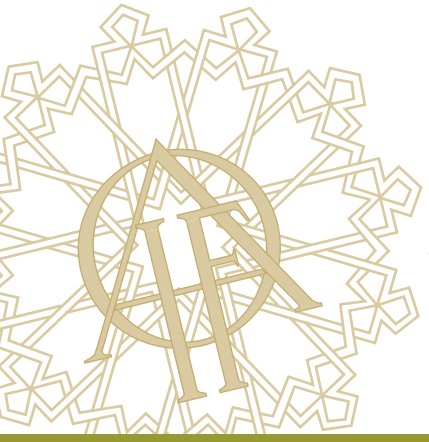
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE



ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 53 (2020), p. 169-196

Frédéric Lagrange

Umm Kulṯūm est-elle une interprète de musique savante ? Réflexions à partir de séquences de concert improvisées

Conditions d'utilisation

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724711264	*La chapelle d'Osiris Ounnefer Neb-djefaou*	Laurent Coulon
9782724711752	*Guide du Caire Islamique*	Hadrien Collet
9782724711660	*Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41*	Adrien Candiard (éd.)
9782724711745	*Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)*	
9782724711271	*Du côté de chez Zeus*	Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.)
9782724711677	*La Description de l'Égypte*	Paul-Marie Grinevald
9782724711714	*La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne*	Sylvie Ayari
9782724711899	*BCAI 40*	

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

FRÉDÉRIC LAGRANGE*

Umm Kulṯūm est-elle une interprète de musique savante ?

Réflexions à partir de séquences de concert improvisées**

RÉSUMÉ

Si l'ensemble du répertoire d'Umm Kulṯūm est actuellement considéré dans le monde arabe comme « classique » au double sens de son statut élevé dans la hiérarchie des arts et de sa valeur propédeutique, dans quelle mesure relève-t-il de la musique savante et garde-t-il les traces de l'école de la *Nahḍa* ? L'article part du terme *waṣla* employé tout au long de sa carrière pour désigner une chanson lors d'un concert, et fait le bilan de notre connaissance actuelle de la politique interprétatrice de la chanteuse, considérablement augmentée par la diffusion sur l'internet de l'ensemble de ses concerts, en plus des versions commercialement diffusées. Il suggère que c'est dans les deux formes d'improvisation libre (*mursal*) et mesurée (*muwaqqaʿ*) que se repère le plus clairement la continuité avec les principes esthétiques de l'école précédente des musiciens de cour, et examine plus précisément deux versions de la chanson *Salū kuʾūs al-ṭilā* illustrant les avatars successifs de la forme savante « traditionnelle » dite *qaṣīda ʿalā l-waḥda*.

Mots-clés : chant arabe, improvisation, musique égyptienne, *ṭarab*, Umm Kulṯūm

* Frédéric Lagrange, Sorbonne Université, CEFAS, CERMOM, frederic.lagrange@sorbonne-universite.fr

** Cet article contient de nombreuses références à des concerts précis d'Umm Kulṯūm. Au moment de la rédaction, ces concerts sont disponibles à l'audition et au téléchargement sur diverses plateformes comme YouTube, SoundCloud à partir d'une recherche incluant la date précise. Ils le sont également sur les deux forums Zamanalwasl et Sama3y. Les lecteurs sont invités à rechercher ces concerts dans leur version intégrale. Seuls les extraits courts utilisés dans les analyses sont réunis sur un hyperlien : https://www.dropbox.com/sh/m1x7lg7myp30mam/AADwt-lJOeEsgCp1n2VIHo2La?dl=0 lié à cet article.

AnIsl 53 (2020), p. 169-196 Frédéric Lagrange
Umm Kulṯūm est-elle une interprète de musique savante ? Réflexions à partir de séquences de concert improvisées
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

✦ **ABSTRACT**

While in the Arab world, the totality of Umm Kulṯūm's repertoire is currently considered as being "classical" both in the sense of its highly regarded status in the artistic hierarchy as well as that of its propaedeutic value; to which extent does it actually qualify as "art music" and what traces of the *Naḥḍa* school has it retained? Starting from the term *waṣla*, employed throughout her career to identify a song during a concert, the article presents an appraisal of our present knowledge of the singer's performance policy, which has greatly increased since the internet diffusion of most of her concerts, in addition to the commercially distributed versions of her songs. It suggests that Umm Kulṯūm's metric (*muwaqqaʿ*) and non-metric (*mursal*) improvisations are the forms in which a continuity between her art and the aesthetic principles of the former school of court musicians is best observed. Two renditions of *Salū kuʾūs al-ṭilā* illustrate the successive vicissitudes of the "traditional" learned form known as *qaṣīda ʿalā al-waḥda*.

Keywords: arabic song, improvisation, egyptian music, *ṭarab*, Umm Kulṯūm

* * *

Introduction

Umm Kulṯūm (v. 1900-3 février 1975) est un sujet bien trop célèbre pour qu'on puisse encore espérer apporter du nouveau quant à ce qu'elle représente dans la culture égyptienne des XX^e^ et XXI^e^ siècles. De la jeune paysanne arrivant au Caire vers 1923 à l'icône du Pop art détournée par la publicité, par les jeunes artistes arabes, par les mèmes des réseaux sociaux proposant chaque jour de nouveaux calembours, souvent hilarants, à partir des paroles de ses chansons, Umm Kulṯūm en tant que phénomène social et idéologique est parfaitement connue. Elle aura été cependant moins et plus tardivement étudiée en tant que phénomène artistique, sinon dans le cadre d'un discours laudatif, voire hagiographique, du côté de la musicologie arabe (pour le meilleur, Victor Sahhab [Fiktūr Saḥḥāb] et son frère Elias Sahhab [Ilyās Saḥḥāb], coordinateurs de l'imposante *Mawsūʿat Umm Kulṯūm*[1]), tandis que l'ethnomusicologie occidentale a d'abord, selon son habitude, délaissé un objet relevant du *mainstream*, avant la monographie de Virginia Danielson en 1997, vingt-deux ans après la mort de l'artiste[2]. Depuis, l'ethnomusicologie est revenue à son mutisme sur le phénomène Umm Kulṯūm,

1. Saḥḥāb, Saḥḥāb, 2003. On trouvera également un discours mêlant l'analytique musicologique au laudatif dans l'ouvrage précédent de Fiktūr Saḥḥāb (1987, p. 221-242), une vingtaine de pages soit une surface textuelle assez modeste au regard de celle accordée aux compositeurs, dont l'importance chez Saḥḥāb est bien plus remarquable que la politique interprétative d'Umm Kulṯūm.
2. Danielson, 1997.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

préférant se concentrer, ce qui est somme toute compréhensible, sur des musiques en péril, que ce soit la musique savante sur support 78 tours dont la connaissance a progressé de manière remarquable, ou des musiques marginalisées, socialement ou idéologiquement, qu'elles soient « folkloriques » ou « populaires » (au sens de Philipp Tagg[3]). Umm Kulṯūm étant un phénomène total, où se mêlent le social, l'idéologique, l'historique, le politique et les questions de genre, il demeure que les principes esthétiques de son art au niveau de la création vocale n'ont pas été étudiés en détail, du moins dans des sources diffusées et accessibles, puisqu'une chanson (*uġniya*, *ġinwa*) est une rencontre entre composition musicale, composition poétique, arrangement orchestral, et interprétation des solistes instrumentaux et vocaux. L'excellente étude de Ali Jihad Racy, *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of* Ṭarab[4], offre, dans son quatrième chapitre « Music », un relevé de principes esthétiques parfaitement pertinents pour caractériser l'interprétation kulthumienne (gestion de l'hétérophonie, éthos vocal, étirement textuel, improvisation, art des cadences (*qafalāt*), jeux de gestion de la frappe fondamentale du cycle rythmique *waḥda*), mais ce sont des principes qui dépassent et englobent Umm Kulṯūm, et ne visent pas à prendre en compte son éventuelle spécificité, quand bien même elle est souvent citée par l'auteur comme illustration.

Le but de cet article est de suggérer une première évaluation de ce qui demeure, au sein de l'art interprétatif d'Umm Kulṯūm, des principes esthétiques de l'école musicale dont elle est issue, que l'on nommera selon ses préférences et son habitus : musique « traditionnelle » (si tant est que cet adjectif simplificateur permette de saisir l'efflorescence de la musique urbaine égyptienne au début du XX^e^ siècle) ; « école de la *Nahḍa* » ; ou « école de Ḥāmūlī et ʿUṯmān » ; ou « musique savante [*art music*] égyptienne » ; ou « *mūsīqā fuṣḥā* », un néologisme astucieux un moment suggéré par le violoniste et musicologue libanais Nidaa Abou Mrad[5], et qui suggère un parallélisme de statut entre des types de musique et des variétés linguistiques de l'arabe. C'est du reste un choix convaincant, les variétés de langue *fuṣḥā* (arabe littéraire)/*ʿāmmiyya* (arabe dialectal) n'étant pas des catégories discrètes, mais formant un continuum, tout comme les expressions musicales. Umm Kulṯūm est-elle donc une chanteuse classique ?

Si classique signifie étymologiquement « qui se rapporte aux citoyens de la première classe » et/ou « enseigné dans les classes », la question semble alors réglée : le répertoire kulthumien est fondé depuis longtemps en matériau didactique dans les conservatoires du monde arabe, et dans le cadre égyptien, il tend à remplacer le répertoire savant des *dōr*-s[6] et *muwaššaḥ*-s auxquels elle avait été elle-même formée (en plus du *tawšīḥ* et de la *qaṣīda* qui constituent son

3. Tagg, 1982.
4. Racy, 2004.
5. L'expression est forgée quand ce dernier fonde en 1997 une association au Liban nommée Mu'assasat al-mūsīqā al-fuṣḥā al-ʿarabiyya. Elle est employée à l'écrit dans l'intitulé du CD *ʿAlā ṭarīqat al-Nahḍa al-ʿarabiyya, taḥt al-mūsīqā al-fuṣḥā al-ʿarabiyya*, Byblos Records BLCD1023, 2001.
6. Tout au long de cet article, les noms propres et énoncés en arabe standard sont transcrits selon les règles usuelles ; les termes et énoncés dialectaux égyptiens suivent une translittération modifiée, ajoutant les graphèmes e, o, ē, ō, g. Les réductions d'interdentales aux dentales ou sifflantes sont notées suivant la réduction. Le [q] étymologique réalisé en attaque glottale est noté ᵠ (*raqq al-ḥabīb* > *raᵠᵠ el-ḥabīb*). Les voyelles

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

répertoire initial), puisque le répertoire de la *Nahḍa* n'est plus une musique vivante et n'a qu'un public confidentiel, en dépit de diverses entreprises de réédition d'enregistrements de musique arabe sur support 78 tours depuis une trentaine d'années[7]. D'autre part, selon des critères émiques et en regardant la réalité de la réception d'Umm Kulṯūm de son vivant ou depuis son décès en 1975, elle est effectivement regardée, dans sa version « performance de concert » comme le sommet indépassable d'un néo-classicisme fondé en art national et patrimonialisé du vivant même de la chanteuse.

Taxinomie de la production kulthumienne, entre critères « émiques » et « étiques »

La question de taxinomie « musique savante » ou « musique d'art » (*art music*) *vs.* « musique de consommation courante » (*popular music*) et musique populaire traditionnelle (*folk music*) ne peut en tout état de cause trouver de réponse dans le seul discours des praticiens sur leur production et celle de leurs contemporains et prédécesseurs, mais implique de croiser des critères internes (éléments du discours musical) et externes (présence d'une tradition théorique écrite ou non, circonstances d'exécution, statut émique de la production, des producteurs, du public, des textes chantés, etc.). Au cœur des premiers critères se trouvent les questions de complexité (ambitus de la mélodie instrumentale et vocale, complexité mélodique, reproductibilité conditionnée à une formation), de créativité/exploration (absence de répétition mélodique de sections dans la composition, dialectique compositeur/interprète), et d'organologie. C'est cependant « sans illusion sur la valeur des mots que nous reprendrons les termes de musique savante et de musique populaire »[8].

Si le répertoire kulthumien est envisagé comme un tout dans le discours musicologique arabe, d'un point de vue étique, ce répertoire ne saurait être envisagé comme un ensemble cohérent. Il y a une évidente différence de nature entre :

1. le répertoire de formation de la cantatrice, enregistré sur support 78 tours, et sa continuation immédiate (*dōr*-s composés par Dāwūd Ḥusnī et Ẓakariyyā Aḥmad dans les années 1930), répertoire qui n'est connu que dans sa version « virtuelle », « exemplaire » et résumée, puisque les disques 78 tours de l'après-1918 cessent de mimer une performance réelle, bien que raccourcie, et n'offrent plus qu'un condensé d'une œuvre (généralement) destinée à être interprétée en public ;

longues étymologiques réduites dans la prononciation sont notées sous forme brève (*ʿumrī* > *ʿomri*). Les voyelles épenthétiques sont notées *-e* (*leṣ-ṣabr-e ḥdūd*). L'assimilation des solaires est systématiquement notée.

7. Parmi les plus récentes et les plus sérieuses sur le plan scientifique, les rééditions de la fondation AMAR, présentées sur le site : http://www.amar-foundation.org

8. Pour plus de détails sur ces notions appliquées à la musique égyptienne, voir Lagrange, 1994, vol. 2, p. 457-466, en ligne à l'adresse suivante : https://www.dropbox.com/sh/06fstvf7qn5nync/AABk5PboXYoxbATaHXZxxWK5a?dl=0

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

2. le répertoire composé *ad hoc* et lui aussi enregistré sur le même support (*ṭaqṭūqa*-s) sentimentales, monologues, et pour lequel nous n'avons, pour les mêmes raisons techniques, aucune idée de la version en performance de concert à de rares exceptions près, voir *infra* ;
3. le répertoire de chansons composées pour les films tournés par l'artiste entre 1936 et 1947, certaines étant uniquement destinées à demeurer en version « cinématographique », d'autres constituant pour elle un matériau utilisable en concert (sans que les critères de sélection soient clairs)[9] ;
4. le répertoire de « chansons longues » de concert, s'imposant dès la fin des années 1930 et se poursuivant jusqu'à sa mort. Cette chanson kulthumienne, profondément idiosyncrasique, est un modèle hybride et instable, mais pouvant être caractérisé comme une fusion d'éléments constitutifs sur le plan formel ou esthétique, empruntés à la suite (*waṣla*) de la musique savante de la *Nahḍa* (pièces instrumentales, puis *muwaššaḥ*, *dōr*, *qaṣīda* mesurée, *mawwāl*, *qaṣīda mursala*), auxquels viennent s'ajouter les deux formes modernistes, dont l'apparition est liée à la domination de l'industrie du disque sur la scène égyptienne dans les années 1920, les formes antinomiques du « monologue » et la « *ṭaqṭūqa* » moderne. Ces deux formes constituent, quant à elles, le cadre formel de l'*uġniya* moderne à prétentions classicisantes. La dénomination monologue (*mōnōlōg*) est la plus problématique. À l'origine de cette création lexicale qu'on rencontre dans les catalogues de maisons de disques à partir du milieu des années 1920, par emprunt au français, la volonté de souligner que l'interprète est seul à assumer la ligne mélodique vocale, sans l'aide des choristes (*maḏhabgiyya*, *muraddidūn*) qui interviennent aussi bien dans le *dōr* (section initiale du *maḏhab* et séquence responsoriale *hank* dans la section principale) que la *ṭaqṭūqa* traditionnelle (accompagnement du vocaliste dans le refrain *maḏhab*). Mais cette condition nécessaire n'est pas suffisante : pour qu'un chant soit un « monologue », il faut sur le plan littéraire que le poème soit un chant d'amour en dialecte, et sur le plan musical que la composition suive une esthétique expressionniste, limite les répétitions de refrain, voire les supprime totalement, et alterne éventuellement sections mesurées et non mesurées. La frontière entre *ṭaqṭūqa* moderne (à couplets sur une mélodie différente) et le monologue est parfois difficile à tracer, et l'un des premiers succès d'Umm Kulṯūm, *In kont asāmeḥ*, présenté dans les catalogues comme un monologue, ne diffère guère dans sa structure d'une *ṭaqṭūqa* sentimentale moderne. De même, certaines « chansons longues » de la période ultérieure (années de guerre et immédiate après-guerre) sont classées dans

9. De fait, les chansons de films pour lesquelles a subsisté un enregistrement de version publique sont peu nombreuses : *Efraḥ ya ᵍalbi* (film *Našīd al-amal*, 1936, concert vers 1937, peut-être au Ewart Hall de l'American University in Cairo) ; *Ya lēlet el-ʿīd* (film *Danānīr* 1939, concert du 22 septembre 1944 au Nādī al-Ahlī ; *ʿĒni ya ʿēn* et *Ġannīli šwayy* (film *Sallāma*, 1945, concerts de date inconnue vers 1945-1946 et 4 décembre 1952 au théâtre Azbakiyya pour le second titre), *Ẓalamūni n-nās* (film *Fāṭma*, 1947, concert du 1er janvier 1953 au théâtre Azbakiyya). Elles sont de thématique sentimentale, à l'exception de la seconde, chanson saluant le ʿId al-Fiṭr. Leur interprétation est extrêmement portée vers le *ṭarab*, multipliant les ornements et les improvisations. L'écart esthétique et d'éthos entre les enregistrements film et 78 tours d'une part et l'enregistrement en public est extrême pour la première.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

les anthologies comme « monologues », en dépit de la présence d'une structure en couplets, qui ressortirait plutôt de la dénomination *ṭaqṭūqa*, sans doute délaissée car associée à un divertissement léger dans lequel ne s'inscrit pas la démarche kulthumienne.

On notera la conservation de la désignation *waṣla* (attestée par les longues présentations des annonceurs radio avant et après chaque performance, jusqu'au dernier concert de 1973) pour désigner la chanson dans un concert kulthumien (le terme par contre ne peut être usité en dehors d'une situation de performance). Le terme est cependant partiellement vidé de son sémantisme étymologique puisqu'il n'est plus une « suite-liaison » d'éléments librement sélectionnés et assemblés à partir d'un patrimoine commun, comme c'est le cas au tournant du XX^e^ siècle, mais plutôt une « liaison » entre différents types de discours musicaux au sein d'un même ensemble. Cette désignation et l'usage des trois longues chansons dans un concert (du moins avant juin 1967, où le choc psychologique de la défaite vient consacrer la fatigue de l'artiste vieillissante qui se limitera ensuite à deux chansons – sauf à Paris en novembre 1967), souligne la parenté et la continuité avec les usages du chant savant pré-années 1920, où le concert comporte nécessairement trois *waṣla*-s, chacune sur un mode (*maqām*) différent. De fait – et dans la mesure où l'attribution d'un mode unique à une chanson longue fait sens[10] – chaque *waṣla*/chanson du concert kulthumien est généralement dans un mode différent[11].

Après le dernier film, tourné en 1947, cette forme de la chanson longue de concert devient quasi monopolistique dans le répertoire de la chanteuse, à l'exception des chants patriotiques et religieux ou liés à des événements politiques et nationaux divers.

Toutes ces formes ne sont pas à égalité devant les critères étiques de la musique savante/*art music*, en soi très variables et imprécis, ni devant les critères émiques de la musique de *ṭarab*[12]. À l'intérieur même de la « chanson sentimentale longue », des différences sont sensibles entre titres de même

10. Contrairement aux pièces de l'école de la *Nahḍa* qui expriment l'essence du mode et ne laissent entendre des échelles différentes que dans des sections limitées avant de revenir au mode de départ, la chanson moderne prend des libertés extrêmes avec ce principe, bien avant l'esthétique de patchwork modal qui caractérise nombre de compositions des années 1960. Ainsi le monologue/chanson *Ahl el-hawa* composé par Zakariyyā Aḥmad vers 1944 commence en mode *nahāwand*, mais cette couleur n'est exploitée qu'au début de la pièce, et elle se conclut en *rāst*… Cependant, le « mode de la chanson » correspond généralement à celui de la phrase mélodique vocale d'ouverture (mais pas nécessairement celui de la phrase mélodique instrumentale d'ouverture), et celui de la phrase conclusive du refrain.

11. On repère certes quelques exceptions à cette règle : au cours des années 1950, la domination du mode *kurdī* sur l'inspiration du compositeur Riyāḍ al-Sunbāṭī amène quelques doublons en ce mode : *ʿAwwedt-e ʿēni*, *Ḏikrayāt*, *Ya ẓālemni*, *Dalīli ḥtār* peuvent être combinées dans un même concert. De même, en janvier et mars 1969, *Hāḏihi laylatī* et *Beʿīd ʿannak*, toutes deux en mode *bayyātī*, sont appariées dans un même concert.

12. Émotion artistique de l'auditeur découlant de sa concentration et attention au détail dans la production de la ligne mélodique, instrumentale ou vocale. Voir Racy, 2004, sur les procédés y menant. Dans son utile article « *Laḥẓat al-ṭarab* », Ma3azef.com, 16 août 2019, le critique musical libanais Fādī al-ʿAbdallāh propose que le *ṭarab* soit défini comme un fait de réception, « une petite explosion à la surface des sens », distinct du calme plaisir esthétique et intellectuel, conditionné à la combinaison de plusieurs des effets suivants : répétition ; ornement ou variation sur canevas ; surprise ; jeu d'émission du son ou de la voix ; modification rythmique ; micro-modulation scalaire ; charge de la cadence. Voir https://ma3azef.com/لحظة-الطرب/?fbclid=IwAR3pfDmuzKoyWCoHunHOV57Vuz7CDkvM-CK5M-n_p94jY9F-pg05pDa1n8k, consulté le 19 août 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

époque, laissant par exemple une part plus ou moins importante à l'interaction créatrice entre ligne mélodique composée et ajouts de l'interprète, que ces ajouts soient de l'ordre de l'improvisation instantanée ou de l'« improvisation accumulative » (formules interprétatives propres à la chanteuse, toujours proposées dans une même section de la chanson). Ainsi, par exemple, la variation se situe toujours dans la section d'ouverture puis dans la section *nās men ʿulūbha teʿūl ya lēl* dans *Ahl el-hawa* (v. 1944-1959)[13] [ext-1] ; toujours dans la section *aḥāf fel-boʿd-e tewḥešni* dans *Dalīli ḥtār* (1955-1963) [ext-2] ; toujours dans la section *we-kfāya aṣḥa ʿalā btisamtak* dans *Amal ḥayāti* (1965-1969) [ext-3], etc. Une improvisation en une autre section de la chanson que celle où elle est « attendue » est d'autant plus appréciée d'un public ravi, de même que son absence provoque une légère frustration. L'esthétique des compositions joue dans l'ampleur des improvisations de l'interprète : celles de Zakariyyā Aḥmad appellent, voire exigent le *taṭrīb*[14] plus clairement que celles de Muḥammad al-Qaṣabgī et Riyāḍ al-Sunbāṭī dans la période 1937-1964. Pourtant, Umm Kulṯūm n'improvise pas au-delà de l'ornementation dans *el-Aḥāt* de Zakariyyā Aḥmad, et improvise beaucoup dans *Šams el-aṣīl* de Sunbāṭī, dont on peut même se demander si elle n'est pas une composition « à la manière » du premier[15], pour pallier son absence tout au long des années 1950, à la suite d'un différend financier avec la cantatrice. Les improvisations sont de façon générale moins indispensables dans les pièces composées par Riyāḍ al-Sunbāṭī et Muḥammad al-Qaṣabgī que chez Zakariyyā Aḥmad, mais elles sont néanmoins clairement envisagées, et la logique interprétative kulthumienne est finalement prise en compte par tous ses compositeurs. Le lieu commun selon lequel le compositeur Muḥammad al-Qaṣabgī serait profondément « fixiste » et ennemi de l'improvisation et du *taṭrīb* chez son interprète fétiche[16] ne peut être défendu, depuis d'une part la (re-)découverte du concert de *Raʿʿ el-ḥabīb* du 3 janvier 1952 [ext-4], hautement improvisatif, mais surtout la révélation de *Ya ʿalbi bokra s-safar* (vers 1937), qui non seulement « laisse », mais prévoit et encourage des improvisations massives tout au long de la pièce [ext-5].

Àprès le « tournant de 1964 » (*Leṣ-ṣabr-e ḥdūd*, *Enta ʿomri*, *Sīret el-ḥobb*)[17] les compositeurs ne laissent plus autant de « plages de variation ». Dans cette période tardive, ces plages

13. La première date est celle du premier concert, la seconde celle du dernier concert.

14. Le terme *taṭrīb* pourrait être glosé par : recherche par le vocaliste de la production du *ṭarab* par voie de répétitions mélismatiques et d'improvisations répétées, le plus souvent mesurées, sur un même élément textuel. Si le mot *ṭarab* est toujours positivement connoté, *taṭrīb* peut être vu comme un « artifice » réactionnaire par les tenants d'une ligne « moderniste » (voir note 17).

15. L'idée que *Šams el-aṣīl* soit une « imitation » stylistique de Zakariyyā Aḥmad par Sunbāṭī nous est suggérée par Fādī al-ʿAbdallāh que nous remercions de cette idée.

16. Voir par exemple l'interview de Qaṣabgī par le journaliste syrien ʿAdnān Murād, 1958, en ligne sur : https://www.dropbox.com/s/zl8h83qibif3sfw/Adnan%20Murad-Interview%20Qasabgi%20%28Shabaka%2017-11-1958%29.pdf?dl=0. Il s'agit de toute évidence d'un « bidonnage », néanmoins révélateur des perceptions courantes dans les années 1950 sur ce que seraient des orientations « modernistes » *vs.* « réactionnaires » et l'association du *ṭarab* à la seconde catégorie.

17. Ces trois chansons, respectivement composées par : Muḥammad al-Mawgī et chantée pour la première fois le 2 janvier 1964 ; par Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb et créée le 6 février 1964 ; par Balīġ Ḥamdī et dont la Première eut lieu le 3 décembre 1964, sont toutes les trois le signal de rupture d'Umm Kulṯūm avec l'esthétique conservatrice de Riyāḍ al-Sunbāṭī, son compositeur fétiche des années 1950, et l'entrée un pas en avant vers une musique plus aisée à saisir, plus dansante, moins élitiste.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

d'improvisation sont assurément plus limitées, prévues pour des ornementations non mesurées, particulièrement dans les compositions de Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb, Balīġ Ḥamdī et Muḥammad al-Mawgī, mais elles sont encore présentes. Le surgissement d'une improvisation mesurée n'en est que plus remarquable.

L'évolution de cette politique interprétative est donc à la fois liée à la politique compositionnelle des individus, et à l'évolution chronologique. Ainsi, on observe au fur de la carrière d'Umm Kulṯūm un changement de statut des répliques instrumentales, qui évoluent depuis la simple *lāzima* (réplique à la phrase chantée, pl. *lawāzim*) improvisée vers la *lāzima* composée dès les années 1930 – Zakariyyā Aḥmad refusera de dépasser ce stade – puis vers une organisation précise des dialogues ligne chantée/ligne instrumentale, et placement par le compositeur de « segments à tour de force vocal » basés sur un mélisme complexe permettant répétition et amélioration ornementale dans les années 1950 et 1960. C'est là un élément particulièrement caractéristique des compositions de Sunbāṭī : ainsi la *qafla* (cadence) en mode *rāst* sur le mot *farḥān* dans la phrase *ašūf ʿēnak terāʿīni we-ᵠalbi men reḍāk farḥān* [ext-6] dans la chanson *Dalīli ḥtār* (1955-1963), ou les *qaflāt* successives en *rāst* également sur le mot *nidāk*, dans la phrase *we-rūḥi tesmaʿ nidāk* [ext-7] de la chanson *Ḥayyart-e ᵠalbi* (1961-1966), qui donnent le sentiment exaltant d'une suite de pirouettes jouissivement acrobatiques, tandis que le public en extase rappelle ces enfants qui exigent par un « encore » impérieux que le père les lance une dernière fois en l'air…

Dans l'école précédente, celle de la *Nahḍa*, les « tours de force » sont assurément présents, et peuvent être fixés, mais ils le sont par l'interprète lui-même et non par le compositeur. C'est le *muṭrib* qui, indépendamment du concepteur d'un *dōr*, les inclut dans « sa » version personnalisée d'une œuvre partagée par la communauté : par exemple le mélisme « *betnawwaḥ lēh* » imitant le roucoulement de la colombe avec transformation du b>v par Yūsuf al-Manyalāwī dans sa version d'*El-bolbol gāni we-ᵠalli*[18] [ext-8], « exploit » absent de toutes les autres versions de la même pièce enregistrées par d'autres vocalistes et donc marque personnelle du grand vocaliste. Il est évidemment difficile d'estimer la mesure dans laquelle ces « virtuosités obligatoires » chez Umm Kulṯūm sont entièrement prévues par le compositeur, ou se développent dans la phase de préparation et de répétitions où ce dernier travaille avec l'interprète avant la Première de la chanson, mais la différence avec l'école précédente est que ces éléments sont parties inhérentes de l'œuvre.

On remarque dans la chanson kulthumienne, à partir du milieu des années 1960, une simplification de la ligne mélodique chantée, allant de pair avec une réduction logique de l'ambitus de la chanteuse, dont les capacités baissent avec l'âge, et une modification massive du ratio sections chantées/sections instrumentales aux dépens des premières, alors que parallèlement le discours instrumental se complexifie, singulièrement au niveau de la distribution orchestrale, tout en demeurant monodique. Ainsi, d'un point de vue étique, la chanson kulthumienne

18. Enregistrement Gramophone sur 4 faces 012427-30, matrices 1714c-1717c (janvier 1909), réédité sur CD AMAR *Yūsuf al-Manyalāwī, Muṭrib al-Nahḍa al-ʿArabiyya*, 2011.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

des années 1960 à la fin de sa carrière apparaît alors comme une forme hybride, caractérisant une lente évolution depuis un art savant issu de la musique de *taḫt* perfectionnée par l'école khédiviale vers la « chanson populaire ». Mais cette question de taxinomie demeure tributaire des habitus musicaux de chacun, outre les goûts personnels.

Notre but sera donc d'examiner ce qui reste, dans l'art de la performance publique chez Umm Kulṯūm, de la musique savante égyptienne de la *Nahḍa* telle que la révèle l'industrie du 78 tours quand elle part à la conquête de l'Orient dès 1903 et enregistre avant-guerre (dans les limites d'un médium encore techniquement primitif) une musique sur laquelle elle n'a pas encore prise, au sens où les pièces longues de musique savante (le *dōr* en particulier) enregistrées sur support disque avant 1914 sont une image, certes déformée du fait des contraintes techniques, d'une performance. Après 1918, quand l'industrie reprend ses campagnes d'enregistrement, le disque 78 tours ne sera plus l'image diffractée d'une *performance*, mais celle d'une *virtualité de performance*. Cette évolution est patente dans les enregistrements des années 1920, et la meilleure illustration en est la disparition complète des pièces sur 4 faces dans les catalogues des maisons de disques, les *dōr*-s étant distribués uniquement dans des versions sur deux faces. On ne saura ainsi jamais comment Umm Kulṯūm chantait en public *Yōm el-hanā* (comp. Dāwūd Ḥusnī, 1931) ou *Emta l-hawā* (comp. Zakariyyā Aḥmad, 1936), deux chants qui sont aussi un chant du cygne du genre *dōr*, ni la durée de leur exécution, ni les ajouts de l'interprète, et évidemment encore moins les résultats d'une émulation entre vocalistes comme avant l'apparition de l'industrie, puisque l'introduction de la notion de copyright rendit impossible le partage des compositions dans le milieu musical[19].

L'improvisation, particulièrement, est le lieu par excellence où, jusqu'à très tard dans la carrière de la diva, on retrouve des traces évidentes d'une formation à la musique savante. Il faut dire que la matière permettant de repérer cette permanence dans la politique interprétative d'Umm Kulṯūm manquait jusqu'à encore très récemment : seules les générations qui avaient eu l'occasion d'entendre la chanteuse en concert à de nombreuses reprises, directement dans les salles où elle se produisait ou en suivant patiemment la radiodiffusion de ses concerts, pouvaient précisément comprendre son art. Mais les enregistrements à la disposition des chercheurs jusqu'au début des années 2000 ne permettaient pas d'analyser la politique interprétative d'Umm Kulṯūm de façon satisfaisante.

19. Dans le cas particulier d'Umm Kulṯūm, Gramophone/His Master's Voice intente un procès à sa rivale Munīra al-Mahdiyya en 1929 parce que cette dernière interprète en public des succès d'Umm Kulṯūm « en en changeant la tonalité » (*maqām ?*) et rencontre plus de succès que l'interprète originelle. Voir courrier interne Gramophone Company du 16 août 1929, disponible sur : https://www.dropbox.com/s/dp44619ugl6hfx3/Proc%C3%A8s%20Gramophone%201929.pdf?dl=0

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

État des sources enregistrées et redécouverte du corpus

De la mort d'Umm Kulṯūm aux années 2000 étaient commercialement disponibles (en Égypte par le biais de la filiale de commercialisation de la Radio et Télévision, le monopole d'État Sono Cairo), en support disque LP (rapidement abandonné en Égypte dès la fin des années 1970), en cassette puis CD :

- la quasi-totalité des enregistrements sur support 78 tours, complétés en France par le Club du Disque arabe et au Royaume-Uni par les disques EMI, cependant non documentés en matière de compagnie et date précises d'enregistrement ;
- les chansons des films ;
- les enregistrements sur disque Cairophone (78 tours puis vinyles 45 tours et 33 tours) ;
- la quasi-totalité des « chansons longues » composées entre la fin des années 1930 et 1973, d'abord en version une face LP (26 minutes maximum), 2 faces LP (52 minutes maximum), ce qui implique sélection d'une version studio ou d'un concert, et montage en cas de version concert. L'accord de la chanteuse de son vivant était nécessaire pour le choix d'une version de concert, et les versions en studio des chansons longues des années 1960 étaient destinées à la commercialisation immédiate à la suite de la Première de la chanson. L'usage était la création de deux ou trois chansons longues sentimentales pendant une « saison », allant de décembre à juin. Par exemple, la saison 1957-1958 voit la création de deux chansons *ʿAwwedt-e ʿēni*, *Qiṣṣat al-ams* ; 1964-1965 voit la création de *Sīret el-ḥobb*, *Arāka ʿaṣiyya d-damʿ*, *Enta l-ḥobb*. Les versions commercialisées dans les pays où Umm Kulṯūm avait donné des concerts étaient susceptibles de changer, pour privilégier un concert local. Enfin, la compagnie d'État Sono Cairo commercialisa à partir de la fin des années 1980 d'autres versions, plus longues, de certaines chansons, incluant des concerts à l'étranger (Tunis, Paris et Abu Dhabi notamment), sans indication de date précise de ces performances, cependant.

Les années 2000 ont modifié profondément cette situation, pour deux raisons :

- une collaboration entre le collectionneur et amateur égyptien Dr Ṣāliḥ ʿAbd al-Fattāḥ et la station de radio d'État *Iḏāʿat al-aġānī*, diffusant sur la bande FM, a débouché sur la mise à la disposition des archives de la radio, la recherche des bandes originales des concerts, de leurs dates, et la diffusion quotidienne de deux concerts avec la présentation d'époque. C'est là une entreprise plus difficile qu'on pourrait l'imaginer, dans la mesure où lors des concerts, deux magnétophones étaient conjointement utilisés, avec un son et une vitesse de défilement susceptibles d'être très légèrement différents d'un appareil à l'autre, le concert étant enregistré sur des bandes magnétiques de 30 minutes et 60 minutes. Une performance peut donc être constituée de deux à trois, voire quatre bandes magnétiques différentes, souvent mal classées dans les archives, avec un court *overlap* permettant de repérer le concert. Mais de façon générale, depuis la fin de la première décennie du XXIe siècle, la très grande majorité des concerts radiophoniques du premier jeudi du mois, et quelques concerts supplémentaires dus à des événements divers, ont été diffusés et

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

en conséquence enregistrés et archivés par les amateurs. Il y a nécessairement quelques incertitudes sur les dates et l'exactitude des reconstitutions, mais elles sont limitées. Pour la période 1955-1973, on dispose d'une phonothèque presque complète, incluant les concerts à l'étranger (mais par contre très peu de concerts en province en Égypte, la plupart étant apparemment perdus), ce qui permet de mesurer réellement le degré de variation et la politique improvisatoire de l'interprète d'une version à l'autre. On dispose pour certaines chansons longues de très nombreuses versions (*Ahl el-hawa* : 10 versions entre le milieu des années 1940 et 1959 ; *Gaddedt-e ḥobbak lēh* : 14 versions entre 1952 et 1959 ; *Rubāʿiyyāt al-Ḫayyām* : 23 versions entre 1953 [bien que créée en décembre 1950 on ne dispose pas d'enregistrements complets avant cette date] et 1968 ; *Sahrān le-waḥdi* : 11 versions entre 1950 et 1962 ; *Dalīli ḥtār* : 25 versions entre 1955 et 1963, etc.) ;

– la seconde est liée à l'Internet et à la diffusion des collections privées, autrefois réservées à des cercles très fermés. D'abord diffusés sur des forums (*Samāʿī, Zamān al-waṣl*) puis plus récemment sur YouTube et SoundCloud, ces multiples concerts, éventuellement commentés sur les forums, ont permis de renforcer considérablement notre connaissance de l'art d'Umm Kulṯūm. Les programmes radiophoniques étant immédiatement reproduits sur support Internet, des enregistrements autrefois inconnus ont été mis à la disposition du public[20].

D'autre part, des documents iconographiques et des listes de concerts avec tentatives de datations, plus ou moins sérieuses, circulent sur ces forums et permettent de se faire une idée presque exacte des performances en public depuis 1953 (année quasiment blanche pour Umm Kulṯūm en raison de son voyage pour raison de santé aux États-Unis). La question de la datation des enregistrements d'avant 1953-1954 reste extrêmement problématique, ainsi que celle de leurs supports originaux. Je précise que cette date correspond à l'enregistrement systématique des concerts d'Umm Kulṯūm par la radio d'État. La date à laquelle la station cairote dispose de magnétophones et de bande magnétique n'est pas connue : Radio Paris en utilise à partir de 1948, on peut penser que vers 1950-1951 le basculement fil magnétique/bande magnétique est opéré en Égypte.

Avant 1954, les enregistrements permettant de savoir quelle artiste Umm Kulṯūm a été sur scène se réduisent à une quarantaine. Quant à la période antérieure à 1937, nous ne savons en définitive strictement rien de son esthétique interprétatrice. Umm Kulṯūm est une vocaliste pour laquelle nous ne disposons, entre 1924 et 1937, que de disques qui informent sur des capacités vocales, un timbre, un répertoire, ainsi que de sources secondaires mentionnant sa position dans le champ artistique et l'effet produit sur l'auditoire. Mais aucun document sonore reproduisant une performance en interaction avec un public : elle commence en effet sa carrière d'artiste liée à

20. Sur la question de l'archivage privé, collaboratif, ou non institutionnel, voir dans ce même numéro des *Annales Islamologiques* l'article de Pierre France, « Archives sauvages et *bootleggers* des musiques arabes ». Deux des sites cités par P. France, Sama3y et Zaman al-wasl, possèdent chacun une section dédiée à Umm Kulṯūm. Celle de Sama3y vise à l'exhaustivité dans la mise à disposition des concerts publics de la cantatrice et cherche l'exactitude dans la datation. Le second est plus sélectif, et préfère mettre en ligne les meilleurs concerts en analysant la performance.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

l'industrie du disque à un moment où celle-ci a cessé de reproduire la musique vivante, comme expliqué *supra*. Si les 18 minutes d'un *dōr* enregistré en 1909 ou 1910 par un Yūsuf al-Manyalāwī ou un ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī ne donnent qu'une idée imparfaite de leur art, il s'agit cependant d'un enregistrement de performance, certes en studio avec un auditoire partiellement factice, certes en dehors des conditions de production usuelle du *ṭarab*, mais, miraculeusement, permettant tout de même à l'artiste de parvenir à la *salṭana*, qu'on pourrait traduire à la fois comme l'auto-*ṭarab* et l'état permettant au musicien de produire le *ṭarab* du récepteur. L'art d'Umm Kulṯūm en public lui est tout simplement inconnu. Les enregistrements de concerts publics les plus anciens remontent aux années 1937-1938 – sans qu'il soit vraiment possible de déterminer une date incontestable – et sont constitués de quatre *qaṣīda*-s et deux monologues, performances probablement données à l'Ewart Hall de l'American University in Cairo[21].

Ces documents sonores, dont on peut supposer qu'il s'agit à la base d'enregistrements sur fil Marconi ultérieurement transférés sur bande magnétique, et probablement enregistrés par des amateurs tout au début des années 1950 lors de rediffusions, au moment où les amateurs privés peuvent s'acheter un magnétophone à bande, font office de « chaînons manquants » entre les enregistrements de musique de *taḫt* des années 1905-1914 et les chansons accompagnées de l'orchestre oriental à partir de la fin des années 1940 dont nous disposons encore (comme les trois versions de *El-awwela fel-ġarām*) et surtout ceux des années 1950, et permettent de saisir que la transition d'une esthétique à l'autre fut si graduelle qu'elle en fut sans doute partiellement insensible.

L'idée d'un tournant esthétique majeur pris par la musique égyptienne dans les années 1930 et d'une rupture violente avec les principes esthétiques de la musique de *taḫt* telle que reflétée par la production discographique de musique savante sur support 78 tours s'impose à tout auditeur ne disposant que des « extrémités » de l'âge de l'enregistrement commercial[22]. Ce tournant s'observe particulièrement dans deux domaines connexes :

1. La réduction ou disparition de la dimension hétérophonique de l'accompagnement instrumental, et des effets hétérophoniques ligne mélodique instrumentale/ligne mélodique chantée, et remplacement de ceci par :
   a. une composition croissante des répliques instrumentales aux phrases chantées, dites *lawāzim*, puis évolution de ces *lawāzim* en courtes phrases instrumentales plus complexes, pouvant être insérées en milieu de phrase mélodique chantée et non seulement en conclusion de phrase, et dans lesquelles la distribution remplace le hasard de l'intervention ;
   b. une distribution réglée des rôles entre les instruments, et entre les instruments et la voix, qui remplace l'improvisation dans les interventions et l'émulation. Cette évolution va de

21. *Salū kuʾūs al-ṭilā, qaṣīda* (poème Aḥmad Šawqī, comp. Riyāḍ al-Sunbāṭī, *maqām sīkāh*) ; *Ataʿaggalu l-ʿumra, qaṣīda* (poème Aḥmad Šawqī, comp. Riyāḍ al-Sunbāṭī, *maqām bayyātī*) ; *Maqādīru min gafnayki, qaṣīda* (poème Aḥmad Šawqī, comp. Riyāḍ al-Sunbāṭī, *maqām ḥigāzkār*) ; *Kayfa marrat ʿalā hawāki* (poème Aḥmad Šawqī, comp. Riyāḍ al-Sunbāṭī, *maqām bayyātī*) ; *Ya ʿalbi bokra s-safar*, monologue (poème Aḥmad Rāmī, comp. Muḥammad al-Qaṣabgī, *maqām rāst*) ; *Fāker lamma kont-e ganbi*, monologue (poème Aḥmad Rāmī, comp. Riyāḍ al-Sunbāṭī, *maqām bayyātī*).

22. Voir Lagrange, 1991.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

pair avec un étoffement progressif du *taḫt* (huit instrumentistes photographiés dans la célèbre photographie de l'orchestre d'Umm Kulṯūm au Congrès de 1932), débouchant sur « l'orchestre oriental », étoffement qui touche cependant surtout les cordes frottées (ajout rapide d'un violoncelle, visible en 1932 chez Umm Kulṯūm, chez Fatḥiyya Aḥmad en 1931, et multiplication des violons).

2. La disparition progressive de la centralité de la relation dialectique composition/interprétation. Le point de départ, au tournant du XX^e^ siècle, est dans les pièces de type *dōr* un discours mélodique composé parfois réduit à un canevas, exigeant de ce fait une grande créativité de la part des interprètes, et particulièrement du vocaliste soliste. Cette créativité s'exprime, dans le répertoire savant, dans deux types d'improvisation : ornementale et compositionnelle, ou pour reprendre les trois catégories plus fines de Nidaa Abou Mrad[23] : a. variation monomodulaire (correspondant à ce que je nommais « ornementale ») ; b. improvisation plurimodulaire d'interpolation (c'est-à-dire responsoriale et mesurée) ; c. improvisation plurimodulaire cantillatoire (propre aux pièces ou sections non mesurées, quand bien même une pulsion rythmique non marquée peut être décelée dans le phrasé instrumental ou vocal), pour ne garder que le degré le plus limité de la variation monomodulaire (respectant la structure sous-jacente du segment mélodique concerné), et donc l'ornementation, qui devient la seule signature esthétique d'arabité musicale. Umm Kulṯūm commence sa carrière au moment où les compositeurs affirment leur spécificité face aux interprètes, et cette relation dialectique n'est plus une condition de l'existence même de la pièce (certains *dōr*-s ne sont rien sans interprétation, tant leur canevas composé est limité), mais elle demeure une condition du *ṭarab*. Les pièces les plus tardives d'Umm Kulṯūm sont conçues pour être autosuffisantes, ne nécessitant pas d'intervention compositionnelle de l'interprète qui n'est en ce cas qu'un plus, un agrément, une cerise sur un gâteau déjà parfait.

Mais l'étonnement qui saisit l'auditeur devant cette évolution si rapide et si violente est peut-être un leurre[24]. Il se peut qu'elle ait été relativement insensible, si graduelle pour les contemporains, qu'ils sentirent de l'évolution là où nous sentons actuellement une rupture. L'hypothèse que je veux développer ici est qu'Umm Kulṯūm est justement une artiste de transition, une des dernières représentantes de l'interprétation savante au XX^e^ siècle, et donc à ce titre à la fois la plus célèbre icône de la musique arabe au XX^e^ siècle et aussi une interprète atypique, en porte-à-faux vis-à-vis du siècle. Contrairement à Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy ou ʿAbbās al-Bilīdī, spécialisés dans l'interprétation du répertoire de la *Nahḍa* à la radio jusqu'au cœur des années 1950, elle porte sur ses épaules la tâche de la modernisation, les espoirs de l'universalité, et non la seule préservation de l'héritage culturel (*turāṯ*), valorisé dans le discours, mais délaissé dans la pratique.

23. Abou Mrad, 2004, voir spécifiquement les sections 54-61 de l'édition en ligne sur : https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/464?lang=en

24. Je modifie donc ici les conclusions de mon article de 1991, dont la rédaction est antérieure à la « redécouverte » du corpus kulthumien.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Je souhaite examiner un domaine dans lequel Umm Kulṯūm semble illustrer une continuité avec l'école savante, en pointant aussi les points de rupture, et qui sont des éléments choisis parmi une infinité de détails interprétatifs permettant d'examiner cette permanence de principes esthétiques. Il s'agit du second point précédemment exposé, à savoir la rémanence de stratégies improvisatrices et de relation dialectique compositeur/vocaliste sur la ligne mélodique suivie dans la performance kulthumienne. Deux points seront successivement évalués : d'une part une étude de cas basée sur un chant précis, comparant et commentant deux enregistrements séparés d'une quinzaine d'années d'une même pièce, la *qaṣīda Salū kuʾūs al-ṭilā*, qui permettront de se demander dans quelle mesure ces interprétations peuvent être rattachées à un type de chant propre à l'école de la *Naḥḍa*, la *qaṣīda ʿalā l-waḥda*[25]. D'autre part, les sections d'improvisations mesurées d'Umm Kulṯūm, qu'elles demeurent dans la reformulation ou qu'elles s'échappent dans le plurimodulaire de type responsorial (réponse à l'orchestre en ce cas).

Quelques remarques préliminaires s'imposent :

a. Tout d'abord, la « redécouverte des sources » à laquelle je faisais allusion ne concerne pas la seule Umm Kulṯūm, et la présence de sections improvisées dans des œuvres composées pour lesquelles on ne disposait auparavant que de la version commercialement diffusée – ou d'aucunes – est attestée jusqu'au milieu des années 1970. Les chanteurs Muḥammad ʿAbd al-Muṭṭalib et ʿAbbās al-Bilīdī enregistrent dans les années 1950 et 1960 quantité de chansons de type *ṭaqṭūqa* d'esthétique conservatrice, dans lesquelles le *taṭrīb* par improvisation mesurée sur cycle *waḥda* est courant[26]. Dans le domaine de la chanson égyptienne sentimentale *mainstream*, hybride entre art savant et registre populaire des années 1960 et 1970, ce sont particulièrement Nagāt al-Ṣaġīra[27] et à un bien moindre degré Farīd al-Aṭraš[28], Warda al-Gazāʾiriyya[29] ou ʿAbd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ qui se montrent portés sur les improvisations-commentaire d'une section, qu'elles soient libres ou plus rarement mesurées sur cycle *waḥda* ou plus couramment sur son dérivé *šiftitillī*. La spécificité d'Umm Kulṯūm réside dans la fréquence de ces interventions de l'interprète, dans leur longueur, et leur complexité.

25. Chant improvisé ou semi-improvisé (Première Guerre mondiale) puis semi-improvisé ou composé (début années 1930) sur un poème en arabe classique (médiéval ou contemporain), interprété en interaction avec le cycle 4/4 *waḥda*. Pour un exposé concis, voir Lagrange, 1996, p. 93-96. Pour un exposé musicologique détaillé, voir Abou Mrad, 2016, p. 419-439.

26. Par exemple *ʿAlašān beddak terḍīni* (1954), disponible sur YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=UurNBLKFBbc), consulté le 7 février 2019.

27. Par exemple *Anā bastannāk*, concert de Tunis (1968), improvisation exploratoire sur cycle *waḥda* comportant *layālī* en *bayyātī* et *ṣabā* à partir de 19'20", disponible sur YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=xpn9Ou07ciY), consulté le 7 février 2019.

28. Exemple *qaṣīda ʿalā l-waḥda* précomposée, enregistré à la BBC (1939 ? plus tardif ?) *Aḍnaytanī bi-l-hagr*, disponible sur YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=bfH42iWXJDg), consulté le 7 février 2019. Improvisation (préparée ? instantanée ?) sur cycle *waḥda* vers 26'.

29. Exemple *El-ʿüyūn es-sūd*, concert du Caire (1972), courte improvisation mesurée *bayyātī* sur ostinato *šiftitillī*, à partir de 35'30", comportant *layālī* et *āhāt*, déclenchée par la nature de la phrase mélodique et la présence du mot *mawwāl* dans le texte, disponible sur YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=HguiEuYPCDM), consulté le 7 février 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

b. Il n'existe pas de vocabulaire émique spécifique désignant ces variations. À titre d'exemple, une interview d'Umm Kulṯūm à son retour de Tunis[30] en 1968 au cours de laquelle la journaliste fait allusion à son interprétation si improvisative de la chanson *Beʿīd ʿannak* qu'elle semble être une « nouvelle mélodie », emploie le terme *taṣarruf* (fait d'adapter, de prendre des libertés sur un texte ou un support), avalisé par la chanteuse – qui par ailleurs n'apporte aucune information. Les contributeurs syro-libanais au site Sama3y[31] utilisent le terme *tafrīd* (pl. *tafārīd*, littéralement « individuation ») pour toute improvisation exploratoire mesurée ou non mesurée, mais le terme n'est pas attesté dans l'usage égyptien, et semble assez peu adapté du fait de la nature largement contributive et responsoriale de ces sections, dont la dynamique est subordonnée aux interactions entre soliste vocaliste et instrumentistes (à moins qu'il suppose une individuation vis-à-vis du seul compositeur). Quand elles sont développées sur le cycle *šiftitillī* 8/4 (voir *infra*), ces sections sont aussi souvent désignées par le terme *mawwāl*, légère impropriété qui souligne cependant un rapprochement justifié avec le *mawwāl baġdādī* de la tradition levantine, improvisation cantillatoire exploratoire sur ostinato rythmique.

c. La nature réellement improvisée de ces sections est impossible à estimer : on peut le supposer chez Umm Kulṯūm, mais est-ce le cas chez les autres interprètes, ou s'agit-il d'« improvisations préparées » ? Quand ces sections sont mesurées, l'habitude s'installe, à une date qu'il est difficile d'estimer (années 1940 ?), d'assigner à l'adoption par l'orchestre du cycle *šiftitillī* une valeur sémiotique de *taṭrīb* improvisatoire, y compris sur des séquences ultra-courtes de performances hors concert comme les chansons de film (voir par exemple Farīd al-Aṭraš, *Zēna ya zēna*, 1957[32]). L'entrée dans ce cycle signifiant pour l'auditoire le *ṭarab*, peu importe que la séquence soit effectivement improvisée, même si c'est probablement souvent le cas dans les performances en concert.

Deux versions de *Salū kuʾūs al-ṭilā*

Dans le genre de la *qaṣīda ʿalā l-waḥda* où elle est formée par son premier-maître Abū al-ʿIlā Muḥammad, Umm Kulṯūm commence sa carrière à une époque où ces pièces sortent du modèle Ḥāmūlī/Manyalāwī/Ḥigāzī, conçu comme largement improvisatif, et dont le discours mélodique est ponctué, voir insufflé par cette « matrice mélodique » qu'est le *dūlāb/lāzimat al-ʿawāḍil* [ext-9]. Il est d'ailleurs remarquable qu'Abū al-ʿIlā, dans ses enregistrements, ne chante jamais le texte du *dūlāb al-ʿawāḍil*, même si la matrice continue de l'inspirer. Par contre, la mélodie de la *qaṣīda* tend à se fixer avec sa génération, et le disque joue un rôle central dans cette fixation, dans la mesure où la transmission des œuvres ne se fait plus par une relation

30. Interview avec Nagwā Ibrāhīm disponible sur YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=xLuAopJvQmc), consulté le 7 février 2019.

31. https://www.sama3y.net/forum/index.php, section du « Bosquet kulthumien » (*al-ayka al-kulṯūmiyya*), https://www.sama3y.net/forum/forumdisplay.php?f=54.

32. Film *Enta ḥabībī*, pseudo-improvisation en mode *sīkāh ḥuzām* sur ostinato *šiftitillī* à partir de 3'56", disponible sur YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=7mizymFvovQ).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

maître-disciple, mais par le support disque (d'où les innombrables imitations de Manyalāwī ou de Ḥigāzī ou de Abū al-ʿIlā). Abū al-ʿIlā s'imite lui-même (pas de différence notable entre *Ġayrī ʿalā l-silwān qādir* ou *Afdīhi in ḥafiẓa l-hawā aw ḍayyaʿa*, Gramophone 1912 et Baidaphon vers 1920), alors qu'il peut décider de modifier totalement une mélodie ou de l'improviser : interprétation de *Wa-ḥaqqika anta l-munā wa-l-ṭalab* en *bayyātī* sur disque Mechian vers 1915, *sīkāh huzām* pour Baidaphon vers 1920. Umm Kulṯūm reproduit fidèlement la version *sīkāh* sur disque, une version où le maître lui-même fixe la ligne mélodique de façon stricte.

Cependant, des différences subtiles marquent une modification entre l'art du maître et celui de l'élève au niveau des enregistrements de ces *qaṣīda*-s d'Abū al-ʿIlā Muḥammad par Umm Kulṯūm. La jeune Umm Kulṯūm reproduit les improvisations/variations monomodulaires d'Abū al-ʿIlā comme s'il s'agissait d'une ligne mélodique composée, et ne propose pas sur la durée réduite du disque 78 tours un discours qui lui soit propre [ext-10]. Aucune *lāzima* ne ramène à la formule matricielle des *ʿawāḍil*, sinon par exemple à la dernière seconde dans la *qafla* finale de *Afdīhi in ḥafiẓa l-hawā* [ext-11]. La *waḥda* est indiquée uniquement par l'accompagnement instrumental mélodique, le percussionniste n'étant pas audible, ce qui correspond à l'esthétique dominante avant-guerre. La discrétion du tambourin est courante dans les enregistrements sur 78 tours acoustiques, mais ce n'est pas la seule politique suivie, ainsi l'enregistrement de *qaṣīdat al-Ṣabb tafḍaḥuhu ʿuyūnuh* par Abū al-ʿIlā laisse clairement entendre le *riqq*, contrairement à la version d'Umm Kulṯūm. Mais que le rythme soit indiqué par un tambourin audible ou un violon ou un *qānūn*, ce cycle demeure un cadre contraignant, même s'il ne se rappelle pas par un ostinato aussi clair que chez Manyalāwī ou Ḥigāzī ou Ḥilmī. Dans l'enregistrement Gramophone d'*Afdīhi* enregistré par le maître Abū al-ʿIlā en 1912[33], le *dūlāb* est celui des *ʿawāḍil* [ext-12], l'ostinato est bien plus clairement marqué, le *riqq* présent bien que discret. La même remarque s'applique à la version enregistrée par le maître pour Baidaphon. Il est évident qu'une version en concert lors d'une *waṣla* ne pouvait décemment durer uniquement 8 minutes, mais la façon dont l'interprétation de cette pièce pouvait être allongée, on le répète, nous est inconnue. Une piste sur les durées de performance de la *qaṣīda ʿalā l-waḥda* est donnée dans les enregistrements radiophoniques de Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy au début des années 1950, justement sur une pièce d'Abū al-ʿIlā Muḥammad, *Ġayrī ʿalā s-silwān qādir* [ext-13], à partir de laquelle il sait à la fois prendre en compte l'intention compositionnelle et proposer ses propres phrases. Or, dans ces enregistrements (il y en a d'autres), la frappe de la *waḥda* est remarquablement mise en avant. Pourtant, la performance demeure assez brève, moins de 15 minutes, ce qui, là encore, ne peut refléter la durée réelle d'une *waṣla* en concert public : l'absence de public avec lequel interagir explique cette économie.

Je propose de comparer deux versions d'une *qaṣīda* « moderniste », illustrant à mon sens les points de rupture et de continuité entre la *qaṣīda ʿalā l-waḥda* de l'école khédiviale et la *qaṣīda* de type « hybride » telle qu'on la trouve dans le répertoire des années 1950 et 1960. Je précise que ce que j'entends par « genre hybride » est que ces chants sont encore désignés émiquement comme *qaṣīda* par référence au genre littéraire du même nom, le poème en langue classique, mais

33. Abū al-ʿIlā prononce par erreur *ufdīhi* en 1912 et rectifie dans l'enregistrement Baidaphon.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

que la référence musicologique à laquelle ils se rattachent est en quelque sorte triple : la *qaṣīda ʿalā l-waḥda* de l'école de la *Nahḍa* ; le monologue avec ses alternances de sections mesurées et non mesurées dans une mélodie entièrement composée à velléités expressives ; le *dōr*, du fait des improvisations de type thème-variation, et donc une logique implicitement responsoriale.

Si nous prenons comme points de départ et d'arrivée des pièces éloignées d'une quarantaine d'années comme *Afdīhi in ḥafiẓa l-hawā* ou *al-Ṣabb tafḍaḥuhu ʿuyūnuh* en début de carrière d'Umm Kulṯūm, et par exemple la célèbre chanson *al-Aṭlāl* (1966-1969), il semblerait clair au premier abord que nous ne sommes pas dans le cadre de l'évolution d'un genre musical, mais de genres distincts. Ainsi, la phrase initiale de *al-Aṭlāl* est non mesurée, et des répliques instrumentales viennent interrompre cette phrase d'ouverture [ext-14]. Au-delà du niveau musical, sur le plan littéraire, *al-Aṭlāl* ne serait même pas, du fait de sa nature multirime, une *qaṣīda* au sens classique du terme : c'est un poème multirime et multimètre en arabe littéral, et très proche du « monologue » (*mōnōlōg*) sur le plan compositionnel.

Mais Umm Kulṯūm n'est pas passée brusquement d'une esthétique à l'autre. Au début de la collaboration entre Riyāḍ al-Sunbāṭī et Umm Kulṯūm, à l'extrémité opposée à *al-Aṭlāl* dans l'histoire de la collaboration entre ces deux artistes, se trouve *Salū kuʾūs al-ṭilā hal lamasat fāhā* (Interrogez les coupes de vin, ont-elles touché ses lèvres ?), un poème d'Aḥmad Šawqī (m. 1932) écrit spécifiquement pour la chanteuse pour la remercier d'un concert où elle s'était produite. Sunbāṭī, sur demande de la cantatrice, le mit ultérieurement en musique.

La plus ancienne interprétation enregistrée est l'un de ces premiers documents sonores de musique égyptienne vivante existant, un concert public probablement enregistré sur fil Marconi, daté d'environ 1937 ; l'autre est la dernière interprétation conservée de la pièce, le 19 juin 1954, au Nādī Bank Miṣr dans le quartier cairote d'Imbāba, donc dix-sept ans plus tard. Il s'agit là d'une amplitude assez exceptionnelle chez Umm Kulṯūm, qui répugne usuellement à revenir en arrière sur des œuvres de son passé[34].

Dans la version de 1937, le modèle esthétique de la *qaṣīda ʿalā l-waḥda* est encore prégnant de façon évidente [ext-15]. La frappe du cycle est permanente, d'un bout à l'autre de l'enregistrement, avec de fréquents ornements du joueur de *riqq*. Par contre, l'ensemble orchestral est sorti, dans son accompagnement de la ligne vocale, d'une logique de *taḥt* : ce n'est pas une *tarǧama* (traduction instrumentale de la phrase mélodique) qui est proposée après chaque phrase, ni une formulation liée à la matrice des *ʿawāḍil*, mais une réplique composée, une *lāzima* fixée. La mélodie progresse vers par vers, avec une signature de type *lāzima* entre chaque vers et donc chaque idée mélodique. Les variations de la chanteuse sont de type ornemental/monomodulaire, puis à la fois responsoriale/alternative et cantilatoire et exploratoire dans la dernière partie, avec des retours en arrière dans le texte, comparables à l'usage de reprise de versets antérieurs dans une

34. Les contre-exemples sont rares, ainsi *al-Ṣabb tafḍaḥuhu* composée par Abū al-ʿIlā Muḥammad, chant de son répertoire du milieu des années 1920 reprise en 1943 lors d'un concert au Lycée français du Caire, performance documentée, mais dont il n'existe pas d'enregistrement, ou *Rubāʿiyyāt al-Ḫayyām*, créée en 1950 et reprise en 1968 à Rabat après sept ans d'interruption, soit le même type d'amplitude d'un peu moins de vingt ans.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

cantillation coranique [ext-16]. Dans cette dernière section, il n'y a plus de *lawāzim* composées, et l'orchestre retourne à un fonctionnement de *taḫt*. La *tarǧama* est librement décidée par les instrumentistes, et la *raqqāq* Ibrāhīm ʿAfīfī. Ce sera d'ailleurs vrai dans la plupart des improvisations mesurées (*muwaqqaʿa*) ou libres (*mursala*) dans les années 1950[35].

Remarquons que l'usage « khédivial » de placer la *qaṣīda* en dernière *waṣla* est maintenu en 1954 pour le concert Bank Miṣr, mais c'est peut-être le fruit du hasard : en mars 1955, *Ḏikrayāt* (1955-1961), poème en arabe classique, ouvre le concert – mais il est vrai que cette dernière pièce n'est en rien une *qaṣīda ʿalā l-waḥda*.

En comparaison, l'enregistrement de 1954 de cette même pièce *Salū kuʾūs al-ṭilā* laisse observer des changements majeurs dans l'esthétique musicale, et spécifiquement l'accompagnement orchestral. Remarquablement, la principale transformation est le « camouflage » de la *waḥda*. La composition de Sunbāṭī, qui préside peut-être à la nouvelle forme que prend son œuvre, puisque les compositeurs étaient présents lors des répétitions des chants d'Umm Kulṯūm, n'est pas du tout modifiée dans sa ligne mélodique. Mais bien que la mélodie soit très clairement mesurée, à de nombreuses reprises sa nature mesurée n'est pas totalement effacée de l'accompagnement, mais se fait excessivement discrète, imite presque alors celui qui prévaut lors des sections cantillatoires exploratoires de type *mursal* (ainsi les sections *ḥadīṯuhā s-siḥr/alqat ilā l-layli gīdan nāfiran wa-ramat*, avec un court silence, *wa-ʿādahā š-šawqu*). De façon étonnante, dans cette dernière section, quand Umm Kulṯūm propose effectivement une improvisation, d'abord de type monomodulaire, puis exploratoire mesurée, la *waḥda* revient plus clairement, lancée par l'accompagnement au *ʿūd* de Muḥammad al-Qaṣabgī, suivi par le percussionniste (*raqqāq*) [ces trois passages dans Ext-17]. La transition vers l'hétérophonie et la *waḥda* soulignée (par l'ostinato des cordes et le *riqq*) fonctionne donc désormais dans l'art d'Umm Kulṯūm comme signal d'entrée dans le *ṭarab*. Je suggérerais même que, par la suite, les improvisations métriques (*waḥda* ou son dérivé *šiftitillī*) sur tout type de chanson, monologue ou *uġniya* totale des années 1950-1970, sont dans leur esprit un retour à la politique de variation monomodulaire poussée débouchant sur le responsorial et l'exploratoire cantillé de la *qaṣīda ʿalā l-waḥda*.

Une même phrase composée peut d'ailleurs être interprétée par la chanteuse et l'orchestre dans un éthos très différent, selon qu'elle soit censée pousser à la variation ou pas. La part de la cantatrice et celle de ses instrumentistes solistes (le « cœur de *taḫt* » constitué de ʿAbduh Ṣāliḥ au *qānūn*, Muḥammad al-Qaṣabgī au *ʿūd*, Ibrāhīm ʿAfīfī au *riqq* et Ibrāhīm al-Ḥifnāwī au violon) sont d'ailleurs difficiles à évaluer dans cette mécanique, bien que l'existence d'un système de discrets signes de la main et des regards soit probable.

Ainsi, on peut comparer la phrase *anā we-ḥabībi ya Nīl nilnā amānīnā* du second couplet de la chanson *Šams el-aṣīl* (1955-1958) lors du concert de Qaṣr al-Nīl le 7 juin 1956, puis un an plus tard

35. La version actuellement disponible sur divers sites fait 52 minutes, avec nombre de répétitions artificielles dues au montage. Un travail difficile de suppression de ces « fausses répétitions » reste à faire, et j'estime la durée réelle entre 25 et 35 minutes, ce qui semble une durée vraisemblable pour une *waṣla*.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

à Ismāʿīliyya le 14 septembre 1957. Dans le concert de 1956, la phrase est chantée sur un cycle *waḥda*, mais la chanteuse enchaîne les phrases mélodiques sans pause. Le *ī* du mot *Nīl* dure un cycle entier de cette *waḥda* lente, la phrase est répétée immédiatement, le cycle est clairement présent, mais n'est pas souligné. Dans la version de 1957, une respiration est prise entre *anā we-ḥabībi* et *ya Nīl*, remplie par le tambourin (*riqq*) avec de riches ornements, et un ornement rapide au *qānūn* (0'4") rappelant le plancher de cette séquence en couleur *bayyātī*. Cette note-plancher, tenue sur le *ī* pendant un cycle, est conclue par un court ornement (0'8") ; deux cycles sont laissés par la chanteuse pour les *lawāzim* improvisées de l'orchestre (*taḫt*), en hétérophonie. La phrase mélodique suivante, sur le vers *maṭraḥ ma yesri l-hawā tersi marāsīnā* (0'19") est légèrement modifiée dans la formulation de son amorce. Trois cycles sont laissés pour les *lawāzim*, jouées par tout l'orchestre et non le seul *taḫt* nodal, rappelant toujours ce degré-plancher de la séquence. La chanteuse reprend « *ana we-ḥabībi* », sans poursuivre le texte par « *ya Nīl* », la variation est donc entamée, pour l'instant simplement monomodulaire, les *lawāzim* se succèdent, ainsi que sa variation, le *qānūn* jouant par exemple en hétérophonie « contre » les cordes en insistant quant à lui sur le 3^{e} degré de la couleur *bayyātī* au-dessus du plancher (0'56") : l'exploration d'Umm Kulṯūm peut commencer. On voit donc que le jeu ornemental et le fonctionnement hétérophonique représentent un tremplin pour la variation chantée, susceptible d'être saisi ou non par la chanteuse. Le public et l'orchestre sont en situation d'expectative, une tension est créée, suscitant une attention soutenue aux détails de la formulation vocale [ext-18 et ext-19].

Il existe quantité d'exemples où en dépit de cette tension, Umm Kulṯūm ne poursuit pas vers une variation, d'où l'interrogation sur les rôles respectifs d'Umm Kulṯūm et de certains instrumentistes dans cette alchimie. On peut donner quantité d'autres exemples de variation mesurée, et ce jusqu'au dernier concert réussi d'Umm Kulṯūm, la Première de *Ya msahharni* le 6 avril 1972, avec trois improvisations mesurées successives dans le troisième couplet.

Mais dans le cadre de la *qaṣīda* que nous analysons, ce qui est extraordinaire est qu'Umm Kulṯūm, en 1954, pousse le travail de camouflage de la *waḥda* plus loin que Sunbāṭī et son orchestre : à l'issue de sa variation mesurée, elle propose une nouvelle variation qui ne peut plus être placée dans le cadre de la *waḥda*, et qui, objectivement, est *mursala* : le passage de 26'11 à 27'30 [Ext-20]. C'est ici l'interprète elle-même qui dans un mouvement paradoxal sort de la logique formelle de l'école khédiviale et affirme son affiliation esthétique avec cette même école. Elle en sort dans la mesure où l'appartenance générique d'une pièce à la catégorie *qaṣīda ʿalā l-waḥda*, ce qui est le cas de la composition initiale de Sunbāṭī vers 1937, n'est pas compatible avec l'insertion d'une séquence non mesurée avec modulations cantillatoires, ce qui serait du domaine du « monologue » où l'on emprunte des éléments du *mawwāl* et de la *qaṣīda mursala*. Mais paradoxalement, Umm Kulṯūm réaffirme aussi son appartenance à l'école de la *Nahḍa*, parce qu'elle se saisit de la pièce et dialogue avec la composition au point d'en proposer sa propre vision, et rétablit donc cette relation dialectique fixation/improvisation que l'évolution des principes esthétiques limite (au mieux), voire efface. À ce titre, même si l'interview de Muḥammad al-Qaṣabgī à laquelle nous nous référions en début d'article est un faux, la saillie acerbe que le journaliste lui prête en faisant affirmer au luthiste virtuose et amer, relégué à

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

l'accompagnement de son idole, que le véritable « *ʿaṣr Umm Kulṯūm* » serait en réalité celui de *Ya manta wāḥešni*[36] (célèbre *dōr* de l'école de la *Nahḍa* composé par Muḥammad ʿUṯmān, considéré en ces années 1950 comme art poussiéreux et figé, musique à tarbouche comme on dirait à perruque poudrée…), trouve toute sa justification.

Autre élément remarquable de modification entre les deux versions de *Salū kuʾūs al-ṭilā* : l'enregistrement de 1937 révèle des faiblesses de l'accompagnement instrumental. Les *lawāzim* sont composées, mais l'ensemble est à la fois sorti de la logique de *taḫt*, car le tapis des cordes frottées est déjà omniprésent, mais n'est pas encore entré de plain-pied dans le fonctionnement efficace de l'orchestre oriental tel qu'il se laisse entendre dès le milieu des années 1940. La répétition des *lawāzim* à l'identique est trop fréquente et finalement lassante [ext-21], se révélant moins riche que l'ancienne « ritournelle des censeurs » décidée par les solistes du *taḫt* : la nature d'une musique monodique s'accommode mal de la simple répétition d'une même phrase par un ensemble devenu massif. Le *taḫt* d'antan pallie la nature monodique de la mélodie par l'hétérophonie. L'orchestre oriental y remédie par la distribution des rôles et les réponses entre instruments, voire propose des moments de flottement particulièrement intéressants, avant les « passages de relais » entre ensemble vers solistes pour revenir à un fonctionnement de type *taḫt*, moments où le tapis des cordes passe en mode hétérophonique de groupe, chaque violon jouant soit la fondamentale, soit une traduction, avec un décalage propice à créer chez l'auditeur cette attente aiguisée nécessaire au *ṭarab*. Mais le *taḫt* augmenté de la fin des années 1930, lui, cherche encore sa voie – on excusera cette formulation téléologique. Quand il ne passe pas le relais aux solistes, il joue à l'unisson des répliques pré-écrites manquant d'inventivité – on comprend mieux avec le recul ce qui aura pu donner aux contemporains une impression de « progrès », quand les instrumentistes, les compositeurs (et accessoirement les ingénieurs du son), ayant pris le parti de jeter l'esthétique de *taḫt*, comprirent comment gérer la démultiplication des cordes et l'introduction de nouveaux instruments au sein de l'orchestre.

Dans la version de 1954, à partir d'une même matière mélodique minimale, on remarque d'abord un allongement systématique de la *lāzima* par quatre notes [Ext-22] (cet allongement de la *lāzima* qui conclut le premier vers est déjà suggéré dans la version de 1937, mais pas à chaque occurrence), mais sa fréquence est diminuée et d'autre part la texture instrumentale, plus riche, est différente de l'accompagnement de la voix. L'opposition entre rythme marqué par les cymbalettes (*šaḫālīl*) du *riqq*, complètement absentes en 1937, et évidentes en 1954, et discrétion instrumentale dans les phrases chantées est une façon d'habiller cette composition déjà ancienne, de la rendre « orchestralo-compatible ». La chanson ainsi grimée devient presque une composition moderne de Sunbāṭī.

36. Murād, 1958.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

« Stylèmes » kulthumiens : le « hors-piste », la reprise formulaire et l'anticipation

Pour revenir sur le choix interprétatif d'Umm Kulṯūm auquel j'ai fait allusion, celui de passer à un *laḥn mursal* en signant le divorce définitif avec le modèle de la *qaṣīda ʿalā l-waḥda*, il me semble même que cette décision touche là au génie kulthulmien de ne pas toujours aller là où on l'attend. Je donnerai pour cela deux exemples :

– Sa tendance, dans le cadre d'une séquence improvisée « attendue » parce que prévue par le compositeur, à imposer sa vision à l'orchestre passé en mode *taḫt*, dans le cadre d'un dialogue hétérophonique effectivement totalement improvisé. Un concert de 1952 illustre ce point : *Ahl el-hawa* du 29 mai 1952 comporte une séquence improvisée prévue et présente dans tous les concerts, sur le vers *ahl el-hawa ya lēl fātu maḍāgeʿhom/w-etgammaʿu ya lēl ṣoḥba w-ana meʿhom*, dans cette composition de Zakariyyā Aḥmad basée sur les capacités à produire le *ṭarab* de la dame (soit cette politique de *taṭrīb* refusée, voire méprisée par Sunbāṭī). On remarque dans cette séquence en *bayyātī* un moment de *ṭarab* remarquable : ʿAbduh Ṣāliḥ, qui joue le *qānūn*, suggère à la cantatrice d'aller vers le genre modal *ṣabā*, par une courte réplique en ce mode. Mais cette piste est refusée par l'interprète, qui surprend en revenant au genre modal *nahāwand*, couleur initiale de la chanson, alors que la séquence a élevé le degré d'émotion et modifié l'éthos en passant aux échelles à intervalles neutres, et suppose une *qafla* en *rāst*. Elle va bien vers *rāst* immédiatement après sur le mot *w-etgammaʿu*, en répétant presque la même phrase, cette fois avec intervalles neutres. Ce choix inattendu, et qui n'est fait dans aucune autre version encore préservée de la chanson, est ressenti par l'auditeur comme un tour de force d'une grande intelligence [ext-23].

– Sa capacité à improviser en dehors des zones sûres que lui ont réservées les compositeurs, parfois avec réussite, parfois dans des tentatives avortées, mais intéressantes par elles-mêmes. Après tout, même un ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī échouait dans sa prétention à sortir des sentiers battus en reprenant *Arāka ʿaṣiyya d-damʿ* en *sīkāh*[37]. Ainsi plusieurs exemples : la longue variation initiale dans le concert de *Raqq el-ḥabīb* de 1952 ; la décision de tenter une variation monomodulaire dépassant largement la simple ornementation et avec jeux rythmiques complexes dans le refrain même de *Dalīli ḥtār* lors du concert du 2 février 1956 [ext-24]. On retrouve ces revendications de liberté interprétative y compris très tard dans sa carrière : par exemple lors du concert *Beʿīd ʿannak* de Tunis, auquel nous avons déjà fait allusion, et où toutes les strophes ouvrent vers une improvisation.

37. Nous faisons là allusion à l'enregistrement sur trois faces Zonophone (Z102493-4-5, février-mars 1906) de ce poème, dont la redécouverte dans l'héritage classique et l'usage de chanter sous forme mesurée dans le mode *bayyātī* sont attribués à ʿAbduh al-Ḥāmūlī (m. 1901). Quasiment tous les grands *muṭrib*-s de l'avant 1914 gravent leur version de cette pièce en *bayyātī*, à l'imitation de Ḥāmūlī, y compris ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī, qui tente cependant par fantaisie de l'interpréter en *sīkāh*, mais retombe presque immédiatement dans le cheminement *bayyātī*, trop balisé pour ne pas s'imposer inconsciemment. Il revient au mode *sīkāh* uniquement dans la phrase de conclusion de l'enregistrement.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

> Ce n'est pas simplement à envisager sous l'angle de la *salṭana*, concept un peu (trop) mystique selon lequel l'artiste se laisserait dépasser par sa propre ivresse, élevé par une transcendance. C'est aussi un acte conscient, j'hésite à dire militant, de revendication de la part de l'interprète dans la production du *ṭarab* et du discours mélodique. Cela peut déboucher sur des approximations, des ratages touchants dans cette volonté de se révolter contre le carcan de la chanson moderniste : on peut analyser en ce sens les essais successifs d'Umm Kulṯūm pour produire une formulation improvisée et mesurée convaincante dans son interprétation de *Sīret el-ḥobb* le 3 juin 1965. Elle recherche une piste de développement à 45'16", qu'elle trouve vers 45'30", mais de façon hésitante ; elle s'y reprend à 50'26", et enfin réussit une improvisation à 53'22" après une montée de l'échelle de *rāst* sur le *ē* du mot *ilēk* (vers toi) qui, au-delà de l'expressivité liée au texte, est aussi pour le récepteur, au niveau de la grammaire du *ṭarab*, comme un nouvel assaut, exaspéré, lancé contre cette montagne à vaincre qu'est la chanson moderniste [ext-25].

Second exemple de tentative surprenante et qui, elle, demeure inachevée : sans doute lassée de la répétition du couplet le plus célèbre et le plus endiablé d'*al-Aṭlāl*, le vers *hal raʾā l-ḥubb sukārā*, Umm Kulṯūm tente lors de la dix-huitième interprétation (du moins documentée et préservée) de la chanson, lors du festival de Baalbek le 12 juillet 1968, une simple minute de véritable recherche musicale : le *āh* prolongé qui descend l'échelle sur une octave indique pour l'orchestre qu'une variation est engagée, et qu'il faut passer en mode hétérophonique ; l'orchestre sait que le cycle *maqsūm* est trop contraignant et inadapté à une variation, et propose le cycle *šiftitillī*, avec ostinato une octave au-dessus de la fondamentale. Mais Umm Kulṯūm, par un geste de la main que nous ne pouvons que supposer, refuse la proposition rythmique et demande simplement de rappeler ce degré-plafond (appelons-le *buzurg*, c'est-à-dire *gawāb sīkāh* en supposant arbitrairement que la fondamentale est *sīkāh*) et préfère une improvisation non mesurée (*mursal*), en reformulant cette fois avec le texte le cheminement mélodique descendant de son *āh*, qui est, fondamentalement, le cheminement descendant de la phrase de Sunbāṭī. En reprenant, elle monte deux degrés au-dessus de son plafond, dans un mélisme, puis redescend en proposant une alternative à l'échelle *huzām*, cette fois l'échelle *ʿirāq* (en laissant entendre le genre *bayyātī* sur *nawā*) : est-ce un début d'exploration, ou un simple amusement ? L'orchestre n'en sait rien, et ʿAbduh Ṣāliḥ, qui joue le *qānūn*, apparemment pris au dépourvu, ne répond pas. Aurait-il nettement suivi, le dialogue aurait pu se poursuivre. Le chemin reprend, avec des pauses sur chaque étape de la descente, puis une remontée sur la particule interrogative *hal*, répétée trois fois. C'est là que la cantatrice décide de siffler la fin de cette récréation, et retourne d'elle-même à la mélodie mesurée composée. Pendant une minute, elle aura pris le pas sur la règle, suggéré des pistes, qu'elle ne suit pas, mais aura imposé sa marque [ext-26].

Dernier exemple de ces tentatives avortées au milieu d'œuvres modernistes en rupture avec l'esthétique de formation d'Umm Kulṯūm : le vers *yā ḥabībī ṭaba l-hawā mā ʿalaynā/law ḥamalnā l-ayyāma fī rāḥataynā* de la chanson *Hāḏihi laylatī*, lors du concert de Ṭanṭā le 8 mai 1969.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

La mélodie de ʿAbd al-Wahhāb fixe pour ce vers une phrase en mode *ʿagam* sur le cycle dansant *maqsūm*. La cantatrice tente une improvisation mesurée parfaitement inattendue sur cette section, qui n'est aucunement une de ces plages de variation prévues par le compositeur[38]. Elle interrompt rapidement sa tentative : entre le public provincial trop excité par la présence de la diva qui freine sa concentration par ses cris, le mode *ʿagam* rétif aux improvisations et enfin la contrainte cyclique du *maqsūm*, autrement plus exigeante que la *waḥda*[39], l'essai ne sera pas transformé [ext-27]. Mais ce sont là autant de moments touchants où la formation initiale de chanteuse savante paraît chez la chanteuse de variété vieillissante, même si elle échoue parfois à transpercer la gangue moderniste qu'elle s'est elle-même imposée pour conquérir un nouveau public à partir de 1964.

Je noterai enfin comme stylème kulthumien l'art de la reprise formulaire. L'audition des interprétations par Yūsuf al-Manyalāwī, Sayyid al-Ṣaftī ou ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī des *adwār* de l'école khédiviale montre que, fort souvent, leurs interprétations de la partie improvisatoire de la pièce, le *dōr* proprement dit, dans lequel les idées de la composition exposée dans le *maḏhab* sont développées, tout en prenant en compte des éléments fixes suggérés par le compositeur, sont l'occasion de proposer des formules mélodiques, répétées de *dōr* en *dōr*, et adaptées à un nouveau texte, que ce soit dans les sections de *ahāt* ou dans le *hank* (section responsoriale) entre le vocaliste et les « répétants », *muraddidūn* ou *maḏhabgiyya*. Comme la poésie classique, la musique savante maqamienne arabe mêle une dimension nécessairement formulaire à des créations individuelles, et le *ṭarab* naît aussi de cette rencontre entre l'attendu et l'imprévisible, ces deux éléments indissociables se nourrissant mutuellement.

Pareillement à la réutilisation dans l'interprétation du *dōr* de la *Nahḍa* de formules mélodiques et rythmiques de découpage du texte, adaptables à toutes les syllabes, on note dans les sections d'improvisation mesurée (sur *waḥda* ou *šiftitillī*) créées par Umm Kulṯūm des ressemblances d'une chanson à l'autre, la réutilisation de mêmes formules, voire de mêmes transitions modales. La chanteuse, souvent, lors d'une improvisation mesurée, demeure dans le même mode et dépasse la variation ornementale tout en demeurant dans la reformulation d'une même structure mélodique sous-jacente. C'est ce que nous avons appelé variation monomodulaire. Cette modulation peut sembler s'éloigner du phrasé originel qu'elle varie, mais dans nombre de cas, elle est en fait une annonce d'une phrase ultérieure de la mélodie fixée, par exemple une coloration *bayyātī* venant modifier une phrase *ḥigāz* correspond en fait à la phrase suivante de la mélodie, celle qui succédera à la séquence sur laquelle porte la variation. Cette technique d'anticipation peut également inverser la nature mesurée ou non mesurée associée à un vers du texte : ainsi dans une interprétation d'*Enta l-ḥobb* le 3 juin 1965, le mot

38. Dans le cas particulier de cette chanson, les deux lieux habituels de variation sont des sections non mesurées (*mursal*) : le vers *yā ḥabīban qad ṭāla fīhi suhādī* et le vers *saharu š-šawqi fī l-ʿuyūni l-gamīla*.

39. Nous ne voulons pas dire que le cycle *maqsūm* ne soit pas compatible avec une improvisation mesurée : dans *Ahl el-hawa*, les improvisations sur le vers *nās men ᵍulubha teᵍul ya lēl* sont en *maqsūm*, ce qui donne une coloration, tout à fait volontaire, de mouled à ce passage. Mais ce clin d'œil « populaire » n'est pas de mise pour un texte en arabe classique, et un mode savant comme *ʿagam*, non pratiqué dans le *ṭarab* populaire.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

ahwāk est extrait par la cantatrice de la phrase *ahwāk fe-ᵍorbak we-f-boʿdak*, phrase composée et mesurée sur cycle *maqsūm*, et est répété à plusieurs reprises de façon non mesurée, anticipant la reprise non mesurée sur les mots *wāḥešni w-enta ᵍoṣād ʿēni*, qui est quant à elle prévue par la mélodie et conçue comme plage possible d'improvisation par Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb : Umm Kulṯūm surprend son public et le compositeur par une anticipation mélodique et rythmique improvisée sur un support textuel qu'elle a déjà longuement répété sur une forme autre et s'est ainsi gravé dans l'esprit des récepteurs [ext-28].

Mais il arrive aussi qu'une modification qui n'est pas suggérée par la mélodie, ni en amont ni en aval, soit engagée, ce qui fait basculer l'improvisation dans l'exploratoire proprement dite. Il peut s'agir d'un simple déplacement de degré de repos, avec installation dans une couleur modale différente, par exemple le déplacement de deux degrés dans une échelle *rāst* pour installation en couleur *sīkāh*, qui provoque une modification de l'éthos. Ce n'est pas là un procédé d'une grande originalité dans le chant égyptien, mais c'est extrêmement efficace pour la transmission de l'émotion. Or, dans ces sections exploratoires, Umm Kulṯūm, à l'instar des chanteurs du *dōr*, est susceptible de recombiner des formules mélodiques qu'elle reprend de manière peut-être inconsciente, tout comme son orchestre. Les exemples sont multiples, ainsi :

– réutilisation de mêmes formules en genre *ṣabā*/mode *bastanīkār* dans les sections improvisées de *El-awwela fel-ġarām* (version commerciale, vers 1948-1950) et *Ġolobt aṣāleḥ fe rōḥi* (concert du Heliolido du 9 décembre 1954) [ext-29] ;
– réutilisation de formules comparables en *rāst* et *sīkāh* dans les sections improvisées de *Anā fe enteẓārak* du 3 mars 1955 et *ʿAwwedt ʿēni ʿalā ruʾyāk* du 3 avril 1958, à partir de phrases originellement en couleur *rāst*, dans une improvisation mesurée [ext-30]. La construction de la ritournelle improvisée est fortement réminiscente, dans les deux cas, des jeux de degrés dans les sections de *hank* (chant responsorial) du *dōr* tel qu'interprété au tournant du XXe siècle ; il s'agit là probablement d'une importation indirecte de cette technique de développement à laquelle Umm Kulṯūm était formée par ses interprétations de cette forme dans ses années de formation, et jusqu'au milieu des années 1930.

Conclusion

Une interview radiophonique à la fois instructive et quelque peu déroutante du compositeur Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb[40], dans laquelle il évoque ses relations avec Umm Kulṯūm, s'ouvre à l'initiative même de ʿAbd al-Wahhāb par une évocation appréciative des capacités d'improvisation de la cantatrice : celui-là même qui lui composa huit chansons sentimentales longues dans lesquelles il ne lui réserve qu'une unique plage ouverte à l'improvisation

40. Date inconnue, disponible sur YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=hiOIpH4SqIE), consulté le 7 février 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

exploratoire (non mesurée)[41] se présente paradoxalement en qualité de simple auditeur mélomane, qui comme tout le public d'Umm Kulṯūm attendait avec délectation les moments où elle sortait du texte mélodique. Il associe cette tendance à l'improvisation à un état psychologique particulier, une disposition, une humeur favorable (*mazāg*) de l'interprète, appréciée par le public qui sent alors qu'il a « gagné quelque chose de nouveau » (*en-nas kesbet ḥāga gedīda*) par rapport à une mélodie déjà connue, et qu'il entend l'intelligence et la réflexion du vocaliste (*beysmaʿ ʿaqlo we-tafkīro*), tout comme sa manière d'administrer son art (*beyesmaʿ idarto le-fanno*) : la capacité à produire une improvisation réussie est un test d'aptitude, tout comme la capacité à revenir dans le chemin balisé. Les *layālī*, assure-t-il, sont le sommet de cet art, et une signature identitaire égyptienne, au point que les interprètes, pour rechercher l'adhésion du public, se laissent parfois aller sans raison à introduire la formule *ya lēl ya ʿēn* au cœur d'une mélodie qui ne plairait pas assez à l'auditoire. Umm Kulṯūm, prétend-il, était exaspérée par ces procédés et s'en entretenait avec lui, qualifiant le procédé de *tafāha* (insignifiance) et d'*estegdāʾ reḫīṣ* (mendicité méprisable [de l'appréciation du public]). Il affirme pourtant avoir placé la phrase *ʿēni ʿal-ʿāšqīn* dans la chanson *Dāret el-ayyām* (1970-1971) comme un clin d'œil distancié au *ya lēl ya ʿēn* improvisé, et affirme avoir dû vaincre l'opposition initiale de la cantatrice à cette phrase. On ne sait dans quelle mesure on peut le croire, puisque jusque dans la dernière interprétation (1958) de *Aḥl el-ḥawa*, créée en 1944, Umm Kulṯūm multiplie les *layālī*, partie intégrante d'une chanson qu'on pourrait qualifier de métadiscours sur les *layālī*, tant sur le plan poétique que mélodique – peut-être estimait-elle avoir tout dit sur le sujet avec ce chant ? Mais ce que l'entretien montre est que la ligne qui sépare supposément le *ṭarab* en tant qu'expérience esthétique touchant au mystique et au sublime, et le *taṭrīb* en tant que recette, en tant que procédé trop facile, est dans l'esprit de ce moderniste formé à l'école savante de la *Nahḍa* et ayant assumé la volonté consciente d'en sortir, est aussi fine que le *ṣīrāṭ* tendu au-dessus des feux de l'enfer. Or, aimerait-on l'interroger, pourrait-on concevoir un art sans artisanat, sans *technè* ?

La variation sur composition est assurément à la fois une création moderniste et parallèlement un prolongement des principes esthétiques de l'école de la *Nahḍa*. Création moderniste, car on ne saurait placer sur un même niveau de fixation le canevas mélodique du *dōr* khédivial qui n'a de sens que dans son développement dans la dialectique compositeur/interprète, puisque la mélodie n'existe que dans son renouvellement, et la fixation grandissante des pièces de musique égyptienne au XX^e^ siècle, qui est une conséquence technique de l'introduction des enregistrements commerciaux et parallèlement un choix idéologique lié à une certaine idée de la

41. Dans *Enta ʿomrī*, 1964, section *el-layāli l-ḥelwa* (*bayyātī*) ; dans *Amal ḥayāti* (1965), section *we-kfāya aṣḥā ʿalā btesamtak* (*bayyātī*) ; dans *Enta l-ḥobb* (1965), section *wel-layāli temorr-e beyya* (*bayyātī*) ; dans *Fakkarūni* (1966), section *elli fāt weyyāk ya rūḥi* (*nahāwand*) ; dans *Hāḏihi laylatī* (1967) section *saharu š-šawqi fī l-ʿuyūni l-gamīla* (*bayyātī*) ; dans *Dāret el-ayyām* (1970), section *we-dāret el-ayyām we-marret el-ayyām* (*kurdī*) ; dans *Aġadan alqāka* (1971) section *fa-rḥami l-qalba l-laḍī yaṣbū ilayk* (*nahāwand/rāst*) ; dans *Lēlet ḥobb* (1972) section *yallī fāyetli l-layāli l-ḥelwa*, soit prévue soit sélectionnée par la cantatrice pour une courte improvisation lors du concert de janvier 1973.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

« modernité ». Umm Kulṯūm est à la fois une « tradition inventée », au sens d'Eric Hobsbawm[42], une *aṣāla* (authenticité) improbable répondant aux transformations rapides que subit l'Égypte au XX^e^ siècle et à sa quête d'identité, apportant par la musique une ébauche de réponse, et à la fois un « reste » d'une tradition, elle authentique, que les hommes et femmes de sa génération auront œuvré sans relâche à effacer. On n'imagine pas des interprètes européens ou américains renier les succès par lesquels ils sont devenus célèbres, et en même temps on n'imagine pas Umm Kulṯūm interpréter *al-Ṣabb tafḍaḥuhu ʿuyūnuh* dans son concert d'Abu Dhabi en 1971, et jamais le public, de toute façon, ne se prit de réclamer ces vieilleries : il fallut toute l'inconscience et la marginalité des Marocains de Rabat en 1968 pour imposer une interprétation des *Rubāʿiyyāt al-Ḫayyām* à une cantatrice stupéfaite, qui ne put que s'incliner devant cette étrange demande, alors que la chanson n'était rangée sur son étagère que depuis sept ans.

Les chants kulthumiens ne comportent pas tous des improvisations, et un concert peut parfaitement en être entièrement dépourvu (nous ne parlons pas de la micro-improvisation ornementale) sans que la qualité de l'interprétation ne puisse être remise en cause. Les pièces de l'école de la *Nahḍa*, d'un autre côté, sont toutes entières faites de cette matière qui n'apparaît que fortuitement dans les œuvres ultérieures. Mais cette variation est aussi un prolongement, en ce qu'elle se base sur les souvenirs du *dōr*, du *mawwāl*, de la *qaṣīda mursala*, de la *qaṣīda ʿalā l-waḥda* selon sa nature rythmiquement libre ou mesurée, et mélodiquement ornementale, responsoriale ou cantillatoire. On ne saurait dire si ces moments suspendus sont des « buttes-témoins » d'un art ancien que le vent de la modernité abrase et efface peu à peu, comme les traces du campement dans la poésie antéislamique, ou des oasis de plaisir consciemment placées au cœur des compositions, affirmant l'attachement à une identité musicale égyptienne.

Umm Kulṯūm serait-elle un arbre qui cache la forêt des transformations majeures affectant la musique égyptienne à partir des années 1930 et marque le lent passage d'une musique savante à un stade intermédiaire du continuum reliant les deux pôles de ce que Tagg appelle *art music* et *popular music* ? Il est troublant que parmi les artistes du cœur du XX^e^ siècle les plus enclins à la variation exploratoire à partir d'une mélodie fixée, se trouvent des vocalistes associées à des catégories émiques aussi différentes que Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy et ʿAbbās al-Bilīdī, continuateurs de l'école savante de la *Nahḍa*, interprètes du *turāṯ* et de pièces d'esprit traditionnel ; Muḥammad ʿAbd al-Muṭṭilib, qui est, quant à lui, catégorisé *muṭrib šaʿbī* (chanteur populaire), en raison d'une part de son timbre, de sa technique d'émission du son, et de certains textes dont la langue est ressentie comme moins raffinée que dans la variété sentimentale *mainstream* ; Umm Kulṯūm et son art idiosyncrasique ; des interprètes le plus souvent féminines représentant la chanson hybride des années 1960-1970 (Nagāt, Warda) et dont la formation, par ailleurs non institutionnelle, est bien plus basée justement sur le répertoire kulthumien de début de carrière que sur les œuvres-clés de l'école de la *Nahḍa* et *al-inšād al-dīnī*, sources auxquelles s'était formée la cantatrice, dans un cadre également non institutionnel (l'accès de cette dernière génération

42. Hobsbawm, 1995. On lira aussi les réflexions de Fādī al-ʿAbdallāh, 2016, qui réfléchit à cette invention de la tradition musicale dans le cadre moyen-oriental et plus particulièrement égyptien.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

d'interprète aux principes esthétiques de l'école savante se réalise donc au « second degré », passant par la médiation de l'école moderniste en formation dans les années 1930).

Le point commun entre ces genres conçus et ressentis comme distincts ou différents (la frontière entre les deux derniers est assurément la moins marquée, les interprètes en question se situant dans une lignée kulthumienne, adoptant le modèle de la chanson longue, voire affectant ses maniérismes de scène et revendiquant implicitement, dans le cas de Warda, la succession et l'héritage). Mais dans tous les cas, le point commun qui les unit est la recherche du *ṭarab* de l'auditoire, émotion esthétique qui est condition de l'inscription de leur art, qui dans le *turāṭ*, qui dans la référence populaire, qui dans la (supposée) conciliation entre modernité et authenticité. Mais dans la mesure où la « chanson longue » kulthumienne est le véhicule principal de cette conciliation, la mort de cette forme de « chanson-opéra » au tournant des années 1980 est parallèlement la fin de cette forme de *ṭarab* en musique égyptienne, et rien ne laisse en présager la résurrection.

Bibliographie

al-ʿAbdallāh, Fādī, « Fa-ilā ayyat aṣāla yantamūn », Maʿāzif, 2016, revue de musicologie en ligne en langue arabe : https://ma3azef.com/مفهوم-الأصالة-مصر/, consulté le 25 juillet 2019.

Abou Mrad, Nidaa, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers d'ethnomusicologie* 17, 2004, p. 183-215.

Abou Mrad, Nidaa, *Éléments de sémiotique modale, Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Les éditions de l'université Antonine, Geuthner, Hadath-Baabda, Paris, 2016.

Danielson, Virginia, *The Voice of Egypt, Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1997.

Hobsbawm, Eric, « Inventer des traditions », *Enquête* 2, 1995, p. 171-189.

Lagrange, Frédéric, « Le tournant des années 1930 », *Cahiers de l'Orient* 24, 1991, p. 185-189.

Lagrange, Frédéric, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la* Nahḍa, thèse de doctorat, Université Paris 8 Saint-Denis, 1994.

Lagrange, Frédéric, *Musiques d'Égypte*, Cité de la Musique/Actes Sud, Paris, 1996.

Murād, ʿAdnān, « Sāʿat ṣarāḥa maʿa Muḥammad al-Qaṣabǧī », *al-Šabaka*, 17 novembre 1958, p. 6-7.

Racy, Ali Jihad, *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of* Ṭarab, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Saḥḥāb, Ilyās et Saḥḥāb, Fiktūr, *Mawsūʿat Umm Kulṯūm*, Mūsīqā al-Šarq, Beyrouth, 2003.

Saḥḥāb, Fiktūr, *al-Sabʿa al-kibār fī al-mūsīqā al-ʿarabiyya al-muʿāṣira*, Dār al-ʿIlm li-l-Malāyyīn, Beyrouth, 1987.

Tagg, Philip, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », *Popular Music* 2, 1982, p. 37-67.

Disques compacts publiés

ʿAlā ṭarīqat al-Nahḍa al-ʿarabiyya, taḥt al-mūsīqā al-fuṣḥā al-ʿarabiyya, Byblos Records BLCD1023, Beyrouth, 2001.

Yūsuf al-Manyalāwī, Muṭrib al-Nahḍa al-ʿArabiyya, ʿaṣruh wa-fannuh, AMAR, Beyrouth, 2011.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net