

L’embellissement mélodique dans l’interprétation des *muwashshahāt* en Tunisie

Leila Habbachi [ISAMM, Université Manouba]

Sommaire

Introduction

Le muwashshah

I – Bilan des ornements dans l’interprétation des *muwashshahāt* au XXe siècle à Tunis

Problématique

Bilan

II – Découverte de *sfina mālūf* du XIXe en caractères hébraïques

Description des fascicules en caractères hébraïques

Repérage des *muwashshahāt* avec les accents *ta’am*

Total des formes dans les fascicules de Bonan

Les formes accentuées dans les fascicules de Bonan

Le nombre des accents dans les formes

Limitation du corpus avec les *ta’am*

La fonction du *ta’am*

III – L’embellissement mélodique dans les *muwashshahāt* au XIXe siècle

Problématique et démarche d’analyse

1. Description de la structure phonologique et prosodique

Description des mots accentués dans les formes en *tba’ dhil*

Description des mots accentués dans les formes en *tba’ sikah*

2. Comparaison et analyse des formes accentuées avec la partition de la Rachidiya

Quantité syllabique et rapport rythmique

L’apport phonologique et prosodique

L’apport musical

Conclusion

Bibliographie

Les rythmes de la *nawba*

L’alphabet arabe et hébreu

Introduction

Qu'est-ce que l'embellissement mélodique dans l'interprétation des *muwashshahāt* ¹ en Tunisie?

Qui dit embellissement mélodique, oriente la pensée vers la mélodie et ses ornements, autrement dit, vers un texte chanté. Nous savons tous que, particulièrement, dans la musique arabe la transcription musicale d'une mélodie, ne peut être authentique, de par la richesse des ornements. Aussi, la mélodie ne peut être réalisée de la même manière par les chanteurs qui y mettraient de leur personnalité à travers l'apport ou l'embellissement. Quelquefois, on remarque une modulation dans l'interprétation d'une même mélodie chez un même chanteur. Ça vient selon l'inspiration comme disent certains.

Tandis que, la mélodie de la forme du *muwashshah*, qui a un agencement poétique riche en lieux d'ornements, crée un autre genre de problématique par ce qu'elle est souvent chantée par un ensemble « chorus » et son ornementation est difficile à repérer. Alors comment repérons-nous les lieux utilisés dans l'embellissement à travers le chant d'un *muwashshah*?

Une partie de la réponse à cette question a été découverte dans un travail académique qui s'est intéressé à l'ornement comme paramètre de style vocal. C'est à dire, on a été amené à demander à des professionnels de chanter les même *muwashshahāt* de *mālūf* tunisien, et on a pu limiter le geste vocal à travers leurs réalisations. Ce travail s'est intéressé à la manière d'interpréter les *muwashshahāt* au XXe siècle.

Or, la découverte d'un fascicule comportant des textes des mêmes *muwashshahāt* collectés au XIXe siècle et transcrits en caractères hébraïque, a suscité plusieurs interrogations sur l'embellissement, notamment après avoir remarqué un accent ressemblant à un signe ornemental musical mis sur certains phonèmes. Ne sachant pas comment ce signe était interprété et n'ayant pas de chanteurs pouvant exécuter cette version transcrite en judéo-arabe, voire pourquoi les Juifs ont placé ce signe sur certains phonèmes et pas sur d'autres? On a décidé, alors, d'identifier cet accent et repérer son geste vocal à partir de l'articulation des phonèmes ou des inflexions de la voix émergeant du texte pour comprendre s'il est utilisé en vue d'embellir le chant ou il est utilisé pour la respiration et le rythme.

De ce fait, la réponse à ces questionnements, va amener à décomposer l'étude sur plusieurs angles d'apport: poétique/ prosodique / phonologique et musical. Sans quoi, on va devoir faire un éclaircissement dans un domaine peu étudié qu'est le geste vocal au niveau de l'embellissement mélodique dans la forme du *muwashshah* à partir des textes figés du XIXe et les comparer avec les mêmes textes chantés au XXe.

En fait, l'identification du mouvement de la voix à travers la nature des ornements et les raisons de leurs emplacements sur certaines notes musicales et certains phonèmes, appelle à expliquer la construction poétique, sa prosodie et la composition mélodique pour donner de l'effet à cette forme de chant appelée *muwashshah* d'origine andalouse resté encore vivante.

Le *muwashshah*

Le *muwashshah* est une forme de poésie née à l'époque andalouse au IXe siècle.² On le trouve en abondance dans tous les pays arabes.³ Ces formes ont des mélodies composées dans tous les *toubū*⁴ et *maqāmet*.⁵ Elles sont considérées par les professionnels du chant en tant qu'éléments de base pour les apprentis du domaine musical. Les maîtres du chant traditionnel d'aujourd'hui les considèrent comme l'héritage le plus riche en ornementation. Et comme tout chant arabe, il est principalement et intimement lié à la poésie et à ses lois formelles et prosodiques. Il est monodique et linéaire, sa richesse se manifeste à travers ses ornements et ses mélismes placés sur des voyelles longues. En conséquence, la forme du *muwashshah* est la plus représentative de cette richesse ornementale. Notons que, étymologiquement, le mot *muwashshah* a pour sens « ornement ». Cette forme (*muwashshah*) qui se présente donc comme une forme

poétique à stances à multi-rythmes et multi-rimes, est à l'opposé de la forme classique *qasida*⁶ monorime et mono-rythme. La particularité de cette forme mise en musique se manifeste par sa relation mélodico rythmique⁷ et par la métaphore de ses thèmes avec la nature.

I – Bilan de l'embellissement des *muwashshahāt* au XXe siècle à Tunis

Dans mon travail académique (thèse⁸), l'interprétation des mélodies de cette forme qu'est le *muwashshah*, et plus précisément, la manière d'ornementer dans le contexte arabo-andalou de Tunis m'a paru singulièrement intéressante à étudier, et j'ai essayé d'en faire l'analyse pour distinguer ce qui appartient au style vocal personnel des solistes et repérer les ornements spécifiques à ce répertoire.

Problématique

Mes interrogations préliminaires étaient, entre autres, les suivantes:

- Comment un chanteur tunisien embellit-il la mélodie et quel est l'apport ornemental dans un chant traditionnel comme le *muwashshah*?
- Quelle est la corrélation entre le poème et la mélodie au moment de la réalisation des ornements?
- Le placement des ornements est-il en rapport avec les *toubū'* ou les *maqāmet* dans laquelle une mélodie est composée ou est-il, plutôt, en rapport avec le texte?

L'hypothèse émise, à ce niveau, était que l'interprétation des *muwashshahāt*, voire d'autres formes de chant arabe possèdent un lien interne et implicite avec la poésie. C'est-à-dire, le choix de l'emplacement des ornements ne peut pas être arbitraire mais est plutôt lié à la nature des syllabes (c = consonne et v= voyelle) et à la compétence vocale du chanteur.

Bilan

Après analyse de certains *muwashshah* en *tba' sikhah*,⁹ on a remarqué que cette forme contient énormément de syllabes longues vocalisées de type consonnes, voyelles (cvc, cvv et cvvc), ce qui laisse croire, que ces types de syllabes peuvent avoir une durée plus longue que celle de type (cv). Par conséquent, ces syllabes à voyelles longues ou accentuées en abondance, sont plus prédisposées à l'ornement plus que dans une autre forme de chant.

On a constaté aussi la prédominance rythmique musicale sur la métrique poétique et comme si, le texte poétique avait été mis au service de la mélodie. Autrement dit, le texte a été inséré dans une mélodie composée au préalable. Suite à ce constat, on a conclu que pour associer les deux langages, le concepteur de ces *muwashshahāt* chantés procédait soit par un rajout textuel (tropes ou onomatopées) soit par un ornement mélodique sur les syllabes allongées afin d'atteindre un consensus rythmique. L'illustration est démontrée par les finales des phrases et des groupes de mots en relation intime avec les composantes du *tba'*. De plus, le choix du placement des ornements s'est toujours agencé sur des segments allongés, comme on l'a indiqué plus haut, c'est à dire sur les syllabes prosodiques, les voyelles longues ou accentuées.

Au final, la quantité des ornements est du ressort du potentiel vocal de l'artiste et en l'occurrence, en relation avec sa gestion respiratoire au niveau des groupes de mots composant les stances.

En liaison avec l'ornement mélodique relevé dans les formes interprétées par trois artistes professionnels, il a été repéré, dans ce travail de thèse, des genres à caractères conventionnels (chantés par tous les interprètes avec les mêmes types d'ornements et aux mêmes endroits), et d'autres à caractère personnel (liés au goût et aux compétences vocales de chaque interprète).

Parmi les ornements conventionnels, on a remarqué, particulièrement, l'*appogiature*, le *trille* et le *gruppetto*.

Tout ce travail d'analyse empirique réalisé sur les *muwashshahāt* par la voix de chanteurs professionnels a permis de délimiter certains éléments ornementaux dans l'interprétation de certains chanteurs tunisiens du XXe siècle.

Découverte de *sfina*¹⁰ *mālūf* du XIXe en caractères hébraïques¹¹

La découverte en 2003 de deux fascicules intitulés *Sfina mālūf* en *tba' sikah* et un autre en *tba' dhil*¹² transcrits en caractères hébraïques¹³ par Bonan¹⁴ a permis d'apprendre que ces fascicules comportant des textes de *muwashshahāt* collectés au préalable par Ibn Abd Rabou¹⁵ et manuscrits dans une *Sfina de mālūf tunisien* à la fin de la deuxième moitié du XIXe siècle.

En fait, Bonan, un juif notable, a transcrit une copie des *nawbas* de *mālūf* en caractères hébraïques à partir de cette *sfina* manuscrite de Ibn Abd Rabou datant de 1886. Puis, il l'a édité à Livourne à la même année.

1. Description des fascicules en caractères hébraïques

Dans cette version transcrite, il a été rajouté les signes marquant la vocalisation¹⁶ du texte, chose que les Arabes ne sentent pas le besoin de faire en général dans leurs écrits. Cette vocalisation permet d'émerger la sonorité du texte.

On a remarqué, aussi, l'ajout d'un signe ressemblant au niveau graphique¹⁷ à un tilde espagnol ou même similaire à un motif ornemental musical appelé *gruppetto*.¹⁸ Cet accent est connu notamment dans la cantillation juive comme un des signes des *ta'amim* appelé *zarqa*. Il est considéré par les *khazan*¹⁹ comme une inflexion de voix. Ce signe a été repéré sur certains phonèmes allongés, voire brefs.

À partir de ces constats, on atteste que la vocalisation du texte va pouvoir permettre, à un niveau global, la connaissance du geste de la voix et de sa durée à l'étape de la prosodie.

Sur un autre registre, la mise en place d'un *ta'am*²⁰ dans les deux fascicules de différents *tba'* laisse comprendre que mélodiquement,²¹ ce signe est représenté comme un motif ou une formule²² qui ne peut influencer le mode (*tba'*). On peut concevoir qu'il est seulement utilisé comme un ornement décoratif et ne peut avoir d'influence que sur le contour,²³ c'est-à-dire, en appliquant le même mouvement vocal, à la note sur laquelle il a été mis. Plus précisément, si ce mouvement de la voix est en relation avec la vocalisation, il opère des nuances avec des hauteurs de notes mobiles selon le choix des notes sur lesquels ils ont été posées. Sans ignorer que ce mouvement doit avoir aussi une relation avec la durée et donc avec le rythme.

D'après les notions de base de la langue arabe, le placement de l'accent sur une syllabe peut renseigner sur le mouvement ou le mode d'articulation de la syllabe accentuée. C'est-à-dire, si on a la voyelle « a » la direction ou le mouvement sera continue à l'horizontale; par contre, si c'est une voyelle « o », la direction de l'inflexion sera surélevée, et si c'est une voyelle « i », on aura une inclinaison vers le bas. Par conséquent, la direction des hauteurs et la valeur des durées ainsi que la quantité des phonèmes rapprochés seront mises en exergue et peuvent donner une idée sur l'ornement utilisé.

Il a été relevé dans la littérature, que le geste vocal ou l'acte du chant, n'est pas seulement le fait de poser la voix, mais plutôt le fait de coordonner les mouvements de l'émission du son avec la respiration et aussi de développer sa puissance autant que le permet le timbre de l'organe. Il faut juste posséder une intonation parfaite, une exécution pure et facile de tous les ornements du chant, une expression pleine de sensibilité avec une articulation parfaite.²⁴

Cette explication sur les intonations ou la coordination des mouvements de l'émission du son que nous comptons extraire des textes nous a amené à faire l'analyse de l'articulation des mots du corpus et de mesurer la quantité syllabique pour valider la durée dans le

temps musical et trouver une explication aux phonèmes sur lesquels sont posés ces accents ou ornements.

Toutefois, l'énigme est la suivante: L'utilisation de ce signe dans un *muwashshah* ayant une mélodie préexistante ne peut avoir la même fonction que dans un texte religieux hébraïque qui lui, n'a pas de mélodie pré-composée. Alors, quel rôle joue cet accent emprunté à la cantillation juive dans les *muwashshahāt* de la copie transcrite en judéo-arabe? Transmet-il un trope²⁵ ou un signe sonore d'une ordonnance grammaticale comme celui qui règle la longueur des pauses entre les mots psalmodiés? Tout en sachant que les pauses dans les mélodies sont quantifiables avec le rythme musical.

Autrement dit, est-ce que le transcritteur a eu la diligence de le marquer pour que les juifs puissent l'interpréter dans l'action la plus proche de la mélodie? Ou a-t-il voulu seulement mettre en relief la diction du mot?

De ce fait, cet accent pouvait-il avoir un impact sur la structure mélodique ou poétique du texte? Pouvons-nous dire que l'utilisation de cette intonation établit une esthétique spécifique à une période préexistante dans la pratique du chant du *mālūf* ou qu'il est spécifique à la cantillation?

D'après un autre constat, ce signe de *ta'amim* n'a pas été généralisé sur tous les *muwashshahāt* et sur toutes les syllabes longues ou accentuées, en l'occurrence dans la même *nawba*. Quel message voulait émettre ce transcritteur?

2. Repérage des *muwashshahāt* avec les accents *ta'am*

Le nombre des formes accentuées dans les fascicules judéo-arabes sont minimales par rapport au total. Le *ta'am zarqa* n'a pas été trouvé sur les textes de formes *barwel*,²⁶ *khefif*²⁷ et *khetm*.²⁸ Mais il l'a été sur l'*abyet*²⁹ qui n'est pas une forme à stances. En tenant compte qu'il n'a été mis que sur des *muwashshahāt* de rythme *btayhi*³⁰ et de *draj*.³¹ On ne pense pas que la mise de l'accent est en relation avec le rythme musical des formes, mais plutôt en relation avec la nature des segments prosodiques.

Après l'analyse détaillée des deux *nawbas*, il a été constaté que ce signe *zarqa* a été mis sur certaines formes et pas sur d'autres. L'ordre du placement de cet accent est mis au début du *muwashshah* ou à la fin de la strophe. En revanche, le choix des syllabes sur lesquels *zarqa* a été rajouté est très significatif et peut donner une idée sur l'intonation du mot, voire l'équilibre rythmique dans la strophe. Nous présenterons dans ce qui suit le total des formes avec *zarqa* dans les deux fascicules et le nombre d'accents dans chaque forme. Nous limiterons, par la suite, le nombre des formes du corpus à analyser.

Total des formes³² dans les fascicules de Bonan³³

<i>Tba</i> /formes	<i>abyet</i>	<i>btayhi</i>	<i>Barwel</i>	<i>draj</i>	<i>khefif</i>	<i>khetm</i>
<i>Dhil</i>	9	36	10	12	15	11
<i>Sikah</i>	2	20	7	6	10	6

Le nombre des formes présentées dans ce tableau est issu d'une comparaison faite avec la *sfina de mālūf* originale de Ibn abd Rabu.³⁴ Il faut cependant savoir, que certaines formes n'ont pas été translittérées en raison de leur thème religieux (louange à Mohamed).

Les formes accentuées dans les fascicules de Bonan

<i>Tba</i> / formes	<i>abyet</i>	<i>btayhi</i>	<i>barwel</i>	<i>draj</i>	<i>khefif</i>	<i>khetm</i>
<i>dhil</i>	7	6	0	2	0	0
<i>sikah</i>	1	3	0	1	0	0

Dans ce tableau, on a compté le nombre des formes contenant l'accent *zarqa* dans les deux fascicules de Bonan et on a constaté qu'on n'a que 15 formes accentuées sur un total de 93 en *tba' dhil* et 5 formes sur un total de 51 en *tba' sikah*. La majorité de cas accentués

dans le fascicule de *dhil* apparaît sur la forme *abyet* qui n'est pas une forme à stances mais qui est souvent emprunté à des débuts de *qasida* et de ce fait à des vers mono-rythme. La forme qui vient après l'*abyet* est le *btayhi* elle est en forme de *muwashshah* et contient des phonèmes accentués. Dans le fascicule du *tba' sikah* le plus grand nombre d'accent est mis dans la forme du *btayhi* ensuite à un nombre moindre dans l'*abyet* et le *draj*. Ce constat ne peut permettre une déduction claire, mais en avançant dans l'analyse de chaque forme accentuée, on va pouvoir comprendre la fonction de l'accent, à savoir s'il est d'ordre mélodique ou syntaxique.

Le nombre des accents dans les formes

Nawba dhil

<i>Tba'</i> / formes avec accent	<i>abyet</i> n°1	<i>abyet</i> n°2	<i>abyet</i> n°3	<i>abyet</i> n°4	<i>abyet</i> n°5	<i>abyet</i> n°6	<i>abyet draj</i>
nb.d'accents	1	1	1	2	1	2	1

<i>Tba'</i> / formes avec accent	<i>btayhi</i> n°1	<i>btayhi</i> n°2	<i>btayhi</i> n°3	<i>btayhi</i> n°4	<i>btayhi</i> n°6	<i>btayhi</i> n°8
nb. d'accents	1	1	1	1	1	1

<i>Tba'</i> /formes avec accent	<i>draj</i> n°1	<i>draj</i> n°2
nb. d'accents	1	1

Nawba sikah

<i>Tba'</i> /formes avec accent	<i>abyet</i>	<i>btayhi</i> n°1	<i>btayhi</i> n°8	<i>btayhi</i> n°9	<i>draj</i> n°2
nb. d'accents	1	1	3	1	3

Dans ces tableaux, on énumère le total des accents *zarqa* dans chacune des formes pour chaque fascicule. On constate que dans chacune des formes du fascicule *dhil*, le nombre d'accents est, un seul ou au plus trois. C'est à dire dans chaque forme, il n'y a qu'un seul mot accentué à l'exception de deux *abyet* où on retrouve deux mots accentués. Par contre, dans la *nawba sikah*, toutes les formes contiennent un seul accent, à l'exception d'un *btayhi* et d'un *draj* qui comportent trois accents.

Seulement pour mieux analyser les textes accentués et comprendre l'impact de ce *ta'am* sur l'agencement mélodique et dans le mouvement vocal, on a choisi d'associer ou comparer le texte poétique à la mélodie transcrite par la Rachidiya³⁵ au début du XXe siècle.

Malgré le fait que le répertoire du *mālūf* n'a pas de partition musicale, son appartenance à la tradition orale est univoque et l'air des *muwashshahāt* des *nawbas* ne peut avoir de changement radical dans la mélodie, même à travers les temps, notamment si on a le même texte poétique, à l'exception de quelques variations d'interprétations. C'est la

raison pour laquelle on a essayé de superposer les textes de la transcription de la version de la Rachidiya à la version judéo-arabe de Bonan, et par conséquent à celle d'Ibn abd Rabou.

Autrement dit, on a restreint le corpus des *muwashshahāt* aux versions ayant un *ta'am zarqa* et ayant une correspondance transcrite en solfège³⁶ par la Rachidiya. En résumé, leur nombre a été limité à quatre formes en *tba' dhil* et une en *tba' sikah*. Nous avons exclu la forme *abyet* car elle ne se présente pas sous la forme à stances. Et faute d'enregistrement et d'exécution orale, on ne peut que se contenter de retrouver le geste vocal à partir des mouvements et des durées des voyelles issues du texte et les comparer à la mélodie du début du XXe siècle pour repérer les endroits des formules ou ornements.

3. Limitation du corpus avec les *ta'am*

Dans ce corpus, on a sélectionné les vers avec les syllabes contenant *zarqa* ⚡. Ils ont été marqués en gras.

Formes avec accent	<i>btayhi n°1</i>	<i>btayhi n°3</i>	<i>btayhi n°4</i>
<i>Nawba dhil</i>	1 قَدْ خَلَى الْعُصْنَ // بِجَوْهَرِ الْفُطْرِ	1 تَنْقَارُكُمْ عَيْدِي // مِنْ جُمْلَةِ الْمَاءِ وَالطَّعَامِ	1 نَهَارِي وَلَيْلِي سَوَا // وَلَا فِي مَنَامِي طَمَعِ

Formes avec accent	<i>draj n°2</i>
<i>Nawba dhil</i>	1 بِأَسْمِ عَنْ لَالٍ // نَاسِمٌ عَنْ عَطْرِ

Formes avec accent	<i>btayhi n°1</i>
<i>Nawba sikah</i>	1 خَيْرَانَ ي مَالِمْ خُبُوبِي وَمَالِي // كَلَّمَا أَسْعَى لَوْصَلِي هَمْ بِقَلْبِي

En limitant le corpus à ces cinq formes accentuées, on constate qu'au niveau poétique, les mots accentués ont été marqués dans le premier hémistiche et sur le premier mot du vers. Par contre, le *ta'am* a été mis soit sur la dernière syllabe du mot (en *btayhi1*) soit sur la première syllabe (en *draj2*). En revanche, dans les deux exemples (de *btayhi3* et 4) le *ta'am* a été mis sur la deuxième syllabe.

4. La fonction du *ta'am*

Après avoir repéré les formes contenant le *ta'am* et limité le corpus à analyser, nous essayerons de répondre aux questions posées, au préalable sur la nature de ce signe et s'il est employé comme signe d'embellissement ou non. Pour cela, il est nécessaire d'abord d'identifier les *ta'amim* et comprendre le rôle qu'on leur attribue dans la cantillation pour pouvoir saisir par la suite sa légitimité dans l'utilisation des *muwashshahāt*.

Les *ta'amim* ou accents bibliques sont des petits signes graphiques, placés sur ou en dessous des mots, qui indiquent la place de l'accent tonique et permettent de séparer ou lier les mots. Les deux principaux *ta'am* disjonctifs sont le *sof pasuq*, qui correspond à la fin du verset, et l'*athna*, s'appliquant à une pause ou au repos. Ils correspondent sensiblement au point et à la virgule.³⁷

Les *ta'amim* ont été codifiés au Xe siècle par Aaron ben Asher à Tibériade – ils sont appelés pour cela « système tibérien », système qui s'imposa dans pratiquement toutes les communautés juives. Le rôle joué par ces *ta'amim* a son origine dans le maintien des traditions musicales. C'est ce qui fait que la cantillation biblique d'un même texte varie de façon plus ou moins importante d'une communauté à l'autre. Le système des *ta'amim* offre alors aux servants de la synagogue un moyen mnémotechnique efficace

pour découper et réciter de façon adéquate des textes bibliques, qui sont privés de toute ponctuation.³⁸

Les *ta'amim* n'indiquent ni des notes, ni des intervalles ni même des modes, mais des formules mélodiques dont le contour dépend du choix du mode.³⁹

Ces signes rajoutés sur les syllabes indiquent la prononciation soignée et nuancée de la hauteur musicale des voyelles des mots sur lesquels ils sont placés.⁴⁰ D'après le livre des Dikdouk,⁴¹ ces accents ont une triple vocation, une syntaxique, une musicale et une prosodique.

Généralement, le *khazan*⁴² utilise un répertoire de motifs musicaux traditionnels et stéréotypés, les tropes spécifiques à sa région.⁴³ D'où la différence existante entre les sépharades et les ashkénazes, voire la variation nuancée même entre les pays du Maghreb.

Daniel Cohen, le *khazan* de la synagogue de la Goulette à Tunis nous rapporte que ce signe existe même sur certains mots dans le répertoire profane chanté par les juifs et il est utilisé dans n'importe quel *tba'* ou *maqām*.

Nous savons, par ailleurs, que les Tunisiens, qu'ils soient juifs ou musulmans, chantaient les mêmes chansons et exclusivement en langue arabe. Nous pouvons donc en déduire que cette formule mélodique traditionnelle s'utilise par tous les Tunisiens et dans les deux genres chantés, profane et liturgique. Sans ignorer que la prononciation soignée des voyelles arabes a été étudiée et codifiées dès le 8e siècle et décrite par Al Farahidi⁴⁴ et Sibawayh⁴⁵ pour, au final, dicter aux gens les lois d'une prononciation soignée dans la psalmodie du Coran.⁴⁶

Comme cela a été signalé plus haut, le motif mélodique repéré dans les *sfina* en judéo-arabe est le signe *zarqa*⁴⁷ appartenant aux *ta'amim*. Ce mot *zarqa* a pour origine la langue araméenne⁴⁸ et pour signification « se disperser » ou dispersion. C'est à dire, quand il est mis sur une syllabe, il la rallonge de quatre différentes hauteurs montantes puis redescendant sur une note plus basse que celle du commencement.⁴⁹ Ce qui explique, peut-être, sa représentation ondulatoire.

Ainsi, convient-il de limiter le corpus et repérons très exactement, l'emplacement de *zarqa* dans les *muwashshahāt*. Puis, étudions son trait de caractère et ses effets pour chaque forme du corpus.

C'est ainsi que nous pourrions connaître la fonction qu'occupe ce signe dans le texte poétique pour favoriser l'embellissement du chant et trouver une argumentation plausible.

L'embellissement mélodique dans les *muwashshahāt* au XIXe siècle

Problématique et démarche

Après la limitation du corpus accentuées avec le signe *zarqa* et l'identification du rôle de ce signe dans la cantillation juive, nous allons essayer de faire la comparaison avec la mélodie de la Rachidiya pour comprendre sa fonction dans les *muwashshahāt*. Autrement dit, on s'est interrogé sur le rôle que peut jouer cet accent dans les *muwashshahāt* du *mālūf*? As-t-il été utilisé pour orner et embellir la mélodie? Possède-t-il une fonction rythmique, phonologique et prosodique?

Pour cela, nous allons décomposer les formes pour appréhender le geste vocal de chaque segment phonologique et prosodique. La finalité est de saisir l'utilisation de *zarqa* en vue d'embellir la mélodie du *muwashshah* du XIXe siècle.

1. Description de la structure phonologique et prosodique

En poursuivant l'analyse, nous avons adopté la description phonologique et prosodique afin de trouver la légitimité de l'accent utilisé dans le chant et dans sa structure poétique.

Description des mots accentués dans les formes en *tba' dhil*

الطبع الذيل *tba' dhil*

mode	lieu	long / bref	voyelle	syllabe	lettre	mot	forme
sonore مجهور فيه شدة مع توسط	alvéolaire	bref	(o)	3	(noun, ١)	العصن	<i>btayhi1</i>
مهموس فيه شدة يسبقه صوت مجهور	vélaire	long	(a)	2	(ك , ka f)	تذكاركم	<i>btayhi3</i>
مهموس يسبقه صوت مجهور	glottale	long	(a)	2	(, ha) (ه)	نهاري	<i>btayhi4</i>
sonore مجهور فيه شدة	bilabiale	long	(a)	1	(ب ba)	باسم	<i>draj 2</i>

Commentaire du tableau des formes en *tba' dhil*

Dans ce tableau, on a identifié la nature des syllabes accentuées, leur vocalisation, leur ordre et leur endroit ainsi que leur mode d'articulation. Selon l'emplacement de *zarqa* sur ces syllabes, on n'a pas remarqué une fonction syntaxique ou relationnelle avec le sens du mot. En résumé, le *ta'am* dans ces conditions est en relation avec la structure mélodique et métrique des mots, car il rallonge la lettre et lui attribue une certaine longueur. Reste à savoir si la quantité syllabique est en rapport avec le rythme musical.

Description des mots accentués dans les formes en *tba' sikah*

الطبع الصيكة *tba' sikah*

mode	lieu	long / bref	voyelle	syllabe	lettre	mot	forme
شدة مع توسط	alvéolaire	long	(i)	4	(noun, ١)	خبراني	<i>btayhi1</i>

Commentaire du tableau des formes en *tba' sikah*

Pour la forme en *tba' sikah*, le signe *zarqa* a été mis sur la quatrième et dernière syllabe longue en (*nī*) de forme (cvv) et celle-ci a été précédée aussi d'une syllabe de même format. Ceci permet de rallonger encore plus la durée et faciliter l'ajout des agréments. L'accent mis sur la consonne (*n*) marque l'appui ou l'élan et se prolonge sur « *i* » avec une inflexion de la voix vers le bas.

III-2 Comparaison et analyse des formes accentuées avec la partition de la Rachidiya

La version des *nawbas* de la Rachidiya a été transcrite au début du XXe siècle (1951-52) par un éminent musicien tunisien Mohamed Triki⁵⁰ dont l'enseignement du solfège s'est fait à travers un Italien. La transcription de ce solfège s'est faite en s'appuyant sur l'audition des vieux de la tradition du *mālūf* qui l'ont appris sur des maîtres du XIXe.

C'est la raison pour laquelle, notre choix s'est posé sur cette version pour mieux saisir et analyser les ornements du répertoire accentué du XIXe siècle.

Puisque les paroles du chant du corpus choisi sont les mêmes que celles qui sont transcrites en solfège à la Rachidiya, et malgré que cette partition soit schématique et ne représente pas tous les éléments esthétiques de l'interprétation, nous pensons qu'on peut les comparer et approcher les lieux accentués avec les segments ou les intervalles mélodiques qui lui sont attribués, tout en les considérant comme repère avec le texte des paroles. L'analyse des formes se fera sur plusieurs angles. On commencera par rechercher la quantité syllabique et son rapport avec le rythme puis l'apport phonologique et prosodique et pour conclure retrouver l'apport musical et avec l'embellissement mélodique dans l'interprétation du XIXe.

Quantité syllabique et rapport rythmique

Nous savons que la syllabe est une unité segmentale, c'est-à-dire un groupement de plusieurs phonèmes. La forme typique d'une syllabe est: consonne et voyelle (cv). Cependant, l'accent est une notion suprasegmentale. Une syllabe accentuée est prononcée ou semble être prononcée avec plus d'énergie. Dans la majorité des cas de ce corpus, l'accent a été mis sur des voyelles longues de format (cvv). Mais pour comprendre sa fonction mélodique ou ornementale, on est obligé de la comparer avec la version chantée. Par conséquent, si on fait correspondre chaque quantité syllabique à la structure rythmique du *btayhi* ou du *draj*, on connaîtra la durée ou la tonalité appropriée au temps fort (*dom*) et au temps faible (*tek*).

Sachant que le *btayhi* est un rythme ayant une fraction 4/4 ou 8/8, il a une cellule qui se présente dans les fascicules de la Rachidiya ainsi:



Pour saisir les segments favorisant les embellissements des *muwashshahāt*, on a fait une segmentation prosodique et on l'a superposée à la structure rythmique.

Les vers accentués du *btayhi* *dhil*

ر	قط	رن	ه	جو	ب		ن	غص	لن	حل	قد
6	5	4	3	2	1		5	4	3	2	1
cv	cvc	cvc	cv	cvc	cv		cv	cvc	cvc	cvc	cvc
		Dom					Dom			Dom	

Dans ce *btayhi 1*, on remarque que la quantité syllabique n'est pas la même dans les deux hémistiches. Le placement du *ta'am* est sur la dernière syllabe du premier hémistiche et son prolongement s'est fait sur la forme (cv) avec une voyelle « o ». Mais étant donné que la direction de la voyelle « o » a tendance à se surélever, le chanteur utilise cette énergie d'accent mis sur un phonème nasal sonore pour émettre un mouvement en vue d'équilibrer avec le rythme musical. Aussi, la correspondance de cet accent avec la structure rythmique s'est donc faite sur un temps fort (*dom*).

On remarque que la nature des segments prosodiques est différente et ne crée pas de symétrie comme pour la forme du *qasid*. C'est à dire, le segment n° 1 (cvc) du premier hémistiche n'est pas égal au segment n° 1 (cv) du deuxième hémistiche car il a une consonne manquante.

D'autre part, le segment n° 3 (cvc) du premier hémistiche a une consonne en plus par rapport au segment n° 3 (cv) du deuxième hémistiche. Le cinquième segment du premier

hémistiche est sous forme (cv), contrairement au cinquième segment du deuxième hémistiche qui se présente sous la forme (cvc). Au final, le sixième segment est en plus dans l'hémistiche deux et n'a pas de correspondant dans l'hémistiche premier.

Au niveau du rythme, le chant commença au troisième temps de la mesure.

C'est ce qui fait correspondre la syllabe « *noun* » du mot الغصن à la structure



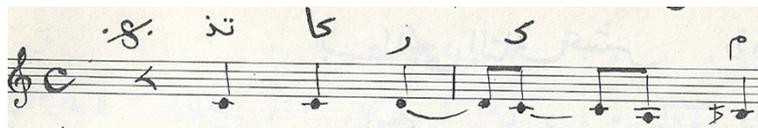
Autrement, elle existera sur toute une cellule avec un accent sur le premier temps. Le schéma de ce dessin mis sur la syllabe « *noun* » ne représente pas exactement le signe zarqa mais il lui ressemble dans le mouvement vocal.

Les vers accentués du *btayhi3 dhil*

عم	ط	وط	ماء	تن	ن	جم	من		دي	عن	كم	ر	كا	تذ
8	7	6	5	4	3	2	1		6	5	4	3	2	1
cvvc	c v	cvc	cvvc	cvc	c v	cvc	cvc		cv v	cvc	cvc	c v	cvv	cvc
													Do m	

Dans ce vers, l'accent est mis sur la deuxième syllabe du premier hémistiche et a été placé sur une unité segmentale longue (cvv) et sur un temps fort (*dom*) par rapport au rythme du *btayhi*. Puis à l'étape prosodique, on relève des variables segmentales dans les deux hémistiches, soit au niveau de la quantité syllabique, soit au niveau de la nature des segments. Comme par exemple, la nature du segment n° 2 (cvv) du premier hémistiche, elle est différente du n° 2 (cvc) du deuxième hémistiche. De même, le segment n° 5 (cvc) du premier hémistiche est différent du segment n° 5 du deuxième hémistiche qui est de forme (cvvc). Puis, le segment n° 6 (cvv) du premier est autre que celui du deuxième qui est de forme (cvc). Au final les segments n° 7 et n° 8 du deuxième hémistiche n'ont pas de correspondant dans le premier hémistiche. Alors, ce qu'on peut en déduire de la variabilité des segments, c'est qu'ils font partie de la spécificité prosodique et multi rythmes des *muwashshahāt*.

Au niveau périodique, le mot accentué تذكركم correspond dans la mélodie à la structure suivante:



La syllabe accentuée est dans la première mesure sur la note do (noire) et par conséquent sur un temps fort (*dom*). Dans cet exemple, on ne relève pas de formule mélodique comme celle de *zarqa*. Ce qu'on peut dire, c'est que le phonème (*kaf*) est vélaire et ne peut être sonore mais, étant accompagné de la voyelle « a », devient soufflé sur une note fixe.

Les vers accentués du *Btayhi4 en Dhill*

مغ	ط	مي	نا	م	في	لا	و		وا	س	لي	لي	و	ري	ها	ن
8	7	6	5	4	3	2	1		8	7	6	5	4	3	2	1
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv		cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv
																Dom

Dans ce vers, l'accent est mis sur la deuxième syllabe du premier hémistiche. La segmentation contient une variation au niveau de la dernière syllabe de chaque hémistiche. C'est-à-dire, la nature du segment n° 8 du premier hémistiche est de forme (cvv), contrairement au segment n° 8 du deuxième hémistiche qui est de forme (cvc). Par contre, au niveau du rythme, le mot accentué *نهارى* a été placé sur une unité segmentale longue et sur un temps fort (*dom*) par rapport au rythme du *btayhi*. Seulement, la structure du phonème (*haa*) est prononcée sur une structure mélodique syncopée commençant son élan sur un temps faible. Autrement dit, l'accent est mis sur la thesis et se termine sur le katalexis avec une liaison de coulé. Cf. la figure qui suit:



Les vers accentués du *draj2 en dhil*

ر	عط	عن	من	س	نا		آل	ل	عن	من	س	بأ
6	5	4	3	2	1		6	5	4	3	2	1
cv	cvc	cvc	cvc	cv	cvv		cvvc	cv	cvc	cvc	cv	cvv
												Dom

Dans ce vers, le *ta'am* est mis sur la première syllabe d'unité segmentale longue (cvv) et de temps fort (*dom*). Bien que la quantité rythmique semble équilibrée, on constate qu'au niveau des unités segmentales prosodiques, il y a des variantes au niveau des deux dernières syllabes. C'est à dire, le segment n° 5 du premier hémistiche est de forme (cv), contrairement au n° 5 du deuxième hémistiche qui est de forme (cvc) et, similairement, pour le segment n° 6 du premier hémistiche qui est de forme (cvvc) et celui du deuxième hémistiche ayant la forme (cv). Le rythme du début de ce *muwashshah* n'est pas en *draj* (6/4) mais en rythme *horub* (3/8) et le mot accentué est *باسم*. L'accent est positionné sur le phonème (*baa*) qui porte le temps fort de la mesure et est présenté en structure d'une noire pointée comme dans la figure qui suit.



Bien que la structure dans la partition soit simplifiée et ne marque pas d'ornement, elle est embellie à l'exécution du chant.

Les vers accentués du *btayhi* en *sikah*

1e hémistiche

خَبْ	بِ	رَا	تِي	فَا	مَا	لُو	مَخْ	بُو	بِي	وَا	مَا	لِي
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cvc	cvv	cvv	cv	cvv	cvv
												Dom

2e hémistiche

وَا	أَيُّ	نَا	مَا	نَطْ	لَبْ	فَضْ	لُوا	يِرْ	ضِي	قِي	تَا	لِي
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvc	cvc	cvv	cvc	cvv	cv	cvv	cvv

Dans cette strophe du *muwashshah* en *btayhi sikah*, on relève un accent mis sur la quatrième syllabe et sur une forme prosodique (cvv) et qui est aussi sur un temps fort (*dom*) de la cellule rythmique. Le nombre des quantités syllabiques des deux hémistiches est différent ainsi que la nature segmentale. Cette variabilité est représentée dans le tableau qui suit:

segment	hémistiche 1	hémistiche 2
n°1	cvc	cv
n°2 n°5	cv	cvc
n° 3	cvv	cv
n°6 n°7 n°9	cvv	cvc
n° 8	cvc	cvv

Au niveau de l'agencement rythmique en rapport avec la mélodie transcrite dans le fascicule de la Rachidiya, on fait remarquer que le mot est utilisé comme un trope et le *ta'am* est mis sur le mot répété *خبراني*.



Notre constat à ce niveau d'analyse est que la quantité syllabique est différente d'un vers à l'autre ou d'un hémistiche à l'autre. Ceci peut s'expliquer par la nature de la structure du *muwashshah* à multi-rythmes. Cependant, le rapport avec le rythme musical est rétabli avec l'utilisation des accents sur lesquels sont mis des formules mélodiques servant comme ornement pour donner plus de dynamisation et de couleur à la mélodie, au lieu de ne chanter la syllabe que sur la note « sol » comme sur la version du solfège de la Rachidiya.

L'apport phonologique et prosodique

Dans les textes analysés, l'accent a été posé soit sur la première syllabe, soit sur la deuxième ou troisième, voire en exception sur la dernière syllabe du vers. Cela est contraire à la position de l'accent dans les textes religieux hébraïques où il ne peut être que sur la dernière syllabe du mot ou sur la pénultième, si le mot se termine par une quiescente.

Au niveau des voyelles, le signe *zarqa* a été placé sur des phonèmes vocalisés en majorité en « a », et en nombre moindre sur la voyelle « o » et « i ».

D'après ces éléments préliminaires, on n'a pas trouvé de réponse pour le choix du placement de l'accent ni de rapport direct avec l'explication donné par certains *khazan* sur l'utilisation de l'accent pour la compréhension du texte. L'ayant signalé auparavant, ce *ta'am* n'a pas été généralisé sur tous les *muwashshahāt*, et à ce niveau-là, nous considérons que le transcritteur a mis l'accent sur les formes qu'il connaît le plus de mémoire. On n'a pas trouvé d'autres relations ou explications plausibles à son choix à ce point.

En revanche, l'idée que cet accent est un motif mélodique a permis d'avancer l'analyse du corpus pour trouver des réponses aux autres interrogations notamment. Ainsi, ça permet de repérer ces formules ou motifs mélodiques à partir du mouvement vocal et de la division suprasegmentale. La recherche a amené à comparer le texte judéo-arabe avec la mélodie solfiée, ce qui a permis d'entrevoir la légitimité des accents et de trouver leur correspondant comme temps fort dans la cellule rythmique.⁵¹ C'est-à-dire, étant donné que les accents sont mis sur des syllabes ouvertes et surtout longues, cette manière de procéder permet de donner plus d'énergie et de durée à la syllabe et par conséquent, de faciliter la mise des agréments. Alors, pour répondre à la question posée, ce *ta'am* a un impact sur la structure mélodique et, en même temps, au niveau esthétique. Aussi, l'intonation de *zarqa* n'est pas spécifique à la cantillation juive mais est plutôt une assise dans l'interprétation du chant arabe sur les voyelles longues. Au final, ce signe de *ta'am zarqa*, est forcément un des motifs traditionnels spécifiques exécutés aussi chez les musulmans tunisiens à l'oral.

L'apport musical

Par ailleurs, en faisant correspondre les mots accentués à la mélodie de la Rachidiya, on a constaté que la note sur laquelle l'accent a été mis est soit sur la quinte du *tba'*, soit sur sa note principale ou sur sa tierce. C'est-à-dire pour la gamme du *dhil* en do, l'accent est mis sur (sol) ou sur (do). Et pour la gamme de *sikah* mi ½ bémol, l'accent a été mis sur la tierce (sol).

Au niveau de la durée, les syllabes accentuées sont portées sur deux temps (une noire ou deux croches) avec un appui sur la première structure d'où part l'élan, et une ornementation sur les temps suivants comme pour le *draj sikah*. Les notes sur la partition prennent la forme ondulatoire comme pour le signe *gruppetto* ou *zarqa*, bien qu'il ne soit pas marqué dans la partition par un signe. À cette étape, on ne peut ignorer le problème de la transcription musicale, qui ne peut être très pointue, faute de pouvoir décrire toutes les inflexions très subtiles de la voix, malgré le fait qu'elles soient interprétées pendant le chant.

Au final, on atteste de ces résultats la spécificité des motifs mélodiques dans l'interprétation et dans l'embellissement des *muwashshahāt* profane, qu'ils soient chantés par les Juifs ou par les musulmans.

Conclusion

En conclusion à ce travail de recherche sur l'embellissement des *muwashshahāt* dans les textes transcrits en hébreu et chantés au XIXe siècle, on a exposé les constats relevés dans les deux *sfina de mālūf* et on a donné les réponses aux questionnements posés au début de cet article.

Bien que l'arabe et l'hébreu soient des langues sémitiques, les voyelles ne correspondent pas aux mêmes signes graphiquement. En revanche, on y retrouve, généralement, les mêmes sons, à l'exception de quelques lettres. C'est alors qu'après la découverte des fascicules transcrits en caractères hébraïques, qu'on a remarqué que pour vocaliser les poèmes, le transcripteur a remplacé la *fatha* « a » par *alif* (א) et la *dhamma* « o » par *waw* (ו) et pour la *kasra* « i » par *ya* (י). Et au niveau des mots géminés, il a utilisé un « *dagech* », c'est-à-dire, il a mis un point au milieu de la lettre géminée pour que le chanteur articule la gémination.

Bien que, le *ta'am zarqa* appartient à la cantillation juive, il a été repéré dans les deux fascicules du *mālūf* (chant profane) en *tba' dhil* et *tba' sikah*.

Le *ta'am zarqa* est habituellement mis sur un texte hébreu sacré pour mieux soigner la diction et pour clarifier le sens du mot. Mais, notre étonnement, s'est fait pour son usage sur des textes poétiques initialement écrits en arabe et chantés sur des mélodies composées en *tba'*. C'est de là qu'on est parti pour résoudre cette énigme et répondre aux interrogations notamment sur le rôle que joue cet accent dans les *muwashshahāt* du *mālūf*. De plus, pourquoi le transcripteur l'a-t-il mis sur certains *muwashshah* et pas sur d'autres? Cet accent pouvait-il avoir un impact sur la structure mélodique ou poétique du texte? Pouvons-nous dire que l'utilisation de cette intonation établit une esthétique spécifique à une période préexistante dans la pratique du chant du *mālūf*, ou cet accent *zarqa* est spécifique à la cantillation? Ou bien, les *ta'amim* sont-ils des motifs musicaux traditionnels et stéréotypés, spécifiques à une région⁵² comme l'a signalé Hervé Roten⁵³ ou comme l'a décrit Sillamy dans le tableau des *ta'amim*?

La démarche qu'on a adoptée pour répondre à ces questionnements s'est faite, au début, par une étude générale des fascicules judéo-arabe, puis ensuite par une analyse pointue, où on a trouvé des explications au niveau phonologique, rythmique, prosodique et musicale sur l'utilisation du *ta'am zarqa* comme ça été relevé dans les analyses.

Alors, notre conclusion est que ce signe *zarqa* des *ta'amim* a été utilisé comme une décoration mélodique, donc comme une trace d'ornement ou d'embellissement issu de la tradition musicale d'usage au XIXe siècle à Tunis. Voire, qu'il pouvait renseigner sur les formules mélodiques de l'époque. Et que la légitimité de l'utilisation de cet accent vient de l'agencement des phonèmes et de leur intonation. Notons-le, tout de même, que le contexte religieux hébraïque est toujours attentif à protéger la pratique du patrimoine de la région où il vit. Autrement, le juif tunisien qui est un fêru né de la mélodie qu'il est habitué à pratiquer, nous a transmis à travers cette version transcrite en judéo-arabe, un modèle ornemental spécifique à l'interprétation mélodique des chanteurs tunisiens, qu'ils soient juifs ou musulmans.

E-mail: leila_haba@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

Attal (Robert) & Avivi (Joseph), Registre matrimonial de la communauté juive Portugaise de Tunis (1843-1854), Institut Ben-Zvi, Jérusalem 2000, Oriens Judaicus, séries IV, Vol IV

Avner (Bahat), La poésie hébraïque médiévale dans les traditions musicales des communautés juives orientales. In: Cahiers de civilisation médiévale, 23e année (n°92), Octobre-décembre 1980, pp. 297-322.

Baron D'Erlanger (Rodolphe), La musique arabe; vol 2-5, Les Geuthner, reproduction de l'édition de 1935, Paris 2001.

Cohen (David), Le parler arabe des juifs de Tunis, coll. Études juives, ISBN: EHESS, Paris 1964

- Danhouser (Adolphe), Théorie de la musique: Édition revue et corrigée par Henri Rabaud, Paris, Henry Lemoine, 1929, 128 p.
- Langlois (Michael), Initiation à l'Hébreu biblique, e-Learning, l'alphabet & voyelles, visité le 16-22/03/2017
- Lévy (Lionel), <http://www.harissa.com/news/article/les-livournais> à Tunis 1609-1951
- Renan (Ernest), Histoire générale et système comparé des langues sémitiques, 3e édition revue et augmentée, Paris 1863.
- Roten (Hervé), Musiques liturgiques juives. Parcours et escales. Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 1998. Collection « Musiques du monde ». 174 p., 32 illustrations, glossaire, bibliographie, discographie, accompagné d'un disque compact.
- Sebag (Paul), Histoire des juifs de Tunisie des origines à nos jours, Histoire et perspectives Méditerranéennes, le Harmattan, 1991, 335p.
- Shiloah (Amnon): Les traditions musicales juives, Paris: Maisonneuve et Larose, 1995, 336 p.
- Vassel (Eusèbe), La littérature populaire des israélites tunisiens, Revue tunisienne, Leroux, Paris 1904-1907, Tunis, 1956, 53p.
- Walters (James E.) et al., « Joseph of Ahwaz - ܝܘܫܘܥ ܐܗܘܘܙ » in A Guide to Syriac Authors last modified août 17, 2016, <http://syriaca.org/person/817> .
- Weisz (Miksa), Catalogue du fonds Kaufmann David de l'Académie Royale de Hongrie, Manuscrits et Imprimés, Budapest 1906.
- Zafrani (Haïm), Juifs d'Andalousie et du Maghreb, Maisonneuve et Larose, Paris 1996
- Nathan (Edmond Yafil), مجموعة الأغاني و الألحان من كلام الأندلس, Alger, 1904.

ابن عبد ربه (علي)، في فنّ الموسيقى سفاين المألوف التونسي، الدار العربية للكتاب، تونس
1998

الحاج ابن عبد ربه (علي)، في فنّ الموسيقى سفاين المألوف التونسي، الدار العربية للكتاب،
تونس 1998

الرزقي (صالح)، الأغاني التونسية، الدار التونسية للنشر، تونس 1967

المهدي (صالح)، التراث الموسيقي التونسي، الإيقاعات في الموسيقى العربية، السفر 9، وزارة
الشؤون الثقافية، تونس

المهدي (صالح)، الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات
الجامعية، الجزائر، نوفمبر 1986

المهدي (صالح) والمرزوقي (محمد)، المعهد الرشيد للموسيقى التونسية، تونس 1981

المهدي (صالح)، مقامات الموسيقى العربية، المعهد الرشيد للموسيقى التونسية، تونس 1982

الكعك (عثمان)، التراث الموسيقي التونسي، أحمد الوافي 1850-1921، السفر 5، وزارة
الشؤون الثقافية، تونس

السفانجي (محمد)، الرشيدية، مدرسة الموسيقى والغناء العربي في تونس، شركة كاهية للنشر،
تونس 1986

الشنب (محمد)، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، الطبعة 3، مكتبة أمريكا والشرق اديان
ميزونف، باريس 1954

قريعة (السعد)، مقدمة كتاب مجموع في فنّ الموسيقى للحاج علي بن عبد ربه الفداوي تقديم
وتحقيق، مجلة دراسات أندلسية، تونس

Alphabet arabe & hébreu

© Michael Langlois • 12 septembre 2014 • michaellanglois.fr

Arabe		Trans.	Hébreu	
hamza	ء	ʾ	ʾalēf	א
ʾalif	ا	ā		
bāʾ	ب	b	bêt	ב
tāʾ	ت	t	taw	ת
ṭāʾ	ٹ	ṭ	→ šin	ש
ġīm	ج	ġ	ġimèl	ג
hāʾ	ح	ḥ	hêt	ח
ḥāʾ	خ	ḥ		
dāl	د	d	dolèt	ד
ḍāl	ذ	ḍ	→ zayin	ז
rāʾ	ر	r	rēš	ר
zāy	ز	z	zayin	ז
sīn	س	s	somèkh	ס
			šin ¹	ש
šīn	ش	š	šin ²	ש
šād	ص	š	šodé	צ
ḍād	ض	ḍ		
ṭāʾ	ط	ṭ	ṭêt	ט
ẓāʾ	ظ	ẓ	→ šodé	צ
ʿayn	ع	ʿ	ʿayin	ע
ġayn	غ	ġ		
fāʾ	ف	f	pé	פ
qāf	ق	q	qôf	ק
kāf	ك	k	kaf	כ
lām	ل	l	lomèd	ל
mīm	م	m	mém	מ
nūn	ن	n	nūn	נ
hāʾ	ه	h	hé	ה
wāw	و	w	waw ³	ו
yāʾ	ي	y	yôd	י

¹ Parfois → šin ש.

² Parfois → šin ש.

³ À l'initiale → yôd י.

Hébreu		Trans.	Arabe	
ʾalēf	א	ʾ	hamza	ء
			ʾalif	ا
bêt	ב	b	bāʾ	ب
ġimèl	ג	ġ	ġīm	ج
dolèt	ד	d	dāl	د
hé	ה	h	hāʾ	ه
waw	ו	w	wāw	و
zayin	ז	z	zāy	ز
			ḍāl	ذ
hêt	ח	ḥ	hāʾ	ح
			ḥāʾ	خ
ṭêt	ט	ṭ	ṭāʾ	ط
yôd	י	y	yāʾ	ي
kaf	כ	k	kāf	ك
lomèd	ל	l	lām	ل
mém	מ	m	mīm	م
nūn	נ	n	nūn	ن
somèkh	ס	s	→ sīn	س
ʿayin	ע	ʿ	ʿayn	ع
			ġayn	غ
pé	פ	p	fāʾ	ف
			ẓāʾ	ظ
šodé	צ	š	šād	ص
			ḍād	ض
qôf	ק	q	qāf	ق
rēš	ר	r	rāʾ	ر
šin	ש	š	šīn ⁴	ش
			šīn ⁵	س
			ṭāʾ	ٹ
taw	ת	t	tāʾ	ت

⁴ Parfois → sīn س.

⁵ Parfois → šīn ش.

Les ordre des rythmes de la *Nawba* (3e fascicule, Conservatoire national de musique et de danse, Ministère de la culture)

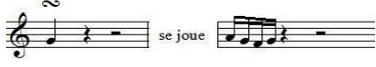
La Tunisie

تونس

1 M'saddar	6/4	المصدر - 1
2 Touk	3/4	الطوق - 2
3 Salsla ou Hroub	3/8	السلسلة أو الهروب - 3
4 B'tayhi	4/4	البطائحي - 4
5 D'khoul barouel	6/4	دخول البراول - 5
6 Barouel	3/4	البراول - 6
7 Daraj	6/4	الدرج - 7
8 Khafif	6/4	الخفيف - 8
9 Khatm	6/8	الختم - 9

NOTES

1. *Muwashshah*: une forme poétique à stances d'origine andalouse
2. 'Abbas (I), *Tarikh 'al-'adab 'al-'andalusi* (L'histoire de la littérature Andalousie), Liban: Dar Ethaqaffa, 1962, 389p.
3. Rezgui (Sadok), *Aghani Tounsia*, Dar tunisienne lennachr, Tunis 1967
4. *Toubū'*: pl. *tba'* c'est l'appellation du mode au Maghreb
5. *Maqāmet*: pl. *maqām* nom donné au mode en Orient
6. *Qasida*: forme poétique classique à rime fixe, elle contient deux hémistiches et est composée dans un seul mètre
7. Badaoui (A), L'art de la poésie, traduction, compilation et critique des textes d'Aristote, Al-Farabi, Ibn Sina, Ibn Rochd, éd. Maqtabet al Nahdha al Masryia, Le Caire: 1953, p.203
8. Habbachi (L), les styles vocaux dans l'interprétation du *muwashshah* arabo-andalou de Tunis, thèse, soutenue à la Sorbonne, Paris 2007
9. *Sikah*: le nom d'un *tba'* sur mi demi-bémol, voir Salah Mehdi, *Maqāmet al mousiqā Al Arabia*, la rachidiya , Tunis, 1982
10. *Sfāin*: pl. *sfina* recueil de poésie andalouse, voir Rezgui, Aghani Tounsia, Dar tunisienne lennachr, Tunis 1967
11. Dr. Weisz (Mihsa), Catalogue du fonds Kaufman de l'Académie Royale de Hongrie, Budapest 1906
12. *Dhil*: le nom d'un *tba'* sur Do, voir Salah Mehdi, *Maqāmet al mousiqā Al Arabia*, la rachidiya, Tunis, 1982
13. Habbachi (Leila), *Sfina mālūf bel khat el Ibri naql wa tahqiq nawba dhil et nawba sikah (1886-1887)*, ouvrage en arabe avec un résumé Français et Anglais, éd. Dar Souhnoun, Tunis 2018

14. Bonan (Haim), 1823-1915, un homme de lettre qui a collectionné la *sfina du mālūf* et qui a été transcrite par Moshé Shammama en caractères hébraïques et divisé en fascicules selon le *tba'*, Livourne 1886
15. Ibn Abd Rabou (Ali), le collecteur de fi fan al musiqua, mālūf tūnsi, Ministère de la Culture, Tunis 1998
16. L'opération d'ajouter des voyelles à un texte arabe ou hébraïque est la « voyellisation » ou vocalisation, L'encyclopédie Universalis
17. *Ta'am zarqa* ⌘
18. Gruppetto, signe d'ornement mélodique 
19. *Khazan*: celui qui lit les livres sacrés de la tradition juive à la synagogue
20. *Ta'am*: pl. *Ta'amim* signes de la cantillation en judaïsme (accents bibliques), Universalis.fr
21. Cf. à la mélodie des *muwashshahāt* de la nachriya *dhil* et *sikah*
22. Formules: sont une série de « points d'appui », de « bornes » relativement fixes délimitant des groupes de notes « mobiles ». Universalis.fr
23. <https://www.iemj.org/fr/contenuen-ligne/articles-de-fond/psaumes-et-psalmodie.html>
24. <http://www.cosmovisions.com/musiChant.htm>
25. Trope: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Trope_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Trope_(musique))
26. *Barwel*: Rythme de 2/4 appartenant à la suite rythmique dans une nawba
27. *Khefif*: Rythme de 6/4 appartenant à la suite rythmique dans une nawba
28. *Khetm*: Rythme de 3/4 appartenant à la suite rythmique dans une nawba
29. *Abyet*: pl. *Bayt* ou vers, est un morceau de chant composé sur les deux vers d'un poème de la forme classique selon le même mètre prosodique de deux hémistiches dont débute le chant.
30. *Btayh*: Rythme 4/4 de la *nawba* en 4/4, cf. Manoubi Snoussi, *Initiation à la musique tunisienne*, CMAM p. 106
31. *Draj*: Rythme 6/4 de la *nawba* tunisienne. Cf. Manoubi Snoussi, *Initiation à la musique tunisienne*, CMAM p. 111
32. Les formes chantés (*abyet*, *btayhi*, *barwel*, *draj*, *khefif* et *khetm*) sont des parties de la *nawba* traditionnelle (*mālūf*) qui représente une suite mélodico-rythmique, c-à-d doivent être joués sur un même *tba'* et selon le rythme du plus lent au plus rapide.
33. Habbachi (Leila), *Sfina mālūf en caractères hébreux*, éd. Dar Souhnoun, Tunis 2018
34. Ibn Abd Rabou (Ali), le collecteur et transcripateur de Fi fan al musiqua, 'Sfain al mālūf tūnsi, Ministère de la Culture, Tunis 1998
35. Rachidiya: Association créée en 1934 à Tunis par des artistes et hommes de lettres pour la sauvegarde du patrimoine
36. Patrimoine musical tunisien, *nawba dhil*, 3e fascicule, *nawba sikah*, 5e fascicule, Conservatoire national de musique et de danse
37. *Ta'amim*, Wikipédia
38. Hervé ROTEN: Musiques liturgiques juives. Parcours et escales »
39. Olivier Tourny, « Hervé ROTEN: Musiques liturgiques juives. Parcours et escales », *Cahiers d'ethnomusicologie* 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 18 avril 2020

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1685>

40. Cantillation hébraïque, Wikipédia

41. <http://dikdouk.free.fr/Liens.htm>

42. *Khazen*: celui qui lit les livres massorétiques dans la synagogue

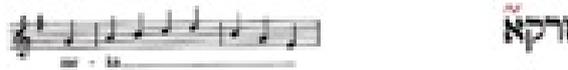
43. Dikdouk, op.cit.

44. Al Farahidi (Khalil Ibn Ahmad), 718-791, écrivain et philologue du sud de l'Arabie

45. Sibawayh (Abu Bishr): grammairien de langue arabe d'origine perse 760-796

46. Al Ajouz (M) & Al ghazal(M), *Anahj AlJadid fi fan atjwid*, éd. Maqktabat Al Maaref, Beiryout 1985

47. Sillamy (J-C), tableau des principaux taamim, Wikimédia, France 2012



48. Cantineau (J), De la place de l'accent de mot en hébreu et en araméen biblique

49. Cf. Sillamy

50. Triki Mohamed, (1899-1998) compositeur tunisien et membre de la Rachidiya dès sa création en 1934

51. Cf. Btayhi p.13

52. Dikdouk, op.cit.

53. Cf. Roten (Hervé): "Musiques liturgiques juives. Parcours et escales", *Cahiers d'ethnomusicologie*, 11 | 1998.