



HAL
open science

La nawba algérienne

Nour Chaar

► **To cite this version:**

| Nour Chaar. La nawba algérienne. Linguistique. 2020. dumas-03251528

HAL Id: dumas-03251528

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03251528>

Submitted on 7 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



ESIT – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

LA NAWBA ALGÉRIENNE

Nour CHAAR

Sous la direction de Madame Fayza EL QASEM

Mémoire de Master 2 professionnel

Mention : Traduction et interprétation

Parcours : Traduction éditoriale, économique et technique

Français-Arabe

Session de juin 2020

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères vont à ma directrice de mémoire, madame Fayza EL QASEM, pour le temps qu'elle a consacré à la lecture et la correction de ce mémoire, pour sa présence bienveillante et pour tout ce que j'ai pu apprendre d'elle.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à l'ensemble de mes professeurs à l'ESIT pour leur enseignement de qualité et leurs précieux conseils.

Je remercie enfin monsieur Youssef GRITLI, mon spécialiste-référent, pour sa générosité et sa relecture minutieuse.

SOMMAIRE

EXPOSÉ	1
Introduction :	2
1. Les racines historiques de la musique arabo-andalouse :	3
1.1 Contexte historique :	3
1.2 Influences et déclinaisons :	6
2. Structure de la nawba :	9
2.1 Mélodie :	9
2.2 Chant :	13
2.3 Répertoire des nawba :	15
3. Variantes de la nawba dans les pays du Maghreb :	17
3.1 La nawba en Algérie :	17
3.2 La nawba au Maroc :	18
3.3 La nawba en Tunisie :	19
Conclusion :	20
TEXTE SUPPORT ET TRADUCTION	22
STRATÉGIE DE TRADUCTION	47
1. Présentation et choix du texte-support :	47
2. Méthode adoptée	48
3. Remaniement du texte source pour une meilleure cohérence :	49
3.1 Paragraphes retirés :	49
3.2 Correction de quelques coquilles	50
4. Difficultés de traduction :	51
4.1 Difficulté de réexpression : la reproduction d'un style métaphorique et technique à la fois	51
4.2 Problèmes de terminologie :	54

4.2.1	Abondance des emprunts à l'arabe :	54
4.2.2	Traduction des termes techniques italiens :.....	58
4.2.3	Terminologie musicale :.....	60
4.3	Difficultés ponctuelles :	67
4.3.1	Difficulté de reformulation : cas du duel	67
4.3.2	Difficulté de compréhension : importance de la contextualisation	67
	Conclusion :	68
	ANALYSE TERMINOLOGIQUE.....	70
1.	Fiches terminologiques :	70
2.	Glossaire français-arabe :.....	81
3.	Lexique français-arabe :.....	87
4.	Lexique arabe-français :.....	96
	BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE.....	104
1.	Sources en langue A (arabe) :	104
2.	Sources en langue B (français) :.....	110
	ANNEXES.....	114
	INDEX.....	118

EXPOSÉ

Avertissement au lecteur

- Les termes du glossaire sont **en gras et soulignés** à leur première occurrence pertinente (à l'exclusion des titres et des sous-titres).
- Les termes faisant l'objet d'une fiche terminologique sont suivis d'un astérisque * à leur première occurrence pertinente (à l'exclusion des titres et des sous-titres).

Introduction :

Cerner les contours de l'art musical arabe, cet héritage commun aux pays arabes du Mashreq¹ jusqu'au Maghreb, se heurte souvent à une caractéristique qui rend cet art aussi riche qu'insaisissable, à savoir sa diversité. À l'image d'un monde arabe hétéroclite dont l'unité est intrinsèquement plurielle, le panorama musical arabe est protéiforme et se laisse difficilement définir sous une forme claire : parlerait-on de la musique arabe préislamique, ou de l'art musical élaboré avec l'expansion de l'Islam ? Devrait-on évoquer la musique savante autour de laquelle les théories abondent, ou se tourner vers la musique populaire, expression spontanée des goûts du peuple dans leur état le plus pur ? Trouve-t-on la forme la plus authentique de cette musique au Mashreq ou au Maghreb ? La musique arabe, c'est tout cela à la fois et bien plus encore. Riche des différentes cultures qui se sont succédé dans l'espace géographique allant de l'Asie centrale jusqu'à l'Atlantique, la musique arabe est une musique aux multiples facettes et en perpétuelle évolution, en raison de divers facteurs historiques (guerres, conquêtes) et géographiques (mouvements migratoires) qui font qu'elle est sujette à des ajustements régionaux et des influences étrangères.

De cette mosaïque musicale capricieuse, se détache une musique dont le nom semble s'inscrire dans un cadre géo-culturel précis, mais dont la réalité est plus décloisonnée qu'elle n'en a l'air. Le seul nom de la musique arabo-andalouse nous plonge dans la nostalgie du paradis perdu – mais toujours rêvé- d'Al-Andalus. Est-ce pour autant une raison pour la circonscrire dans l'espace-temps de l'Andalousie musulmane ? Il suffit de survoler l'histoire de cette musique pour savoir qu'elle résulte d'un brassage unique en son genre, et qu'il a fallu des siècles d'évolution musicale pour en faire émerger la forme principale, à savoir la nawba, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Si la nawba arabo-andalouse a connu son essor pendant l'âge d'or de l'Occident musulman où elle s'est développée dans les plus grands pôles culturels et artistiques de l'époque (Cordoue, Séville, Grenade), son histoire ne s'est pas arrêtée là. Cet édifice musical à nul autre pareil n'a pas succombé à la chute de Grenade, il a migré avec les Mauresques qui se sont réfugiés dans les pays du Maghreb et y ont planté les germes de leur

¹ Orient arabe.

musique traditionnelle. Celle-ci y a pris racine et a continué à se développer et à se modeler conformément au génie propre à chaque région. Aujourd'hui encore, les pays du Maghreb perpétuent cette tradition musicale arabo-andalouse et en font un patrimoine inestimable jalousement conservé.

L'objet de l'exposé est de retracer les grandes lignes de cette musique afin de pouvoir écouter ses mélodies si délectables d'une oreille plus avertie, et pour que l'expérience sensorielle de l'écoute devienne un véritable voyage à travers l'histoire d'une musique qui a défié l'espace (d'Orient en Occident) et le temps (d'hier à aujourd'hui). Pour ce faire, nous évoquerons d'abord les racines historiques de la musique arabo-andalouse en vue de la mettre en contexte et d'expliquer les différentes influences qu'elle a subies. Nous aborderons, ensuite, la structure de la nawba arabo-andalouse et ses caractéristiques les plus saillantes au niveau de la mélodie et du chant, pour finir enfin sur l'examen des variantes régionales de la nawba dans trois pays du Maghreb, à savoir l'Algérie, le Maroc et la Tunisie.

1. Les racines historiques de la musique arabo-andalouse :

1.1 Contexte historique :

La musique arabo-andalouse, comme son nom l'indique, est un entre-deux, un pont tendu entre deux civilisations. Mais au-delà de ce simple vocable, c'est au carrefour de plusieurs civilisations, dynasties et cultures que cette musique s'est développée. Pour en retracer l'origine, nous pouvons remonter à un passé lointain et voir que depuis l'époque préislamique, la musique a toujours été présente dans le quotidien des Arabes, notamment les nomades qui comblaient la solitude de leurs longues errances dans le Sahara par la musique et le chant. Contrairement à certaines croyances, l'arrivée de l'Islam n'a pas banni toute forme d'expression musicale. Le Prophète Mahomet a lui-même été accueilli à la Médine par le célèbre chant de « *Tala'a al-badru 'alaynâ* », un refrain ancré dans le patrimoine arabo-musulman et encore entonné de nos jours. Plus tard, l'époque omeyyade a donné un souffle nouveau aux pratiques musicales qui ont commencé à s'affranchir des anciennes traditions jusqu'alors prédominantes.

La musique s'est libérée progressivement du joug de la métrique poétique qui la conditionnait pour adopter des rythmes* musicaux plus indépendants.

C'est pendant le règne de la dynastie abbasside que les arts et les sciences ont connu un véritable âge d'or et que Bagdad est devenu un pôle culturel et artistique incontournable. À cette époque-là, la musique a acquis ses lettres de noblesse et s'est perfectionnée au plus haut point ; un apogée musical qui s'expliquait par l'engouement des califes pour cet art à un point tel que leurs cours prenaient davantage des allures de salons musicaux que d'endroits où se discutait la chose politique. Par ailleurs, la prospérité de l'époque faisait que les besoins fondamentaux étaient comblés et que l'on pouvait, par conséquent, se permettre le luxe de s'intéresser aux arts et aux divertissements. Cette effervescence culturelle était propice à l'innovation et la créativité en matière de musique et les recherches musicales se sont multipliées en quête de nouvelles formes musicales et poétiques. On a vu émerger de nouveaux modes* (ou maqâm), on a commencé à diversifier les rythmes pour une seule mélodie, les instruments sont devenus variés et leur usage s'est popularisé. Les formes poétiques ont commencé à subir l'influence du chant et à évoluer vers davantage de souplesse : la structure strophique est devenue moins rigide et la qasîda² classique semblait déjà appartenir à un autre âge.

Quand on évoque la musique à l'âge abbasside, un nom sort du lot, celui de Ishâq Al-Mawsilî, musicien virtuose du oud dont le talent extraordinaire le fit monter en estime dans la cour de Bagdad et auprès du calife Hârûn Al-Rashîd. Il avait, cependant, une aversion à la concurrence qui donna lieu à un incident déterminant dans l'histoire de la musique arabo-andalouse : sur les ordres Harûn Al-Rashîd, il invita l'un de ses plus brillants disciples à une soirée musicale de la cour. Le calife, conquis par le talent du disciple en question autant que par son charisme, ne tarit pas d'éloges à son égard ; ce qui ne fut pas sans éveiller la jalousie d'Ishâq qui intima à son élève de quitter Bagdad, sous peine de s'attirer ses foudres. Le disciple d'Al-Mawsilî, qui n'était autre que Abû al-Ḥasan 'Alî Ibn Nâfi', dit Ziriyâb, choisit donc de partir en Andalousie où il débarqua en 822.

² Poème en arabe littéraire.

Al-Andalus était, à ce moment-là, sous le règne omeyyade. Les princes y étaient épris d'arts et ont réussi à jeter les bases d'une culture arabo-musulmane florissante et raffinée. Cordoue était la cité des sciences, tandis que Séville était le plus grand pôle musical de l'époque : musique, poésie et fabrication d'instruments musicaux y prospéraient. Les conquérants arabes venus de l'Orient ont transmis tout leur savoir-faire en matière d'instruments de musique et l'ont développé, permettant ainsi de créer un florilège de nouveaux instruments à cordes, à vent et à **percussion**. Au-delà des instruments, la composition musicale a évolué et de nouvelles formes musicales élaborées ont vu le jour, dont la nawba.

Ziryâb fut accueilli à bras ouvert en Andalousie et dans la cour d'Abd Al-Raḥmân II de Cordoue. Avec l'arrivée de cet illustre personnage, le paysage de la musique andalouse s'est transformé. Imprégné de musique arabe, il a su sublimer la beauté de la musique andalouse tout en y ajoutant l'empreinte de son propre génie. Ziryâb « fit souffler un vent révolutionnaire, et mit un bonnet rouge » aux vieilles pratiques dans l'enseignement de la musique avec la création du premier conservatoire de musique en Europe. Il y introduit des méthodes d'apprentissage innovantes, telles que « l'examen suivi du perfectionnement de la voix et l'assimilation progressive de la mélodie et du rythme »³. Parmi les nombreux apports de Ziryâb à la musique, on retiendra la réinvention du **oud**, qu'il a allégé d'un tiers de son poids et auquel il a ajouté la fameuse cinquième corde, encore appelée « corde de Ziryâb », ainsi que l'invention du plectre en plume d'aigle, permettant, grâce à sa souplesse, d'obtenir un son plus résonnant. Il a également rajouté de nouveaux maqâm, et a soumis le chant à des règles qui ont été généralisées et suivies par tous les chanteurs à l'époque. Ces règles n'étaient pas transcrites, ce qui ne les a pas empêchées d'être transmises oralement de génération en génération. Son héritage est encore vivant dans les pays de l'Afrique du Nord.

Si le patrimoine musical arabo-andalou vit, encore aujourd'hui, dans les pays du Maghreb, c'est principalement en raison des larges mouvements d'immigration suite au déclin de l'Andalousie musulmane. À la chute de Séville au milieu du XIII^e siècle, près d'un demi-million d'habitants

³ MÉTIOUI, Omar, « La musique arabo-andalouse » [en ligne] In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°43, 2000. Rihla / Traversée : Musiques du Maroc. pp. 73-81, disponible sur < www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2000_num_43_1_1903 > (consulté le 15/06/2020)

ont quitté l'Andalousie pour l'Afrique du Nord, emportant avec eux leurs trésors musicaux. Après des siècles de transmission orale, il a fallu préserver le patrimoine musical arabo-andalou de la précarité de ce mode de transmission, toujours tributaire de la mémoire humaine et menacé par l'oubli. Une mise à l'écrit de ce patrimoine a donc été entamée : le répertoire des nawba a été rassemblé et transcrit dans les pays du Maghreb, et c'est ainsi que nous avons, aujourd'hui, 11 nawba au Maroc, 12 en Algérie et 13 en Tunisie et en Libye.

1.2 Influences et déclinaisons :

L'authenticité de la musique andalouse réside dans l'interaction entre plusieurs identités musicales et leurs influences mutuelles. Cette musique allie le style mélodique de la composition musicale arabo-orientale à certains traits occidentaux comme l'utilisation de la **gamme diatonique**, composée uniquement de **tons** et de demi-tons (c'est-à-dire dénuée du quart de ton, caractéristique de la musique arabe et perse). À ce savant mélange de spécificités arabes et occidentales, s'ajoute l'influence de la musique de la communauté berbère, dont le nombre est trop grand et la présence trop forte en Andalousie pour que l'on puisse en négliger l'effet sur la création musicale arabo-andalouse.

- *Influence arabe :*

La musique arabo-andalouse est considérée comme étant une branche de la musique arabe en général. En effet, l'empreinte musicale arabe y est fortement présente et a résisté au contact même de toutes les tendances régionales de la péninsule ibérique. De la musique arabe, la musique arabo-andalouse a gardé la pluralité modale. Contrairement à la pratique occidentale basée sur deux modes uniquement, à savoir le majeur et le mineur, la pratique musicale en Andalousie a hérité de la richesse du système modal arabe, et l'on y voit se multiplier les *tubû*⁴ (modes ou *maqâm*). Elle s'est également approprié certains modes orientaux comme le *Ḥijâz* ou le *Zawarkand*⁵. En termes de performance, cette musique a préservé la primauté de la

⁴ Pluriel de *tab'* (mode musical).

⁵ BEN ABDELJALIL, Abdelaziz, *Al-mûsîqâ al-andalusiyya al-maghribiyya, La musique andalou-maghrébine*, série 'Âlam al-ma'rifa, numéro de septembre 1988 (version numérique), 259 pages, p.16.

performance vocale, notamment les solos, dans le but de laisser la voix humaine révéler tout son potentiel et d'en tirer profit pendant les séances musicales. Par ailleurs, même si la musique andalouse repose en grande partie sur la composition musicale, on y retrouve la tradition orientale de l'**improvisation** dans les mshaliyyât, pièces introductives dans la nawba andalouse. Celles-ci étaient, à l'origine, une forme d'**improvisation** instrumentale à caractère collectif, mais ce caractère improvisé a fini par disparaître avec l'avènement de la composition et l'écriture musicales. D'un point de vue terminologique, près du quart du vocabulaire musical andalou consiste en des termes orientaux (arabes ou perses), et l'on ne compte pas moins d'une centaine de termes issus de la musique arabe, même s'ils n'ont pas tous gardé leur sens d'origine.

- *Influence afro-berbère :*

La musique arabo-andalouse a, par ailleurs, subi l'influence de la musique afro-berbère, et ce en raison des forts mouvements d'exode du Maghreb vers l'Andalousie pendant la domination musulmane, et inversement après la chute de Grenade. L'impact afro-berbère se manifeste sur le plan rythmique avec l'introduction de divers rythmes issus de la tradition berbère, mais également sur le plan mélodique avec la mise en place d'un système pentatonique : la présence de quintes dans la musique arabo-andalouse lui confère des accents qui ne sont pas sans rappeler les chansons amazighes de certaines régions du Maghreb, ou encore la musique des pays de l'Afrique de l'Ouest⁶.

En outre, il semblerait que la nawba, structure musicale arabo-andalouse, ait subi l'influence de certaines performances artistiques amazighe, telles que les accompagnements vocaux et instrumentaux des danses ahidous⁷ et ahwach⁸, dont elle a hérité du mélange réussi entre chant et musique (auxquels la danse vient s'ajouter occasionnellement) et l'agencement donnant lieu à un édifice musical savamment structuré.

⁶ BEN ABDELJALIL, Abdelaziz, *Al-mûsîqâ al-andalusiyya al-maghribiyya, La musique andalou-maghrébine*, série 'Âlam al-ma'rifa, numéro de septembre 1988 (version numérique), 259 pages, p.17.

⁷ Danse traditionnelle de certaines tribus berbères dans laquelle hommes et femmes, coude à coude, forment des rondes souples et ondulantes, accompagnées de chants rythmés par le bendir.

⁸ Danse amazighe rurale que l'on trouve au sein des communautés chleuhs du Maroc. Pratiquée dans les célébrations, elle marie chants, gestes, percussion et poésie.

- *Influence hispanique :*

Un troisième élément vient s'ajouter à l'ensemble des facteurs ayant influencé la musique arabo-andalouse, à savoir les pratiques musicales des habitants de la péninsule ibérique. Au début de la conquête arabe et avant l'arrivée de Ziryâb, les compositions musicales arabo-andalouses étaient fortement imprégnées du patrimoine musical folklorique de la région qui n'était autre que le chant grégorien⁹. Les nouveaux arrivés sur la péninsule ont donc adopté les **gammes** et les modes locaux dans leur musique, et ce palimpseste de tendances disparates a fini par se cristalliser en une unité indissociable, reflet du goût dans l'Andalousie musulmane. Un autre phénomène de la musique arabo-andalouse semble, par ailleurs, dériver d'une pratique de la musique espagnole. Il s'agit du « tartîn » qui consiste à chanter des onomatopées sans signification (yalalan, nananâ...) dans le but de combler le vide d'un vers trop court par rapport à la mélodie. Ce procédé n'est pas sans rappeler le « tralala » que l'on retrouve dans les chansons populaires européennes, et semble témoigner de l'affranchissement de la mélodie par rapport la métrique poétique à laquelle elle était auparavant assujettie.

Il n'est pas aisé de retracer l'origine d'une musique dont les racines historiques et culturelles relatées dans la littérature musicale sont dominées par le caractère arabo-oriental. Toutefois, il serait réducteur, pour une musique aussi intrinsèquement diversifiée, d'omettre l'influence d'autres facteurs –la musique afro-berbère, les populations ibériques- qui y ont laissé leurs traces. C'est bien la synergie de tous ces éléments qui a donné lieu à ce patrimoine musical millénaire, unique en son genre et décrit très justement par Amin Chaachoo comme étant « une musique qui manifeste la capacité historique des Andalous à assimiler différentes composantes en un tout cohérent, produisant un système intelligible et, identitairement homogène, à l'image de la réalité sociale d'Al-Andalus. »¹⁰

⁹ Chant liturgique désignant le répertoire monodique (c'est-à-dire à une seule ligne mélodique) de l'Église romaine. (FÉRON, Alain, « CHANT GRÉGORIEN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/super-flumina-babylonis-chant-gregorien/> >, consulté le 11/06/2020)

¹⁰ <http://www.aminchaachoo.com/2019/03/29/la-musique-arabo-andalouse/> (consulté le 11/06/2020)

2. Structure de la nawba :

La nawba est une grande unité musicale caractéristique de la musique arabo-andalouse. Le terme « nawba » était utilisé au Mashreq et signifiait littéralement le « tour » du musicien. Dans les fêtes de la cour royale auxquelles assistaient également les amateurs de musique, les musiciens passaient à tour de rôle pour présenter leurs répertoires, ou leurs « nawba ». Il a signifié, par extension, un groupe de chanteurs. La nawba peut d'ailleurs être rapprochée de la wasla orientale, de par sa forme et son déroulement.

Aujourd'hui, le terme « nawba » relève d'un contexte maghrébin et est employé, en terminologie musicale, pour désigner une forme musicale arabo-andalouse. Il s'agit d'une suite ou programme de concert qui consiste en un ensemble de pièces instrumentales et vocales se succédant selon un ordre bien déterminé et composées sur un seul mode et plusieurs rythmes. L'ordre de ces pièces est devenu immuable grâce à une tradition fort ancienne. Dans la nawba, les pièces chantées sont généralement les plus importantes. Les pièces instrumentales servent souvent de préludes ou d'intermèdes.

2.1 Mélodie :

- *Modes arabo-andalous* :

La mélodie de la nawba arabo-andalouse s'articule autour de deux principes fondamentaux :

- L'unité modale (ou monomodalité) ;
- La diversité des mouvements rythmiques, allant du plus lent au plus rapide¹¹.

Les musiciens du Maghreb utilisaient 24 modes dans leur musique, à raison d'un mode par nawba, mais le manque de dénominations distinctes (comme c'est le cas au Mashreq) et l'absence de **notation musicale** ont abouti à la confusion entre ces modes et à la réduction de leur nombre. Le mode musical, appelé maqâm au Mashreq, est désigné –à juste titre- par tab'

¹¹ GUETTAT, Mahmoud, « Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou » [enligne] In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°47, 2002. Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine, pp. 87- 96, disponible sur < https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2064 > (consulté le 13/06/2020)

dans la musique arabo-andalouse pour mieux rendre compte de la relation existant naturellement entre les modes musicaux et les tempéraments humains.

Le tab' est un arrangement déterminé de la mélodie, caractérisé par une mesure* particulière et un rythme bien précis, destiné à déclencher une certaine réaction ou émotion chez l'être humain. Cette notion s'inscrit dans une conception particulière de l'édifice musical dans l'Occident musulman : la musique dépasse l'aspect simplement mélodique ou rythmique et se veut pensée mystique, une pensée qui sera cristallisée dans l'image symbolique de l'arbre des tempéraments ou des modes (shajarat al-tubû').

Cet arbre symbolique est la représentation graphique d'une première classification des tubû' (voir annexe 1). Il s'agit d'un ordre établi par Mohammed ibn al-Ḥussein al-Ḥaik¹², qui repose sur les tubû' fondamentaux (Dhîl, Mâya, Mazmûm et Zîdân) dont dérive le reste des tubû', excepté le tab' Al-Muḥarrara qui n'a aucun dérivé. Chacun des tubû' fondamentaux est associé à l'une des quatre humeurs humaines, le cinquième tab' correspondant à l'âme (voir annexe 2). Cette représentation montre l'importance accordée au pouvoir expressif et thérapeutique de la musique andalouse sur l'âme humaine¹³, et a été détaillée dans le poème de 'Abd al-Wâḥid al-Wansharisi intitulé *Fi al-tabâi' wal-tubû' wal-usûl* « Les natures, les modes et les principes » (voir annexe 3).

Avec le temps, cette classification s'est avérée caduque et a été remplacée par une autre reposant sur les affinités mélodiques des tubû'. L'arbre des tempéraments a donc été abandonné au profit de groupes non hiérarchisés où les tubû' sont classés en fonction de leurs **toniques**.

- *Instruments* :

L'essor de la musique arabo-andalouse dans l'Occident musulman a naturellement dynamisé la fabrication des instruments utilisés dans un orchestre typique. Ce qui est intéressant dans l'étude des instruments de cette musique, c'est que l'on peut y trouver l'écho de son évolution à travers

¹² Poète marocain du XVIII^e siècle, auteur de *Kunash al-Haik* où il a regroupé le répertoire des nawba du Maroc.

¹³ GUETTAT, Mahmoud, « L'école musicale d'al-Andalus à travers l'œuvre de Ziryâb » [en ligne] In : *Mùsica oral del Sur*, N° 1, 1995, pp.204-212, disponible sur <
<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/musicale-andalus-ziryab.pdf>> (consulté le 13/06/2020)

l'histoire, depuis son apparition, le jeu instrumental était alors réduit à très peu d'instruments, néanmoins suffisants pour en fixer la structure mélodico-rythmique, jusqu'à la pratique actuelle de cette musique avec le nombre accru des instrumentistes et la variété des instruments rendant l'orchestre arabo-andalou assez semblable aux orchestres de musique occidentale.

Jusqu'aux années 40, les membres des troupes musicales arabo-andalouses dépassaient rarement dix instrumentistes. Les instruments incontournables étaient le rebâb, le oud et le târ, auxquels sont venus s'ajouter la derbouka et le violon qui a fini par se tailler une place de choix parmi les instruments à cordes. L'évolution de cette musique qui a migré dans les pays du Maghreb et son interaction avec les différentes sensibilités locales ont conduit au changement de la composition des troupes : celles-ci se sont élargies avec l'intégration de nouveaux instruments et la multiplication des instrumentistes et des chanteurs¹⁴.

Les principaux instruments traditionnellement utilisés dans la musique arabo-andalouse sont répartis en trois catégories :

- Les instruments à cordes :

Le oud : il s'agit de l'instrument arabo-andalou par excellence. L'importance toute particulière qui lui est accordée dans les troupes musicales andalouses tient au fait que l'expérimentation et la discussion des théories musicales arabo-andalouses passe toujours par le jeu de cet instrument. Le bien nommé oud arabe (ou arbî en dialecte maghrébin) a été ramené de l'Orient arabe et a longtemps été l'instrument de prédilection pour accompagner les chants andalous avant même le développement de la nawba arabo-andalouse. On ne peut aborder le oud sans évoquer son grand réformateur Ziryâb, qui lui a ajouté une cinquième corde « rouge comme le sang » associée à l'âme, les quatre autres cordes s'apparentant aux humeurs humaines (la bile, le sang, le flegme et l'atrabile). Certains musicologues avancent, d'ailleurs, que « l'ajout de cette corde n'a nullement été dicté par le souci d'élargir l'ambitus du 'ûd, ou de rendre le jeu plus maniable en simplifiant le doigté, ou d'en faire «un véritable instrument d'orchestre » en augmentant l'intensité, la portée et la densité de ses sons ; mais, aussi et surtout, à compléter la

¹⁴ BEN ABDELJALIL, Abdelaziz, *Al-mûsîqâ al-andalusiyya al-maghribiyya, La musique andalou-maghrébine*, série 'Âlam al-ma'rifa, numéro de septembre 1988 (version numérique), 259 pages, p.218.

constitution de ce corps sonore et vivant, qu'est le 'ûd. »¹⁵ Depuis Ziryâb, le oud occupe les devants dans les troupes musicales arabo-andalouses où il remplit la double fonction d'accompagnement et de soliste.

Le rebâb : c'est le plus ancien des instruments à cordes et son apparition remonte à l'époque pré-islamique. Il serait d'ailleurs l'ancêtre de plusieurs instruments occidentaux à cordes frottées, notamment le violon. Les Cheikhs du chant arabo-andalou accordent souvent au rebâb le premier rôle dans l'accompagnement étant donné que la simplicité de ses mélodies, sans ornements ni fioritures, donnent le ton au reste des instruments. Par ailleurs, le jeu de ses cordes à vide permet d'obtenir des sons profonds, assez proches des tonalités de la voix humaine.

Le qânûn : développé dans l'Orient arabe, il fut introduit au Maghreb et en Andalousie par les conquérants musulmans. Aujourd'hui, le qânûn maghrébin traditionnel diffère du qânûn oriental par le nombre de ses cordes (51 pour le premier et 78 pour le deuxième) et celui de ses **intervalles** (17 pour le premier et 25 pour le deuxième)¹⁶. Les sonorités du qânûn étant assez subtiles, l'instrument est surtout utilisé pour accompagner les mawawîl¹⁷, **improvisations** vocales qui ont favorisé l'introduction de mélodies orientales dans la musique arabo-andalouse.

- Les instruments à percussion :

Les principaux instruments à percussion de la musique arabo-andalouse sont le târ et la derbouka. Le târ a très tôt joué un rôle proéminent dans cette musique car il ponctue sa mélodie et détermine son rythme. Son jeu nécessite une grande maîtrise technique, le poignet gauche du tarrâr doit rester souple pour faire vibrer les cymbalettes sans jamais les toucher directement¹⁸. La derbouka, elle, est un instrument oriental qui a rejoint les troupes musicales arabo-

¹⁵ GUETTAT, Mahmoud, « L'école musicale d'al-Andalus à travers l'œuvre de Ziryâb » [en ligne] In : *Música oral del Sur*, N° 1, 1995, pp.204-212, disponible sur < <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/musical-andalus-ziryab.pdf> > (consulté le 14/06/2020)

¹⁶ BENSENOUSSI, Kamel, *Masâder al-bahth fi al-mûsîqâ al-andalusiyya bi al-Maghreb al-arabî* « Livres sources de la musique andalouse au Maghreb » [en ligne], Université Abou Bekr Belkaid Tlemcen, 25/09/2016, disponible sur < <http://dspace.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/8968/1/BENSENOUSSI.pdf> > (consulté le 14/06/2020)

¹⁷ Pluriel de mawwâl.

¹⁸ LOOPUYT, Marc, « L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 1 | 1988, disponible sur < <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2295> > (consulté le 15/06/2020)

andalouses assez tardivement. Bien que son rôle y soit secondaire, elle fait désormais partie intégrante de ces troupes et contribue à maintenir le rythme.

- Les instruments à vent :

Leur présence dans les orchestres arabo-andalous traditionnels reste discutable. Abdelazîz Ben Abdeljalîl affirme que l'absence des instruments à vent est confortée par l'absence de toute référence à ces instruments dans les poésies des nawba, contrairement au rebâb, au oud ou au târ. Leur caractère individuel les rend plus adaptés à des soli plutôt qu'au jeu collectif si caractéristique de la tradition arabo-andalouse. Toutefois, la pratique actuelle de cette musique montre qu'il est désormais tout à fait acceptable d'y voir des bois (flûte, clarinette) ou des cuivres (saxophone), preuve d'une modernisation dont on trouve notamment la trace chez l'orchestre de la garde royale marocaine, la Troupe des 55, intégrant les instruments à vents depuis sa fondation.

De toute évidence, cette liste n'a aucune prétention d'exhaustivité, mais cherche plutôt à présenter un aperçu de quelques éléments du jeu instrumental qui donne à la musique arabo-andalouse toute son authenticité.

2.2 Chant :

Dès l'époque abbasside, le chant avait commencé à exercer son influence sur la poésie, et c'est désormais le poème qui se plie aux contraintes mélodiques. De ce fait, les strophes sont devenues moins rigides, les phrases plus proches du parler réel, et progressivement, le style de la qasîda commençait à devenir désuet.

Les Arabes partis en Andalousie ont emporté avec eux leur musique et leur poésie, laquelle a gardé l'empreinte arabe classique et en a préservé les thèmes et la forme. Ce n'est qu'après avoir passé un certain temps en Andalousie que leurs goûts, en matière d'écriture poétique et de chant, ont commencé à évoluer, donnant lieu à l'émergence de formes nouvelles destinées à être chantées, à savoir le muwashah et le zajal.

Les historiens ne sont pas d'accord sur laquelle de ces deux formes poétiques est apparue en premier. Il est probable que ce soit le zajal, qui serait né par imitation des chants des habitants de la péninsule ibérique. Pour reproduire les paroles de ces chansons, il a fallu recourir au dialecte arabe qui est plus malléable et dont les phonèmes se rapprochent des langues européennes grâce aux nombreuses voyelles muettes (le « taskîn »). On a voulu, par la suite, rapprocher ces chansons dialectales des formes poétiques de l'arabe classique, ce qui a donné naissance au muwashah. Le chant populaire a donc préparé le terrain pour l'arrivée du muwashah. Deux autres facteurs ont contribué à l'apparition de cette nouvelle forme :

- La réforme musicale mise en place par Ziriyâb, qui consistait à classer les chants en plusieurs types et selon un ordre précis, ce qui nécessitait une diversification des poèmes et de leur métrique pour s'adapter à cette nouvelle typologie et la variété des mélodies. Le muwashah semblait être une forme dont la flexibilité était propice à ces nouvelles exigences.
- Le développement de l'art du 'arûdh (prosodie arabe), qui a favorisé l'inventivité poétique et l'écart par rapport aux sentiers battus, ainsi que la redécouverte de mètres négligés par la pratique.

L'importance accordée aux pièces vocales de la nawba et aux formes poétiques chantées n'est pas sans raison. En effet, certaines pièces musicales arabo-andalouses ont disparu car elles étaient dénuées de paroles, ce qui les rendait difficiles à mémoriser (vu que la transmission était exclusivement orale). Pour prévenir ce risque, il a fallu rajouter des paroles pour soutenir la mélodie, ce qui a redynamisé la création poétique et l'invention de nouvelles formes, dont nous retenons essentiellement le zajal et le muwashah.

- *Le zajal :*

Il est vain de vouloir mettre un nom sur l'inventeur du zajal car celui-ci émane d'une tradition populaire collective avant d'avoir été officiellement transcrit. Né d'un besoin populaire pour la chanson et de l'influence des chants en patois local, le zajal était, à ses débuts, exclusivement réservé au bas peuple. La royauté et les membres de la cour, eux, préféraient la poésie classique. Le zajal s'apparente davantage à une poésie de rue et était souvent entonné dans les souks. Sa

métrique demeure proche de celle de la poésie en arabe classique, mais sa particularité réside dans la fluidité de sa langue et la simplicité de ses formules : nul besoin de se cantonner à un purisme linguistique ni à une rigueur grammaticale sans failles. Ce qui caractérise cette poésie, c'est justement sa spontanéité : le zajjâl¹⁹ peut laisser libre cours à son inspiration sans contraintes. Du fait de l'imitation des chants populaires locaux, on pouvait même trouver dans les zajal des termes étrangers, ce qui aurait été inadmissible dans une poésie en arabe classique. Cet art populaire est une expression de la réalité du peuple, de ses véritables passions et aspirations, une réalité qui s'exprime au travers d'un style léger, parfois comique.

- *Le muwashah* :

Il s'agit d'un poème non mesuré, sans rime unique (plusieurs rimes dans une même strophe), à mi-chemin entre la qasîda classique et le zajal. Il est caractérisé par une grande liberté métrique : on compte plus de 100 mètres pour les muwashahât, contre 16 seulement pour la poésie arabe classique.

Le Baron d'Erlanger a noté que les pays du Mashreq n'ont gardé de la musique arabo-andalouse que la forme du muwashah, tandis que les pays maghrébins se sont approprié l'ensemble du répertoire des nawba, qu'ils continuent de considérer comme la forme musicale la plus achevée.

2.3 Répertoire des nawba :

À l'origine, le répertoire arabo-andalou comptait 24 nawba, au nombre des heures de la journée. Ce nombre symbolique n'est pas sans rappeler la conception mystique de cette musique que nous avons préalablement évoquée avec les tubû'. Si chaque tab' est censé susciter une émotion ou une réaction physique particulière, la nawba, en tant que structure musicale, poétique et rythmique complète, est destinée à exprimer un état d'âme particulier qui se manifestera uniquement si elle est exécutée à un moment déterminé de la journée. Ainsi, certaines nawba devaient être jouées à certaines heures de la nuit, comme la nawba Dhîl²⁰, tandis que la nawba

¹⁹ Chanteur de zajal.

²⁰ Un proverbe tunisien dit à ce propos : Si la nuit se fait longue, écoute la nawba Dhîl (عليك الليل، عليك بنوبة) (الذيل).

Mâya, par exemple, est jouée au moment du crépuscule et comprend des poèmes associant la beauté du coucher de soleil à l'espoir ou l'impatience de retrouver l'être aimé.²¹

En raison des défaillances de la transmission orale, il n'en reste plus aujourd'hui que 11 au Maroc, 12 en Algérie et 13 en Tunisie, en comptant uniquement les nawba complètes.²²

Maroc	Algérie	Tunisie
- Ramal al-mâya	- Ramal al-mâya	- Ramal al-mâya
- Istihlâl	- Ramal	- Ramal
- Mâya	- Mâya	- Mâya
- Rasd al-dhîl	- Rasd al-dhîl	- Rasd al-dhîl
- Rasd	- Rasd	- Rasd
- Hijâz al-kabîr	- Dhîl	- Dhîl
- Hijâz al-mashrikî	- Ghrîb	- Nawâ
- Ghribt al-hsîn	- Hsîn	- Hsîn
- Iraq al-'ajm	- Mjenba	- Irâq
- Isbahân	- Zîdân	- Isbahân
- Ochâq	- Mazmûm	- Mazmûm
	- Sîkâ	- Sîkâ
		- Asba'ayn

Transmises de bouche à oreilles, certaines parties instrumentales ont commencé à être oubliées et certaines nawba ont entièrement disparu. Soucieux de conserver leur patrimoine arabo-andalou, nombre de musiciens maghrébins ont procédé à la restauration du répertoire des nawba. Il a fallu reconstituer les parties manquantes et en composer de nouvelles suivant le schéma des nawba conservées.

²¹ ALAOUI, Amina, « Poésie et musique arabo-andalouse : un chemin initiatique » [en ligne] In : *La pensée de midi*, 2009/2 (N° 28), p. 71-90, disponible sur < <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-71.htm> > (consulté le 14/06/2020)

²² <http://patrimoine-arabo-andalou.over-blog.com/2015/04/noubas-arabo-andalouses-du-maghreb.html> (consulté le 14/06/2020)

3. Variantes de la nawba dans les pays du Maghreb :

La diversité dans la pratique de la nawba a donné lieu à trois écoles différentes. L'école de Séville est celle que l'on trouve actuellement en Tunisie (et dans l'Est de l'Algérie, notamment Constantine) sous le nom de Malouf. L'école de Grenade a laissé sa trace en Algérie où elle porte, justement, le nom d'Al-Gharnâti. Enfin, la musique de l'école de Grenade et de Valence s'est développée au Maroc où elle a été baptisée Al-Âla. Les trois écoles ont été ainsi nommées en référence aux villes d'origine des immigrants andalous réfugiés dans les pays du Maghreb après la chute de l'Andalousie musulmane.

3.1 La nawba en Algérie :

La nawba algérienne alterne chant et musique instrumentale²³ et obéit au principe de l'unité modale. Dans les parties vocales, les chanteurs veillent à montrer la puissance de leurs capacités vocales et leur maîtrise des tubû'. Le rôle des instruments consiste à jeter les bases rythmiques et mélodiques, et à reprendre certaines **phrases** mélodiques des muwashah sur un rythme plus rapide.

La nawba algérienne est structurée en deux parties dont la transition est la tushiyya al-insirâfât. La première partie est celle où seuls les muwashah les plus importants et les plus « nobles » (car ils remontent à l'époque andalouse) sont interprétés, tandis que la deuxième comporte ceux qui se rapprochent davantage du goût « grand public ».

Il existait à Alger et à Tlemcen 15 nawba. La plupart ont malheureusement perdu la majorité de leurs pièces et ne consistent plus qu'en un « insirâf ». À Constantine, la nawba suit celle d'Alger et de Tlemcen en matière de rythme, et suit celles de la Tunisie et de la Libye pour les modes sur lesquels elle est composée²⁴.

²³ Les étapes de la nawba algérienne étant détaillées dans le texte-support, elles ne feront pas l'objet d'un exposé mais plutôt d'une brève analyse.

²⁴ MAHDI, Salah, *La nawbah dans le Maghreb arabe*, Conservatoire national de musique et de danse, 3^{ème} fascicule, Imprimerie du Ministère des affaires culturelles, 1979, 62 pages, p.8.

3.2 La nawba au Maroc :

Nous parlerons surtout de la nawba à Marrakech, cette ville étant la plus représentative du goût arabo-andalou compte tenu de sa proximité géographique et de ses liens politiques étroits avec l'Andalousie. La nawba marocaine consiste en un ensemble de pièces instrumentales et chantées interprétées généralement sur un seul mode qui donne son nom à la nawba.

Au Maroc, la nawba obéit à l'enchaînement suivant :

- Une introduction instrumentale en trois temps :
 - o Mshalya : prélude instrumental non mesuré exécuté par l'ensemble des membres de l'orchestre ;
 - o Une ou plusieurs bughya : mshalya mineures présentant les caractéristiques modales de la nawba en cours ;
 - o Tushiya : pièce instrumentale mesurée.
- Puis s'ensuit une série de pièces vocales (muwashahât ou zujûl) réparties en cinq phases, chaque phase portant le nom du cycle rythmique qui la ponctue : basît, qâim-wa-nisf, btayhi, qoddâm, darj. Il est possible de jouer plus d'un morceau pour un seul rythme, à condition d'en accélérer le mouvement à la fin, en guise de préparation au morceau suivant²⁵.

Parmi les 11 nawba qui existent au Maroc, quatre nawba obéissent à la règle de l'unité modale : les nawba Mâya, Rasd al-dhîl, Irâq 'ajm, Hijâz mashriqî. Les sept autres nawba s'écartent de cette norme et réunissent deux ou trois modes²⁶. Cet héritage musical a été gratifié d'un bel hommage, puisque l'orchestre de la garde royale a été nommé « La Troupe des 55 », 55 étant le nombre des nawba marocaines (11) multiplié par le nombre des rythmes sur lesquels elles sont composées (5)²⁷.

²⁵ MAHDI, Salah, *La nawbah dans le Maghreb arabe*, Conservatoire national de musique et de danse, 3^{ème} fascicule, Imprimerie du Ministère des affaires culturelles, 1979, 62 pages, p.7.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

3.3 La nawba en Tunisie :

En Tunisie, la nawba représente un idéal de composition musicale. Il s'agit d'un cycle musical complet de pièces instrumentales et vocales qui comprend les phases suivantes :

- *Istiftâh* : il s'agissait auparavant d'une **improvisation** sur un thème* musical exécuté par l'un des instrumentistes puis suivi par les autres membres de l'orchestre. Ce procédé a évolué et l'istiftâh consiste désormais en un prélude instrumental non mesuré joué par l'ensemble des musiciens. Ceux qui exécutent des formules modales types afin de présenter le mode de la nawba ;
- *Msaddar* : introduction instrumentale mesurée dont le rythme évolue vers une rapidité graduelle, donnant à la fin du mouvement un caractère conclusif.
- *Abyât* : l'élément vocal entre en jeu, le premier chanteur ou le « Cheikh » de la troupe chante deux vers d'un poème arabe littéraire sur le rythme abyât.
- *Btayhi* : une ou plusieurs pièces chantées par l'ensemble vocal de la troupe sur le rythme btayhi (qui équivaut au moderato occidental).
- *Tushiyya* : la particularité de pièce instrumentale, exécutée par l'ensemble des musiciens, est qu'elle s'écarte du tab' de la nawba en cours d'exécution et annonce celui de la suivante. Il est d'usage que la tushiyya comporte deux soli non rythmés improvisés par le violon ou le rebâb.
- *Mshadd* : intermède rythmé exclusivement réservé au joueur du oud, accompagné des seuls instruments à percussion. L'oudiste brode des variations sur un thème conçu dans le mode de la nawba en cours d'exécution. Après les déviations modales de la tushiyya, le mshadd arrive à point nommé afin de consolider, comme son nom l'indique, le mode fondamental de la nawba en cours et raffermir les registres de la **gamme** dans la mémoire des chanteurs²⁸.
- *Barwel, darj, khaffif* : trois mouvements vocaux dont le principe est le même : chanter des muwashahât ou zujûl (2 au moins) sur le rythme portant le même nom (le barwel, le darj et le khaffif).

²⁸ GARFI, Mohamed, *Les formes instrumentales dans la musique classique de Tunisie*, Sotepa Graphic, 1996, 191 pages, p.106.

- *Khatm* : mouvement rapide qui, comme son nom l'indique, clôt la nawba tunisienne et dont les paroles évoquent généralement l'unité de Dieu.

La mélodie de base de la nawba tunisienne n'est pas sujette à une grande variation, d'où le nom de Malouf, qui veut dire littéralement « ce qui est familier ». L'une des particularités des nawba en Tunisie est qu'elles doivent être exécutées selon un ordre bien déterminé. Un zajal a d'ailleurs été composé afin d'énumérer les 13 nawba tunisiennes dans cet ordre-là (le zajal de la nawba Nawâ, voir annexe).

Ce patrimoine, initialement oral, a été réuni par la fondation de la Rachîdiyya qui, depuis 1935, a transcrit les textes poétiques et musicaux transmis oralement par les grands noms du Malouf tunisien. Trois congrès ont, ultérieurement, été organisés pour rassembler tous les Cheikhs du Malouf dans le pays en vue de transcrire et d'harmoniser le répertoire des nawba tunisiennes.

Nous pouvons remarquer que les nawba, dans les 3 pays du Maghreb, ont en commun un souci d'ordre, de classification des différentes phases, rythmes, et parfois même des nawba elles-mêmes, comme nous l'avons vu en Tunisie. Il s'agit là d'une manifestation caractéristique de la pensée musulmane ainsi qu'une conséquence de la passion de l'Unité, inhérente à la civilisation arabe.²⁹

Conclusion :

Après ce survol historique de la musique arabo-andalouse et l'étude de sa forme musicale typique qu'est la nawba, un constat mérite d'être souligné : cette musique millénaire conserve, aujourd'hui encore, une remarquable vivacité dans les pays du Maghreb. Le musicien algérien Rachid Guerbas a créé, à Bourges, un ensemble vocal et instrumental de musique arabo-andalouse nommé *Albaycin* (en référence à un célèbre quartier à Grenade) qui s'est donné la mission de « sauvegarde et d'enrichissement [...] de ce patrimoine universel en veillant au

²⁹ GARFI, Mohamed, *Les formes instrumentales dans la musique classique de Tunisie*, Sotepa Graphic, 1996, 191 pages, p.101.

respect scrupuleux de la forme *Nawba*. »³⁰ Le Maroc abrite, quant à lui, l'un des plus anciens et des plus importants ensembles consacrés à la musique arabo-andalouse, à savoir l'Orchestre arabo-andalou de Fès qui assure, depuis 1946, la continuité d'une tradition musicale précieusement préservée à Fès depuis la chute de Grenade. En Tunisie, la ville de Testour accueille, tous les ans depuis 1967, le Festival international du Malouf et de la musique traditionnelle arabe. Dans cette ville fondée par les Andalous dans le nord du pays, la tradition musicale locale s'est hissée au rang d'une manifestation internationale afin de promouvoir ce patrimoine cher aux Tunisiens. Plus qu'un simple héritage pluriséculaire, c'est véritablement l'identité musicale et culturelle des Maghrébins qui s'exprime au travers de cette musique, et qui fait que ces peuples méditerranéens veillent scrupuleusement à perpétuer cette tradition.

Il va sans dire qu'un tel sujet mériterait d'être étayé davantage : cet exposé ne saurait en contenir les traits aussi larges que fugaces, car les variantes régionales de la musique arabo-andalouse ne cessent d'évoluer au gré des influences culturelles et historiques. Par ailleurs, les aspects techniques relevant de la musicologie pure et dure ont sciemment été omis dans cet exposé. Des détails aussi techniques nécessiteraient un volet terminologique pour asseoir les définitions d'une multitude de concepts musicaux qui trouveront leurs places dans l'analyse terminologique plutôt que dans cet exposé.

³⁰ GUERBAS, Rachid, « Chant et musique de la Nawba ou Nûba algérienne » [en ligne] In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°47, 2002. Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine. Algérie : histoire, société, théâtre, arts plastiques. pp. 24-35, disponible sur < www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2055 > (consulté le 15/06/2020)

TEXTE SUPPORT ET TRADUCTION

Source : GUERBAS, Rachid, « Chant et musique de la Nawba ou Nûba algérienne ». In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°47, 2002. Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine. Algérie : histoire, société, théâtre, arts plastiques. pp. 24-35. Disponible sur < www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2055 >

Nombre de mots du texte source : 3012 mots

Nombre de mots du texte cible : 2451 mots

Avertissement au lecteur

- Le texte support et la traduction sont disposés en vis-à-vis, le texte source étant sur la page de gauche et le texte cible sur la page de droite.
- Les termes du glossaire sont **en gras et soulignés** à leur première occurrence pertinente (à l'exclusion des titres et des sous-titres).
- Les termes faisant l'objet d'une fiche terminologique sont suivis d'un astérisque * à leur première occurrence pertinente (à l'exclusion des titres et des sous-titres).
- Les passages cités dans la stratégie de traduction apparaissent en *gras italique*.

CHANT ET MUSIQUE DE LA NAWBA OU NÛBA ALGÉRIENNE

Rachid Guerbass

Il est surprenant de voir que la quasi-totalité des écrits sur la musique « arabo-andalouse » est consacrée presque exclusivement à la périphérie de ce répertoire. Cela est dû essentiellement au fait que les auteurs se cantonnent à leurs domaines de compétence quelque peu éloignés du sujet proprement musical. C'est ainsi que l'on parlera davantage du milieu social des musiciens ou de la spécificité thématique de la poésie arabo-andalouse selon que l'on est sociologue ou spécialiste de littérature arabe, en pensant que cela est suffisant pour prétendre au titre de musicologue ou expert en musique arabo-andalouse.

La tendance la plus répandue va à l'histoire de cet art où le mythe se combine allègrement à des réalités conjoncturelles, et où les gloses pseudo scientifiques se substituent souvent à l'analyse incontournable de documents historiques, par ailleurs rares et difficiles d'accès. Sans parler des écrits de praticiens de cette musique dans lesquels on relève tant d'inexactes données accompagnées de généralités creuses, alors qu'un examen sérieux du matériau compositionnel révélerait l'incalculable richesse de ce patrimoine ancestral parvenu, jusqu'à nous, par la voix d'une transmission orale. Ce patrimoine a été des siècles durant jalousement conservé dans les refuges et sanctuaires musicaux des vieilles cités maghrébines, telles Fès, Tlemcen, Bougie, Alger, Constantine et Tunis.

Rappelons que cet art musical prend au Maroc le nom de *âla* (littéralement musique instrumentale par opposition à la musique religieuse essentiellement vocale), en Tunisie de *Malouf* (musique composée). En Algérie, on parlera de *San'a* pour insister sur sa construction élaborée et distincte de la musique populaire. Malgré ces différentes dénominations et développements propres au génie de chaque région, il s'agit d'un même fond et les musiciens se réclament tous du même héritage andalou-maghrébin, et dont la structure de base est la *nawba* ou *Nûba*.

النوبة الجزائرية بين الغناء والموسيقى

رشيد قرباص

يندهش المرء لما يرى أنّ غالبية المؤلفات عن الموسيقى "العربية الأندلسية" تُعنى على وجه الحصر تقريباً بما هو على هامش قائمة معزوفاتها. ويعود ذلك أساساً إلى تقيد المؤلفين بمجالات اختصاصهم، وهي بعيدة نوعاً ما عن موضوع الموسيقى في حدّ ذاته. نراهم إذن، بحسب اختصاصهم في علم الاجتماع أو في الأدب العربي، يُؤثرون الحديث عن الوسط الاجتماعي الذي نشأ فيه الموسيقيون أو عن الخصوصية المواضيعية التي تميّز الشّعر العربي الأندلسي، ظلّاً منهم أنّ ذلك كافٍ للدعاء بمرتبة العالم بالموسيقى أو الخبير في الموسيقى العربية الأندلسية.

وأكثر الاتجاهات شيوعاً هو ذلك الذي يتعلّق بتاريخ هذا الفنّ حيث تمتزج الأسطورة بالحقائق الظرفية، وغالبا ما تحلّ التأويلات العلمية الزائفة محلّ التحليل الضّروري للوثائق التاريخية، النادرة والصعبة المنال من ناحية أخرى. ناهيك عن كتابات ممارسي هذه الموسيقى الزاخرة بمعطيات مضلّلة وأحكام عامّة جوفاء، في حين أنّ الفحص الجدّي للمادّة التي تتركّب منها هذه الموسيقى خليقٌ بأن يكشف عن تراثٍ عريق لا يقدر ثراؤه بثمنٍ، تراثٌ تناقله الخلف عن السلف شفويّاً إلى يومنا هذا. وحُفظ هذا التراث طيلة قرونٍ بحرصٍ بالغ داخل المآوي والحرائم الموسيقية في المدن المغاربية العتيقة مثل فاس وتلمسان وبجاية والجزائر العاصمة وقسنطينة وتونس العاصمة.

ولنا أن نذكّر بأن هذا الفنّ الموسيقي يُسمّى الآلة في المغرب (نسبةً إلى الموسيقى المعزوفة بالآلات في مقابل الموسيقى الدنيّة، وهي موسيقى غنائية بالأساس)، والمالوف في تونس (أي الموسيقى المؤلّفة). أمّا في الجزائر، فيُطلق عليه اسم الصّنعة للتأكيد على صياغته المدروسة ولتمييزه عن الموسيقى الشّعبيّة. وعلى اختلاف تسميات هذه الموسيقى وتطوّراتها الخاصّة بروح كلّ منطقة، فهي قائمة على الإنتاج الفني ذاته، وينتسب فيها كلّ الموسيقيين إلى تراث أندلسيّ مغاربيّ واحدٍ تمثّل النوبة مكوّنه الأساسي.

Si le terme de musique « arabo-andalouse » s'est généralisé ces dernières décennies en France, il ne recouvre pas toujours la même réalité. Sous ce vocable, on y met pêle-mêle le répertoire traditionnel « classique », les chants citadins qui lui sont périphériques tels le Hawzi, le Arûbi, le Mahjuz et parfois la musique populaire algéroise : le *Cha'bi*.

Dans cet article, le terme « musique arabo- andalouse » désignera uniquement le répertoire des *Nawba* et nous userons indifféremment de l'une de ces deux appellations tant cette musique est indissociable de la forme architecturale qui la porte : la *Nawba*. Et si l'on retrouve ce terme dans l'expression un tantinet péjoratif « faire la nouba » pour signifier faire la fête dans le sens d'une festivité bruyante, *nous sommes loin de la délicatesse et de la préciosité de cette musique dont le raffinement fait écho aux riches décorations des palais de l'Alhambra ainsi que dans la splendeur des "patios" maghrébins. Ces dentelles sculptées répondent harmonieusement aux perles sonores de leur contemporaine musique.*

*En Algérie, la Nawba débute par une pièce instrumentale non mesurée appelée mshalya, véritable invitation à pénétrer dans l'univers magique du tab' choisi (mode musical), moment durant lequel les instruments mélodistes mettent en relief les notes importantes du tab'. Cette pièce est suivie de la tushiyya (une pièce instrumentale mesurée), les percussions rejoignant les autres instruments. **Il s'agit d'une ouverture à programme dans laquelle les thèmes* à développer sont exposés.** La mshalya et la tushiyya permettent au chant d'être accueilli majestueusement sur la base d'un rythme* à 16 temps appelé msaddar (de l'arabe sadr = poitrine pour signifier l'importance que revêt cette pièce vocale dans la Nawba). **La seconde pièce chantée appelée btayhi en est l'équivalent à 8 temps avec cependant une consistance mélodique plus aérienne, indépendamment de la différence de tempo* d'avec le msaddar.***

Le *darj*, troisième mouvement chanté, repose sur une cellule rythmique à six temps ou à quatre temps. Après ces trois mouvements chantés n'excluant point la démultiplication du nombre de pièces vocales à insérer dans le programme, et afin de permettre aux voix un répit bienfaiteur, s'impose une pièce instrumentale appelée *tushiyyat al- insirâfât* dont le rythme

ورغم انتشار مصطلح الموسيقى "العربية الأندلسية" في العقود الأخيرة بفرنسا، فهو عادةً ما يشمل حقائق مختلفة. إذ يشمل هذا اللفظ قائمة المعزوفات التقليدية "الكلاسيكية"، وما يحيط بها من أغاني حضرية كـ **الحَوَزي** و**العروبي** و**المَحجوز** وأحياناً **الشَّعبي**، أي الموسيقى الشعبية الخاصة بالجزائر العاصمة.

وفي رحاب هذا المقال، سيقصر مصطلح "الموسيقى العربية الأندلسية" على قائمة النُوبات، وسنستخدم هاتين التسميتين بلا تمييز نظراً إلى ارتباط هذه الموسيقى ارتباطاً وثيقاً بالصورة الهندسية التي تتحكم في قوامها، ألا وهي النُوبة. ولئن وجدنا لهذا المصطلح بعض الإيحاءات السلبية في العبارة الفرنسية "faire la nouba" أي الاحتفال في صخب وغوغاء، فإنَّ هذا الاستخدام بعيد كلَّ البعد عما تتسم به هذه الموسيقى من رقةٍ ودقّةٍ، إذ لا يضاهي بهاءها سوى ثراء زخارف قصور الحمراء ورونق الأفنية المغاربية. وتتناغم ضروب التخريم المنحوتة مع ما جادت به موسيقى عصرها من دررٍ صوتية.

وتبدأ النُوبة في الجزائر بمعزوفة غير موزونة تُدعى **المِشالية**، وهي بمثابة دعوة حقيقية للولوج إلى العالم السحري للطبع (أي المقام الموسيقي) المُختار، وتُبرز الآلات اللحنية في أثنائه أهمّ درجات هذا الطبع. ثم تليها التوشية (وهي معزوفة موزونة) حيث تلتحق الآلات الإيقاعية بسائر الآلات. وتتمثل التوشية في افتتاحية ذات برنامج تقدّم الأفكار الموسيقية * التي ستتوسّع في النُوبة. وتمكّن المشالية والتوشية من استقبال الغناء استقبالاً فخماً على إيقاع * يتألف من ستّة عشر زمناً ويُسمّى المصدّر (نسبةً إلى الصدر للإشارة إلى أهميّة هذه القطعة الصوتية في النُوبة). وتُناظرها القطعة الغنائية الثانية، وهي البطايحي، بإيقاع يتألف من ثمانية أزمنة. وبغضّ النظر عن اختلاف سرعة أداء * البطايحي عمّا نجده في المصدّر، فهو يتميز بقوامٍ لحنٍ أكثر انسيابية.

أما الحركة الغنائية الثالثة فهي الدّرج، وهو يقوم على **خليفة إيقاعية** ذات ستّة أزمنة أو أربع. ولا يُستبعد أن يتضاعف، إبان هذه الحركات الغنائية الثلاث، عدد القطع الغنائية التي قد تُدرج في البرنامج، فلا بدّ إذن أن تليها معزوفة تتيح للأصوات استراحةً منعشة، ألا وهي توشية الانصرافات. وتتميّز هذه

charmeur est insaisissable, par son asymétrie, pour toute oreille non avertie. Véritable **entre acte**, la *tushiyyat-al-insirâfât* introduit allègrement et sans surprise le quatrième mouvement chanté, *al-insirâf*. ***Contrairement aux autres mouvements chantés accueillis par des pièces instrumentales appelées kursi qui sont des assises mélodico-rythmiques, al-insirâf s'enchaîne directement au Khlâs ; comme son sens littéral l'indique, il s'agit du finale vocal de la Nawba dont l'invite porte à la danse et qui n'est pas sans rappeler la gigue baroque. Une dernière pièce instrumentale, tushiyyat al-kamâl (kamal = perfection) vient parfaire en le clôturant ce fabuleux édifice architectural.***

La *Nawba* est donc une succession de pièces instrumentales et vocales selon un ordonnancement précis qui concourt au développement d'un équilibre savamment mené où chaque phase remplit une fonction bien déterminée.

À l'appui d'exemples musicaux vérifiables par consultation de la discographie mentionnée en fin d'article, regardons de plus près les phases constitutives de la *Nawba*. ***Précisons d'une part que par « mouvement chanté » et « pièce vocale » ces termes renvoient à une opposition par rapport à ce qui est exclusivement instrumental*** et, d'autre part ils désignent l'instant où le chant est privilégié dans un dialogue incessant entre la voix et les instruments.

A) Deux pièces instrumentales introductives

1. *Mshalya*

La *Nawba* débute par une pièce instrumentale, non mesurée, appelée *mshalya* (*de l'arabe sala, envoyer des signes, transporter*). Le joueur de **rebab** (*vielle*) expose, une à une, les notes reprises et soulignées par le *tutti orchestral*, imposant ainsi le mode* musical choisi et permettant tant aux musiciens qu'à l'auditoire, un accès privilégié à l'ethos particulier du moment. C'est une introduction qui exprime on ne peut plus clairement l'importance du *tab'* (mode-tempérament) de cette musique modale par excellence.

التّوشية بإيقاع أخذ يصعب على أذن غير موسيقية إدراكه لما فيه من تباين. وبوصفها فاصلاً موسيقياً حقيقياً، تمهد توشية الانصرافات بدايةً تلقائية ومتوقّعة لرابع الحركات الغنائية، وهي الانصراف. وعلى عكس سائر الحركات الغنائية التي تستقبلها معزوفات تُرسي الأسس اللحنيّة والإيقاعية وتسمّى الكراسي، يفضي الانصراف مباشرة إلى الخلاص. ويتمثل الخلاص حرفياً في المقطع الغنائي النهائي الذي يرغب إيقاعه في الرقص ويدكرنا في إيقاع رقصة الجيغ الباروكية المفعمّة بالحيوية. ثم تكتمل هذه البنية الهندسية الأخاذة بفضل معزوفة أخيرة هي بمثابة خاتمة بديعة تدعى توشية الكمال.

فالتّوبة إذن سلسلة من القطع المعزوفة والغنائية المتتالية وفقاً لهندسة دقيقة، وتسعى هذه الهندسة إلى إحداث توازن مُحكم تؤدي فيه كلّ مرحلة من مراحل التّوبة دوراً محدّداً. فلنتمعن عن كثب في المراحل التي تشكّل قوام التّوبة بالاستناد إلى أمثلة موسيقية يمكن الاطلاع عليها في الديسكوغرافيا المذكورة في نهاية المقال. ويتعيّن علينا أن نشير إلى أنّ المصطلحين "حركة غنائية" و"قطعة صوتية" يحيلان، من جهة، إلى تباين مع ما هو معزوفٌ بحت، ويشيران، من جهة أخرى، إلى لحظةٍ تعطى فيها الأولوية للغناء في خضم حوار مستمرّ بين الصّوت والآلة.

ألف. معزوفتان افتتاحيتان

(١) المشاليّة

تبدأ التّوبة بمعزوفة غير موزونة تسمّى المشاليّة (من فعل شال السائل يده أي رفعها يسأل بها، والشّيال هو الحمال). ويبيّن فيها عازف الرّباب درجات المقام* المُختار الواحدة تلو الأخرى، فيعيدها الجوق بأكمله ويرزها، وهكذا يملي عازف الرّباب المقام ويتيح للموسيقين والحضور معاً فرصةً فريدة للتمتع بالوجدان الجماعي الخاصّ بتلك اللّحظة. وتعبّر هذه المقدّمة تعبيراً جليّاً عن أهميّة الطّبع (أي المقام والسّجّية) في هذه الموسيقى المقاميّة بامتياز.

Illustrons le déroulement de cette partie de la *Nawba* par un exemple de la *mshalya* du mode *ramal-al-maya*, mode évoluant sur le **ton** de Ré. La **tonique** Ré s'impose dès la première note :



Cette note de référence vaut aussi bien pour le *tab'* en question que pour les instruments traditionnels ; **il s'agit de la corde à vide** (c'est-à-dire sans la pression des doigts sur les cordes) tant du rebab, de la *kwitra* ou du *'ud*. Il faut garder présent à l'esprit que le rebab, n'utilisant qu'une seule corde, est l'instrument privilégié servant d'étalon de mesure pour la **hauteur** des sons. Second pôle d'intérêt, le Sol, note pivot dans le *tab' ramal-al-maya* ; relevons que nous avons là, également, une corde à vide pour la majorité des instruments traditionnels :



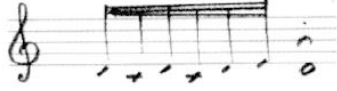
Le troisième pôle d'intérêt porte sur le La, note dominante dans le *tab' ramal-al-maya*. Pareillement cette note est donnée à partir de la corde à vide. Puis s'ensuit un court motif mélodique qui vient asseoir un mode voisin :



Après l'exposition du mode principal et du premier ton voisin, un autre mode important étale son **tétracorde** : il s'agit du mode *muwwâl* (ton de Do) :



فلنبتين سير هذا الجزء من النوبة من خلال مثال مشالية مقام رمل الماية القائم على نغمة ري.
ونرى أن قرار ري يبرز منذ الدرجة الأولى:



وتنطبق هذه الدرجة النغمية المرجعية على الطبع المعزوف مثلما تنطبق على أداء الآلات التقليدية، فهي تتمثل في نغمة الوتر المطلق (أي قرع الأوتار دون الضغط بالأصابع) للرباب أو الكوبترة أو العود. وينبغي ألا يغيب عن أذهاننا أن الرباب آلة ذات وتر واحد، ما يجعلها الآلة المثلى لتكون مقياساً لمدى ارتفاع الأصوات. وتمثل درجة صول، وهي ثاني محاور اهتمامنا، دعامة طبع رمل الماية: ولنا أن نلاحظ هنا أيضاً أن معظم الآلات التقليدية تُعزف على الوتر المطلق:



أما محور اهتمامنا الثالث فهو درجة لا، وهي الدرجة المهيمنة في طبع رمل الماية. وعلى غرار ما سبق، تُستخرج هذه الدرجة بالعزف على الوتر المطلق. يليها فيما بعد نمط لحنٍ قصير يرسى أسس مقام مجاور:



وعلى إثر تقديم المقام الأساسي وأول مقام مجاور، يعرض مقام هام آخر جنسه الرباعي، وهو مقام الموال (على نغمة دو):



Une dernière phase de cette *mshaliya* expose l'**ambitus** utilisé dans le mode tout en proposant un tempo d'amorce pour exécuter la *tushiyya* :



En résumé, la fonction de la *mshaliya* peut être résumée ainsi :

- par l'**accord** instrumental
- par l'exposition des modes (principal et voisins)
- par l'exposition de l'ambitus
- par une pré-introduction rythmique.

2. La *Tushiyya*

Nous savons désormais qu'il s'agit d'une longue introduction instrumentale. Mais que s'y passe-t-il concrètement ? Une série de **signatures rythmiques** se succèdent. Prenons deux exemples présents dans la mémoire de tout mélomane, la *tushiyya sika* et la *tushiyya raml al-maya*.

a) début de la *tushiyya sika* :



b) début de la *tushiyya raml al mâya* :



Ce sont là deux **phrases** mélodiques ayant en commun un cycle rythmique de quatre mesures* à quatre temps, c'est-à-dire un cycle à seize temps. Cela rappelle l'annonce du *msaddar* à seize temps. Mais nous aurons à revenir sur cette question primordiale des *msaddar*.

وتعرض المرحلة الأخيرة من هذه المشالية المجال النغمي المستخدم في المقام، وتقدّم في الآن ذاته سرعةً ابتدائيةً تمهد لأداء التوشية:

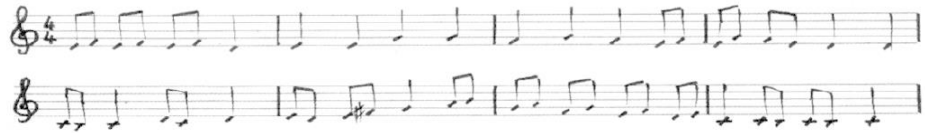


وباختصار، يمكن تلخيص دور المشالية فيما يلي:

- توافق الآلات
 - عرض المقامات (أي المقام الأساسي والمقامات المجاورة)
 - عرض المجال النغمي
 - التمهيد الإيقاعي الأولي
- (٢) التوشية

بتنا نعرف الآن أنها تمهيد موسيقيّ طويل. ولكن ما الذي يحدث فيها بالتحديد؟ تتواتر فيها سلسلة من مقاييس الإيقاع. لتتناول مثالين راسخين في ذاكرة كلِّ هواة الموسيقى، وهما توشية سيكاه وتوشية رمل الماية.

أ. بداية توشية سيكاه:



ب. بداية توشية رمل الماية:



وتتمثل هاتان التوشيتان في جملتين لحنيتين تتسمان بدورة إيقاعية تتألف من أربع موازين * ذات أربعة أزمنة، أي أنها دورة ذات ستة عشر زمناً. وقد يوحي ذلك بتمهيدٍ للمصدر ذي الستة عشر زمناً، ولكننا سنعود لاحقاً إلى هذه المسألة الأساسية المتعلقة بالمصدرات.

Dans son déroulement, la *tushiyya* étale d'autres cycles rythmiques : 12/4, 8/4, 6/4, 4/4, 2/4. Nous sommes en présence d'une préfiguration évidente qui suggère les phases prochaines de la *Nawba*. Plus encore, la *tushiyya* lance quelques motifs mélodiques que tout fin connaisseur reconnaîtra à l'écoute des pièces vocales qui s'enchaînent, et ce quel que soit le développement réalisé sur ces motifs que l'on retrouvera, çà et là, comme de véritables personnages d'un conte. Dès lors on peut objectivement parler d'ouverture à programmes avec une anticipation de quelques siècles par rapport à ce qui a toujours été présenté comme l'invention du seul Richard Wagner, musicien hors du commun et dont le génie est unanimement consacré.

B) Des pièces vocales (au moins une) portant chacune le nom du cycle rythmique qui les soutient

3. Le *Msaddar*

Du verbe *sadara* (arriver, advenir, réserver la première place) qui donnera *sadr* (poitrine, cœur). Ce dernier terme désignera par extension de sens une évocation claire de la primauté de ce majestueux mouvement chanté de la *Nawba*. Le mot *msaddar*, désigne aussi la poitrine large et robuste. *En effet, en véritable adagio, les longues phrases mélodiques du msaddar épousent élégamment le large cycle rythmique de 16 temps* ainsi joué à la *derbouka* (percussion à peau tendue).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
bum	tac	bum		tac					tac				tac	tac	tac

b	t	b				t		t				t	t	t	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

UN PROBLÈME DE TERMINOLOGIE

À Alger, les musiciens utilisent trois termes pour nommer un même rythme. Le problème de cette triple appellation, *msaddar*, *btayhi* et *darj*, pour désigner un seul et même rythme à

وتُطَوَّر التَّوشِيَّةُ خلالَ مختلفِ مراحلها دوراتٍ إيقاعيةٍ أخرى هي الآتية: ٤/١٢ و ٤/٨ و ٤/٦ و ٤/٤ و ٤/٢، ونرى فيها تصديراً مسبقاً واضحاً ينبئ بالمرحل القادمة للتوبة. وتقدّم التَّوشِيَّةُ، فضلاً عن ذلك، بعض الأنماط اللَّحنِيَّةِ المألوفة لدى كلّ خير محنّك يتعرّف عليها بمجرد سماع القطع الغنائيّة المتتالية، أيّاً كان توسّع تلك الأنماط الموجودة هنا وهناك وكأنّها شخصيّات حقيقية لقصة ما.

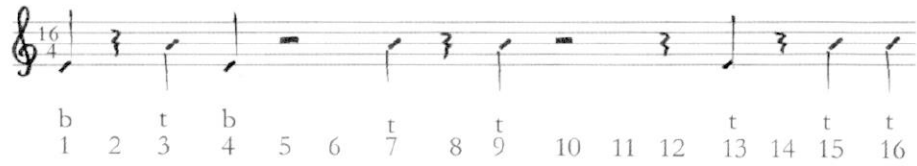
ويتسّى لنا آنذاك أن نتحدّث عن افتتاحيّة ذات برنامج، فنستبق ببضعة قرون ما سيقدّم لنا دائماً على أنّه ابتكار ريتشارد فاغنير وحده دون غيره، ذلك الموسيقار النَّابغ الذي لا يختلف في عبقرِيّته عاقلان.

باء. قطع صوتية (واحدة على الأقل) تحمل كلّ منها اسم الدّورة الإيقاعية التي تقوم عليها

(٣) المصدّر

سمّي اشتقاقاً من فعل صدّر (أي أتى، حدث، احتلّ الصّدارة)، ومنه الصّدر (أي أعلى جذع الإنسان وقلبه). ويشير المدلول التّطابق لهذا المصطلح الأخير إلى أسبقية هذه الحركة الغنائية الفخمة في التّوبة. وتعني كلمة المصدّر أيضاً الصّدر العريض القويّ. **وبالفعل، يتماشي الأداء الرّصين (بسرعة "أداجيو") للجُمَل اللَّحنِيَّةِ في المصدّر بصورة رائعة مع دورة إيقاعية واسعة ذات ١٦ زمناً تُؤدّى بالدّزبوكَة (آلة إيقاعية يغطّيها غشاء جلديّ) كالآتي:**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
bum tac bum tac tac tac tac



مسألة اصطلاح

يستخدم الموسيقيون في الجزائر العاصمة ثلاثة مصطلحات لتسمية إيقاع واحد. وسرعان ما استوقفتني مشكلة هذه التسمية الثلاثية بين المصدّر والبطايجي والدّرج للإشارة إلى إيقاع واحد ذي

quatre temps m'a très tôt interpellé. En matière de terminologie musicale, sachant l'esprit pointilleux des Arabes puisqu'ils ont tendance à attribuer un terme à la moindre altération d'une même réalité, l'argumentaire rattachant les trois vocables précités à trois tempi différents est irrecevable. En effet, cette explication, fort courte, est vite démentie par la pratique d'autant plus que le caractère spécifique de certains *darj* nous force à les aborder avec des tempi plus lents que ceux de certains *msaddar*. ***Cette remarque est confortée par Maître Mustapha Bahar, dont le père était l'une des mémoires les plus convoitées par les musiciens désireux d'enrichir leurs répertoires.*** Ce Maître respecté, en témoin privilégié de la vie musicale algéroise depuis plus de soixante-dix ans, m'a dit le peu d'intérêt qu'accordaient les musiciens de la première moitié du vingtième siècle à l'aspect rythmique de la *Nawba*, chaque chanteur s'accommodant tant bien que mal avec son tambourineur ou *tarrâr* (joueur de **tar**) attitré. Nombreux sont les témoignages confirmant cette réalité historique et certains documents sonores relativement anciens sont l'incontestable reflet.

4. Le *Btayhi*

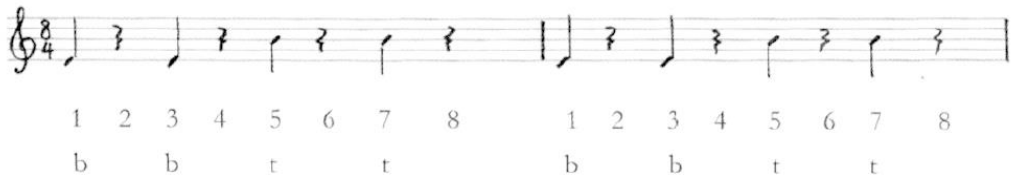
De l'arabe *bataha* étendre, étaler qui donnera *batha* désignant un vaste lit de torrent. Une racine voisine *batiha* apporte un sens complémentaire : divaguer donnant *butahi* qui, à son tour, débouche sur le diminutif *btayhi* pour signifier une petite fièvre délirante. Cette bivalence entre l'idée d'étendre, de divaguer et de fièvre délirante est présente dans ce deuxième mouvement chanté, combinant l'ardente fièvre aérienne de l'envolée mélodique à la pesanteur terrestre qui caractérise ce rythme. Le *btayhi* s'étale effectivement sur la base d'un cycle rythmique à 8 temps et se joue comme suit à la *derbouka* :

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8
b b t t b b t t

أربعة أزمنة. وفي علم الاصطلاح الموسيقي، وبحكم درايتنا بما يتميز به العرب من تدقيق في التفاصيل - إذ ينزعون إلى إسناد مصطلح جديد لأدنى تغيير للواقع نفسه، لا سبيل للقبول بحجة اختلاف الألفاظ الثلاثة المذكورة أعلاه باختلاف سرعة العزف. وسرعان ما تدحض الممارسة هذا التفسير المقتضب، لا سيما وأنّ السمات الخاصّة ببعض الأدرّاج تدفعنا إلى أدائها بسرعة أقلّ من سرعة بعض المصنّرات. وحظيت هذه الملاحظة بتأييد الأستاذ مصطفى بحار، وقد كان والده ذاكرةً نهل منها الموسيقيون الزاغبون في إثراء قائمة معزوفاتهم. ومنذ أكثر من سبعين عاماً، كان هذا الأستاذ الموقّر شاهداً مميّزاً على الساحة الموسيقية في الجزائر العاصمة، وقد أخبرني بقلّة اهتمام موسيقي النصف الأوّل من القرن العشرين بالجانب الإيقاعي للتوبة، إذ كان كلّ من المنشدين يتّبع طبّاله أو طرّاره (أي عازف الطار) كيف ما كان. ولا تعوزنا الشّهادات التي تؤكّد هذا الواقع التاريخي، واقع يترأى لنا بوضوح في بعض الوثائق المسموعة القديمة نسبياً.

٤) البطايحي

من فعل بَطَحَ أي مدّ وبسط، ومنه البطحاء وهي مجرى السيل. واشتُقّ من الجذر ذاته فعل يحمل معنىً إضافياً وهو بَطِخَ أي خَرَفَ، ومنه أتت كلمة البطح التي أعطت بدورها صيغة التصغير بَطِخِ أو بَطَائِيحِي، بمعنى الهديان الناجم عن حمى طفيفة. ونجد ثنائية التكافؤ بين فكرة البسط وهديان الحمى في هذه الحركة الغنائية الثانية التي تجمع بين التحليق المحموم للظفرة اللّحنيّة، والثقل الأرضي الذي يميّز هذا الإيقاع. إذ يمتدّ البطايحي، بالفعل، على أساس دورة إيقاعية تتألف من ثمانية أزمنة، وتؤدي على الدّربوكة كالآتي:



Extrait du btayhi sika : *ya ma ahla kisan arrah*

ma ah la ki sa an
ki sa na rrah ya ru ha

5. Le Darj

Du verbe *daraja*, marcher, s'avancer, escalader. Ce vocable est aussi utilisé pour désigner les premiers pas hésitants de l'enfant. Le mot *darj* signifie par ailleurs rouleau de papier et suggère ainsi sur le plan musical l'idée du rouleau du temps avançant lentement mais inexorablement, et dont se dégage le sentiment d'allégresse empreint de nostalgie.

Troisième mouvement chanté de la *Nawba*, le *darj* est un «andante tranquillo» et soutenu qui, toutefois, avance imperturbablement sur une cellule rythmique à 6 temps, exécutée à la derbouka comme suit :

1 2 3 4 5 6
bum bum } tac tac }

b b t t b b t t b b t t
qad him tu ma bay na lxa la yaq

C) Interlude instrumental

6. *Tushiyyat al-insirâfât*

De l'arabe *insarafa*, s'éloigner, s'en aller, se retirer, quitter quelqu'un. *Insirâf*, départ, décampement, accélération. La *tushiyyat al-insirâfât* est un long interlude instrumental qui a la double fonction de permettre aux voix de se reposer tout en introduisant un nouveau rythme accueillant les chants basés sur la même structure rythmique.

مقتطف من البطايحي سيكاه: يا محلى كيسان الزّاح



(٥) الدّرج

من فعل دَرَج، أي مشى وتقدّم وتسَلَق. ويستخدم هذا اللفظ أيضاً للتعبير عن خطى الطفل الأولى المتعثّرة. وفضلاً عن ذلك، فالدرّج هو لفيفة من الورق، ويوحى لنا هذا، من النّاحية الموسيقية، بفكرة دائرة الزّمن الذي يمرّ ببطءٍ ولكن بلا انقطاع، باعثاً على بهجةٍ يشوبها الحنين.

والدرّج هو ثالث حركة غنائية في النّوبة، وهي حركة معتدلة تتسم بالهدوء والاستقرار (أي بسرعة

"أندانتى ترانكيلو")، ولكنها تمتدّ ثابتةً وفقاً لخلية إيقاعية ذات ستة أزمنة تؤدى على الدربوكة كالآتي:

1 2 3 4 5 6
bum bum } tac tac }



جيم. فاصل عزفي

(٦) توشية الانصرافات

هذه التّسمية مشتقة من فعل انصرف، أي ذهب ورحل وهجر أحدهم، والانصراف هو الانطلاق والرّحيل فجأة والتسارع. وتوشية الانصراف فاصل عزفي طويل مزدوج الوظيفة، فهو يتيح للأصوات استراحةً ويُدخل في الآن ذاته إيقاعاً جديداً لاستقبال الأغاني القائمة على نفس البنية الإيقاعية.

Une nouvelle phase est franchie et l'accélération quoique relative est doublement perceptible ; par la différence de tempo d'une part et par le changement radical de la **pulsation rythmique** accentué par une **battue** irrégulière d'autre part. Rythme charmeur, *l'insirâf* met en relief son ambivalence à suggérer la danse par ses envoûtants entrelacs tout en nous immobilisant dans la contemplation méditative avec le perlant regret de ne pouvoir arrêter cet instant de magie. À l'image de la première *tushiyya*, certains motifs mélodiques sont exposés pour être développés ultérieurement.

Seules deux *tushiyyat al-insirâfât* nous sont parvenues : l'une dans le mode *ghrib*, l'autre dans le mode *hsin*. Si la première s'est largement popularisée au point d'être revendiquée par tous les pôles musicaux algériens, la seconde reste cantonnée à Tlemcen et utilisée en lieu et place de la première *tushiyya* du fait de la disparition de cette dernière. Le même phénomène se produit à Alger avec *tushiyyat al-insirâfât* du mode *ghrib* joué en préambule alors que la première *tushiyya*, celle de l'ouverture existe bel et bien à Tlemcen. Anachronique car déplacée, la *tushiyyat al-insirâf* a été outrageusement affublée d'insignifiants appendices dansant frénétiquement un finale abusivement précoce.

La pratique actuelle substitue à la *tushiyyat al-insirâfât* un *kursi* du même rythme. Le rythme *insirâf* semble rebelle à toutes les tentatives d'écriture. Comme la plupart de ceux qui la transcrivent en notes solfégiques ne sont pas issus de cette tradition orale, leurs transcriptions sont extrêmement réductrices, et l'on ne s'étonnera pas de voir jaillir des valse par-ci des **rubatos** systématiques par-là, chacun ayant sa propre perception de la grille sonore. Il en est ainsi pour tous les langages et la musique ne fait pas exception.

D) Une ou plusieurs pièces vocales

7. L'*insirâf*

Utilisant le cycle rythmique de la *tushiyya* du même nom, cette pièce vocale accentue l'ambiguïté de ce rythme et le chant ici plus qu'ailleurs semble jouer à toujours différer le moment qui comblera l'attente. L'artiste fusionnant avec son art se délecte de ce délicieux instant de magie et enivrante espérance sans jamais arriver à satiété. ***Dahmane Ben Achour***

فننتقل إذن إلى مرحلة جديدة يمكننا أن نلاحظ فيها تسارعاً -ولو نسبياً- على مستويين؛ نتبينه من جهة، في اختلاف سرعة العزف؛ ومن جهة أخرى، في التغير الجذري الذي يطرأ على النَّبض الإيقاعي ويزر في اختلال انتظام التوقيع. والانصراف إيقاع فاتنٌ تتجلى ازدواجيته في إيحائه بالرقص من خلال زخارفه الأخاذة وتجميدنا في تأمل عميق لا يشوبه إلا الأسف لعجزنا عن إيقاف تلك اللحظة الساحرة. وعلى غرار ما يحدث في التوشية الأولى، تُقدّم بعض الأنماط اللحنيّة لتتوسّع لاحقاً.

ولم تبلغنا إلا توشيتان من تواشي الانصرافات، إحداهما في مقام الغريب والأخرى في مقام الحسين. وحظيت الأولى برواجٍ واسع جعل كلّ الأقطاب الموسيقية الجزائرية تنسبها لنفسها، بينما لم تتجاوز الثانية حدود تلمسان، وحلّت محلّ التوشية الأولى إثر اندثارها. ونشهد الظاهرة نفسها في الجزائر العاصمة حيث تُعزف توشية الانصرافات على مقام الغريب في مقدّمة النوبة، رغم أنّ التوشية الأولى، أي توشية الافتتاح، لا تزال موجودة في تلمسان. وأصبحت توشية الانصرافات غير لائقة لزمانها، كما أنّها غدت مثقلة بزوائد تافهة ورقصٍ مستعر يختمها قبل أوانها.

وتستبدل الممارسة الزاهنة توشية الانصرافات بكرسي قائم على الإيقاع نفسه. ويبدو إيقاع الانصراف عصياً على كلّ محاولات تدوينه. وبما أنّ معظم الذين يكتبون هذه التوشية بدرجات صولفائية لم ينشؤوا على تقليد النقل الشفوي هذا، فإن كتاباتهم اختزالية للغاية، ولا غرابة في أن نرى قطع فالتس وإيقاعات حرّة (أو "روبانو") منتظمة تنبثق هنا وهناك، فكلّ شخص له إدراكه الخاص للشبكة الصوتية. وهذا شأن كلّ اللغات، وليست الموسيقى باستثناء.

دال. قطعة صوتية واحدة أو أكثر

٧) الانصراف

تقوم هذه القطعة الصوتية على الدورة الإيقاعية الحاملة لنفس الاسم في التوشية. ويشدّد الانصراف على غموض هذا الإيقاع، إذ يبدو لنا أنّ الغناء يعمد دائماً إلى تأجيل موعد ملء الانتظار. ويندمج الفنّان في فته فيتلذذ بلحظة الأمل الساحر هذه وينتشي بها متعظشاً دوماً للمزيد. ولقد سعدنا

dont on a le bonheur de trouver des enregistrements sonores (CD) est à nul autre pareil le maître incontesté dans l'art de pétrir le cours du temps et de tracer à sa manière les «horloges molles».



8. Le *Khlâs*

Comme son sens arabe l'indique, il s'agit du finale. C'est en effet le dernier mouvement chanté de la *nawba*. L'amorce du premier *khlâs* se réalise sur le rythme *insirâf* comme si l'on continuait à jouer, à prolonger cet instant, **mais de la combinaison entre le boitement dansottant du rythme *insirâf* et les notes tenues de l'imminent *khlâs* naît ce sentiment de joyeuse et inéluctable accélération** et qu'il est de "bon ton" de mener sans la moindre précipitation. **Le rythme *khlâs* ainsi accueilli peut étaler sa tendre danse en déployant ses vastes ailes** qu'accompagneront les rondeurs tout aussi aériennes des foulards.

E) Une dernière pièce instrumentale

9. *Tushiyyat al kamâl* :

De l'arabe *kamâl*, intégralité, perfection, plénitude, achèvement. Cette série d'échos liés au terme *kamâl* dit avec insistance l'importance de ce parfait édifice qu'est la *nawba* et que clôt dans la splendeur de sa plénitude *tushiyyat al-kamâl* en une pièce instrumentale finale qui ne manque pas de suggérer par quelques courts motifs mélodiques le mode de la *nawba* à venir et la promesse d'un voyage bien proche. Fort curieusement, comme pour les *tushiyyat al-insirâfât* et dans les mêmes modes, seules deux *tushiyyat al-kamâl* nous sont parvenues : l'une dans le mode *hsin*, l'autre dans le mode *ghrib*. Est-ce une pure coïncidence ou s'agit-il tout simplement d'un témoignage de ce que fut le goût et la préférence de nos prédécesseurs à un moment donné de l'histoire de cette musique ?

بالعثور على تسجيلات صوتية لدهمان بن عاشور (على أقراص سي دي)، ولا ريب في أنه أستاذ لا نظير له في فن صياغة مجرى الزمن وفي رسم "الساعات الرخوة" بأسلوبه الخاص.



٨ الخلاص

يتمثل الخلاص، كما يوحي به اسمه، في المقطع النهائي، فهو الحركة الغنائية الختامية في التوبة. ويبدأ الخلاص الأول بإيقاع الانصراف وكأن العزف يستمر واللحظة تطول، بيد أن المنج بين إيقاع الانصراف المتعثر الراقص والدرجات المسترسلة للخلاص الوشيك يوّد إحساساً بتصعيد الإيقاع البهيج تصعيداً محتوماً يليق أداؤه بتأنٍّ ودون تهور. وبعد هذا التمهيد، يمكن للخلاص أن يعرض رقصه الرقيق بأسطاً جناحيه العريضين، يرافقه تراقص الأوشحة المتمايل والرشيقي.

هاء. معزوفة أخيرة

٩ توشية الكمال

من الكمال أي صفة ما هو تامّ وكامل ومستفيض ومكتمل. وتشدّد هذه السلسلة من الأصداء المتعلقة بكلمة "الكمال" على أهميّة التوبة بوصفها بنية لا يشوبها عيب. وتختتمها توشية الكمال في رونقها الساطع بمعزوفة نهائية لا تلبث أن توجي بواسطة بضعة أنماط لحنية قصيرة بمقام النوبة الموالية، حاملَةً في طياتها وعد رحلة وشيكة. والغريب في الأمر أنه لم يصلنا، على غرار تواشي الانصرافات وفي المقامات نفسها، إلا توشيتان من تواشي الكمال: أولاهما على مقام الحسين، والأخرى على مقام الغريب. فهل هذا من محض الصدفة أم أنه ببساطة تعبير عما كان عليه ذوق أسلافنا وميولهم في وقت معيّن من تاريخ هذه الموسيقى؟



Après ce survol des neuf phases qui la constituent, nous pouvons mieux appréhender le vaste champ sémantique du vocable « *nawba* » dont la racine *nâba* renvoie aussi bien au sens d'alternance (alternance des mouvements, des modes voisins...) qu'à celui de périodicité (rythmique, thématique, retours périodiques et récurrences mélodiques...). Cette vision tout à la fois plus globalisante et plus précise est moins réductrice que celle se limitant à l'idée de tour à tour (des musiciens) inapte à éclairer les méandres de la *nawba*.

Ces deux paramètres omniprésents à tous les niveaux de la *nawba* concernent aussi le poème strophique indissociable de la musique arabo-andalouse : le *muwassah*. Ce dernier se distingue de l'antique *qaçîda* monorime par l'alternance des rimes et des mètres.

Les *muwassahs* sont généralement soit des septains, soit des strophes de cinq vers, et plus rarement des sizains. Dans ce dernier cas, le sixième vers n'est qu'une reprise ou une paraphrase du cinquième vers. Les strophes de 5 vers sont les plus répandues.

Quelques rares poèmes de deux ou trois vers sont utilisés dans la *nawba* : il s'agit d'emprunts à la *qaçîda* classique. Le *muwassah* septain se présente ainsi :

	1 ^{er} hémistiche	2 ^e hémistiche	rime
1 ^{er} vers	-----	-----	a (matla')
2 ^e vers	-----	-----	a
3 ^e vers	-----	-----	b
4 ^e vers	-----	-----	b
5 ^e vers	-----	-----	b
6 ^e vers	-----	-----	a (matla')
7 ^e vers	-----	-----	a



ويتسنى لنا، بعد استعراض مراحل النوبة التسع، أن نتطرق إلى الحقل الدلالي الواسع الذي تنطوي عليه كلمة "نوبة". إذ يوحى جذرها ن.و.ب، في الآن ذاته، بمعنى التناوب (تناوب الحركات والمقامات المجاورة...) ومعنى التواتر الدوري (الإيقاعي، والمواضيعي، والتواتر الإيقاعي المرحلي، والأنماط اللحنيّة المتكرّرة...). ولهذه النظرة من الشموليّة والدقة ما يجعلها أقلّ اختزاليّة من تلك التي تقتصر على فكرة التناوب (بين العازفين)، وهي غير صالحة لسبر أغوار النوبة.

وهذان العاملان الحاضران في مستويات النوبة كافّة، ينطبقان أيضاً على القصيدة الشعريّة التي تعدّ جزءاً لا يتجزأ من الموسيقى العربيّة الأندلسية، وهي الموشح. ويتميّز الموشح عن القصيدة التقليدية ذات القافية الواحدة بتداول قوافيه وأوزانه.

وعادة ما تتمثل الموشحات في سباعيات، أو مقاطع خماسيّة أو سداسيّة في أندر الحالات. وفي هذه الحالة الأخيرة، لا يكون البيت السادس إلا تكراراً أو إطناباً للبيت الخامس. والمقاطع الخماسية هي أكثر الأشكال رواجاً.

وتُستخدم في النوبة بعض القصائد النادرة ذات البيتين أو الثلاثة، ويعدّ ذلك اقتراضاً من القصيدة

التقليدية. وتركيبه الموشح السباعي هي كالآتي:

القافية	العجز	الصدر	
أ (مطلع)	البيت الأول
أ	البيت الثاني
ب	البيت الثالث
ب	البيت الرابع
ب	البيت الخامس
أ (مطلع)	البيت السادس
أ	البيت السابع

La strophe de cinq vers peut se résumer à un septain amputé de ses deux premiers vers :

1 ^{er} vers	-----	-----	a
2 ^e vers	-----	-----	a
3 ^e vers	-----	-----	a
4 ^e vers	-----	-----	b (<i>matila'</i>)
5 ^e vers	-----	-----	b (<i>ruju'</i>)

La *nawba*, loin de se limiter à une forme et à des modes, est le support d'une poésie lyrique, une poésie d'amour courtois, qui derrière l'apparente banalité des thèmes revêt une portée métaphysique universelle. Cette poésie allégorique est exaltée par une certitude : la fragilité des choses et des êtres, ce qui lui confère une gravité émouvante, mélange subtil de sacré et de profane, de spiritualité et de sensualité, de mysticisme et de raison. Ici la sagesse stoïcienne conforte la recherche épicurienne de la volupté, et la sérénité dépasse la nostalgie que, parfois, ces vers dégagent.

Le travail analytique que j'entreprends en tant que compositeur consiste à interroger cette musique sur son fonctionnement, sur sa cohérence ; en un mot sur sa syntaxe. L'analyse n'est pas une fin en soi. ***Il s'agit de comprendre le langage « compositionnel » de cet art de telle manière à pouvoir utiliser son matériau dans la logique et la pensée de cette langue. De là, le compositeur peut s'orienter vers la restauration***, la récréation, ouvrir ce discours et le développer pour aller vers des horizons nouveaux s'inspirant largement de notre identité artistique et créer des ponts forts pour renouer avec l'universalité de cette première musique millénaire.

أما المقطع الخماسي، فما هو إلا مقطع سباعي حُذف منه أول بيتين:

أ	البيت الأول
أ	البيت الثاني
أ	البيت الثالث
ب (مطلع)	البيت الرابع
ب (رجوع)	البيت الخامس

ولا تقتصر النوبة على مجرد شكل ومقامات، بل هي تشكل قوام شعر وجداني يُعنى بالحبّ النبيل. ورغم ما يبدو عليها من بساطة في المواضيع، فهي تكتسي بعداً ميتافيزيقياً كونياً. ووراء هذا الشعر التمثيلي، ثمة يقينٌ يسمو به فوق أي اعتبار، يتمثل في هشاشة الأشياء والكائنات. وهذا ما يضيء عليه هيبة مؤثرة، ففي التوبة مزيجٌ باهر من المقدّس والدنيوي، ومن الروحاني والحسي، ومن التصوّف والعقلانيّة. وتعزّز هنا الحكمة الرواقية البحث الأبيقوري عن اللذة، وتسمو السكينة على بواعث الحنين في هذه الأبيات.

ويتمثل التحليل الذي اضطلعت به بوصفي ملحناً في مُساءلة هذا العمل الموسيقي وأتساقه، أي باختصار، قواعده. وليس التحليل غاية في حدّ ذاته، بل غايتنا هي فهم لغة هذا الفن "التركيبية" لنتمكّن من استخدام مادّته بحسب ما يقتضيه منطق هذه اللغة وفكرها. آنذاك، يتسنى للملحن أن يتوجه نحو الترميم وإعادة الابتكار، وأن ينطلق من هذا الخطاب ليطوّره فيسير صوب آفاق جديدة مستوحاة إلى حدّ كبير من هويّتنا الفنية، ويمد الجسور القوية لاستئناف الحوار مع هذه الموسيقى العريقة ذات الطابع الكوني.

STRATÉGIE DE TRADUCTION

1. Présentation et choix du texte-support :

Le texte que j'ai traduit s'intitule « Chant et musique de la Nawba ou Nûba algérienne ». Comme son titre l'indique, cet article aborde une forme musicale propre à la musique arabo-andalouse du Maghreb, à savoir la Nawba. Il détaille les différentes étapes de son exécution telle qu'elle se fait en Algérie, tout en montrant son évolution à travers le temps et dans le contexte maghrébo-andalou. Il s'agit d'un article paru en 2002 dans le 47^{ème} numéro de la revue *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*. Publiée sous forme de numéros semestriels thématiques, cette revue de l'Université de Toulouse comporte des études portant sur la culture du Maghreb et de l'espace Euro-méditerranéen et met le patrimoine méditerranéen commun à l'honneur. Le numéro dont mon texte-support est extrait traite de l'Algérie en tant que pôle culturel et historique au sein de l'espace maghrébin, notamment en matière d'art en général, et de musique en particulier. L'auteur de l'article, Rachid Guerbas, est un ethnomusicologue féru de musique arabo-andalouse. Eminent professeur de musique et chef d'orchestre hors pair, sa contribution a pour objectif la revivification d'une tradition millénaire que le Maghreb a en partage avec l'Andalousie. Il a créé et dirigé le premier ensemble de musique arabo-andalouse en France, Nawba, l'Ensemble Albaycin, l'Ensemble National Algérien de Musique Andalous (ENAMA) et l'Ensemble Maghrébin de Musique Andalous. L'article dont j'ai entrepris la traduction dévoile également, chez ce musicien à la créativité féconde, les qualités d'un fin chercheur à la plume insaisissable et aux envolées lyriques.

Ceci m'amène à parler de l'intérêt que ce texte a suscité chez moi. C'est d'abord et avant tout la fibre littéraire que j'ai perçue en lisant cet article qui a retenu mon attention, et j'ai été curieuse de voir ce que sa traduction pourrait donner en arabe, d'autant que le sujet traité était propre à une culture maghrébine profondément ancrée dans la conscience populaire. Toutefois, l'auteur a habilement su partir de cet engouement « populaire » pour détailler un sujet assez pointu, et il n'a, à aucun moment, failli à la technicité exigée par le domaine de la musicologie, ni à la verve poétique que suppose la musique en elle-même. Ce va-et-vient entre langage imagé et terminologie spécialisée m'a intriguée et je me suis lancé le défi d'aborder, à travers la

traduction de ce texte, un domaine qui m'est totalement inconnu d'un point de vue technique. Aussi étais-je loin de me douter que ce qui m'avait attirée dans ce texte était précisément la difficulté majeure de sa traduction. L'auteur se plaît à mélanger les registres, usant d'élégantes métaphores pour aussitôt revenir à une technicité pure et dure nécessitant recherches et explications détaillées. Par ailleurs, ce qui fait la particularité de cet article par rapport à la majorité des écrits traitant de musique arabo-andalouse, c'est que ceux-ci présentent une terminologie dominée par les emprunts lexicaux, ce qui rend leur exploitation terminologique moins intéressante. Ce n'est pas le cas du texte de R. Guerbas où l'on voit foisonner des termes français relevant d'une tradition musicale occidentale. Cet aspect m'a valu des recherches approfondies pour pouvoir aboutir à une traduction pertinente en arabe et une étude terminologique susceptible d'intéresser un chercheur ou un traducteur dans ce domaine.

2. Méthode adoptée

La traduction de ce texte a nécessité un effort considérable, étant donné que mes connaissances en musique se limitent à des généralités ou des informations disparates puisées au gré de mes lectures. J'ai donc procédé par étapes, commençant d'abord par plusieurs lectures de l'article en question pour me familiariser avec le sujet. Le texte étant bien structuré, j'ai aisément pu en distinguer les différents moments et les concepts-clés. Ces lectures étaient doublées d'un travail de repérage terminologique : à mesure que j'avancais dans le texte, je relevais les termes et expressions qui me semblaient poser un problème à la compréhension ou à la reformulation, ou encore ceux qui m'étaient totalement obscurs du fait de leur technicité.

Parallèlement à la lecture active, j'ai procédé à l'incontournable recherche documentaire pour m'aider à comprendre le texte en profondeur et éventuellement obtenir des pistes de traduction. Si les sources françaises musicales abondent, je ne saurais en dire autant pour les sources en arabe. J'ai trouvé des écrits traitant de la musique en général, et de la musique arabo-andalouse en particulier, notamment dans les bibliothèques de l'IMA et de l'INALCO, mais la question de la Nawba, particulièrement dans le contexte algérien, ne faisait l'objet que de certains chapitres au sein de ces ouvrages. Par ailleurs, les conditions m'ont contrainte à explorer les

ressources numériques, et celles-ci se sont révélées extrêmement riches en informations : des livres numérisés aux sites spécialisés, en passant par des forums de discussions et des blogs de musiciens, les informations sont à dénicher partout où cela est possible. Il fallait, par la suite, vérifier la fiabilité de ces informations en consultant des ouvrages de référence ou encore des spécialistes du domaine.

Cette dernière étape est cruciale pour la pertinence des choix de traduction. Le spécialiste-référent, et les experts du domaine en général, sont les plus à même d'expliquer les nuances entre certains termes et de fournir un vocabulaire qui, parfois, est absent des ouvrages consultés mais non de la pratique. C'est en cela que ce travail devient intéressant : nous pouvons faire en sorte que ces « oubliés » de la documentation soient sauvegardés pour faciliter la tâche aux traducteurs et aux chercheurs qui traiteront un sujet similaire à l'avenir et enrichir la terminologie du domaine.

J'ai donc veillé à combiner l'ensemble de ces méthodes en procédant à la traduction, tout en échangeant régulièrement avec ma directrice de mémoire pour discuter de certaines difficultés et procéder à une relecture rigoureuse. Cette interaction est stimulante et permet d'aborder les problèmes de traduction sous différents angles. Elle peut même attirer l'attention sur certains aspects insoupçonnés au premier abord qui se révèlent, par la suite, intéressants à étudier. Traduire un texte d'une telle complexité technique et rédactionnelle est un travail de longue haleine, et les méthodes évoquées témoignent de la diversité, et parfois même de l'imprévisibilité des difficultés qu'un tel texte peut poser.

3. Remaniement du texte source pour une meilleure cohérence :

3.1 Paragraphes retirés :

Pour les besoins du présent mémoire, j'ai été amenée à réduire la longueur du texte-support. Nous sommes, en effet, consignés à nous limiter à un texte de 3000 mots environ, une longueur raisonnable pour faire un travail d'analyse approfondi et avoir une vue d'ensemble sur les difficultés qu'un document du domaine en question peut poser en traduction. Or il n'est pas

toujours aisé de trouver un texte qui corresponde aux attentes de l'étudiant, aux exigences du mémoire et aux normes imposées en termes de longueur.

Dans le cas de mon texte-support, le volume n'était pas excessif ; mais il fallait tout de même en sacrifier certaines parties. Vient alors la question du choix des extraits à retirer : celui-ci a été orienté par un impératif de cohérence macrotextuelle, c'est-à-dire que les parties supprimées ne devaient, en aucun cas, altérer la structure du texte dans son ensemble et l'enchaînement logique de chacune de ses parties. La volubilité de l'auteur et son va-et-vient entre explications techniques et faits historiques m'ont permis de repérer rapidement des anecdotes peu essentielles à la compréhension du texte dont le lecteur pourrait se passer. J'ai également éliminé certains passages qui annoncent ce qui est à venir ou reprennent ce qui précède ; leur caractère redondant m'a permis de les éliminer sans perte de sens.

3.2 Correction de quelques coquilles

L'erreur étant humaine, il arrive que des fautes de frappe se glissent dans les écrits, quelle qu'en soit l'importance, et ce texte ne fait pas exception. Ainsi ai-je rectifié quelques maladroites repérées dans le texte source :

- « *ces motifs que l'on retrouvera, ça et là » : « *ça et là* ».*
- « *celle de l'ouverture existe belle et bien à Tlemcen » : « *bel et bien* ».*
- « *le père était l'une des mémoires, les plus convoitées, par les musiciens désireux d'enrichir leurs répertoires* » : suppression des virgules qui n'ont pas lieu d'être
- « *il s'agit de la corde à vide [...] tant du rebab, de kwitra ou du 'ud.* » : « *de la kwitra* »

Ce travail de vérification fait partie de la préparation du texte source afin qu'il soit exploitable dans le cadre de ce travail ou, éventuellement, par tout lecteur y trouvant un quelconque intérêt.

4. Difficultés de traduction :

4.1 Difficulté de réexpression : la reproduction d'un style métaphorique et technique à la fois

Pour un texte musical comprenant autant de détails spécialisés difficiles à comprendre pour les lecteurs profanes, le style est étonnamment littéraire. L'auteur a su concilier précision technique impérative et langage poétique, et l'on voit foisonner, tout le long de son texte, des prouesses stylistiques dont la traduction est loin d'être évidente.

Cela tient, d'une part, de la nature même du domaine traité. Si la musique reste une discipline extrêmement technique et difficilement accessible aux non-initiés, elle s'apparente tout de même à l'Art et échappera toujours à toute tentative de réduction à une science pure et dure. La musique est un art en ce qu'elle fait la part belle à la créativité, l'inventivité et l'imagination tout autant qu'aux sons, aux silences et il revient à la science de les arranger harmonieusement. L'imagination débordante de l'auteur va de pair avec sa créativité que l'on perçoit à travers sa profusion verbale et qu'on peut expliquer de par son statut de musicien. D'autre part, le sujet en question, à savoir la musique arabo-andalouse, nous plonge d'ores et déjà dans un univers haut en couleur, riche en ornements. C'est là un aspect que nous retrouvons dans l'écriture de l'auteur qui ne lésine pas sur les détails et les images. Décrivant, dans son introduction la beauté de la musique arabo-andalouse en dressant un parallèle entre musique et architecture, il dit : « *Nous sommes loin de la délicatesse et de la préciosité de cette musique dont le raffinement fait écho aux riches décorations des palais de l'Alhambra ainsi que dans la splendeur des "patios" maghrébins.* » Une seule et même phrase réunit les termes de « délicatesse », « préciosité » et « raffinement » ; trois termes dont les nuances sont à peine perceptibles. Le piège d'un style aussi emphatique, intentionnellement pléonastique, c'est de savoir le reproduire en arabe sans que le rendu ne soit alourdi. Après une consultation assidue du *Trésor de la langue française* et de *Lisân al-'Arab* pour comparer les définitions respectives de ces mots quasi-synonymes, j'ai choisi رَفَّةٌ ودَقَّةٌ pour « *la délicatesse et [...] la préciosité* », introduisant une assonance en faveur de la fluidité de l'écriture ; et بهاءٌ pour le « *raffinement* » afin de retrouver l'idée de la beauté qui ravit celui qui regarde. Ainsi, la phrase devenait :

إنّ هذا الاستخدام بعيد كلّ البعد عمّا تتّسم به هذه الموسيقى من رِقّة ودقّة، إذ لا يضاهاها سوى ثراء زخارف قصور الحمراء ورونق الأفنية المغاربيّة.

Si j'aborde ici cette question de l'écriture imagée, c'est que les figures d'analogie en général, et les métaphores en particulier, posent une difficulté majeure lors de la traduction. Devrait-on les traduire par les mêmes images évoquées dans le texte source, ou les adapter au contexte, au lectorat, et à sa propre sensibilité ? Il n'y a pas de bonne réponse à cette question. Dans ce texte, je me suis confrontée à une multitude de métaphores et leur traduction appelait à des méthodes différentes à chaque fois. Prenons, par exemple, la phrase suivante : « *Ces dentelles sculptées répondent harmonieusement aux perles sonores de leur contemporaine musique.* » La métaphore de la dentelle évoque les formes, fines et ajourées, que l'on retrouve dans l'architecture hispano-mauresque. La dentelle, en tant que tissu, garde la même dénomination en arabe دانتلّا (emprunt lexical) ; mais il serait maladroit de faire un calque de l'expression imagée الدانتلا المنقوشة/المنحوتة. En vue d'éviter les structures étranges aux arabophones, j'ai choisi de reformuler en remplaçant la métaphore de la dentelle par le procédé de perforation, التخريم, un mot qui m'a été proposé par ma directrice de mémoire et qui est d'ailleurs utilisé en arabe pour évoquer la fabrication de la dentelle. Dans la suite de la phrase, en revanche, j'ai gardé la métaphore des « perles sonores », traduite par الدرر الصوتيّة. L'image de la perle est courante en arabe, notamment pour évoquer quelque chose de précieux. Il ne s'agit pas de se défaire systématiquement du texte source de peur de produire un calque : certaines images ou structures de phrases sont pertinentes dans les deux langues et nous rappellent ce que nous avons en partage en dépit de toutes les différences. J'ai donc proposé, en fin de compte, la traduction suivante :

وتتناغم ضروب التخريم المنحوتة مع ما جادت به موسيقى عصرها من درر صوتية.

Certaines métaphores sont plus complexes que d'autres et posent parfois des difficultés de compréhension avant celles de la reformulation. Dans l'extrait suivant, l'auteur utilise une métaphore filée doublée d'une référence picturale dont l'élégance n'a d'égal que la difficulté qu'elle pose en traduction : « *Dahmane Ben Achour dont on a le bonheur de trouver des*

enregistrements sonores (CD) est à nul autre pareil le maître incontesté dans l'art de pétrir le cours du temps et de tracer à sa manière les «horloges molles». »

Pour remettre les choses dans leur contexte, l'auteur parle ici de l'insirâf, étape qui annonce une fin imminente de la Nawba et se plaît à la retarder. Ce jeu sur le temps, maîtrisé par le virtuose Dahmane Ben Achour, a été élégamment décrit comme étant un acte de « pétrir le cours du temps ». L'image est manifestement inspirée du tableau de Salvador Dalí, « La Persistance de la mémoire », plus largement connu sous le titre « Les Montres molles », évoqué en fin de phrase pour filer la métaphore. Guerbas donne libre cours à sa plume, et la restitution d'un style aussi sophistiqué dans la langue d'arrivée est loin d'être évidente. En effet, certaines images sont tolérables en français, mais le sont beaucoup moins en arabe, comme par exemple le fait de « pétrir » le temps. Si l'on devait traduire à la lettre -et j'y ai pensé dans un premier temps, par volonté de garder la métaphore filée-, cela donnerait : أستاذٌ لا نظير له في فنّ عجن مجرى الزمن. L'association du nom verbal عجن au complément مجرى الزمن est extrêmement étrange en arabe, même utilisée à des fins métaphoriques. Il a donc fallu chercher une formulation plus adaptée à la langue, sans pour autant s'éloigner du sens initial. En fin de compte, j'ai retenu le mot صياغة, qui signifie « travailler les métaux précieux » et qui, de ce fait, correspond au contexte (le temps n'est-il pas la plus précieuse des denrées ?). En ce qui concerne les « horloges molles », il s'agit d'une référence universellement connue. La recherche documentaire m'a donc permis d'en retrouver la dénomination arabe, à savoir الساعات الرخوة. La phrase devenait donc :

ولقد سعدنا بالعثور على تسجيلات صوتية لدهمان بن عاشور (على أقراص سي دي)، ولا ريب في أنه أستاذٌ لا نظير له في فنّ صياغة مجرى الزمن وفي رسم "الساعات الرخوة" بأسلوبه الخاص.

Dans la continuité de l'idée d'une écriture imagée, j'ai également été confrontée à la traduction d'une métonymie dans la phrase suivante : « *Cette remarque est confortée par Maître Mustapha Bahar, dont le père était l'une des mémoires les plus convoitées par les musiciens désireux d'enrichir leurs répertoires.* » L'emploi métonymique du mot « mémoire », qui désigne à l'origine la capacité d'enregistrer des faits passés, renvoie à une personne à la mémoire impressionnante qui retient des Nawba susceptibles d'être oubliées (du fait de la

transmission orale et de la perte des données qu'elle entraîne forcément). J'ai d'abord opté pour une interprétation personnelle en traduisant par من الجهايزة, pour insister sur la profonde connaissance de cette personne, faisant d'elle une référence incontournable. Cette façon de faire escamotait le côté ancestral de cette tradition musicale et la transmission orale qui en est un aspect fondamental. Ma directrice de mémoire m'a proposé de garder l'usage métonymique en arabe et de rétablir l'image par l'emploi du terme ذاكرة (mémoire), et de sa collocation naturelle نهل qui induit l'idée de « puiser dans cette mémoire ». J'ai donc traduit ce passage comme suit :

وحظيت هذه الملاحظة بتأييد الأستاذ مصطفى بحار، وقد كان والده ذاكرةً نهل منها الموسيقيون الزاغيون في إثراء قائمة معزوفاتهم.

4.2 Problèmes de terminologie :

4.2.1 Abondance des emprunts à l'arabe :

En raison du contexte géo-historique de son apparition, la musique arabo-andalouse s'est forgée une terminologie en langue arabe. Et à l'instar de la musique elle-même, qui varie de pays en pays dans le Maghreb, la terminologie a subi les influences dialectales de chacun des pays où la musique a évolué et ces variantes en dialecte se sont imposées en tant que termes musicaux attestés. Les écrits occidentaux sur la musique arabo-andalouse ont adopté la même terminologie par emprunt lexical, et tel est le cas dans ce texte où la Nawba et l'ensemble de ses étapes ont été désignés par des emprunts à l'arabe.

Tenant compte d'un lectorat francophone, l'auteur a pris soin d'étoffer son texte de parenthèses explicatives à chaque utilisation d'un emprunt. Ce procédé est fort louable et témoigne du souci de l'auteur d'éviter l'exclusion linguistique d'une partie de ses lecteurs. Il s'efforce, au contraire, d'énoncer les multiples nuances de certains mots et remonte parfois même jusqu'à leur étymologie. Mais ceci pose un problème en traduction : si, dans le texte source, le mot faisant l'objet d'explications est obscur aux lecteurs non arabophones, il devient évident dans le texte cible et n'a pas besoin d'être aussi largement développé. J'ai donc été amenée à choisir entre garder les explications, au risque de me répéter, ou bien m'en passer. Cette deuxième

possibilité allait forcément nuire à la cohérence du texte tel qu'il a été pensé par son auteur, je n'y ai donc eu recours que quelques rares fois où l'explication ne faisait que reprendre littéralement le sens du mot, comme dans la phrase suivante : « *Une dernière pièce instrumentale, tushiyyat al-kamâl (kamâl = perfection) vient parfaire en le clôturant ce fabuleux édifice architectural.* » J'ai supprimé la parenthèse dans ma traduction car elle n'avait aucun lieu d'être en présence du mot كمال en arabe. La redondance engendrée par l'usage d'emprunts lexicaux apparaît dès le titre : « *Chant et musique de la Nawba ou Nûba algérienne* ». Le mot « *Nawba* » est répété, translittéré tantôt selon la prononciation de l'arabe classique « *Nawba* », tantôt selon la prononciation dialectale « *Nûba* ». De toute évidence, cette répétition allait être supprimée dans la traduction arabe du titre, qui est devenu : النوبة الجزائرية : بين الغناء والموسيقى.

La translittération, c'est-à-dire la reproduction d'un mot appartenant à un système graphique (ici l'écriture latine) transcrit dans un système graphique différent (ici l'écriture arabe), peut poser des difficultés de compréhension, même au lecteur arabophone. En effet, beaucoup de termes présents dans ce texte sont écrits conformément au dialecte algérien dont la méconnaissance peut susciter des problèmes de compréhension. Par ailleurs, cette difficulté est exacerbée par la nature même de la langue arabe et de son alphabet, uniquement basé sur les consonnes, rendant sa translittération encore plus compliquée. L'ISO a évoqué cet aspect dans sa « note introductive sur les principes généraux de la translittération », disant que « pour l'arabe (ou l'hébreu) qui s'écrit habituellement d'une façon incomplète (sans voyelles), la translittération ne peut être automatique, à moins qu'elle ne se fasse à partir d'un texte complété par les voyelles et autres signes habituellement omis. Il en résulte que l'opération de translittération exige une bonne connaissance de l'arabe (ou de l'hébreu), avec recours, s'il y a lieu, aux dictionnaires pour les indications de vocalisation. »³¹ Ceci nous amène à la question de la fiabilité des emprunts lexicaux présents dans ce texte. À titre d'exemple, j'ai été confrontée à la traduction de l'étymologie du mot « *mshalya* » dans le segment suivant : « *mshalya (de l'arabe sala, envoyer des signes, transporter).* » Il a fallu faire l'effort d'étudier toutes les possibilités de verbes auxquels pourrait renvoyer cette graphie « *sala* » qui, à première vue, se lit سال (c'est-à-dire

³¹ <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1964-01-0001-001> (consulté le 14/04/2020)

« couler », un verbe qui n'a rien à voir avec le contexte). J'ai fini par choisir le verbe شال en me basant sur le nom مشالية (qui semble être construit sur la base مفعلية) pour retrouver la racine triconsonantique. J'ai ensuite ajusté la définition du verbe dans le texte source à celle que j'ai trouvée dans le dictionnaire *Lisân al-'arab*³² au lieu de m'y conformer mot à mot. Cela donnait :

المِشَالِيَّةُ (من فعل شال السائل يده أي رفعها يسأل بها، والشَّيَال هو الحَمَال).

Le même problème s'est posé lorsqu'il a fallu traduire l'étymologie du terme « btayhi ». Les voyelles rajoutées par l'auteur au mot arabe lors de sa translittération donnaient lieu à des formes inexistantes dans les dictionnaires arabes. J'ai donc dû chercher des formes voisines correspondant aux définitions qu'il a fournies, comme par exemple بُطِح au lieu de بَطِح pour « batiha ». La traduction de « btayhi », qui donnerait بُطايحي, une déformation dialectale reconnaissable au sukûn initial caractéristique des pays du Maghreb, m'a également semblé insuffisante et trop locale. Proposant une traduction en deux temps, j'ai d'abord fait mention du diminutif dont parle l'auteur, بُطِيح, suivi de près du mot بُطايحي, auquel j'ai ajouté une voyelle pour le rapprocher au mieux de sa forme classique d'origine. Ce compromis m'a paru acceptable, étant donné qu'il ne trahit en rien le texte source et que le texte cible y gagne en clarté.

Pour traduire les emprunts lexicaux, ou plutôt en rétablir la forme d'origine, je me suis retrouvée face au dilemme du dialecte et de la langue classique. Il est possible, éventuellement, de garder les dénominations des modes, étapes et instruments de la Nawba tels que l'usage a fini par les adopter, c'est-à-dire en dialecte. Toutefois, de telles variantes régionales risquent de ne pas être comprises par un lecteur, même arabophone, venant d'une région autre que l'Algérie ou le Maghreb. En tenant compte d'un lectorat arabophone extrêmement hétéroclite, il faudrait proposer des traductions un tant soit peu compréhensibles par le plus grand nombre. C'est à cette fin que j'ai tenu à rechercher l'origine, en arabe classique, des appellations dialectales

³² <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%B4%D8%A7%D9%84/?c=%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%86%20%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8> (consulté le 14/04/2020)

figurant dans le texte, complétant ainsi le travail entrepris par l'auteur, afin de pouvoir faire des choix avisés.

Ce faisant, je me suis heurtée à des régionalismes impénétrables : le mot « *kwitra* » (كويترة), par exemple, m'a interpellée. Il s'agit d'un instrument voisin de la mandoline et du oud, mais qu'en est-il de ce nom curieux qui lui a été attribué en Algérie ? J'ai essayé de réduire le nom à sa racine trilitère : il semble être construit sur la forme d'un diminutif فُوَيْعَلَة à partir de la racine ر.ك.ت qui donne le nom كترَة, c'est-à-dire dôme ou bosse. Cette tentative de retracer l'origine du nom « *kwitra* » m'a paru satisfaisante, étant donné que la forme rebondie de la *kwitra* rappelle celle d'un dôme ou d'une bosse. Cependant, au fil de mes recherches, j'ai rencontré une autre orthographe de ce nom, الكويثرة³³. Le lien entre les deux orthographes n'est pas surprenant, sachant que la lettre ث se prononce ت dans certaines régions de l'Algérie et du Maroc. Ce nouvel élément remettait en question l'origine de l'appellation, et je me suis demandée si le mot n'était, en fin de compte, pas en rapport avec كوثر qui renvoie à l'opulence, sens qui semble nous éloigner de la réalité de l'instrument. Enfin, dans un court documentaire sur la *kwitra* et sa place en Algérie³⁴, une musicienne algérienne, Nawel Ayloul, a explicitement mentionné que « le mot 'kwitra' [était] un diminutif du mot 'guitare' » (en arabe, قيثارة, qîthâra). Cette étymologie est plausible du fait de la parenté des deux instruments (tous deux à cordes pincées), et de la présence de la lettre ث dans قيثارة et كويثرة. Le ق devenu ك n'est qu'une déformation orale, comme il s'en passe souvent lorsque les dialectes s'approprient des mots de la langue classique. À partir de ces diverses hypothèses, j'ai choisi de garder كويثرة, qui était plus récurrent que كويثرة dans les ouvrages de musicologies.

Les emprunts lexicaux présentent également des difficultés de traduction au niveau de leurs pluriels. L'auteur a choisi, dans ce texte, de garder la même forme pour le singulier et le pluriel des termes empruntés à l'arabe ; mais le passage à l'arabe nous oblige à retrouver leurs formes plurielles. Or, la plupart de ces termes sont issus du dialecte, ce qui fait que leurs constructions n'obéissent pas forcément aux règles de l'arabe classique et qu'ils n'ont pas de pluriel régulier.

³³ BENSENOUSSI Kamel, جمع و دراسة - العربية - مصادر البحث في الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي - thèse de doctorat, Université Abou Bekr Belkaid de Tlemcen, soutenue le 25/09/2016.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=bErJg9CyknE> (consulté le 20/04/2020)

La connaissance de la langue arabe ne sera pas suffisante : il faut chercher ces formes plurielles dans les ouvrages de musicologie écrits en arabe. Si l'on prend l'exemple du terme « *tushiyya* », la forme arabe توشية évoque, a priori, le pluriel féminin régulier « توشيات ». J'ai renoncé à cette hypothèse après avoir trouvé le pluriel تواشي dans nombre d'ouvrages spécialisés. J'ai procédé de la même manière pour trouver le pluriel d'autres termes tels que أدراج pour « *les darj* » et مصدّرات pour « *les msaddar* ».

4.2.2 Traduction des termes techniques italiens :

Les mots étant d'excellents voyageurs à travers l'espace et le temps, la terminologie d'un domaine peut parfois nous donner des pistes extrêmement intéressantes quant à son histoire et son évolution. La terminologie musicale, par exemple, est truffée de termes italiens, et ce n'est pas anodin. En effet, l'Italie a dominé la scène musicale européenne au XVII^e siècle, notamment pendant la période baroque. C'est à cette époque que remonte le foisonnement des termes italiens en musique, termes qui ont survécu jusqu'à nos jours et sont désormais universels.

Nous retrouvons cette terminologie italienne dans le texte de Guerbas. L'auteur a employé, à l'envi, les mots italiens adoptés par la terminologie musicale, et ce sont pour la plupart des indications relatives à la manière et la vitesse d'exécution des morceaux, en complément de l'écriture musicale des partitions. Le problème qui se pose est celui de la différence de contexte linguistique : les termes italiens s'insèrent plus facilement en français qu'en arabe car ils font partie intégrante d'une tradition de notation musicale occidentale. En traduisant vers l'arabe, un effort d'explicitation est à faire pour qu'il n'y ait pas de perte de sens. C'est la raison pour laquelle il est impératif de comprendre, dans un premier temps, le sens de chaque terme en musique, et celui que l'auteur cherche à lui donner dans ce texte. Dans un second temps, il sera possible de faire un choix averti pour chacun de ces termes.

Ce texte comprend une série d'adverbes italiens qui, en terminologie musicale, sont placés au commencement d'un morceau pour en indiquer la vitesse d'exécution³⁵. Ces termes étant

³⁵ DANHAUSER, Adolphe, *Théorie de la musique*, Lemoine et Fils, Éditeurs, 1889, p. 62.

universels et courants dans la sphère musicale, leurs correspondants arabes donnés par les dictionnaires musicaux bilingues sont, dans la majorité des cas, des emprunts lexicaux. Toutefois, je ne pouvais me contenter de reproduire ces emprunts dans ma traduction : mettre des termes italiens comme روباتو (rubato), أندانتي تراكيلو (andante tranquillo) ou encore أداجيو (adagio) sans les agrémenter d'une quelconque explication risque de poser des problèmes de compréhension pour un lecteur arabophone peu habitué à la terminologie musicale occidentale. D'un autre côté, expliciter les termes sans les citer pourrait nuire à la technicité du texte source. La solution la plus adéquate était, à mon avis, de restituer le sens des termes italiens en arabe tout en mettant la transcription du terme italien entre parenthèses.

Par exemple, dans la phrase : « *En effet, en véritable adagio, les longues phrases mélodiques du msaddar épousent élégamment le large cycle rythmique de 16 temps* », il m'a fallu vérifier la signification du terme « adagio », défini comme étant la qualité d'un mouvement qui s'exécute « posément, sans se presser »³⁶. Par souci de clarté, j'ai préconisé l'explicitation du terme الأداء الرّصين, suivie de sa transcription en arabe أداجيو en précisant qu'il s'agissait d'une « vitesse » d'exécution, ce qui donnait :

وبالفعل، يتمشى الأداء الرّصين (بسرعة "أداجيو") للجُمَل اللَّحْنِيَّةِ فِي الْمَصَدَّرِ بِصُورَةٍ رَائِعَةٍ مَعَ دَوْرَةٍ إِيقَاعِيَّةٍ وَاسِعَةٍ ذَاتِ ١٦ زَمْنًا.

Conformément au même principe, j'ai traduit « andante tranquillo », qui est un mouvement tempéré et tranquille, par حركة معتدلة تتّسم بالهدوء والاستقرار ("أندانتي تراكيلو"). De même, la traduction de « rubato », qui indique une grande liberté rythmique, a donné إيقاعات حرّة (أو "روباتو").

J'ai procédé différemment avec l'expression « tutti orchestral » dans la phrase suivante : « *Le joueur de rebab (vielle) expose, une à une, les notes reprises et soulignées par le tutti orchestral* ». Cette expression a la particularité d'être composée de deux mots dont l'un est italien, l'autre français. Le terme « tutti » indique que, dans une œuvre donnée, c'est l'orchestre au complet qui est sollicité. En l'occurrence, il n'est pas indispensable de garder le terme italien

³⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/adagio> (consulté le 29/04/2020)

qui n'est qu'une variante un peu savante de « *tout l'orchestre* ». Nous pouvons donc expliciter l'expression sans rien lui enlever de sa technicité : الجوق بأكملة. La phrase devient donc :

ويبين فيها عازف الرّباب درجات المقام المُختار الواحدة تلو الأخرى، فيعيدها الجوق بأكملة ويبرزها.

4.2.3 Terminologie musicale :

J'ai longuement évoqué, dans ce qui précède, les prouesses stylistiques d'un auteur qui allie la beauté du verbe au détail de l'analyse. Sous ce bel appareil stylistique, se cache un haut degré de technicité que l'on peut relever dans la précision des termes musicaux utilisés et les concepts qui ne sauraient se prêter à la traduction sans recherches approfondies pour les comprendre. Cet aspect peut sembler, à première vue, rédhibitoire pour le traducteur ; mais il s'agit, en réalité, d'une invitation à décortiquer ce texte en vue d'en distinguer les concepts et comprendre les méandres de la Nawba avant de les ré-exprimer en arabe. Outre sa technicité, le vocabulaire musical pose, dans ce texte, une difficulté supplémentaire, à savoir l'utilisation de termes relevant de la musique occidentale pour parler de la musique arabo-andalouse. Ceux-ci n'ont pas toujours de correspondant attesté, et ils en ont parfois plusieurs, ce qui peut compliquer le choix de la traduction. Je procéderai, dans ce qui suit, à l'analyse de quelques termes qui illustrent la difficulté de ce choix.

- « **Ouverture à programme** » :

Extrait : « *Il s'agit d'une ouverture à programme dans laquelle les thèmes à développer sont exposés.* »

Le terme d' « ouverture à programme » appartient au vocabulaire de la musique occidentale, je ne l'ai d'ailleurs pas trouvé dans des textes traitant de musique arabe ou andalouse. L'auteur fait appel à l'intégralité de son bagage musical pour faire des rapprochements entre des univers musicaux a priori assez différents, et se plaît à faire migrer les notions d'un répertoire à un autre, trouvant des connexions entre les deux mondes. En musique occidentale, la musique à programme se définit comme étant toute forme de musique à visée descriptive ou évocatrice,

dévoilant « un programme », par opposition à la musique dite « absolue » qui n'a d'autre visée qu'elle-même. Ainsi l'auteur a-t-il appliqué cette notion à la tushiyya, une étape liminaire de la Nawba qui en annonce la couleur. J'ai hésité, face à ce terme étranger à la musique arabo-andalouse, à le garder ou l'explicitier par une formule comme افتتاحية تبيّن مراحل النوبة. Pour m'orienter dans ce choix, j'ai consulté des ouvrages en arabe traitant de musique occidentale, et j'ai trouvé que le terme de « musique à programme » existe bel et bien en arabe : موسيقى ذات برنامج. Il m'a donc semblé judicieux de le garder, d'autant plus que le texte, du fait de sa technicité, risque d'attirer un lectorat essentiellement constitué de spécialistes, ou du moins de lecteurs suffisamment avertis pour comprendre le terme sans explicitation. J'ai donc gardé le terme, en changeant « musique » (موسيقى), par « ouverture » (افتتاحية).

← وتتمثل التوشية في افتتاحية ذات برنامج تقدّم الأفكار الموسيقية التي ستتوسّع في النوبة.

- « Vocal »/« chanté » :

Extrait : « Précisons d'une part que par « mouvement chanté » et « pièce vocale » ces termes renvoient à une opposition par rapport à ce qui est exclusivement instrumental [...]. »

Ce diptyque peut sembler anodin, mais la réflexion qu'il a suscitée révèle l'importance de prêter attention aux moindres détails du texte pour que les choix soient motivés et ne soient pas basés sur la simple intuition. Dans un premier temps, j'ai traduit les adjectifs « vocal » et « chanté » par غنائي; et c'est lorsque j'ai rencontré, dans l'extrait ci-dessus, les deux adjectifs réunis dans une seule et même phrase, que j'ai été amenée à envisager une distinction entre les deux réalités. L'adjectif « vocal » pourrait, éventuellement, renvoyer à ce qui se limite au son de la voix, et se traduirait par صوتي, tandis que « chanté » renverrait à un phénomène plus élaboré, et l'on pourrait le traduire par غنائي. Cette distinction méritait d'être creusée, et au bout de mes recherches, il s'est avéré que la musique vocale ou chantée, c'est-à-dire toute production sonore humaine, s'oppose à la musique instrumentale, orchestrale ou encore symphonique³⁷. C'est par

³⁷ PERNON, Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.235.

ce réseau sémantique de synonymies et d'oppositions que nous comprenons qu'il s'agit d'une seule et même réalité. Ce constat est d'ailleurs confirmé par une phrase au sein même du texte source : « [...] *L'importance que revêt cette pièce vocale (le msaddar) dans la Nawba. La seconde pièce chantée appelée btayhi en est l'équivalent à 8 temps.* » L'auteur fait référence à une première pièce « vocale » et une deuxième pièce « chantée ». Nous pouvons ainsi conclure que les deux termes sont utilisés indifféremment dans le texte, et qu'il est possible, par conséquent, d'alterner entre les adjectifs صوتي et غنائي sans que cela n'altère le sens.

← ويتعين علينا أن نشير إلى أن المصطلحين "حركة غنائية" و"قطعة صوتية" يحيلان، من جهة، إلى تباين مع ما هو معزوفٌ بحت [...] .

- « **Assise mélodico-rythmique** » :

Extrait : « *Contrairement aux autres mouvements chantés accueillis par des pièces instrumentales appelées kursî qui sont des assises mélodico-rythmiques, al-insirâf s'enchaîne directement au Khlâs.* »

En faisant mes recherches pour percer le sens de ce terme, j'ai constaté qu'il n'était pas récurrent dans les textes musicaux et je ne suis donc pas parvenue à une définition claire. J'ai dû me résoudre à décortiquer l'expression en cherchant le sens du mot « assise », qui signifie un élément fondamental sur lequel repose un système ou une construction³⁸. En l'occurrence, les kursî, pièces instrumentales, sont les bases mélodiques et rythmiques sur lesquelles reposent les mouvements chantés à venir. À partir de là, j'ai envisagé les correspondants suivants : قاعدة، عماد، أساس، قوام، mais l'usage du seul nom, comme c'est le cas en français, ne m'a pas paru convaincant en arabe qui tend davantage à l'explicitation et s'appuie beaucoup sur la collocation verbale pour assurer la fluidité. J'ai donc rajouté le verbe « ترسي الأسس » (asseoir les bases) pour mieux rendre le sens des « assises ».

³⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/assise> (consulté le 29/04/2020)

← وعلى عكس سائر الحركات الغنائية التي تستقبلها معزوفات تُرسي الأسس اللحنيّة والإيقاعيّة وتسمّى الكراسي، يفضي الانصراف مباشرة إلى الخَلاص.

- « **Tempo** » :

Extrait : « *La seconde pièce chantée appelée btayhi en est l'équivalent à 8 temps avec cependant une consistance mélodique plus aérienne, indépendamment de la différence de tempo d'avec le msaddar.* »

Pour les lecteurs non avertis, et j'en faisais partie avant de m'être documentée, le terme peut facilement induire en erreur, étant souvent confondu avec le terme « rythme ». Toutefois, les deux notions sont différentes et il convient de les distinguer. Si le rythme est l'organisation de la durée musicale en une succession particulière de temps, le tempo n'est autre que la vitesse d'exécution d'un morceau³⁹. Il ne faut donc pas se fier au sens approximatif ou l'usage abusif de certains termes ; un texte d'une telle technicité requiert une démarche de documentation et de vérification rigoureuse. Ayant traduit le terme, au premier jet, par إيقاع, j'ai fini par rectifier mon erreur et opter pour سرعة العزف.

← وتناظرها القطعة الغنائية الثانية، وهي البطايحي، بإيقاع يتألف من ثمانية أزمنة. وبغض النظر عن اختلاف سرعة عزف البطايحي عمّا نجده في المصدر، فهو يتميز بقوامٍ لحنِيٍّ أكثر انسيابيةً.

- « **Gigue baroque** » :

Extrait : « *Il s'agit du finale vocal de la Nawba dont l'invite porte à la danse et qui n'est pas sans rappeler la gigue baroque.* »

Il convient tout d'abord de définir ce terme, qui renvoie à « plusieurs types de danses, de rythme binaire ou ternaire, qui sont caractérisées par des sauts énergiques et des frappes des talons ou

³⁹ PERNON, Gérard, Dictionnaire de la musique, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.478.

des pointes »⁴⁰. En passant à la traduction, nous remarquons qu'il se compose de deux vocables appartenant à l'univers de la musique occidentale du XV^e au XVII^e siècle. Il est donc difficile d'échapper à un emprunt lexical dans la traduction. Le terme الجيغ existe dans quelques rares articles, mais il demeure opaque pour le lecteur, si averti qu'il soit. L'auteur a introduit cette référence occidentale pour la rapprocher du khlâs : il s'agit d'une pièce qui intervient à la fin de la suite baroque, tout comme le khlâs dans la Nawba ; et comme lui, elle est dotée d'un rythme vif. De telles notions ne sont pas évidentes de prime abord pour le lecteur du texte cible, et il serait préférable d'explicitier davantage ces similitudes. J'ai donc préféré rajouter une expression idiomatique qui ne figurait pas dans le texte source mais qui traduit l'idée du rythme qui serait « plein de vivacité » "المفعمة بالحيوية".

← ويتمثل الخلاص حرفياً في المقطع الغنائي النهائي الذي يرغّب إيقاعه في الرقص ويندگرننا في إيقاع رقصة الجيغ الباروكية المفعمة بالحيوية.

- « Mode » :

Extrait : « *En Algérie, la Nawba débute par une pièce instrumentale non mesurée appelée mshalya, véritable invitation à pénétrer dans l'univers magique du tab' choisi (mode musical).* »

Le mode est une réalité multiple en musique, et il faut veiller à le définir dans son contexte (en l'occurrence, la musique arabo-andalouse). Les modes de la musique arabe se caractérisent par une échelle particulière et sont régis par un ensemble de conventions permettant de les identifier⁴¹. Cette définition n'est autre que celle du terme مقام, une notion primordiale dans la musique arabe. En consultant *La musique arabe* du Baron d'Erlanger, traduit du français vers l'arabe par Lassaad Kriaa, le traducteur précisait que l'auteur avait utilisé le mot « mode » indifféremment pour مقام et طبع. Il a expliqué que les deux termes renvoient à une même réalité, mais que la désignation diffère selon que le contexte soit moyen-oriental ou nord-africain. Ce traducteur avait, à bon escient, traduit le mot par مقام pour la musique au Moyen-Orient, et par

⁴⁰ <https://www.musicologie.org/sites/g/gigue.html> (consulté le 26/04/2020)

⁴¹ <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/modes-musicaux/> (consulté le 26/04/2020)

طبع pour le contexte musical maghrébin, qui est le nôtre dans ce texte. Ce raisonnement m'a amenée à traduire, dans un premier temps, le mot « mode » par طبع. Cependant, le terme « mode » coexiste, dans ce texte, avec celui de « tab' », lequel a été explicité tantôt par « mode musical », tantôt par « mode-tempérament ». Cette dernière explication est intéressante en ce qu'elle renvoie aux acceptions littérale et métaphorique du mot « tab' », puisqu'il signifie, étymologiquement, la nature, le caractère, et qu'il est employé métaphoriquement pour évoquer un mode musical aux dimensions bien plus profondes que celles simplement mélodiques. L'auteur utilise les deux termes de manière à montrer qu'il s'agit d'une même notion, tout en tenant à distinguer les deux appellations, par souci, peut-être, de se faire comprendre du lectorat non maghrébin qui ne comprendrait pas l'idée du « mode-tempérament », ou « tab' ». Cette distinction est donc un choix tout à fait personnel de l'auteur et il m'a semblé judicieux de le respecter. J'ai donc traduit « mode » par مقام, et « tab' » par طبع.

← وتبدأ التوبة في الجزائر بمعزوفة غير موزونة تُدعى المشالية، وهي بمثابة دعوة حقيقية للولوج إلى العالم السحري للطَّبع (أي المقام الموسيقي) المُختار.

- « Corde à vide » :

Extrait : « *Il s'agit de la corde à vide (c'est-à-dire sans la pression des doigts sur les cordes) tant du rebab, de la kwitra ou du 'ud.* »

Cette expression ne pose pas de difficultés de compréhension, mais de restitution. J'ai essayé d'en chercher l'équivalent dans des textes comparables en arabe, mais mes recherches ont été infructueuses. Procédant autrement, j'ai proposé une traduction personnelle (c'est-à-dire qu'elle ne figure pas dans la littérature du domaine) : العزف على الوتر الفارغ. Cette traduction reprend l'image de l'expression française que je trouve assez explicite, d'autant que la parenthèse qui suit lève le doute quant à sa signification. Par ailleurs, une telle expression serait intéressante à incorporer dans le registre musical en langue arabe : concise, elle permet de se passer d'une explicitation qui pourrait alourdir le texte si répétée trop souvent (العزف دون ضغط الأصابع على الأوتار). D'ailleurs, dans le paragraphe où figure l'extrait ci-dessus, l'expression est utilisée à

maintes reprises, et il serait pertinent de recourir à un équivalent arabe concis pour éviter le verbiage. Par la suite, j'ai demandé à mon spécialiste-référent si une telle traduction était recevable. C'est là qu'il m'a proposé le terme الوتر المطلق, un terme que j'ai retrouvé dans plusieurs écrits musicaux et que j'ai donc gardé tout le long de ma traduction.

← فهي تتمثل في نغمة الوتر المطلق (أي قرع الأوتار دون الضغط بالأصابع) للزباب أو الكويترة أو العود.

- « **Note tenue** » :

Extrait : « *Mais de la combinaison entre le boitement dansottant du rythme insirâf et les notes tenues de l'imminent khlâs naît ce sentiment de joyeuse et inéluctable accélération.* »

Une note tenue est une note dont la durée est prolongée sans interruption. Partant de cette définition, il a fallu trouver un correspondant arabe, et mon premier réflexe a été de consulter un dictionnaire musical bilingue. Le problème de la plupart de ces dictionnaires, c'est que les termes sont généralement dénués d'explications et sortis de leur contexte, ce qui compromet leur fiabilité. D'ailleurs, le correspondant que j'ai trouvé, درجة ماسكة, était opaque et peu convaincant. J'ai donc posé la question à un musicien qui m'a confirmé l'existence de cette notion dans la pratique de la musique arabe et m'a proposé les termes درجة طويلة ou درجة مسترسلة. J'ai retenu la deuxième proposition, car elle me semblait mieux refléter l'idée de continuité dans l'exécution. À la seule lecture du terme arabe, nous en devinons déjà le sens.

← بيد أن المزج بين إيقاع الانصراف المتعثر الرّاقص والدّرجات المسترسلة للخلاص الوشيك يؤدّ إحساساً بتصعيد الإيقاع البهيج تصعيداً محتوماً.

4.3 Difficultés ponctuelles :

4.3.1 Difficulté de reformulation : cas du duel

Le duel est un aspect grammatical spécifique à la langue arabe auquel tout traducteur se heurte inévitablement lors du passage du français vers l'arabe. Si le français, tout comme l'anglais, se limite au singulier et au pluriel, l'arabe est caractérisé par le nombre duel qui, comme son nom l'indique, désigne deux éléments. Lors de la traduction vers l'arabe, il est nécessaire de considérer si le pluriel, en français, renvoie à deux éléments ou plus pour choisir entre le duel ou le pluriel. Je m'y suis confrontée à plusieurs reprises dans ce texte, notamment dans l'exemple suivant : « *Le rythme khlâs ainsi accueilli peut étaler sa tendre danse en déployant ses vastes ailes* ». Le langage imagé dans cette phrase brouille davantage les pistes, car le khlâs, un rythme musical, se voit doter d'ailes déployées. Cependant, l'image ne nous dispense pas d'un raisonnement logique lors de la traduction : traduire « ses vastes ailes » par un pluriel risque de dérouter, ou du moins déranger, le lecteur arabophone. Il serait donc judicieux d'opter, dans ce cas, pour un duel : جناحيه العريضين. La phrase a été traduite de la manière suivante :

وبعد هذا التمهيد، يمكن للخلاص أن يعرض رقصه الرقيق بأسطاً جناحيه العريضين.

4.3.2 Difficulté de compréhension : importance de la contextualisation

Parfois, certains mots passent inaperçus pendant la traduction tant ils semblent évidents, et ce n'est qu'à l'issue de discussions et d'approfondissements que nous les redécouvrons sous un autre jour. Prenons l'exemple du mot « restauration » dans la phrase suivante : « *Il s'agit de comprendre le langage « compositionnel » de cet art de telle manière à pouvoir utiliser son matériau dans la logique et la pensée de cette langue. De là, le compositeur peut s'orienter vers la restauration [...].* »

La phrase évoque la restauration d'un art, et cette piste m'a orientée vers une traduction que je qualifierais de prudente. En effet, j'ai opté pour le mot تجديد, qui s'apparente davantage au renouvellement comme procédé créateur, tandis que ma directrice de mémoire a pensé que le

terme ترميم serait plus adéquat dans le contexte. Par la suite, ce même terme, ترميم, m'a été proposé par le spécialiste-référent qui m'a expliqué qu'il s'agit ici, très concrètement, de restaurer les Nawba en tant que pièces musicales. Étant donné que celles-ci sont avant tout un héritage oral, il arrive que leurs rythmes subissent les aléas de la transmission orale et deviennent irréguliers, ou même que certaines phrases ou mots des muwassah soient oubliés au fil des ans. Il avait lui-même participé à la restauration de certaines pièces du Malouf tunisien en rajoutant des phrases musicales en certains endroits, quelques vers manquants des muwassah en certains autres, de façon à rétablir la mélodie et le rythme. Il s'agit véritablement d'un travail de restauration (c'est-à-dire « l'action de remettre en bon état une chose dégradée »⁴²) qui fait en sorte que ce patrimoine musical inestimable ne tombe pas en désuétude. De ce fait, le mot ترميم est parfaitement adapté au contexte. La phrase devient donc :

غايئتنا هي فهم لغة هذا الفن "التركيبية" لنتمكّن من استخدام مادّته بحسب ما يقتضيه منطق هذه اللغة وفكرها. آنذاك، يتسنى للملحن أن يتوجه نحو الترميم [...] .

Conclusion :

La traduction de ce texte m'a permis d'enrichir mon bagage culturel en matière de musique et de découvrir à quel point il était possible d'établir des liens, même improbables, entre les notions musicales d'appartenances complètement différentes. Pour traduire un texte aussi riche en détails, il ne suffit pas de se limiter aux ressources portant sur la musique arabe, orientale ou andalouse. Il convient, au contraire, d'étendre ses recherches aux études sur la musique occidentale et sa terminologie, étant donné que l'auteur ne lésine pas sur les références étrangères au contexte.

Le style du texte était aussi surprenant que compliqué à reproduire. Il m'a donné la preuve que la rédaction technique pouvait se permettre des « envolées lyriques », et que celles-ci pouvaient poser plus de problèmes en traduction que le langage purement technique. La déverbalisation

⁴² <https://www.cnrtl.fr/definition/restauration> (consulté le 26/04/2020)

et la reformulation sont, à cet égard, des étapes incontournables pour éviter les calques stylistiques qui risquent d'entraver l'aspect « poétique » du texte.

J'ai pu voir, au fil d'un processus de traduction de longue haleine, que les équivalents les plus pertinents ne se trouvaient pas nécessairement dans les livres. La consultation de plusieurs spécialistes du domaine m'a aidée à pallier les insuffisances de la recherche documentaire et à confirmer certains choix de traduction ou en modifier certains autres. La musique est une pratique avant d'être théorie et terminologie, et l'on ne saurait en parler sans solliciter les connaissances des praticiens du domaine.

ANALYSE TERMINOLOGIQUE

1. Fiches terminologiques :

Vedette (français)	N°	Vedette (arabe)
Mesure	01	ميزان
Mode	02	مقام
Rythme	03	إيقاع
Tempo	04	سرعة الأداء
Thème	05	فكرة موسيقية

COMMENT LIRE UNE FICHE TERMINOLOGIQUE

Les fiches terminologiques ci-après sont constituées de tout ou partie des champs suivants :

- **VE** VEedette (terme faisant l'objet de la fiche terminologique et ses synonymes)
- **FR** FRançais
- **AR** ARabe
- **DF** DÉfinition de la vedette
- **DOM** DOMaine
- **CTX** ConTeXte
- **COL** COLlocations
- **ID** IDentification de l'auteur
- **Notes :**
 - * EXP = renseignements encyclopédiques qui ne font pas partie de la définition
 - * USG = indications relatives à l'USaGe, au niveau de la langue, au registre, etc...
 - * SPE = termes SPÉcifiques
- **RF** RéFérences (sources bibliographiques)

FICHE TERMINOLOGIQUE 01-FRANÇAIS

VE FR	Mesure [1]
DF	division du temps musical en parties régulières dont la manifestation la plus élémentaire et la plus universelle est un battement isochrone. Dans la notation musicale, cette division est marquée par des barres ; et c'est l'ensemble des valeurs comprises entre ces barres qui la constitue.
DOM	art, musique
CTX	À l'intérieur d'une même œuvre, la mesure peut changer plus ou moins souvent, un nouveau chiffre venant préciser le nouveau type adopté.
COL	v. : battre, marquer la * adj. : * simple, composée, binaire, ternaire
Notes	EXP La mesure est indiquée, au début de l'œuvre, par un chiffre sous forme de fraction renseignant sur le nombre de valeurs contenues dans la mesure (numérateur), et la durée de chaque valeur en fraction d'une unité de durée (dénominateur).
ID	ESIT MEM20 NCH
RF	LACAS, Pierre-Paul, LACHARTRE, Nicole, « MESURE, <i>musique</i> », <i>Encyclopædia Universalis</i> [en ligne], disponible sur < http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/mesure-musique/ > (consulté le 05/06/2020) [1][SEC DF][CTX][SEC EXP]

FICHE TERMINOLOGIQUE 01-ARABE

	ميزان [١]	VE FR
	تحديد التقطيع الزمني للقطعة الموسيقية بطريقة منتظمة، وذلك من خلال تقسيمها إلى أقسام صغيرة متساوية تسمى الواحدة منها "مازورة" ويفصل بعضها عن بعض بخطوط رأسية. وتشتمل كل منها هذه المازورات على عدد متساوٍ من الضربات الزمنية.	DF
	art, musique	DOM
	للموسيقى موازين مختلفة المقادير لضبط حركات الإيقاع وأزمنته المتنوعة. ولهذه الموازين المقام الأول في التركيب الموسيقي وتنسيق الأصوات.	CTX
	نعت:	COL
	* بسيط، مركب، ثنائي، ثلاثي	
		Notes
	يُعبّر عن الميزان بترقيم يوضع في أول المقطوعة على يمين المفتاح ويتألف من عددين يعلو أحدهما الآخر على شكل حدّي الكسر (بسط ومقام). ويحدّد الرقم الأعلى عدد ما تحويه كل مازورة من الضربات الزمنية، بينما يدل العدد الأسفل على نوع تلك الضربات بالنسبة إلى الوحدة الكاملة.	EXP
	ESIT MEM20	NCH ID
	- حسين على، أوس، الموسيقي من الألف إلى الياء، مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر، ٢٠١٦ (نسخة رقميّة)، ٣٦٩ صفحة، صفحة ٣٣ [١][SEC DF]؛	RF
	- الموسوعة الموسيقية الشاملة، دار الفكر البناني، بيروت، ١٩٩٤ (نسخة رقميّة)، ٣٠٤ صفحات، صفحة ١٧٦ [١][SEC EXP][SEC DF]؛	
	- الحلو، سليم، الموسيقى النَّظريّة، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٢، ٢٢٦ صفحة، صفحة ٦٠ [١][CTX].	

FICHE TERMINOLOGIQUE 02-FRANÇAIS

VE FR mode [1] tab' [2] maqâm [3]

DF Succession d'intervalles dans une octave type, prise de tonique à tonique caractéristique. Il se caractérise par une échelle modale et un ensemble de conventions permettant de l'identifier facilement.

DOM art, musique

CTX Certains modes jusqu'alors inconnus en Égypte sont adoptés, en particulier le *nahawand* (équivalent de notre mode mineur), le *hijâz kâr*, le *rast* et le *'ajam*.

COL v. :
présenter, asseoir, développer un *
adj. :
* majeur, mineur, pentatonique, chromatique

Notes

EXP1 Il n'y a que deux modes dans la musique occidentale : le majeur et le mineur.

EXP2 Le répertoire de la musique arabe comporte plus de cent maqâmat. Le maqâm n'est pas simplement une gamme ou un mode mélodique ; c'est une forme musicale complète, comportant des genres, des variations et des ornements spécifiques.

EXP3 La notion de tab' est plus vaste que celle du maqâm adopté par l'école de l'Orient arabe. Il désigne à la fois l'échelle modale ainsi que les rapports psychologiques que cette échelle peut déclencher sur les éléments de la nature en général et sur les êtres humains en particulier.

USG [2] à utiliser pour la musique maghrébine ou arabo-andalouse ; [3] à utiliser dans le contexte de l'Orient arabe ; [2] et [3] contenu si complexe qu'il est préférable de les garder sans essayer de les traduire par [1].

ID ESIT MEM20 NCH

RF TRAN VAN KHÊ, « MODES MUSICAUX », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/modes-musicaux/> > (consulté le 05/06/2020) [1][3][SEC DF][SEC EXP1][USG] ; AUBERT, Laurent. *Cahiers De Musiques Traditionnelles*, vol. 11, 1998, pp. 215–220, disponible sur < www.jstor.org/stable/40240315 > (consulté le 05/06/2020) [2][CXT] ; VIGREUX, Philippe, « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte/Monde arabe*, Première série, 7 | 1991, disponible sur < <http://journals.openedition.org/ema/1157> > (consulté le 05/06/2020) [1][3][CTX] ; GUETTAT Mahmoud. « Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou ». In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°47, 2002. Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine. Algérie : histoire, société, théâtre, arts plastiques. pp. 87-96, disponible sur < https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2064 > (consulté le 05/06/2020) [1][2][3][EXP3].

FICHE TERMINOLOGIQUE 02-ARABE

مقام [١] طبع [٢]	VE FR
مجموعة الأصوات المحصورة بين صوت وجوابه، ولكل منه ما يميزه عن غيره من حيث البناء في المسافات الواقعة بين أصوات ديوانه ودرجة ارتكازه وشخصيته والأجناس التي تكون منها.	DF
art, musique	DOM
ولقائل أن يقول لماذا لا يتذوق الإفرنج الموسيقى العربية فالجواب على ذلك هو: أولاً لأن ليس في موسيقاهم ما في الموسيقى العربية من التقاسيم الدقيقة للمقام ولم يتعودوها.	CTX
مصدر:	COL
السير على، الانحراف عن، العزف على، بناء اللّحن على، تحويل *	Notes
لا يخرج الأسلوب الغربي عن مقامين اثنين وهما الكبير والصغير.	EXP1
سُمّي الطبع في الموسيقى العربية الأندلسية نسبة إلى ما يوافقه من الطبائع البشرية، ويُقال أنّ الطّبوع جاءت لتخدم حالة نفسية معيّنة ولتحرك شعوراً محدداً.	EXP2
[١] مصطلح سائد في المشرق العربي؛ [٢] يستخدم في سياق الموسيقى العربية الأندلسية.	USG
ESIT MEM20	NCH ID
خليل، عبد المنعم، الموسوعة الموسيقية المختصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢، ١١٨ صفحة، صفحة ١٠١ [١][SEC DF]؛	RF
حسين علي، أوس، الموسيقى من الألف إلى الياء، مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠١٦ (نسخة رقمية)، ٣٦٩ صفحة، صفحة ١١٥ [١][SEC DF]؛	
رزق، قسطندي، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١١ (نسخة رقمية)، ٢١٤ صفحة، صفحة ١٢٤ [١][CTX]؛	
بن عبد الجليل، عبد العزيز، الموسيقى الأندلسية المغربية، سلسلة عالم المعرفة، عدد سبتمبر ١٩٨٨ (نسخة رقمية)، ٢٥٩ صفحة، الصفحات ١٠-٥٧-٥٨ [٢][EXP1][EXP2][USG]؛	

FICHE TERMINOLOGIQUE 03-FRANÇAIS

VE FR	rythme [1]
DF	Disposition et succession des temps dans une composition musicale, marquées par une alternance de temps forts et de temps faibles. Il est lié à la mesure et organise la durée musicale.
DOM	art, musique
CTX	Le rythme chez cet auteur présente les mêmes caractéristiques que le rythme arabe actuel, à savoir : une période de base composée d'un nombre de temps premiers, certains étant marqués par des frappes fortes, d'autres par des frappes faibles, alors que d'autres sont remplacés par des silences.
COL	v. : exécuter un * adj. : * frappé, tambouriné
Notes	EXP Le rythme possède une action psychique, mais aussi directement corporelle. Il crée, chez l'homme, une force insurmontable qui le pousse à accomplir des mouvements musculaires accompagnant les rythmes.
ID	ESIT MEM20 NCH
RF	PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.425 [1][DF] ; YAMMINE, Habib, « L'évolution De La Notation Rythmique Dans La Musique Arabe, Du IXE à La Fin Du XXE Siècle » [en ligne] In : <i>Cahiers De Musiques Traditionnelles</i> , vol. 12, 1999, pp. 95–121, disponible sur < www.jstor.org/stable/40240345 > (consulté le 20/06/2020) [1][CTX] ; LACHARTRE, Nicole, « RYTHME, musique », <i>Encyclopædia Universalis</i> [en ligne], disponible sur < http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rythme-musique/ > (consulté le 05/06/2020) [1][SEC EXP].

FICHE TERMINOLOGIQUE 03-ARABE

إيقاع [١]	VE FR
تنظيم حركة الموسيقى وتدققها خلال الزمن وتجسيده في تركيب زمني مخصوص يتكون من عدد من النقرات منها القوي ومنها الضعيف.	DF
art, musique	DOM
تمثل النقرة المتوسطة (زخرفة أو حشو) الإيقاع وهنا تأخذ مهمة هذه النقرة الجانب التجميلي للإيقاع وهذا يعني أننا يمكننا من خلال النقرة القوية والنقرة اللينة فقط أن نتعرف على الإيقاع، ولكن في هذه الحالة يكون بدون زخرفة أو تلوين والجانب العملي يثبت لنا أنّ كثيراً من الإيقاعات تظهر شخصيتها فقط من خلال زخرفتها.	CTX
مصدر:	COL
الخروج عن، بناء اللحن على، ضبط *	Notes
EXP الإنسان إيقاعي بالطبع، إذ ينسجم مع الإيقاع ويعبّر عنه بحركاته فيؤثر الإيقاع في جهازه العصبي وفي دورته الدموية إلى درجة أنّه يذهل بهذا الانسجام عن الأتعاب والآلام.	EXP
ESIT MEM20 NCH	ID
المهدي، صالح، إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقق والدراسات	RF
"بيت الحكمة"، قرطاج، ١٩٩٠، ٢٠٦ صفحات، صفحة ١٣ [١][SEC DEF][EXP]؛	
إسحاق، مجدي، فنّ الإيقاع (التاريخ - الأوزان الشرقية - الآلات الإيقاعية)، بورصة الكتب للنشر والتوزيع، ٢٠١٥ (نسخة رقمية)، ٢٢٠ صفحة، صفحة ٤٥ [١][CTX].	

FICHE TERMINOLOGIQUE 04-FRANÇAIS

VE FR	tempo [1]
DF	Vitesse d'exécution d'un morceau de musique, son allure. Étant liée au mouvement et à la mesure, cette vitesse demeure empreinte d'indétermination, quelque précise que soit la notation d'un ouvrage musical.
DOM	art, musique
CTX	Une marche se situera en général autour de 76-80 à l'unité temps tandis qu'un chant de fileuse sera doté d'un tempo rapide et qu'un chant de labour aura traditionnellement un tempo lent accordé au pas des bêtes.
COL	adj. : * lent, rapide, régulier, constant, libre
Notes	EXP Le tempo, dans sa réalisation comme dans ses effets, est en relation étroite avec un élément humain corporel : technique de l'exécutant, pas du danseur, battue du chef d'orchestre.
ID	ESIT MEM20 NCH
RF	PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.479 [1][DF] ; MARCEL-DUBOIS, Claudie, « Le Tempo Dans Les Musiques De Tradition Orale », In : <i>Fontes Artis Musicae</i> , vol. 12, no. 2/3, 1965, pp. 204–206, disponible sur < www.jstor.org/stable/23504714 > (consulté le 05/06/2020) [1][CTX] ; LACHARTRE, Nicole, « TEMPO », <i>Encyclopædia Universalis</i> [en ligne], disponible sur < http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tempo/ > (consulté le 05/06/2020) [1][EXP].

FICHE TERMINOLOGIQUE 04-ARABE

سرعة الأداء [١] سرعة العزف [٢] سرعة الإيقاع [٣] سرعة [٤]	VE FR
أحد مكونات العنصر الزمني في الموسيقى، وهو خاص بتحديد طريقة أداء المقطوعة من خلال سرعة تتابع الوحدات الإيقاعية في الدقيقة. ويكتب هذا التحديد أعلى المدونة الموسيقية جهة الشمال.	DF
art, musique	DOM
يجب في عزف المقطوعة الموسيقية التي تعلوها هذه المعادلة مراعاة أن تكون سرعة العزف تؤدّي ٧٢ نوار في الدّقيقة الواحدة.	CTX
نعت:	COL
* متمهّلة، راقصة، معتدلة، بطيئة	Notes
تُقاس السرعة وتُحدّد بجهاز المترونوم.	EXP1
يُعبّر عن سرعة الأداء بمصطلحات إيطالية، مثل "أندانتو" أو "أداجيو"، توضع في بداية القطعة تعيين نوع السرعة المطلوبة.	EXP2
ESIT MEM20	NCH ID
مجمع اللّغة العربيّة، معجم الموسيقيّ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، الجيزة، ٢٠٠٠ (نسخة رقمية)، ٢٠٤ صفحات، صفحة ١٤٧ [١][SEC DF]؛	RF
إسحاق، مجدي، فنّ الإيقاع (التاريخ - الأوزان الشرقيّة - الآلات الإيقاعية)، بورصة الكتب للنشر والتوزيع، ٢٠١٥ (نسخة رقمية)، ٢٢٠ صفحة، صفحة ٤٠ [٢][٤][CTX][EXP2][EXP3]؛	-
كوبلاند، آرون، كيف تتدوّق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ٤٦٦ صفحة، صفحة ٥٨ [٣].	-

FICHE TERMINOLOGIQUE 05-FRANÇAIS

VE FR	thème [1]
DF	Motif mélodique, rythmique ou mélodico-rythmique, suffisamment typé pour être facilement reconnaissable, à partir duquel est développé un travail musical. Il peut conduire à une forme donnée, comme la variation, à une improvisation ou à un simple développement. Il constitue le fondement essentiel d'une œuvre, de sa structure et de son unité.
DOM	art, musique
CTX	Le thème est le point à débattre, ce à partir de quoi les variations peuvent se déployer comme autant de réécritures, figures dérivées, dans les limites d'un système d'apparement plus ou moins repérable et audible : transformé dans sa mélodie, dans son rythme, dans son tempo, dans sa tonalité, dans son mode (majeur ou mineur), dans son harmonie, le thème, toujours travesti, est cependant toujours présent.
COL	v. : développer un * adj. : * mélodique, rythmique, harmonique
Notes	EXP Un thème n'est jamais tout seul, il est toujours susceptible d'être développé ou varié. Sa dimension est variable et peut aller de quatre notes (thème du premier mouvement de la Cinquième Symphonie de Beethoven) jusqu'à vingt-sept mesures (thème du premier mouvement de la Sonate pour piano et violon de César Franck).
ID	ESIT MEM20 NCH
RF	PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.479 [1][SEC DF] ; « THÈME, <i>musique</i> », <i>Encyclopædia Universalis</i> [en ligne], disponible sur < http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theme-musique/ > (consulté le 05/06/2020) [SEC DF] ; ESCAL, Françoise, « Le thème en musique classique » [en ligne] In : <i>Communications</i> , 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 93-117, disponible sur < https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1708 > (consulté le 10/05/2020) [1][CTX][SEC EXP]

FICHE TERMINOLOGIQUE 05-ARABE

فكرة موسيقية [١]	VE FR
لحنٌ أساسي يُتخذ أساساً لبناء العمل الموسيقي، إذ يُعرض بشكله الأصلي في مبدأ الأمر ثم يُعاد مع إخضاعه لتغييرات لحنية أو إيقاعية أو هارمونية مختلفة في كلِّ مرّة يُعاد فيها. ويجب أن يكون هذا اللحن بسيطاً ومن طابع تلقائي حتى يستطيع المستمع أن يدركه في أبسط صورة قبل البدء في عملية التنوع.	DF
art, musique	DOM
ثم تظهر النحاسيات وتليها فرقة الأوركسترا بقوة لتعبّر عن وصول المركب ويرقص ويلعب الجميع ابتهاجاً، ويوكل لآلات النفخ الخشبية أداء الجملة ومرافقة الترومبيت والبوق الفرنسي إعادة الفكرة الموسيقية مع مرافقة الوترية.	CTX
مصدر:	COL
أداء، إعادة، التوسّع في *	Notes
يمكن أن نجد في المقطوعات الموسيقية الطويلة أفكاراً موسيقية متعددة يضع لها المؤلف نسخاً معيناً ثم يضيف عليها تنوعات واستطرادات حسبما ترتاح إليه نفسه وتجدد به موهبته.	EXP
ESIT MEM20 NCH	ID
مجمع اللّغة العربيّة، معجم الموسيقيّ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، الجزيرة، ٢٠٠٠ (نسخة رقمية)، ٢٠٤ صفحات، صفحة ١٥٣ [١] [SEC DF] ؛	RF
كوبلاند، آرون، كيف تتلّوق الموسيقيّ، ترجمة محمد رشاد بدران، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ٤٦٦ صفحة [١] [SEC DF] ؛	
المّلاّح، محمد، "افتتاحيّة كرنفال رومان المؤلف رقم ٩ لهكتور برليوز، دراسة"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة) المجلد ٣١ (١)، ٢٠١٧، ١٤٤ صفحة، صفحة ١٣٥، متاح على الإنترنت > https://journals.najah.edu/media/journals/full_texts/5_AAEX3ox.pdf < [CTX] ؛	
اللحام، سعيد محمد، التعبير بالموسيقى، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل التجارية، ١٩٩٧، ١٢٢ صفحة، صفحة ٣٣ [١] [SEC EXP] .	

2. Glossaire français-arabe :

Accord	توافق
<p>Émission simultanée de trois sons ou plus, de hauteur différente. RF : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i>, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.7.</p> <p>EXP : Un ensemble de sons formé des notes <i>do, mi, sol</i>, quelles qu'en soient les dispositions ou répétitions, est un <i>accord</i> du fait que l'on ne perçoit pas isolément chaque <i>do, mi</i> ou <i>sol</i>, mais la sonorité globale que ces notes forment ensemble.</p>	
Adagio	أداجيو
<p>Mouvement situé entre le largo et l'andante. Il a une valeur expressive et implique un ton sérieux, profond et soutenu. RF : <i>Encyclopédie Larousse</i>, « ADAGIO » [en ligne], disponible sur < https://www.larousse.fr/encyclopedia/musdico/adagio/165701 > (consulté le 31/05/2020)</p>	
Ambitus	مجال نغمي
<p>Étendue de l'échelle sonore — du son le plus grave au plus aigu — à l'intérieur de laquelle se déploie une mélodie. RF : LACAS, Pierre-Paul, « AMBITUS », <i>Encyclopædia Universalis</i> [en ligne], disponible sur < http://www.universalis.fr/encyclopedia/ambitus/ > (consulté le 29/05/2020)</p>	
Andante	أندانتي
<p>Tempo modéré, entre l'adagio et l'allegro. N'étant pas très précis, le mot andante est souvent qualifié : andante-allegro, andante adagio, andante sostenuto, andante tranquillo... RF : <i>Encyclopédie Larousse</i>, « ANDANTE » [en ligne], disponible sur < https://www.larousse.fr/encyclopedia/musdico/andante/165834 > (consulté le 31/05/2020)</p>	
Arûbi	عروبي
<p>Poésie populaire chantée d'origine bédouine. Il se distingue, toutefois, par un style savant et s'inspire de la musique arabo-andalouse dont il applique étroitement les règles. Relevant de la chanson citadine, il se reconnaît notamment par le contenu du texte dialectal. RF : POCHÉ, Christian, <i>Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée</i>, éditions Fayard, Paris, 2005.</p>	
Battue	توقيع
<p>Matérialisation par un geste ou la répétition d'accents de la pulsation. RF : PICARD, François, « Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée ». Licence. Ethnomusicologie, Centre universitaire Clignancourt, université Paris-Sorbonne, France. 2000, pp.6. cel-01150224. Disponible sur < https://halshs.archives-ouvertes.fr/cel-01150224/file/Rythmes_et_durees_musicologie_generalisee.pdf > (consulté le 31/05/2020)</p>	
Cellule rythmique	خلية إيقاعية
<p>Découpage non régulier du temps car constitué par les syllabes du texte sur la mélodie dont la répétition crée le rythme. RF : WOLFF, Francis « Comprendre le discours musical » [en ligne], disponible sur < https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-143.htm > (consulté le 28/05/2020)</p>	

Cha'bi	شعبي
Genre populaire urbain d'Alger, chanté en dialectal algérois. Il est basé sur le poème de la qasida, qui porte ici le nom de serraba, inclus dans la poésie populaire dite malhûn. <u>RF</u> : POCHÉ, Christian, <i>Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée</i> , éditions Fayard, Paris, 2005.	
Corde à vide	وتر مطلق
Manière de faire vibrer la corde d'un instrument à cordes comportant un manche sans le secours d'un doigt de la main gauche. <u>RF</u> : <i>Encyclopédie Larousse</i> , « CORDE À VIDE » [en ligne], disponible sur < https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/corde_%EF%BF%BD_vide/166990 (consulté le 28/05/2020)	
Échelle musicale	سلم موسيقي
Ensemble des sons, non hiérarchisés, d'un système musical donné. <u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.161. <u>EXP</u> : Les notions d'échelle et de gamme sont souvent confondues. Or c'est l'échelle qui englobe la gamme : les gammes sont organisées au sein-même d'une échelle musicale.	
Entre acte	فاصل
Petite composition instrumentale destinée à servir d'intermède entre deux actes d'un spectacle lyrique ou théâtral. <u>RF</u> : <i>Dictionnaire de l'Académie française</i> , « ENTRACTE », disponible sur < https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E1902 > (consulté le 31/05/2020) <u>SYN</u> : entracte, entr'acte.	
Finale	مقطع نهائي
Dernier mouvement d'une sonate, d'une symphonie, d'un quatuor. <u>RF</u> : <i>Dictionnaire de l'Académie française</i> , « FINALE », disponible sur < https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/final/167620 > (consulté le 31/05/2020) <u>EXP</u> : Ces mouvements ayant souvent un aspect brillant ou vélocé, on retrouve parfois le terme pour désigner des morceaux isolés de même caractère.	
Gamme	جمع، سلم
Succession ascendante ou descendante de huit sons, le huitième répétant le premier à l'octave, placés à des intervalles déterminés par le mode auquel cette succession appartient. <u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.193.	
Gamme chromatique	جمع لوني، كروماتي
Gamme ascendante ou descendante qui progresse par demi-tons. Parcourir le clavier d'un piano en appuyant successivement sur toutes les touches (blanches et noires) donne l'exemple d'une progression chromatique. <u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.103.	

Gamme diatonique	جمع قوي، دياتوني
<p>Gamme constituée d'une succession de notes voisines et de noms différents. Les sept notes se succédant ainsi, « do, ré, mi, fa, sol, la, si » auxquelles s'ajoute la première note répétée à l'octave supérieure, forment une gamme diatonique.</p> <p><u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i>, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.144.</p>	
Harmonie	انسجام
<p>Technique d'organisation des sons d'un point de vue vertical — ce qui la distingue de la mélodie, écriture horizontale. Il s'agit également de l'étude des accords et de leur utilisation.</p> <p><u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i>, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.209.</p>	
Hauteur	ارتفاع
<p>Dimension du son (avec la durée, le timbre et l'intensité) définissant l'espace mélodique. Elle dépend de la position verticale de la tête de note sur la portée.</p> <p><u>RF</u> : TOSTIVINT, Jean-Michel, <i>Notation musicale</i>, Editions JM Tostivint – Concarneau, 2016 (version numérique), p.13.</p>	
Hawzi	حوزي
<p>Poésie populaire chantée en dialecte local et genre musical de la ville de Tlemcen et de ses alentours, répandu de nos jours dans les centres urbains d'Algérie. Genre savant - et populaire à la fois, il peut prendre une forme d'assez longue durée construite sur une ou plusieurs mélodies, dont la structure responsoriale est la base. Le Hawzi se développe parfois par improvisation libre ou est introduit par une improvisation non mesurée dite istikhbâr.</p> <p><u>RF</u> : POCHÉ, Christian, <i>Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée</i>, éditions Fayard, Paris, 2005.</p>	
Improvisation	ارتجال
<p>Composition sur-le-champ, réalisée généralement à partir d'un motif donné, thème ou schéma directeur.</p> <p><u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i>, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.231.</p>	
Interlude instrumental	فاصل عزفي
<p>Composition musicale autonome reliant deux actes ou deux scènes d'une œuvre dramatique.</p> <p><u>RF</u> : LACAS, Pierre-Paul, « INTERLUDE MUSICAL », <i>Encyclopædia Universalis</i> [en ligne], disponible sur < http://www.universalis.fr/encyclopedie/interlude-musical/ > (consulté le 29/05/2020)</p>	
Intervalle	مسافة، بعد
<p>Différence de hauteur entre deux sons.</p> <p><u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i>, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.240.</p>	
Kwitra	كويتر
<p>Ancien instrument de musique arabo-andalouse voisin du oud arabe. Sa caisse de résonance, en bois léger, est moins profonde. Elle est montée de huit cordes en boyaux pincées avec un petit bout de plume.</p> <p><u>RF</u> : CHRISTIANOWITSCH, Alexandre, <i>Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens</i>, Librairie de N. Dumont-Schauberg, Cologne, 1863 (version numérique), p.40.</p> <p><u>SYN</u> : kouitra, kuitra, kwîthra</p>	

Musique à programme	موسيقى ذات برنامج
Musique d'essence narrative, évocatrice, descriptive ou illustrative, renvoyant à une donnée « extramusical ». <u>RF</u> : <i>Encyclopédie Larousse</i> , « MUSIQUE À PROGRAMME » [en ligne], disponible sur < https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/programme/169699 > (consulté le 29/05/2020) <u>ANT</u> : musique pure, musique absolue	
Notation musicale	تدوين موسيقى
Étude des divers signes employés pour transcrire la musique. <u>RF</u> : TOSTIVINT, Jean-Michel, <i>Notation musicale</i> , Editions JM Tostivint – Concarneau, 2016 (version numérique), p.5. <u>EXP</u> : La notation musicale a une fonction plus prescriptive que descriptive : elle indique ce qui doit être joué, comment cela doit être joué, l'ordre et la position temporelle de ce qui doit être joué.	
Note tenue	درجة مسترسلة
Note dont on prolonge la durée sans interruption au-delà de la mesure ou pendant plusieurs mesures ou parties de mesure. <u>RF</u> : <i>Encyclopédie Imago Mundi</i> , « TENUE » [en ligne], disponible sur < http://www.cosmovisions.com/musiTenue.htm > (consulté le 29/05/2020)	
Oud	عود
Instrument à cordes caractéristique de la musique arabe médiévale et moderne, ancêtre du luth européen. Il comporte une caisse de résonance piriforme et son manche est plus court que celui du luth européen. Sa taille est variable et le nombre de ses cordes va de quatre à cinq ou six paires de cordes. <u>RF</u> : « OUD ou AOUD », <i>Encyclopædia Universalis</i> [en ligne], disponible sur < http://www.universalis.fr/encyclopedie/oud-aoud/ > (consulté le 01/06/2020) <u>SYN</u> : 'ûd, luth arabe, luth à manche court	
Percussion	آلة إيقاعية
Ensemble des instruments de matière diverse (bois, peau, métal) mis en vibration au moyen de choc, secousse ou frottement. Les percussions peuvent être classées en fonction de la matière qui constitue l'instrument (peau, métal, bois...) ou en fonction de leur utilisation (frappées, battues, mises en vibration). <u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.367.	
Phrase	جملة موسيقية
Produit de plusieurs sons qui, par leur arrangement, leurs inflexions et leurs mouvements rythmiques, forment un tout plus ou moins complet, musicalement parlant. Elle peut être comparée à la phrase grammaticale en ce qu'elle se termine par une cadence harmonique et mélodique. <u>RF</u> : BEAUDOIN, Gilles, <i>Éléments d'analyse et d'écriture musicales</i> [en ligne], Presses Université Laval, 2002, pp.71-91, disponible sur < https://books.google.tn/books?id=uImeHlqUjKsC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false > (consulté le 04/05/2020)	
Pulsation rythmique	نبض إيقاعي
Succession d'unités de temps <i>isochrones et d'égale intensité</i> pouvant être matérialisées par un geste, par des battements de mains ou par tout autre procédé percussif.	

RF : BOUËT, Jacques, « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], disponible sur < <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1874> > (consulté le 28/05/2020)

Quinte	مسافة خماسية، بعد خامس
Intervalle produit, dans la gamme diatonique, entre deux notes distantes de 5 degrés, départ et arrivée inclus.	
RF : https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/quinte/169751 (consulté le 28/05/2020)	

Rebab	رباب
Instrument à cordes frottées ou pincées monté de deux cordes. Il est en bois et sa table est en parchemin. Son archet est un arc en fer sur lequel est fixée une mèche en crin. Instrument de prédilection des Arabes, sa fonction première est d'accompagner le chant.	
RF : CHRISTIANOWITSCH, Alexandre, <i>Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens</i> , Librairie de N. Dumont-Schauberg, Cologne, 1863 (version numérique), p.40.	
SYN : rabâb, vièle	

Rubato	روبانو
Indication ordonnant d'accélérer certaines notes d'une mélodie et d'en ralentir d'autres pour échapper à la rigueur de la mesure.	
RF : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.424.	
EXP : De nos jours, le rubato commence à prendre part au processus compositionnel de la musique, laquelle cherche à se libérer de l'écrit, de la périodicité régulière et des valeurs égales.	

Signature rythmique	مقياس الإيقاع
Chiffre que l'on trouve généralement au début de la portée à droite de la clé.	
RF : Dictionnaire de musique en ligne d'Acadezik, disponible sur < https://www.acadezik.com/definition-signature-rythmique/ > (consulté le 28/05/2020)	
EXP : Dans une signature rythmique, le chiffre du haut indique le nombre de temps dans chaque mesure, tandis que le chiffre du bas indique la note qui vaut 1 temps.	

Tambourin	طار
Instrument à percussion tendu de peau de chèvre bordé de petites plaques de cuivre très minces qui rendent des sons rappelant le grelot. Il est, par excellence, l'instrument des noces.	
RF : CHRISTIANOWITSCH, Alexandre, <i>Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens</i> , Librairie de N. Dumont-Schauberg, Cologne, 1863(version numérique), p.41.	
SYN : târ	

Temps	زمن
Subdivision de la mesure permettant d'organiser la durée musicale.	
RF : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.478.	
Exp : Il n'existe pas de temps étalon, la durée réelle des temps est susceptible de varier d'un morceau de musique à l'autre. La durée exacte des temps dans un passage musical donnée sera déterminée par le tempo qui va la fixer.	

Tétracorde	جنس رباعي
Succession ascendante ou descendante de quatre sons conjoints. <u>RF</u> : DANHAUSER, Adolphe, <i>Théorie de la musique</i> , Éditions Lemoine et Fils, 1889 (version numérique), p.33.	
Ton	نغمة، طنين
Intervalle musical de référence entre les notes conjointes d'une gamme. <u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.483.	
Tonique	قرار، درجة الارتكاز، المحط
Premier degré de la gamme, dans l'harmonie classique. Il s'agit de la note déterminante de la tonalité et lui donne son nom. <u>RF</u> : PERNON, Gérard, <i>Dictionnaire de la musique</i> , Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), p.483.	
Tranquillo	ترانكيلو
Indication signalant qu'il ne faut ni forcer l'expression, ni presser la mesure. <u>RF</u> : MOREALI, Gaetano, MERCKEL, Étienne, L'Interprète de tous les mots et termes employés en musique dans l'intérêt de l'exécution, Éditions Gaetano Moreali, 1838 [en ligne], disponible sur < https://books.google.fr/books?id=IcpEAQAAMAAJ&pg=PA97&lpg=PA97&dq=tranquillo+en+musique&source=bl&ots=a2NYIFH0oU&sig=ACfU3U0qyyPN6zRkeGLwm3FcPqqAkIpJmQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKewjftdX97eLpAhXhVhUIHUN0CIAQ6AEwCXoECAwQAQ > (consulté le 02/05/2020)	

3. Lexique français-arabe :

Français	Synonymes	Arabe
Accélération du rythme		تصعيد الإيقاع
Accord instrumental		توافق الآلات
Accord parfait		توافق كامل
Acoustique		علم السَّماع، سماعات
Adagio		أداجيو
Air		لحن
Âla		آلة
Alternance		تداول
Ambitus		مجال نغمي
Ambivalence		ازدواجية
Andalousie		الأندلس
Andante		أندانتي
Arbre des tempéraments	Arbre des tubû', shajarat al-tubû'	شجرة الطبوع
Arbre des tubû'	Arbre des tempéraments, shajarat al-tubû'	شجرة الطبوع
Archet		قوس
Arrangement		ترتيب اللحن
Art		فنّ
Artiste		فنان
Arûbi		عروبي
Asba'ayn		أصبعين
Aspect rythmique		جانب إيقاعي
Asseoir un mode		إرساء أسس المقام
Assise mélodico-rythmique		أسس لحنية وإيقاعية
Asymétrie		تباين
Auditoire		حضور
Barwel		برول
Basît		بسيط
Battue		انتظام التوقيع
Bécarre		مانع
Bémol		خافض
Blanche		بيضاء
Btayhi		بطايحي
Cantillation du Coran		تجويد القرآن
CD		أقراص سي دي

Cellule rythmique		خلية إيقاعية
Cha'bî		شعبي
Champ sémantique		حقل دلالي
Chant		غناء
Chant citadin		غناء حضري
Chanteur		مُنشد
Cithare arabe	Qanûn	قانون
Classique		كلاسيكي
Clé		مفتاح
Compositeur		ملحن
Composition instrumentale		تأليف آلي
Composition orchestrale		تأليف أوركستراي
Connaisseur		خبير
Consistance mélodique		قوام لحن
Contraintes prosodiques		قيود شعرية عروضية
Corde		وتر
Corde à vide	Corde libre	وتر مطلق
Corde libre	Corde à vide	وتر مطلق
Croche		ذات السن
Cycle rythmique		دورة إيقاعية
Danse		رقص
Darj		درج
Derbouka		دربوكة
Dernier mouvement		حركة ختامية
Développer un thème		توسع في فكرة موسيقية
Dialecte		لغة دارجة
Dièse		رافع
Discographie		ديسكوغرافيا
Dissonance		تنافر الأصوات
Document sonore		وثيقة مسموعة
Double-croche		ذات السنين
Échelle musicale		سلم موسيقي
Écoute		سماح
Enregistrement sonore		تسجيل صوتي
Entre acte, entracte, entracte		فاصل
Envolée mélodique		طفرة لحنية
Équilibre		توازن
Étalon de mesure		مقياس

Exécution		أداء
Exposer un mode		عرض المقام
Finale		مقطع نهائي
Flûte		ناي
Folklore		فنون شعبية
Forme		شكل
Forme architecturale		صورة هندسية
Formule rythmique		صيغة إيقاعية
Gamme		جمع، سلم
Gamme ascendante		جمع صاعد
Gamme chromatique		جمع لوني، جمع كروماتي
Gamme descendante		جمع نازل
Gamme diatonique		جمع قوي، جمع دياتوني
Gamme fondamentale		جمع أساسي
Génie		عبقريّة
Genre musical		نوع موسيقي
Gharnâti		غرناطي
Ghrib		غريب
Gigue baroque		رقصة الجيغ الباروكية
Goût		ذوق
Grille sonore		شبكة صوتية
Harmonie		انسجام، علم الهارموني
Hauteur d'un son		ارتفاع الصوت
Hawzi		حوزي
Hazaj		هزج
Hémistiche		صدر، عجز
Héritage andalou-maghrébin		تراث أندلسي مغاربي
Histoire de la musique		تاريخ الموسيقى
Hsin		حسين
Humeur		طبيعة
Identité artistique		هوية فنية
Improvisation		ارتجال
Insirâf		انصراف
Instrument à cordes		آلة وترية
Instrument à vent		آلة نفخ، آلة هوائية
Instrument mélodiste		آلة لحنية
Instrument traditionnel		آلة تقليدية
Intensité du son		شدة وقع الصوت

Interlude		فاصل
Interprète		مؤدّي
Intervalle		مسافة، بُعد
Introduction		تمهيد
Istihlâl		استهلال
Istikhbâr		استخبار
Jouer		عزف
Joueur de târ	Tarrâr	طرّار
Khafif		خفيف
Khatm		ختم
Khîas		خلاص
Kursi		كرسي
Kwitra		كويترّة، كويترّة
Langage compositionnel		لغة تركيبية
Luth à manche court	Oud, 'ud	عود
Luth arabe		عود عربي
Mahjuz		محجوز
Majeur		كبير
Malhûn		ملحون
Malouf		مالوف
Matériau		مادّة
Matla'		مطلع
Mélodie		لحن
Méломane		هاوي الموسيقى
Mesure		ميزان
Mètre		وزن
Mineur		صغير
Mode		مقام، طبع
Mode principal		مقام أساسي
Mode voisin		مقام مجاور
Mode-tempérament	Tab'	طبع
Modulation		تحويل مقامي
Monocorde		أحادي الصوت
Monorime		ذو القافية الواحدة
Motif mélodique		نمط لحن
Mouvement chanté		حركة غنائية
Msaddar		مصدر

Mshalya		مشالية
Musicien		موسيقي، موسيقار
Musicologie		علم الموسيقى
Musicologue		عالم في الموسيقى
Musique à programme		موسيقى ذات برنامج
Musique andalou-maghrébine	Musique arabo-andalouse, musique hispano-musulmane	موسيقى عربية أندلسية، طرب أندلسي
Musique arabo-andalouse	Musique andalou-maghrébine, musique hispano-musulmane	موسيقى عربية أندلسية، طرب أندلسي
Musique hispano-musulmane	Musique arabo-andalouse, musique andalou-maghrébine	موسيقى عربية أندلسية، طرب أندلسي
Musique instrumentale		موسيقى معزوفة
Musique millénaire		موسيقى عريقة
Musique modale		موسيقى مقامية
Musique populaire		موسيقى شعبية
Musique religieuse		موسيقى دينية
Musique vocale		موسيقى غنائية
Muwassah, muwashah		موشح
Muwwâl, mawwâl		موال
Mysticisme		تصوف
Nashîd		نشيد
Nawâ		نوى
Nawba, nûba		نوبة
Noire		سوداء
Note		درجة، درجة نغمية، نوتة
Note de référence		درجة نغمية مرجعية
Note dominante		درجة مهيمنة
Note pivot		دعامة
Note solfégique		درجة صولفاجية
Note tenue		درجة مسترسلة
Octave		ديوان
Octave grave		ديوان أثقل
Octave moyenne		ديوان أوسط
Orchestre		جوق
Ordonnement		هندسة
Oreille avertie	Oreille musicale	أذن موسيقية
Oreille musicale	Oreille avertie	أذن موسيقية
Ornementation		زواق
Oud	Luth à manche court, 'ud	عود

Ouverture à programme		افتتاحية ذات برامج
Panegyrique du Prophète		مديح نبوي
Partition		نص موسيقي
Patrimoine		تراث
Percussion		آلة إيقاعية
Performance vocale		أداء صوتي
Périodicité		تناوب
Périodicité rythmique		تناوب إيقاعي
Périodicité thématique		تناوب مواضيعي
Périphérie du domaine		هامش الميدان
Phase		مرحلة
Phrase mélodique		جملة لحنية
Pièce instrumentale		معزوفة، قطعة معزوفة
Pièce introductive		قطعة افتتاحية
Pièce mesurée		قطعة موزونة
Pièce vocale		قطعة غنائية، قطعة صوتية
Plain chant		غناء محزّر
Plectre		مضرب، ريشة
Pluralité modale	Polymodalité	تعددية المقامات
Poème strophique		قصيدة شعرية
Poésie allégorique		شعر تمثيلي
Poésie lyrique		شعر وجداني
Pôle musical		قطب موسيقي
Polymodalité	Pluralité modale	تعددية المقامات
Praticien		ممارس
Préambule		مقدمة
Préfiguration		تصدير مسبق
Pré-introduction rythmique		تمهيد إيقاعي أولي
Prélude		مقدمة موسيقية
Profane		دنيوي
Professionnel		محترف
Programme		برنامج
Psalmodie du Coran		ترتيل القرآن
Pulsation rythmique		نبض إيقاعي
Qanûn	Cithare arabe	قانون
Qasîda		قصيدة
Quarte		مسافة رباعية
Quinte		مسافة خماسية

Raison		عقلانية
Ramal-al-maya		رمل الماية
Rasd Dhîl		رصد الذيل
Rebab, rabâb	Rebec, vielle	رياب
Rebec	Rebab, vielle	رياب
Recréation		إعادة الابتكار
Récurrence mélodique		نمط لحنى متكرر
Refuge musical		مأوى موسيقي
Répertoire		قائمة المعزوفات
Répertoire des Nawba		قائمة النوبات
Restauration		ترميم
Retour périodique		تواتر إيقاعي مرحلي
Rime		قافية
Ronde		مستديرة
Rubato		روباتو
Ruju'		رجوع
Rythme		إيقاع
Rythmique		إيقاعي
Sacré		مقدس
Samâ'		سماع
San'a		صنعة
Sanctuaire musical		حرم موسيقي
Sensualité		حسية
Septain		سباعية
Shajarat al-tubû'	Arbre des tempéraments, Arbre des tubû', shajarat al-tubû'	شجرة الطبع
Signature rythmique		مقياس الإيقاع
Signe d'altération		علامة تحويل
Sixte		مسافة سداسية
Sizain		سداسية
Solfège		ترقيم موسيقي
Solo		منفرد
Sonore		صوتي
Soufisme		صوفية
Soutenu		ثابت
Spiritualité		روحانية
Strophe		مقطع

Structure rythmique		بنية إيقاعية
Succession mélodique		تعاقب لحنى
Suite de danses		متتابعات راقصة
Syntaxe		قواعد
Système mélodique		نظام لحنى
Système modal		نظام مقامي
Tab'	Mode-tempérament	طبع
Talent		موهبة
Tambourin	Târ	طار، رقّ
Tambourineur		طبال
Taqasîm		تقاسيم
Târ	Tambourin	طار، رقّ
Tarrâr	Joueur de târ	طرار
Tempo		سرعة العزف، سرعة الأداء
Tempo d'amorce		سرعة ابتدائية
Temps		زمن، وحدة زمنية
Terminologie musicale		علم الاصطلاح الموسيقى
Tétracorde		جنس رباعى
Thématique		مواضيعى
Thème		فكرة موسيقىة
Ton		نغمة، طنين
Tonalité		طبقة صوتية
Tonique		قرار، مخط، درجة الارتكاز
Tradition orale		تقليد النقل الشفوى
Traditionnel		تقليدى
Tranquillo		ترانكيلى
Transcription		كتابة
Transmission orale		تناقل شفوى
Trille		ترعيدة، زغردة
Troubadour		راوى
Tushiyya		توشية
Tushiyya sika		توشية سيكاه
Tushiyyat al-insirâfât		توشية الانصرافات
Tushiyyat al-kamâl		توشية الكمال
Tutti orchestral		جوق بأكمله
'Ud	Luth à manche court, oud	عود
Unisson		توحد النغم
Valse		فالس

Vers		بيت
Vielle	Rebab, rebec	رياب
Violon		كمنجة، كمان
Voix		صوت
Wasla		وصلة
Zajal		زجل

4. Lexique arabe-français :

Français	Synonymes	Arabe
Monocorde		أحادي الصوت
Exécution		أداء
Performance vocale		أداء صوتي
Adagio		أداجيو
Oreille avertie, oreille musicale		أذن موسيقية
Improvisation		ارتجال
Hauteur d'un son		ارتفاع الصوت
Asseoir un mode		إرساء أسس المقام
Ambivalence		ازدواجية
Istikhbâr		استخبار
Istihlâl		استهلال
Assise mélodico-rythmique		أسس لحنية وإيقاعية
Asba'ayn		أصبعين
Recréation		إعادة الابتكار
Ouverture à programme		افتتاحية ذات برامج
CD		أقرص سي دي
Âla		آلة
Percussion		آلة إيقاعية
Instrument traditionnel		آلة تقليدية
Instrument mélodiste		آلة لحنية
Instrument à vent	آلة هوائية	آلة نفخ
Instrument à vent	آلة نفخ	آلة هوائية
Instrument à cordes		آلة وترية
Battue		انتظام التوقيع
Andante		أندانتي
Andalousie		الأندلس
Harmonie	علم الهارموني	انسجام
Insirâf		انصراف
Rythme		إيقاع
Rythmique		إيقاعي
Programme		برنامج
Barwel		برول
Basît		بسيط
Btayhi		بطايحي
Intervalle	مسافة	بُعد
Structure rythmique		بنية إيقاعية
Vers		بيت
Blanche		بيضاء

Histoire de la musique		تاريخ الموسيقى
Composition orchestrale		تأليف أوركستراي
Composition instrumentale		تأليف آلي
Asymétrie		تباين
Cantillation du Coran		تجويد القرآن
Modulation		تحويل مقامي
Alternance		تداول
Patrimoine		تراث
Héritage andalou-maghrébin		تراث أندلسي مغاربي
Tranquillo		ترانكيلو
Arrangement		ترتيب اللحن
Psalmodie du Coran		ترتيل القرآن
Trille	زغردة	ترعيدة
Solfège		ترقيم موسيقي
Restauration		ترميم
Enregistrement sonore		تسجيل صوتي
Préfiguration		تصدير مسبق
Accélération du rythme		تصعيد الإيقاع
Mysticisme		تصوف
Succession mélodique		تعاقب لحن
Pluralité modale, polymodalité		تعددية المقامات
Taqasîm		تقاسيم
Tradition orale		تقليد النقل الشفوي
Traditionnel		تقليدي
Introduction		تمهيد
Pré-introduction rythmique		تمهيد إيقاعي أولي
Dissonance		تنافر الأصوات
Transmission orale		تناقل شفوي
Périodicité		تناوب
Périodicité rythmique		تناوب إيقاعي
Périodicité thématique		تناوب مواضيعي
Retour périodique		تواتر إيقاعي مرحلي
Équilibre		توازن
Accord instrumental		توافق الآلات
Accord parfait		توافق كامل
Unisson		توحد التغم
Développer un thème		توسع في فكرة موسيقية
Tushiyya		توشية
Tushiyyat al-insirâfât		توشية الانصرافات
Tushiyyat al-kamâl		توشية الكمال
Tushiyya sika		توشية سيكا

Soutenu		ثابت
Aspect rythmique		جانب إيقاعي
Gamme	سَلَم	جمع
Gamme fondamentale		جمع أساسي
Gamme diatonique	جمع قويّ	جمع دياتوني
Gamme ascendante		جمع صاعد
Gamme diatonique	جمع دياتوني	جمع قويّ
Gamme chromatique	جمع لوني	جمع كروماتي
Gamme chromatique	جمع كروماتي	جمع لوني
Gamme descendante		جمع نازل
Phrase mélodique		جملة لحنية
Tétracorde		جنس رباعي
Orchestre		جوق
Tutti orchestral		جوقٌ بأكمله
Dernier mouvement		حركة ختامية
Mouvement chanté		حركة غنائية
Sanctuaire musical		حرم موسيقي
Sensualité		حسية
Hsin		حسين
Auditoire		حضور
Champ sémantique		حقل دلالي
Hawzi		حوزي
Bémol		خافض
Connaisseur		خير
Khatm		ختم
Khafif		خفيف
Khlás		خلاص
Cellule rythmique		خلية إيقاعية
Derbouka		دربوكة
Darj		درج
Tonique	قرار، مَحَط	درجة الارتكاز
Note solfégique		درجة صولفائية
Note de référence		درجة مرجعية
Note tenue		درجة مسترسلة
Note dominante		درجة مهيمنة
Note	نوتة	درجة، درجة نغمية
Note pivot		دعامة
Profane		دنيوي
Cycle rythmique		دورة إيقاعية
Discographie		ديسكوغرافيا

Octave		ديوان
Octave grave		ديوان أثقل
Octave moyenne		ديوان أوسط
Croche		ذات السن
Double-croche		ذات السنّين
Monorime		ذو القافية الواحدة
Goût		ذوق
Dièse		رافع
Troubadour		راوي
Rebab, rabâb, rebec, vielle		رياب
Ruju'		رجوع
Rasd Dhîl		رصد الذيل
Târ	طار	رقّ
Danse		رقص
Gigue baroque		رقصة الجيغ الباروكية
Ramal-al-maya		رمل الماية
Rubato		روباتو
Spiritualité		روحانية
Plectre	مضرب	ريشة
Zajal		زجل
Trille	ترعيدة	زغردة
Temps	وحدة زمنية	زمن
Temps	زمن	وحدة زمنية
Ornementation		زّواق
Septain		سباعية
Sizain		سداسية
Tempo d'amorce		سرعة ابتدائية
Tempo	سرعة العزف	سرعة الأداء
Tempo	سرعة الأداء	سرعة العزف
Gamme	جمع	سَلَم
Échelle musicale		سَلَم موسيقي
Écoute, samâ'		سماع
Acoustique	علم السّماع	سماعات
Noire		سوداء
Grille sonore		شبكة صوتية
Arbre des tempéraments, arbre des tubû', shajarat al-tubû'		شجرة الطبوع
Intensité du son		شدة وقع الصّوت
Cha'bi		شعبي
Poésie allégorique		شعر تمثيلي

Poésie lyrique		شعر وجداني
Forme		شكل
Premier hémistiche		صدر
Mineur		صغير
San'a		صنعة
Voix		صوت
Sonore		صوتي
Forme architecturale		صورة هندسية
Soufisme		صوفية
Formule rythmique		صيغة إيقاعية
Tambourin, târ	رقّ	طار
Tambourin, târ	طار	رقّ
Tambourineur		طبال
Tab', mode, mode-tempérament		طبع
Tonalité		طبقة صوتية
Humeur		طبيعة
Tarrâr, joueur de târ		طرار
Musique andalou-maghrébine, musique arabo-andalouse, musique hispano-musulmane	موسيقى عربية أندلسية	طرب أندلسي
Envolée mélodique		طرفة لحنية
Ton	نغمة	طنين
Musicologue		عالم في الموسيقى
Génie		عبقريّة
Deuxième hémistiche		عجز
Exposer un mode		عرض المقام
Arûbi		عروبي
Jouer		عزف
Raison		عقلانية
Signe d'altération		علامة تحويل
Terminologie musicale		علم الاصطلاح الموسيقي
Acoustique	سماعات	علم السماع
Musicologie		علم الموسيقى
Harmonie	انسجام	علم الهارموني
Oud, luth à manche court, 'ud		عود
Luth arabe		عود عربي
Gharnâti		غرناطي
Ghrib		غريب
Chant		غناء
Chant citadin		غناء حضري
Plain chant		غناء محزر

Entre acte, entracte, entracte		فاصل موسيقي
Interlude		فاصل
Valse		فالس
Thème		فكرة موسيقية
Art		فنّ
Artiste		فنان
Folklore		فنون شعبية
Rime		قافية
Cithare arabe, qanûn		قانون
Répertoire		قائمة المعزوفات
Répertoire des Nawba		قائمة النوبات
Tonique	درجة الارتكاز، مَحَطّ	قرار
Qasîda		قصيدة
Poème strophique		قصيدة شعرية
Pôle musical		قطب موسيقي
Pièce introductive		قطعة افتتاحية
Pièce vocale	قطعة غنائية	قطعة صوتية
Pièce vocale	قطعة صوتية	قطعة غنائية
Pièce instrumentale	معزوفة	قطعة معزوفة
Pièce mesurée		قطعة موزونة
Syntaxe		قواعد
Consistance mélodique		قوام لحن
Archet		قوس
Contraintes prosodiques		قيود شعرية عروضية
Majeur		كبير
Transcription		كتابة
Kursi		كرسي
Classique		كلاسيكي
Violon	كمان	كمنجة
Violon	كمنجة	كمان
Kwitra		كويتر، كويتر
Air, mélodie		لحن
Langage compositionnel		لغة تركيبية
Dialecte		لغة دارجة
Matériau		مادة
Malouf		مالوف
Bécarre		مانع
Refuge musical		مأوى موسيقي
Suite de danses		متتابعات راقصة
Ambitus		مجال نغمي

Professionnel		مُحترف
Mahjuz		مُحجوز
Tonique	قرار، درجة الارتكاز	مَخَط
Panegyrique du Prophète		مديح نبوي
Phase		مرحلة
Intervalle	بُعد	مسافة
Quinte		مسافة خماسية
Quarte		مسافة رباعية
Sixte		مسافة سداسية
Ronde		مستديرة
Mshalya		مشالية
Msaddar		مصدر
Plectre	ريشة	مضرب
Matla'		مطلع
Pièce instrumentale	قطعة معزوفة	معزوفة
Clé		مفتاح
Mode		مقام
Mode principal		مقام أساسي
Mode voisin		مقام مجاور
Sacré		مقدس
Préambule		مقدمة
Prélude		مقدمة موسيقية
Strophe		مقطع
Finale		مقطع نهائي
Étalon de mesure		مقياس
Signature rythmique		مقياس الإيقاع
Compositeur		ملحن
Malhûn		ملحون
Praticien		ممارس
Chanteur		مُنشد
Solo		منفرد
Thématique		مواضيعي
Muwwâl, mawwâl		مؤال
Interprète		مؤدي
Musique religieuse		موسيقى دينية
Musique à programme		موسيقى ذات برنامج
Musique populaire		موسيقى شعبية
Musique andalou-maghrébine, musique arabo-andalouse, musique hispano-musulmane	طرب أندلسي	موسيقى عربية أندلسية
Musique millénaire		موسيقى عريقة

Musique vocale		موسيقى غنائية
Musique instrumentale		موسيقى معزوفة
Musique modale		موسيقى مقامية
Musicien	موسيقيار	موسيقي
Musicien	موسيقي	موسيقيار
Muwassah, muwashah		موشح
Talent		موهبة
Mesure		ميزان
Flûte		ناي
Pulsation rythmique		نبض إيقاعي
Nashîd		نشيد
Partition		نص موسيقي
Système mélodique		نظام لحي
Système modal		نظام مقامي
Ton	طنين	نغمة
Motif mélodique		نمط لحي
Récurrence mélodique		نمط لحي متكرر
Nawba, nûba		نوبة
Note	درجة نغمية	نوتة
Genre musical		نوع موسيقي
Nawâ		نوى
Périphérie du domaine		هامش الميدان
Méломane		هاوي الموسيقى
Hazaj		هزج
Ordonnancement		هندسة
Identité artistique		هوية فنية
Corde		وتر
Corde à vide, corde libre		وتر مطلق
Document sonore		وثيقة مسموعة
Mètre		وزن
Wasla		وصلة

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

La bibliographie présentée ci-après ne recense pas l'ensemble des ouvrages consultés lors de l'élaboration du mémoire. Il s'agit uniquement des sources les plus pertinentes qui pourraient être particulièrement utiles dans un travail de recherche, de traduction ou de terminologie portant sur la nawba ou la musique arabo-andalouse.

1. Sources en langue A (arabe) :

Ouvrages :

إسحاق، مجدي، فنّ الإيقاع (التاريخ – الأوزان الشرقية – الآلات الإيقاعية)، بورصة الكتب للنشر والتوزيع، ٢٠١٥ (نسخة رقمية)، ٢٢٠ صفحة. (*L'art du rythme : histoire – rythmes orientaux – instruments à percussion*)

Le rythme est une notion complexe qui implique un vaste réseau de notions voisines telles que le tempo, la mesure, le temps etc. Cet ouvrage permet d'élucider les nuances entre ces notions en tenant compte de leur usage en musique arabe. Le lecteur appréciera la dimension pédagogique de cet ouvrage qui présente des illustrations et des fiches récapitulatives portant sur les rythmes et les instruments à percussion.

بن عبد الجليل، عبد العزيز، مدخل إلى الموسيقى المغربية، سلسلة عالم المعرفة، عدد يناير ١٩٧٨ (نسخة رقمية)، ٢١٧ صفحة. (*Introduction à la musique marocaine*)

Dans cet ouvrage traitant de la musique marocaine en général, trois chapitres seulement portent sur la musique arabo-andalouse. La finesse de l'analyse et la pertinence des détails historiques évoqués en fait une source intéressante à exploiter dans le cadre d'un travail sur la musique arabo-andalouse, d'autant que l'auteur établit souvent des comparaisons entre certaines formes musicales du Maroc et leur évolution dans les pays voisins maghrébins.

بن عبد الجليل، عبد العزيز، الموسيقا الأندلسية المغربية، سلسلة عالم المعرفة، عدد سبتمبر ١٩٨٨ (نسخة رقمية)،
٢٥٩ صفحة. (La musique maroco-andalouse)

Bien que son titre semble le circonscrire dans un contexte marocain, cet ouvrage est loin de s'y limiter. Rédigé par l'éminent musicologue marocain Abdelaziz Ben Abdeljalil, il allie la structuration bien pensée, la pertinence des informations et la beauté du style, rendant accessible des données d'un haut degré de technicité. L'auteur établit un va-et-vient entre les formes musicales arabo-andalouses au Maroc et dans les autres pays du Maghreb, et c'est grâce à cette mise en perspective critique que l'ouvrage dépasse le catalogage simpliste et présente un intérêt réel autant pour les chercheurs en musicologie que pour les lecteurs « profanes » voulant en savoir plus sur la musique arabo-andalouse.

الحجي، عبد الرحمان علي، تاريخ الموسيقى الأندلسية، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٩، ١٥٥
صفحة. (Histoire de la musique andalouse)

L'auteur de cet ouvrage fait de l'Andalousie son fil conducteur, sans pour autant négliger les étapes historiques, tout aussi déterminantes, qui ont précédé son essor culturel et surtout musical. Là où d'autres ouvrages se contentent d'un inventaire de textes et de partitions, cet ouvrage soumet les formes poétiques de la musique andalouse, à savoir le muwashah et le zajal, à une analyse détaillée autant sur le fond que sur la forme.

الحلو، سليم، الموسيقى النظرية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٢، ٢٢٦ صفحة. (La musique théorique)

Certains concepts musicaux sont communs à la musique orientale et occidentale, et c'est au chercheur de vérifier le bien-fondé de la définition ou l'explication de ces concepts du point de vue de son étude. Cet ouvrage trouve parfaitement sa place dans le cadre de la musique arabo-andalouse car les notions sont définies selon leur application à la musique arabe. Ouvrage extrêmement complet en matière de théorie musicale orientale, il permet d'asseoir les bases nécessaires pour aborder un large

éventail de textes traitant de la musique arabe. La présence des équivalents français devant chaque notion traitée est d'une grande aide dans un travail de traduction.

(Les muwashahât. صفحة ٣٢٠، ١٩٦٥، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، الموسحات الأندلسية، منسورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥، ٣٢٠ صفحة. *Les muwashahât andalous*)

L'ouvrage est méthodique et embarque son lecteur dans un voyage à travers une chronologie détaillée avant d'arriver au sujet principal, à savoir les muwashahât andalous. Indépendamment de la deuxième partie qui comporte les partitions et les paroles de plusieurs muwashahât et qui s'adresse plutôt aux spécialistes du domaine, la première partie s'avère intéressante pour comprendre l'apparition de cette forme poétique caractéristique de la musique andalouse, notamment grâce à l'aperçu historique d'Al-Andalus et l'évolution des formes poétiques chantées précédant le muwashah.

الحفني، محمود أحمد، زرياب، أبو الحسن على ابن نافع، موسيقار الأندلس، رقم ٥٤ من سلسلة أعلام العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٨٨ صفحة. *(Ziryâb, Abû al-Ḥasan 'Alî Ibn Nâfi', musicien d'Al-Andalus)*

Ce livre s'apparente davantage à une biographie qu'à un ouvrage de musicologie. Toutefois, on ne peut décemment parler de musique arabo-andalouse sans se renseigner sur Ziryâb qui en fut une figure emblématique. L'ouvrage retrace son parcours depuis la cour de Harûn Al-Rashîd jusqu'à l'Andalousie et met en exergue l'empreinte qu'il a laissée dans la musique arabe en général, et la musique arabo-andalouse en particulier.

ديرلانجي، رودلوف، الموسيقى العربية (الجزء الخامس)، ترجمة وتعليق محمد الأسعد قريعة، منشورات سوتوميديا، تونس، ٢٠١٨، ٤٨٣ صفحة. *(La musique arabe, Tome 5)*

Ouvrage incontournable dans les études de musicologie portant sur la musique arabe, il a été récemment traduit (en partie) par Dr. Lassaad Kriaa, maître de conférence à l'Institut supérieur de musique de Tunis, qui y a fait figurer un lexique français-arabe tout en justifiant certains de ses choix de traduction dans la note du traducteur.

فارمر، هنري جورج، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، عرّبه وعلّق حواشيه ونظّم ملاحقه جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ٤٦٩ صفحة. *(Histoire de la musique arabe jusqu'au XIII^e siècle)*

L'ouvrage étant écrit par un orientaliste britannique puis traduit vers l'arabe, il a été agrémenté d'un glossaire anglais-arabe avec de brèves définitions en arabe. Il s'est donc avéré très utile dans le travail terminologique où il fallait confronter les définitions de plusieurs ouvrages afin d'opter pour les termes les plus récurrents et les plus convaincants.

كوبلاند، آرون، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ٤٦٦ صفحة. *(Comment apprécier la musique)*

Ce livre m'a été d'une grande utilité dans le travail terminologique, notamment grâce à la partie analysant les quatre composants essentiels de la musique. Bien que ce ne soit pas un ouvrage proprement encyclopédique ou lexicographique, on y retrouve en filigrane des définitions de termes musicologiques, souvent suivies d'exemples concrets. Il s'adresse à toute personne qui désire écouter la musique d'une oreille plus avertie et accompagne son lecteur par des explications d'abord simplifiées, puis de plus en plus complexes.

مشعل، عبد الحميد، منهج دراسة موسيقى الغناء العربي: صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقى العربية، الموشحات العربية، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ١٩٧٢، ٢٠٠ صفحة. *(Pour une approche du chant arabe : solfège chanté, phases de l'évolution de la musique arabe, les muwashahât arabes)*

Bien que les partitions de muwashahât se taillent la part du lion dans cet ouvrage, son introduction mérite d'être lue pour qui s'intéresse à l'évolution de la musique arabe depuis l'époque préislamique, en passant par le règne des Abbassides jusqu'à l'Andalousie musulmane. La concision de cet aperçu historique fait de lui un excellent point de départ pour se forger une idée sur les étapes qui ont préparé l'émergence des formes musicales et poétiques arabo-andalouse.

المهدي، صالح، إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات "بيت الحكمة"،
قرطاج، ١٩٩٠، ٢٢٠ صفحة. (Rythmes et formes de la musique arabe)

Dans le contexte de la musique arabo-andalouse, c'est surtout le chapitre sur la nawba qui nous intéressera dans cet ouvrage. L'auteur y explique les différentes déclinaisons de la nawba, ses étapes et ses rythmes dans chacun des pays du Maghreb. L'analyse d'autres formes musicales et rythmiques arabes s'avère également utile pour comprendre les termes les plus récurrents dans les écrits musicaux arabes.

Dictionnaires et encyclopédies :

حسين على، أوس، الموسيقى من الألف إلى الياء، مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر، ٢٠١٦ (نسخة رقميّة)، ٣٦٩
صفحة. (La musique de A à Z)

Véritablement encyclopédique, ce livre traite à la fois de la théorie musicale, des notions élémentaires, de l'histoire de la musique arabe et occidentale et des musiciens ayant marqué l'histoire.

خليل، عبد المنعم، الموسوعة الموسيقية المختصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢، ١١٨ صفحة. (Brève
encyclopédie musicale)

Cette encyclopédie porte sur la musique en général et non simplement la musique arabe. De ce fait, il faut prendre du recul par rapport aux définitions qui y sont données et les remettre dans leur contexte. Toutefois, les informations y sont synthétisées de manière aussi concise qu'efficace et en font un excellent outil pour aborder les textes musicaux. Les entrées sont données en français et en arabe, ce qui s'avère utile pour un travail de traduction.

مجمع اللغة العربيّة، معجم الموسيقى، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الجزيرة، ٢٠٠٠ (نسخة رقميّة)، ٢٠٤
صفحات. (Le Dictionnaire de musique)

Il s'agit d'un dictionnaire de termes musicaux élaboré par l'Académie de langue arabe. Les entrées sont multilingues et donnent l'équivalent en langue arabe. Elles sont suivies de définitions en arabe et reliées entre elles par un système de renvoi (à

des notions voisines qu'il est nécessaire de comprendre ensemble). Complet, fiable, il fait partie des incontournables pour un travail de traduction, de terminologie ou de recherche dans ce domaine.

محفوظ، حسين علي، معجم الموسيقى العربية، مطبعة دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٤، ٢٢٤ صفحة. (Le Dictionnaire de la musique arabe)

Ce dictionnaire monolingue a ceci d'intéressant qu'il regroupe le lexique en plusieurs catégories (musiciens, instruments, musique et chant, voix...), ce qui permet au chercheur de s'y retrouver plus facilement et de mieux cerner son sujet en étendant sa recherche à des termes voisins.

الموسوعة الموسيقية الشاملة (الجزء الأول)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٤ (نسخة رقمية)، ٣٠٤ صفحات. (Encyclopédie musicale complète, volume I)

Ce livre est le premier de deux volumes, le deuxième portant sur le volet pratique. Axé sur la théorie musicale et ses notions de base, il comporte également de longs développements sur les cultures musicales à travers le temps et le monde. Les concepts y sont racontés plus qu'ils n'y sont définis et sont toujours inscrits dans une chronologie, une tradition, une école particulière. Un ouvrage théorique, certes, mais loin d'être abstrait.

Travaux universitaires :

بن سنوسي، كمال، مصادر البحث في الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي، أطروحة دكتوراه بجامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان، ٢٠١٦، متاح على الإنترنت متاح على الإنترنت > <http://dspace.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/8968/1/BENSENOUSSI.pdf> (Aux sources de la musique andalouse au < [tlemcen.dz/bitstream/112/8968/1/BENSENOUSSI.pdf](http://dspace.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/8968/1/BENSENOUSSI.pdf) Maghreb)

Cette thèse constitue un excellent point de départ pour les chercheurs désirant se documenter à propos de la musique arabo-andalouse. Il fait un tour d'horizon sur le sujet et présente les principaux éléments à connaître : formes musicales, différences entre les écoles de chaque pays du Maghreb, instruments et ouvrages de références.

Par ailleurs, la présence d'un glossaire permet une lecture plus aisée et plus avertie de ce travail.

2. Sources en langue B (français) :

Ouvrages :

CHAACHOO, Amin, *La musique hispano-arabe, Al-Ala*, éditions l'Harmattan, Paris, 2016, 325 p.

Cet ouvrage est essentiel pour comprendre les fondements de la musique arabo-andalouse et retracer son origine ainsi que les diverses influences qui ont contribué à son émergence. Il existe en arabe et en français et les deux versions ont été écrites par l'auteur lui-même. Cette double version peut être intéressante à exploiter dans un travail de traduction.

CHRISTIANOWITSCH, Alexandre, *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*, Librairie de N. Dumont-Schauberg, Cologne, 1863 (version numérique), 83 p.

L'ouvrage porte bien son nom, puisqu'il s'apparente à une esquisse par sa concision qui, cependant, n'ôte rien à sa pertinence. D'abord historique, puis de plus en plus technique, il comporte des illustrations d'instruments et des partitions de nawba accompagnées de textes de muwashahât traduits en français.

GARFI, Mohamed, *Les formes instrumentales dans la musique classique de Tunisie*, Sotepa Graphic, 1996, 191 p.

Dans le cadre d'une étude sur la musique arabo-andalouse, c'est surtout le chapitre portant sur la nawba qui sera particulièrement intéressant. Il porte sur la nawba en Tunisie et commence par en donner une définition générale applicable à l'ensemble de ses déclinaisons dans le Maghreb. Il faut, toutefois, garder à l'esprit que seules les

phases instrumentales de la nawba tunisienne y sont expliquées et qu'il faut des lectures complémentaires pour ajouter les parties vocales.

MAHDI, Salah, *La nawbah dans le Maghreb arabe*, Conservatoire national de musique et de danse, 3^{ème} fascicule, Imprimerie du Ministère des affaires culturelles, 1979, 62 p.

L'introduction de ce document donne un aperçu sur la nawba en commençant par sa définition avant de passer à une analyse comparative de ses étapes dans les pays du Maghreb. Synthétique, néanmoins complète, cette introduction est rédigée en français, en anglais et en arabe, ce qui permet d'établir des équivalences entre les termes musicaux de chacune de ces trois langues.

Dictionnaires et encyclopédies :

Encyclopédie Larousse, [en ligne], disponible sur <https://www.larousse.fr/index/encyclopedie/musdico> >

J'ai d'abord consulté la version physique du Dictionnaire de la musique des éditions Larousse, avant de me rendre compte que de nombreux articles étaient disponibles en ligne. Les définitions y sont claires et peuvent aider dans un travail de terminologie, mais l'ouvrage gagnerait à intégrer des notions de musique arabe.

Encyclopædia Universalis [en ligne], disponible sur < <https://www.universalis.fr/> >

Excellent outil pour tout travail de recherche musicale, cette encyclopédie m'a été d'un grand secours autant au niveau des renseignements encyclopédiques que celui de la terminologie. L'agencement minutieux des articles, la rigueur de leur rédaction et la bibliographie en fin d'article sont la preuve de leur fiabilité.

PERNON, Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012 (version numérique), 547 p.

Ce dictionnaire est un outil précieux à garder près de soi quand on aborde un quelconque texte sur la musique, quel qu'en soit le type ou l'origine. Les définitions

y sont tantôt simples et dépouillées, tantôt étoffées au moyen d'exemples concrets et de parenthèses historiques.

POCHÉ, Christian, *Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée*, Paris, Fayard, 2005, 409 p.

Ce dictionnaire fait partie des incontournables à consulter pour un travail de recherche sur la musique arabo-andalouse. Contrairement à d'autres dictionnaires musicaux plus généraux, il n'exclut pas les entrées en arabe (emprunts lexicaux). Les articles sont bien rédigés et riches en informations et en détails.

Articles :

GUETTAT, Mahmoud, « L'école musicale d'al-Andalus à travers l'œuvre de Ziryâb » [en ligne]
In : *Música oral del Sur*, N° 1, 1995, pp.204-212, disponible sur
<<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/musical-andalus-ziryab.pdf> >

À travers cet aperçu sur la vie et l'œuvre de Ziryâb, figure phare de la musique arabo-andalouse, il est possible de repérer certaines caractéristiques de la nawba du temps de Ziryâb et connaître l'empreinte de ce dernier sur cette forme qui perdure aujourd'hui encore comme l'incontestable structure de la musique arabo-andalouse.

GUETTAT, Mahmoud, « Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou » [en ligne]
In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°47, 2002. Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine, pp. 87- 96, disponible sur < https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2064 >

Cet article pose les jalons de la musique arabo-andalouse et va loin dans son détail technique et sa dimension spirituelle. Il décortique ces deux aspects intimement liés au sein de la nawba en se référant scrupuleusement aux écrits les plus anciens et aux plus grands maîtres de cette musique.

MÉTIOUI, Omar, « La musique arabo-andalouse » [en ligne] In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°43, 2000. Rihla / Traversée : Musiques du Maroc. pp. 73-81, disponible sur < www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2000_num_43_1_1903 >

Plus historique que technique, cet article relate l'évolution de la musique arabo-andalouse à travers le temps et fournit au lecteur les repères indispensables à connaître pour comprendre le fonctionnement de cette musique. L'étude s'inscrit dans un contexte marocain, notamment dans l'évocation des figures emblématiques de ce patrimoine musical.

Sites internet

<http://www.aminchaachoo.com/>

Amin Chaachoo, musicologue marocain de renom, publie régulièrement sur ce site des articles en français, en arabe et en espagnol. Les thèmes traités sont généralement en rapport avec la musique arabo-andalouse dont il est un incontournable spécialiste.

<http://www.salahelmahdi.com/>

Ce site regroupe les articles de l'éminent musicologue tunisien Salah El Mahdi. Véritable mine d'informations, on peut y trouver des publications très anciennes du musicien, numérisées et téléchargeables uniquement sur ce site.

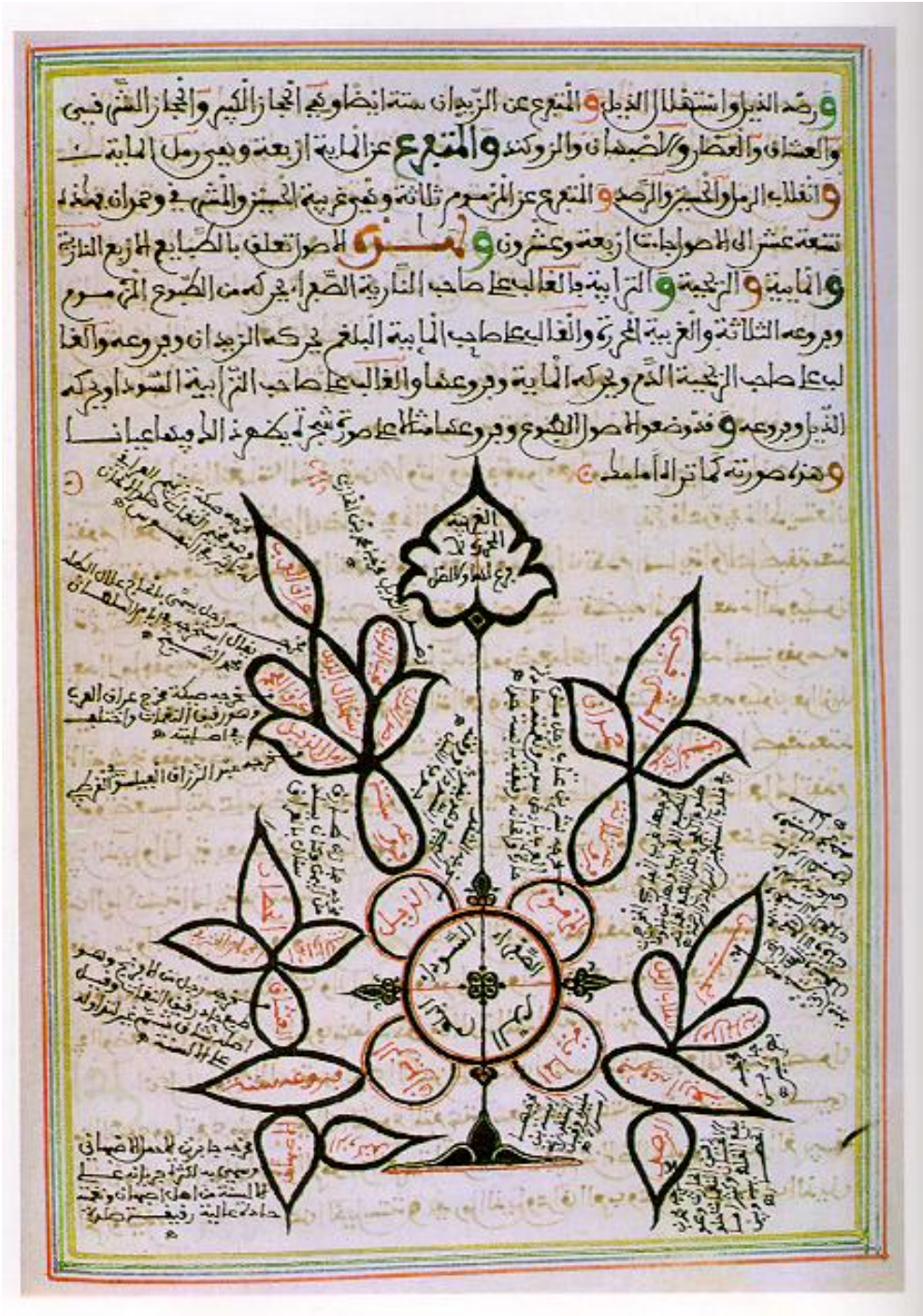
Ressources audiovisuelles :

<https://www.youtube.com/channel/UCIMPGi7jvjNRpfW28RmS6dQ/featured>

J'ai découvert cette chaîne YouTube en cherchant des exemples de nawba afin d'entendre ce à quoi correspond concrètement chaque phase instrumentale ou vocale. J'y ai trouvé un vaste répertoire de nawba tunisiennes sous un format très intéressant : il s'agit de vidéos affichant les noms et les définitions (en français) de chaque étape de la nawba en cours ainsi que les paroles des muwashahât et des zujûl chantés.

ANNEXES

Annexe 1 : Arbre des tempéraments. Source : <https://www.saramusik.org/85/texte/> (consulté le 23/06/2020)



Annexe 2 : Concordances entre les tubū', les humeurs et les éléments.

Source : GUETTAT, Mahmoud, « Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou » [enligne] In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°47, 2002. Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine, pp. 87- 96, disponible sur < https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2064 > (consulté le 17/06/2020)

Humeurs	Éléments	ṭab' fondamental	Corde/Note de base	ṭubū' dérivés
Atrabile	terre	<i>Dhīl</i>	corde <i>dhīl</i>	<i>Raṣd (al-dhīl), 'Irāq', Raml al-dhīl</i>
Bile	feu	<i>Mazmūm</i>	corde <i>ḥsin</i>	<i>Ghribat al-ḥsin</i>
Sang	air	<i>Māya</i>	corde <i>māya</i>	<i>Raṣd, al-Ḥsin, al-Ramal</i>
Flegme	eau	<i>Zidān</i>	corde <i>ramal</i>	<i>Iṣbahān, al-'Ushshāq, al-Ḥidjāz', al-Ḥuṣār, al-Zawarkand</i>
		<i>Gharība al-muḥarrara</i>		

Annexe 3 : Les natures, les modes et les principes, 'Abd al-Wâhid al-Wansharisi

Source : BEN ABDELJALIL, Abdelaziz, *Introduction à l'histoire de la musique marocaine*, série 'Âlam al-ma'rifa, numéro de mai 1983 (version numérique), 217 pages, p.101.

طبائع ما في الكون أربع
ففي مثلها أضرب للطبوع لذي الحلا
فأولها السوداء، والأرض طبيعتها
وبالبرد ثم اليبس قد خصمها الملا
وبالغم: طبع الماء رطب وبارد
وطبع الهوى والحر: للدم قد تلا
وصفراء: طبع النار يحرق حره
لما فيه من يبس بتدبير ذي العلا
فنغمة صوت الذيل ثم فروعه
يحرك للسوداء خذها مرتلا
عراق ورمل الذيل فأصغ للحنه
ورصد له فأرصده إن كنت ذا عتلا
وللبغم الزيدان ثم أصبهانه
حجاز، حصار، زور كنند كما الجلا
وعشاقه قد فاق واختص بالغنا
فهن فروع خمسة بعد بالولا
وماية حسن حركت لذوي الدما
برصد ورمل والحسين إذا حلا
وصفراء للمزمووم فانسب فروعه
غريب الحسين للطبوع مكملا
وزد له من طبع غريب محرر
وأصل بلا فرع فلا تك مهملا

Annexe 4 : Zajal d'un barwel de la nawba Nawâ

Source : site du festival national du Malouf de Constantine, URL : <http://www.festivalnationalmalouf.org/index.php/2015-06-17-15-44-14> (consulté le 17/06/2020)

بالذيل قلبي كاوي
سيكه مع الحسين
أما النوى في غاية
رصد الذيل يحييني
على اصبهان يسلم
مايه في الفصلين

جس الرباب رهـاوي
أما العراق يساوي
الرصد ورمـل المايه
الاصبـعين دواي
بالرمل حين تنغم
مزموم بيـه نتمم

INDEX

A

Abbasside 4, 15
Accord 15, 35, 89, 95, 107
Adagio 38, 66, 67, 89, 95, 105
Âla 19, 26, 95, 105
Algérie 7, 3, 6, 10, 18, 19, 23, 25, 26, 29, 45, 54, 64, 72, 81, 91, 124, 128
Ambitus 13, 35, 89, 95, 112
Andalousie 2, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 15, 19, 20, 54, 95, 105, 116, 117, 119
Andante 42, 66, 67, 89, 95, 105
Arabe 1, 7, 8, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 32, 40, 43, 47, 48, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 81, 83, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 102, 105, 110, 111, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125
Arbre des tempéraments 11, 95, 102, 109, 127
Art 2, 4, 16, 26, 45, 47, 52, 54, 58, 60, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 95, 111, 115
Arûbi 29, 89, 95, 110

B

Barwel 22, 95, 105, 131
Basît 20, 95, 106
Battue 44, 85, 89, 95, 105
Berbère 6, 7, 8, 9

C

Cellule rythmique 30, 42, 89, 96, 108
Chant 7, 3, 4, 6, 8, 13, 15, 19, 23, 25, 29, 31, 45, 54, 62, 85, 93, 96, 101, 110, 111, 118, 120
Chanteur 16, 22, 40, 96, 113
Composition 5, 6, 7, 12, 21, 83, 90, 91, 96, 106
Corde 6, 13, 33, 34, 57, 73, 90, 96, 114
Corde à vide 33, 34, 57, 73, 90, 96, 114
Cycle rythmique 20, 36, 38, 40, 45, 67, 96, 108

D

Danse 8, 20, 21, 31, 44, 47, 71, 75, 96, 109, 122
Darj 20, 22, 30, 38, 39, 42, 65, 96, 108
Derbouka 12, 14, 38, 40, 42, 96, 108
Dialecte 12, 15, 61, 62, 64, 65, 91, 96, 112

E

Emprunt 59, 62, 72
Entre acte 31, 90, 97, 111
Exécution 22, 54, 66, 67, 71, 74, 85, 94, 97, 105

F

Finale 31, 45, 47, 48, 71, 90, 97, 112
Flûte 14, 97, 113
Forme 2, 4, 7, 10, 15, 16, 17, 23, 29, 51, 54, 64, 65, 68, 79, 81, 87, 91, 97, 109, 110, 116, 117, 124

G

Gamme 6, 22, 81, 90, 91, 93, 94, 97, 107, 109
Gamme chromatique 90, 97, 107
Gamme diatonique 6, 91, 93, 97, 107
Gharnâti 19, 97, 110
Ghrib 45, 48, 97, 110

H

Hauteur 33, 89, 91, 92, 98, 105
Hawzi 29, 91, 98, 108
Héritage 2, 6, 21, 24, 27, 76, 98, 106
Histoire de la musique 4, 98, 106, 116, 118, 119, 129
Hsîn 18, 45, 48, 98, 108
Humeur 98, 110

I			
Identité	24, 52, 98, 114	Mshalya	20, 29, 32, 33, 63, 99, 112
Improvisation	7, 21, 87, 91, 98, 105	Musicien	4, 9, 23, 37, 54, 58, 74, 99, 113, 117, 125
Insirâf	20, 31, 43, 44, 45, 47, 60, 70, 74, 98, 105	Musicologie	24, 55, 65, 71, 89, 99, 110, 116, 117, 118
Instrument à cordes	90, 92, 93, 98, 105	Musique à programme	68, 92, 99, 113
Instrument à vent	98, 105	Musique arabo-andalouse	7, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 23, 24, 26, 49, 54, 55, 56, 58, 61, 68, 72, 89, 92, 99, 100, 110, 113, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 125
Instrumental	12, 15, 20, 21, 23, 31, 35, 42, 43, 69, 91, 95, 107	Muwashah	15, 16, 17, 19, 20, 22, 49, 50, 76, 100, 113, 116, 117, 119, 122, 125
Interlude	42, 43, 91, 98, 111		
Intervalle	92, 93, 94, 98, 106, 112	N	
Islam	2, 3	Nawâ	18, 23, 100, 113, 131
Istihlâl	18, 98, 105	Nawba	7, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 32, 33, 37, 38, 40, 42, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 56, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 71, 72, 76, 100, 102, 111, 113, 115, 119, 122, 124, 125, 131
J		Note	33, 34, 63, 74, 91, 92, 93, 94, 100, 108, 113, 118
Jouer	20, 45, 47, 98, 110	Note tenue	74, 92, 100, 108
K		O	
Khafif	22, 98, 108	Occident	2, 3, 11, 12
Khaff	22, 98, 108	Omeyyade	4, 5
Khatm	22, 98, 108	Orchestre	12, 13, 14, 20, 21, 24, 54, 67, 85, 100, 108
Khlâs	31, 47, 70, 72, 74, 75, 98, 108	Oreille avertie	100, 105
Kursi	31, 45, 70, 98, 111	Orient	2, 3, 5, 12, 13, 73, 81
Kwitra	33, 57, 64, 73, 92, 99, 111	Ornementation	100, 109
L		Oud	4, 5, 12, 14, 22, 64, 92, 99, 100, 104, 110
Luth	92, 99, 100, 104, 110	Ouverture à programme	29, 37, 68, 101, 105
M		P	
Maghreb	7, 2, 3, 6, 8, 10, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 23, 54, 61, 63, 64, 116, 119, 121, 122	Partition	101, 113
Malouf	19, 22, 23, 24, 26, 76, 99, 112, 131	Patrimoine	3, 4, 6, 8, 9, 18, 23, 26, 54, 76, 101, 106, 124
Maroc	7, 3, 5, 6, 8, 11, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 64, 116, 124	Péninsule ibérique	7, 8, 15
Mashreq	2, 9, 10, 17	Percussion	5, 8, 14, 22, 38, 92, 94, 101, 105, 115
Mawwâl	14, 34, 100, 113	Phase	20, 31, 35, 44, 101, 112, 125
Mélodie	7, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 14, 16, 22, 76, 87, 89, 91, 93, 99, 112	Pièce instrumentale	20, 22, 29, 30, 31, 32, 47, 48, 62, 72, 101, 111, 112
Mesure	11, 33, 55, 78, 79, 83, 85, 92, 93, 94, 97, 99, 112, 113, 115	Pièce vocale	29, 31, 45, 69, 101, 111
Mode	6, 7, 10, 20, 21, 22, 29, 32, 33, 34, 35, 45, 48, 72, 78, 81, 87, 90, 95, 97, 99, 103, 105, 110, 112	Plectre	6, 101, 109, 112
Msaddar	21, 29, 36, 38, 40, 65, 67, 69, 71, 99, 112	Poésie	5, 8, 15, 16, 17, 18, 26, 51, 89, 90, 91, 101, 109
		Pôle musical	5, 101, 111
		Pulsation rythmique	44, 93, 102, 113

Q

Qanûn	96, 102, 111
Qasîda	4, 15, 17, 102, 111
Quinte	93, 102, 112

R

Ramal al mâya	33, 34
Rasd al-dhîl	18, 21
Rebâb	12, 13, 14, 22, 32, 33, 57, 67, 73, 93, 102, 104, 109
Répertoire	7, 6, 8, 11, 17, 18, 23, 26, 29, 68, 81, 102, 111, 125
Rubato	66, 67, 93, 102, 109
Rythme	5, 11, 14, 19, 20, 21, 22, 29, 30, 38, 40, 43, 44, 45, 47, 71, 74, 75, 76, 78, 83, 87, 89, 95, 102, 105, 106, 115

S

Signature rythmique	93, 102, 112
Sîka	36, 41, 104, 107
Suite	6, 10, 15, 56, 59, 72, 74, 76, 103, 112
Système	7, 8, 9, 62, 70, 87, 90, 103, 113, 120

T

Târ	12, 14, 94, 98, 103, 109, 110
Tempo	29, 35, 44, 71, 78, 85, 87, 89, 94, 103, 109, 115
Temps	5, 2, 3, 11, 15, 20, 29, 30, 36, 38, 39, 40, 42, 47, 54, 60, 63, 65, 66, 67, 69, 71, 73, 79, 83, 85, 89, 92, 93, 94, 103, 109, 115, 120, 122, 124

Terminologie musicale	8, 10, 39, 65, 66, 67, 103, 110
Tétracorde	34, 94, 103, 107
Thème	21, 22, 78, 87, 91, 96, 103, 107, 111
Ton	6, 13, 33, 34, 47, 89, 94, 103, 110, 113
Tonique	11, 33, 81, 94, 103, 108, 111, 112
Tradition	3, 7, 8, 10, 14, 16, 24, 45, 54, 55, 61, 66, 85, 103, 106, 121
Transcription	66, 67, 104, 111
Translittération	62, 63
Transmission orale	6, 18, 26, 61, 76, 104, 106
Tunisie	7, 3, 6, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 122
Tushiyya	19, 22, 29, 35, 36, 37, 44, 45, 65, 68, 104, 107
Tushiyyat al-insirâfât	42, 43, 45, 48, 104, 107
Tushiyyat al-kamâl	31, 48, 62, 104, 107

V

Vers	2, 4, 8, 9, 21, 22, 50, 51, 52, 66, 72, 75, 76, 104, 106, 118
Vielle	32, 67, 102, 104, 109
Violon	12, 13, 22, 87, 104, 111
Voix	5, 7, 13, 26, 30, 31, 43, 69, 104, 110, 120

W

Wasla	10, 104, 114
-------	--------------

Z

Zajal	15, 16, 17, 20, 22, 104, 109, 116, 125, 131
Ziryâb	5, 8, 11, 13, 15, 117, 124

Résumé du mémoire : Le présent mémoire porte sur la nawba algérienne et en fait un point de départ pour explorer la tradition musicale arabo-andalouse dans les pays du Maghreb, les circonstances historiques qui ont concouru à l'émergence de cette musique et son évolution d'hier à aujourd'hui. Du Maroc en Algérie, en passant par la Tunisie, il étudie les différentes étapes de la nawba, ses principaux instruments et les notions musicales clés qui constituent l'univers arabo-andalou. La traduction d'un texte sur ce sujet du français vers l'arabe a donné lieu à un travail sur la terminologie musicale et les défis traductionnels qu'elle pose dans chaque langue.

Mots-clés : nawba ; musique arabo-andalouse ; Maghreb ; chant ; instrument ; terminologie ; traduction

