfois on rencontre des mots en anglais mêlés avec des syllabes sans signification, et cela, en principe, dans les séries récentes :








'l - tiz bey - bi 'i - tiz bey - bi






Chi ki tâ chi ki tâ bum bum bum

Transcription 52

Dans d'autres cas, seulement la moitié de la série est composée de syllabes non significatives, tandis que toute la série est affectée par la nécessité rythmique qu'elles imposent, comme par exemple dans la série unique suivante⁷ :

Transcription 53 : « 'Attâ, mattâ, 'arabi, sadtâ » (Attâ, mattâ, l'arabe, une centaine)

3. Récapitulatif

Sans prendre en compte les exceptions, le tableau n° 1 montre les modèles ternaires principaux avec leurs variantes.

Tableau 1

	Groupe 1	Groupe 2	Groupe 3	Groupe 4
Modèle 1				
Variantes				
		(dans les séries fractionnées)		
Modèle 2				
Variantes				
Modèle 3				
Variantes				
		(dans les séries fractionnées)		

⁷ Pour plus de détails et certains cas particulier, voir Fatemi, 1998.

1- L'emplacement des syllabes strictement stables désigne le rythme des groupements instables (1 et 3) :

- dans ces groupements, selon que les SF (syllabes fermées) occupent la première ou la deuxième place, la première ou la deuxième valeur rythmique sera noire ;

- deux SF dans un groupement instable donnent naissance à un rythme binaire à deux valeurs égales ;

- selon que les cv occupent la première ou la deuxième place, la première ou la deuxième valeur rythmique de ces groupements sera croche. Elles n'apparaissent en leur forme longue (montrée entre parenthèses (cv) dans le tableau) que lorsqu'il y a deux cv dans un groupement instable ;

- les syllabes ambivalentes, les cv:, selon qu'elles apparaissent avec une SF ou avec une cv seront scandées sur une croche ou sur une noire ;

- lorsqu'il y a deux cv: dans un groupement instable le rythme croche/noire se transforme en noire/croche si une cā occupe la première place ;

- les cv qui apparaissent avec une cv: dans les groupements instables n'ont aucune raison de bénéficier de leurs licences afin d'être scandées comme des syllabes longues ; elles laissent les noires, qui peuvent librement se déplacer dans ces groupements, pour les cv:.

On voit donc bien que dans ces groupements instables les syllabes ont à la fois l'occasion de confirmer leur quantité et la possibilité de changer le rythme autant que cela est possible.

2- Tout au contraire dans les groupements stables :

- on évite d'avoir une syllabe strictement longue (une SF) à la première place pour ne pas être obligé de changer le rythme ;

- les cv: perdent beaucoup de leur « personnalité ». La différence entre cā, d'une part, et ci et cu, d'autre part, s'efface. Toute combinaison cv:/cv: est scandée sur le rythme croche/noire ;

- les cv qui apparaissent à la deuxième place où la première est occupée par une cv:, et qui peuvent bénéficier de leurs licences, n'hésite pas à le faire en laissant la croche initiale pour la cv:.

En ce qui concerne les rythmes à trois croches et à une noire pointée, leur apparition dépend du nombre de syllabes dans la série et du choix du modèle. Comme nous l'avons déjà dit, toutes sortes de syllabes peuvent être scandées sur le premier rythme (le premier rythme –le rythme à trois croches– n'apparaît, d'ailleurs, pas dans les groupements stables). Les noires pointées acceptent, par contre, toute syllabe qui peut être considérée longue, surtout les SF.

4. Un dernier mot

Ce genre de comptine scandé qui était le sujet principal des études de Brăiloiu sur la rythmique enfantine a beaucoup préoccupé les spécialistes de la prosodie persane qui

ont essayé de trouver ses principes métriques. Là, se sont posées deux problèmes : premièrement presque tous les chercheurs ont classifié ses comptines avec les poèmes non-'*aruđi* (à métrique non-quantitative) préislamiques et postislamiques dans une seule et même catégorie ; deuxièmement, aucune hypothèse sur la nature métrique de ces poèmes non-'*aruđi*, n'a fait l'unanimité dans ce domaine. Les avis sont très différents. Pourtant, il semble que l'un d'eux, s'appuyant uniquement sur le nombre de syllabes comme principe métrique, soit aujourd'hui une théorie caduque⁸, car les chercheurs sont de plus en plus nombreux à douter de la possibilité de faire sentir un mètre, une mesure quelconque, rien que par le respect d'un nombre fixe de syllabes dans tous les vers d'un poème : il faut, de plus, un certain ordre d'accentuation et/ou de césures (Meillet 1900, p. 270, Elwell-Sutton, 1976, p. 180, Nātel-Ĥānlari, 1994, p. 62). Certains chercheurs, par ailleurs, ont insisté sur le principe d'accentuation (Henning, 1950 et 1942), mais, comme l'a remarqué Elwell-Sutton (1976, p. 181) : "[...] one's confidence in this promising analysis [celle de Henning (1942) selon laquelle il y a trois accents dans les vers d'un fragment de l'Avesta] is a little shaken when one finds that another scholar, Hertel [*Beitraeger zur Metrik*, p. 77-78], pursuing the subject on rather similar lines, accents the same verses not merely on different syllables, but with as many as four or five stresses". Les difficultés que pose la lecture des textes de l'antiquité pour désigner l'emplacement et le nombre des accents ont été soulignées par Shaked (1970, p. 395-396), Boyce (1954, p. 54) et Utas (1975, p. 404).

Quant à la césure, presque tous les chercheurs lui ont assigné un rôle plus ou moins important dans la versification des poèmes à métrique non-quantitative : Meillet (1900, p. 272), Benveniste (1930, p. 204), Henning (1950), Shaked (1970, p. 404-405), Lazard (1970) et Nātel-Ĥānlari (1994). Mais Elwell-Sutton (1976, p. 180) reste sceptique à cet égard : "This caesura in fact seems to be widely adopted as the basis not only of Avestan and Middle Iranian verse, but also of Sanskrit. Yet it is difficult to see what metrical role it can play, especially as it means no more than the end of a word somewhere near of the middle of the line."

Le rôle de la musique dans la formation métrique des poèmes préislamique n'a pas été négligé par les chercheurs. Henning (1942, p. 52) semble être d'accord avec H. Weller sur son hypothèse selon laquelle "Musical rhythm formed the basis of the Avestan [...] metres". Shaked (1970, p. 397) est plus précis à cet égard, lorsqu'il parle de la poésie manichéenne parthe: "It is possible, for example, that each poetic composition was attached to a definite melodic accompaniment or to a specific tune, which influenced the rhythmic pattern without setting it within too rigid a scheme", hypothèse estimée vraisemblable par Lazard (1985, p. 371).

Pour résoudre le problème il faut d'abord distinguer les comptines (et aussi d'autres paroles scandées) des poèmes (à proprement parler) préislamiques et postislamiques.

⁸ Voir Bahār, 1972, Šafā, 1984, Qazvini, 1984, Šafi'i-Kadkani, 1991 et Benveniste, 1930 et 1932. Šafi'i-Kadkani a changé d'avis par la suite et Benveniste n'exclut pas totalement le principe accentuel dans les mètres de la poésie populaire (1932, p. 292).

Les règles métriques de ces deux catégories ne sont pas nécessairement les mêmes. La première étude importante de ce genre était celle de Vahidiyān-Kāmyār (1978/1357) qui a tenté, courageusement, d'attribuer aux paroles scandées tous les principes, mais modifiés, de la métrique quantitative de la poésie classique⁹. Récemment une autre tentative pour expliquer la nature métrique des paroles scandées a été faite par Tabibzādeh (1382/2003) qui a abouti à des résultats pas très éloignés de ceux du présent article.

Il faut dire pourtant qu'aucune de ces études n'arrive à donner des explications tout à fait convaincantes et que les principes de la rythmique enfantine découverts par Constantin Brăiloiu restent de loin les outils les plus efficaces et les plus faciles d'accès pour comprendre la métrique des comptines persanes et d'autres paroles scandées dans cette langue. La métrique de la poésie populaire de l'Iran s'explique par un compromis entre un cadre rythmique imposé et la quantité des syllabes. Les règles de cette métrique se comprennent donc lorsqu'on découvre dans quelle mesure et sous quelles conditions l'un de ces deux paramètres influence (ou peut être influencé par) l'autre.

Bibliographie

- ‘ADIB-ṬUSI, M. A., 1332/1953 *Rābeṭe-ye owzān-e še’r-e fārsi bā owzān-e tarāneh-hā-ye maḥalli* [Le rapport entre les mesures de la poésie persane et ceux des chansons régionales], Tabriz.
- BAHĀR, M. T., 1351/1972, *Bahār va ‘adab-e fārsi* [Bahār et la littérature persane], v.1, Téhéran, Ketab-hā-ye Jibi.
- BENVENISTE, E., 1930, « Texte du Draxt Assurik et la versification Pehlevi », *Journal Asiatique*, v. 2, CCXVII, oct./déc., p. 193-225, et aussi v. 2, CCXX, 1932, p. 245-93, et *RHR*, CVI, 1932.
- BENVENISTE, E., 1932, « Le mémorial de Zarér », *Journal Asiatique*, avril/juin 220/2, p. 245-93.
- BOYCE, M., 1954, *The Manichaeon Hymn-Cycles in Parthian*, London, SOAS.
- BRĂILOIU, C., 1956/1973, « La rythmique enfantine », *Problèmes d’ethnomusicologie*, édité et préfacé par G. Rouget, Minkoff-Reprint, Genève.
- ELWELL-SUTTON, L. P., 1985, “‘Arūz’”, *Encyclopedia Iranica*, Columbia, Columbia University and Center of Iranian Studies.
- ELWELL-SUTTON, L. P., 1976, *The Persian Metres*, London, Cambridge University Press.
- FATEMI, S., 1998, « Rythmique enfantine et métrique poétique populaire en Iran », mémoire de DEA, Université Paris X, Nanterre.

⁹ Quant à l'étude importante d'Adib-Ṭusi (1953/1332), cet auteur a essayé, encore une fois et non pas d'une façon convaincante, de montrer la compatibilité avec les principes de la métrique accentuelle, complétés par l'importance de la césure, de tous les poèmes non-*'arūdi* sans distinction de période et de genre.

- HEDĀYAT, S., 1344/1965, "Tarāneh-hā-ye 'āmmiyāneh" [Chansons populaires], *Nevešteh-hā-ye parākandeh*, Téhéran, 'Amir Kabir.
- HENNING, W. B., 1942, "The Disintegration of the Avestic Studies", *Transactions of the Philological Society*, 41 (1), p. 40-56.
- HENNING, W. B., 1950, "A Pahlavi Poem", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 13 (3), p. 642-8.
- LAZARD, G., 1970, « Ahu-ye Kuhi, le chamois d'Abu Hafs... et les origines du Robai », *W. B. Henning Memorial Volume*, London, Asia Major Library, Lund Humphries, p. 238-244.
- LAZARD, G., 1985, « La métrique de la poésie parth », *Acta Iranica*, 2^e série, v. XI, *Leider Papers in Honour of Professor Mary Boyce*, p. 371-399.
- LORTAT-JACOB, B., 1992, « La berceuse et l'épopée : questions de genre », *Revue de musicologie*, 78 (1), p. 5-25.
- MALLĀḤ, Ḥ., 1367/1988, *Peyvand-e musiqi va še'r*, Téhéran, Faḍā.
- MCLEOD MARSH, K., 2008, *The Musical Playground: Global Tradition and Change in Children's Songs and games*, New York; Oxford University Press
- MEILLET, A., 1900, « La déclinaison et l'accent d'intensité en Perse », *Journal Asiatique*, Mars/Avril.
- MESGARNEZHĀD, J., 1370/1991, *Mohtašari dar šenāht-e 'elm-e 'aruḍ* [Une introduction à la prosodie], Téhéran, Dānesgāh-e Allāme Tabātabāyi.
- NATEL-ḤANLARI, P., 1373/1994, *Vazn-e še'r-e fārsi* [La métrique de la poésie persane], Téhéran, Ṭus.
- QAZVINI, M., 1363/1984, *Bist maqāleh* [Vingt articles], Téhéran, Donyā-ye Ketāb.
- ŞAFĀ, Ḍ., 1363/1984, *Tāriḥ-e 'adabiyāt dar Iran* [L'histoire de la littérature de l'Iran], v. 1, Téhéran, Ferdowsi.
- ŞAFI'Ī-KADKANI, M. R., 1370/1991, *Musiqi-ye še'r*, Téhéran, Āgāh.
- SHAKED, S., 1970, "Specimens of Middle Persian Verse", *W. B. Henning Memorial Volume*, London, Asia Major Library, Lund Humphries.
- ṬABIBZADEH, O., 1382/2003, *Tahlil-e vazn-e še'r-e 'āmmiyāneh-ye fārsi, hamrāh-e sišad qat'e še'r-e 'āmmiyāneh* (The Analysis of Meter of Folk Persian Poetry, with 300 folk verses), Téhéran, Nilufar.
- UTAS, B., 1975, "On the Composition of the Ayyātkār ī Zarēran", *Acta Iranica*, 2^e série, v. II, Monumentum H. S. Nyberg.
- VAHIDIYĀN-KĀMYĀR, T., 1357/1978, *Barresi-ye vazn-e še'r-e 'āmmiyāneh-ye fārsi* [Étude sur la mesure de la poésie populaire persane], Téhéran, Āgāh.

Résumés

François Picard, *Du protocole d'analyse rythmique à la méta-analyse*

Sans nécessairement opter pour la quête d'une théorie universelle, la pratique universitaire impose de concilier les approches internes des phénomènes rythmiques et une compréhension externe, indispensable à la validation. On propose ici de repartir des enregistrements audio, de les faire entendre, de les décrire et de les découper. Leur présentation synchrone avec des éléments de visualisation va ainsi permettre de faire entendre à l'autre ce que l'expert perçoit, et ce qu'il sait.

Mots-clés : Rythme. Mesure. Interculturalité. Analyse. Performance. Aksak.

Jean Lambert, *Un rythme pour empêcher de danser ? Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite*

Cet article concerne les rythmes à pulsations irrégulières ou bichrones (habituellement désignés en musicologie comme « aksaks ») dans la musique au Yémen. Ma réflexion prend pour point de départ la pratique d'un musicien yéménite qui, dans les mariages, introduit volontairement dans un cycle aksak une ou plusieurs pulsations supplémentaires afin d'empêcher les convives de danser et les obliger à *écouter* sa musique. De cette particularité née de la tension artistique (et sociale), entre la danse et la musique, émerge en toute lumière la propriété musicologique caractéristique des rythmes aksaks : leur irrégularité. Quelles formes celle-ci peut-elle revêtir ? Jusqu'où peut-elle aller dans le raffinement esthétique ? Et quelles fonctions peut-elle remplir ? Après avoir exposé les caractéristiques des deux principaux cycles rythmiques à pulsations irrégulières, à 7 temps et à 11 temps existant dans le Chant de Sanaa, l'article décrit ces mécanismes d'ajout, de soustraction et de répétition d'une ou plusieurs pulsations chez Yaḥyā al-Nūnū et chez Aḥmed 'Uṣayš, deux musiciens qui exprimaient leurs objectifs esthétiques de manière relativement explicite. L'article examine également un procédé de composition qui transforme un cycle aksak en un rythme binaire par expansion d'une de ses pulsations irrégulières, également en vue de produire un certain effet sur l'auditeur (chez Moḥammed al-Ḥārīṭī). Ces procédés que je qualifie de « modulaires » permettent d'approfondir la théorie de ces rythmes irréguliers depuis leur découverte en Europe centrale : ils convergent avec la notion de « rythme additif » telle que celle-ci avait été formulée par les musicologues Djoudjeff, Stoin et Bartók, avant l'adoption du terme aksak par Constantin Brăiloiu. Plus globalement, ils ouvrent les rythmes aksaks sur les autres formes de rythmes car, selon l'expression de Curt Sachs, ceux-ci ne sont pas « sans portes ni fenêtres ». L'étude des aksaks en relation avec la poésie chantée soulève la question du rapport qu'ils entretiennent avec la métrique poétique dans les premiers écrits théoriques arabes (notamment chez Avicenne et Farābī). Cette profondeur historique nous permet de mieux comprendre ce paradoxe : comment un musicien peut introduire de l'irrégularité dans la régularité, ainsi que de la régularité dans l'irrégularité, au point d'empêcher ses auditeurs de danser ?

Mots-clés : Aksak, Rythme additif. Métrique poétique. Avicenne. Yémen.

Nidaa Abou Mrad, *Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ?*

Cet article est confronté à la problématique inhérente à la haute fréquence des hymnes syriaques de l'office de la Semaine Sainte maronite, dont le rythme est doublement stratifié, en ce sens qu'il peut être analysé à la fois comme procédant d'une bichronie 2/1, qui est attachée aux pulsations syllabiques et qui est propre au *giusto syllabique*, et d'une bichronie 3/2, qui agglomère les pulsations syllabiques au sein de pulsations métasyllabiques et qui est propre à l'*aksak*, selon la typologie établie par Constantin Brăiloiu. L'hypothèse avancée consiste à considérer cette double stratification rythmique comme une actualisation du syncrétisme esthétique qu'a réalisé saint Éphrem de Nisibe au IV^e s. entre le schème apollinien et le schème dionysiaque, en sorte que la strate *giusto syllabique* serait liée au première schème, tandis que la strate *aksak* dénoterait la deuxième strate. La validation de cette hypothèse repose sur une analyse morphophonologique rythmico-mélodique de la strophe-modèle commune à neuf hymnes de mesure 11/8, enregistrées par le maître de cette tradition, le Père antonin Maroun Mrad (1913-2009). Cette analyse procède de la sémiotique modale et permet de réécrire la surface de ces hymnes en termes de structures sous-jacentes. Ainsi la perspective diachronique/phylogénique du syncrétisme esthétique antique se trouve-t-elle réactualisée sous la forme synchronique/ontogénique d'une transformation qui opère en sémiotique grammaticale générative musicale entre deux strates morphologiques. C'est en ce sens que ces hymnes de la passion christique sont investie d'une dynamique de danse *dabkeh aksak* paysanne, qui inscrit l'enthousiasme de la résurrection christique dans le Chemin de Croix.

Mots-clés : Sémiotique modale. Aksak. Giusto syllabique. Esthétique musicale. Dyonysisme. Apollinisme. Passion christique. Hymne.

Sasan Fatemi, *Rythmique enfantine en Iran*

La rythmique enfantine iranienne est un cas particulier qui ne respecte pas au moins un des principes de la rythmique enfantine découverts par Brăiloiu. Alors que, selon Brăiloiu, la quantité des syllabes n'affecte pas les durées du rythme dans ce système, la rythmique enfantine iranienne est significativement affectée par la nature des syllabes. De plus, précisément à cause de cette même exception, cette rythmique est soumise à des règles plus ou moins strictes concernant la quantité des syllabes et le schéma rythmique de chaque groupe dans une série. En dépit de ces exceptions, les principes découverts par Constantin Brăiloiu restent de loin l'outil le plus efficace pour comprendre la métrique des comptines persanes et celle d'autres versifications musicalisées ; une métrique dont la nature a été pendant longtemps l'objet de débats entre les linguistes. Cet article a mis l'accent sur les séries valant 8, selon la terminologie de Brăiloiu, qui sont de loin, comme dans d'autres cultures, les séries les plus répandues dans la rythmique enfantine de l'Iran.

Mots-clés : Rythme enfantin. Comptine iranienne. Prosodie. Métrique persane. Constantin Brăiloiu. Quantité syllabique.

Abstracts

François Picard, *titre en anglais*

The process described here did not derive from any ambition to resolve a supposed universal problem of rhythm. It was just developed in the contact between experts of various fields, trying to have each other understand what rhythm, pace, *tactus*, *tala*, *clave*, *jiezou*, was about. We propose to start from selected recordings, to describe it, edit it through cutting, inserting silences, making comparison and measurements. The document is then synchronised with visual analysis, including spectrograms, and possibly music notation. This process is opening the field to meta-analysis, by giving access to the material itself, to the tools used, and to the results.

Key words: Rhythm. Measure. Interculturalism. Analysis. Performance. Aksak.

Jean Lambert, *A Rhythm to Forbid Dancing: the Additive and Modular Aksaks in Yemeni Music*

This article concerns the rhythms with an irregular pulsation, the "bichron" or "aksak" ones in the music of Yemen. My reflection started from the practice of a Yemeni musician who, sometimes in wedding parties, introduces in an aksak cycle one or several additional pulsations in order to forbid people to dance, and to compel them to *listen* to his music. From this particularity which was born from the artistic (and social) tension between dance and music, comes out in full light the most characteristic feature of the aksak rhythms : their irregularity. Which forms may they take? Until which degree of artistic refinery? And which functions can they fulfill? After having exposed the two main irregular rhythmic cycles in the Song of Sanaa, the 7 beats and the 11 beats, the article describes these mechanisms of adding, subtracting and repeating one or several pulsations in the music of Yahyā al-Nūnū and Aḥmed 'Uṣayš, two musicians who were assuming their esthetic purpose. The article examines also another process which transforms an aksak cycle in a binary cycle by expending one of its irregular pulsations, here too with the purpose of creating a certain effect on the listener (in Moḥammed al-Ḥārīṭī's music). These techniques which I qualify as "modular" or "formulaic", allow us to elaborate more about the theory of the irregular rhythms. When they had been discovered in Eastern Europe at the beginning of the 20th century, they had been called "additive rhythms" by Bartók, Stoin and Djoudjeff. Thus, there is a convergence between our Yemeni material and these early observations, although it does not dismiss Brăiloiu's work which called them "aksak" later on. More widely, these mechanisms open the aksak system on the other forms of rhythm, as, according to Curt Sachs, this system is not "without doors nor windows". Moreover, the study of the aksaks in relation to the sung poetry raises the question of the relation they entertain with poetic meters in the

first writings on Arabian music (mainly Avicenne and Fārābī). This historical depth allows us to better understand this paradox: how a musician can introduce irregularity in the regularity of rhythm (and vice versa), to the extent that he is able to forbid his audience to dance?

Key words: Aksak. Additive rhythm. Poetic metric. Avicenne. Yemen.

Nidaa Abou Mrad, *Rhythmic Polymorphism of a Syriac Maronite hymn or how to climb the Way of Cross while dancing?*

This article concerns the problem of high frequency of the Syriac hymns of the Maronite office of the Holy Week, whose rhythm is doubly stratified, in the sense that it can be analyzed at the same time like a 2/1 bichron rhythm, which is attached to the syllabic irregular pulsation and which is specific to the *giusto syllabic* rhythm, and like a 3/2 bichron rhythm, which agglomerates the syllabic pulsations within an irregular metasyllabic pulsation and which is specific to the *aksak* rhythm, according to the Constantin Brăiloiu typology. The hypothesis considers this double rhythmic stratification as an actualization of the aesthetic syncretism which saint Ephrem carried out in the 4th century between the Apollonian and the Dionysian schemas, so that the *giusto syllabic* rhythm layer would be related to the first schema, while the *aksak* rhythm layer would indicate the second schema. The validation of this assumption rests on rhythmo-melodic morphophonological analysis of the stanza-model which is commune to nine 11/8 measured hymns recorded by the Master of this tradition, the Antonine Father Maroun Mrad (1913-2009). This analysis proceeds of modal semiotics and makes it possible to rewrite the surface of these hymns in terms of deep structures. Thus the diachronic/phylogenic perspective of the ancient aesthetic syncretism is actualized in the synchronic/ontogenetic form of a transformation which operates in generative musical grammatical semiotics between two morphological layers. It is in the sense that these anthems of Christ passion are stressed by a *dabkeh aksak* country dance, which registers the enthusiasm of Christ resurrection in the Way of Cross.

Key words: modal semiotics, aksak, giusto, musical esthetics, dyonysism, apollinism, Christ passion, hymn.

Sasan Fatemi, *Children's rhythms in Iran*

The Iranian children's rhythm is a specific case that does not follow at least one of the principles of children's rhythms discovered by Brăiloiu. While according to Brăiloiu the quantity of syllable does not affect the duration of the rhythm in this rhythmic system, the children's rhythms of Iran are significantly affected by the nature of the syllable. Moreover, precisely because of this same exception, Iranian children's rhythms are subject to more or less strict rules concerning the quantity of syllables and the rhythmic pattern of each group in a series. Despite of these exceptions, the principles discovered by Constantin Brăiloiu remain by far the most effective tool for understanding the metric of Persian nursery rhymes and other rhythmic verses, the metric of which was for long time the subject of debates between linguists. This

article has focused on the series of rhymes given the value of 8, according to Brăiloiu's terminology, which are, as in other cultures, the series by far the most widespread in Iranian children's rhythms.

Key words: Children's rhythm. Iranian nursery rhyme. Prosody. Persian metrics. Constantin Brăiloiu. Quantity of syllables.