

# توشيات غريب

## RÉPERTOIRE DE MUSIQUE ARABE ET MAURE

Collection de Mélodies, Ouvertures, Noubet,  
Chansons, Préludes, etc.

recueillie par M. EDMOND-NATHAN YAFIL  
sous la direction de M. JULES ROUANET  
Ancien Directeur de l'École de Musique du Petit Athénée d'Alger

N<sup>o</sup> 17.

## TOUCHIAT GHRIB



Les morceaux détachés du RÉPERTOIRE DE MUSIQUE ARABE ET MAURE sont en vente.

chez L'ÉDITEUR M.N.E. YAFIL, 16, Rue Bruce ALGER

et chez les principaux marchands de musique d'Algérie, de Tunisie, de France et de l'Étranger.

Tous droits d'exécution, reproduction, transcription arrangements sont réservés pour tous les pays.

N<sup>o</sup> 17. PRIX NET: 2 FRANCS 50 C.

Médaille d'Argent à l'Exposition d'ARRAS.

BRITKOPF & HÄRTEL  
BEAR BUILDING  
22-24 WEST 38th ST., N. Y.





# REPERTOIRE DE MUSIQUE ARABE ET MAURE

La collection que nous présentons au public se recommande à lui à divers titres.

On connaît la merveilleuse floraison des arts musulmans du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> Siècle et ce qui nous est resté de leur architecture, de la sculpture, de la céramique, de la damasquinerie, de la décoration des manuscrits, nous montre à quelle perfection étaient parvenues ces manifestations d'une civilisation avancée.

Aujourd'hui, après de trop longues années d'indifférence, nous essayons, en Algérie et en Tunisie, de sauver d'un oubli définitif les traditions d'art qui avaient créé tant de chefs d'œuvres. Mais cette sollicitude et cette curiosité n'étaient pas encore allées à la musique. Cependant la musique, au temps des Kalifes aussi bien qu'aux époques modernes, a été très en honneur et a toujours joué un rôle important dans la vie publique et privée des Musulmans. Elle méritait donc qu'on songeât à la sauver, elle aussi, de la disparition; d'autant plus que, n'ayant jamais été écrite, elle ne survivait que par la transmission auditive, par des traditions qui s'altéraient et pouvaient finir par se perdre totalement.

Elle le méritait encore par sa valeur propre, par la richesse de ses modes et par la place qu'on lui doit, dans l'histoire, entre la musique grecque et la musique grégorienne. Et on s'étonne vraiment qu'une pareille œuvre de conservation n'ait pas encore été tentée sérieusement.

C'est cette œuvre que M. E. N. Yafil a essayé de réaliser et à laquelle nous avons été heureux de collaborer. Nous avons voulu: fixer, avant qu'elles se perdent totalement, les mélodies de tout ordre qui constituent le répertoire si riche des musiciens indigènes; sauver de l'oubli ce qui nous est resté d'un art autrefois très florissant; consigner, en notation moderne et mettre ainsi à la disposition des amateurs, une musique originale à peu près inconnue; soumettre aux musicologues des éléments, nouveaux pour eux, de l'histoire musicale des peuples d'Orient et transcrire définitivement pour les Musulmans le recueil des mélodies typiques de leur race et de leur religion qui ont suivi partout le peuple de Mahomet et constituent aujourd'hui les seuls vestiges de sa grandeur artistique.

Les mêmes considérations qui nous ont poussés à nous adonner à cette entreprise nous créaient l'obliga-

tion formelle de conserver aux pièces de notre **Répertoire de Musique Arabe et Maure** leur caractère propre, leur physionomie réelle.

Nous n'avons donc recherché ni adaptation de cette musique au sens musical moderne, ni harmonisation, ni orchestration plus ou moins savantes.

La science des sons simultanés n'existe pas chez les Arabes; il en est de même de l'accompagnement qui est constitué, tous les instruments jouant à l'unisson, par le rythme d'accompagnement donné par les divers instruments de percussion.

Il importait pour cela de recueillir la musique arabe telle qu'elle se joue ou se chante, sans chercher autre chose qu'une transcription scrupuleuse, une écriture sincère des mélodies que les musiciens modernes ont reçues de leurs aînés et dont la plupart ont une origine fort lointaine.

Pour accomplir ce travail il a fallu d'abord, par de longues années d'observation, nous habituer à entendre cette musique, arriver à la comprendre en écoutant tous les jours les exécutants les plus réputés parmi ceux qui sont restés fidèles aux formes traditionnelles. Après cette préparation, nous avons noté les mélodies à l'audition répétée, en disséquant, en quelque sorte, l'œuvre entendue, en la dépouillant des artifices et des ornements que chaque exécutant ajoute suivant le degré de sa virtuosité et au milieu desquels il fallait reconnaître la ligne mélodique à conserver.

C'est le fruit de ce travail, pour lequel nous avons mis à contribution les meilleurs artistes indigènes, que nous offrons au public.

Notre programme ne comporte pas seulement quelques morceaux choisis au hasard; il embrasse, dans une traduction fidèle et consciencieuse, tous les genres de musique arabe et maure, depuis les chansons et les touchiat légères jusqu'aux graves mélodies de la grande époque des Kalifes, qui portent le nom de **musique andalouse** ou de **Grenade**.

Les amateurs qui voudront bien nous suivre dans notre publication posséderont ainsi, avant que le temps ait fait son œuvre, un recueil unique, une sorte de **compendium** d'une musique restée immuable depuis le VII<sup>e</sup> siècle et qui ne manquera pas de les intéresser comme elle passionne tous ceux qui arrivent à la connaître.

JULES ROUANET.



N° 17

# TOUCHIAT GHRIB



**L**E présent fascicule est consacré à une pièce instrumentale de la **Nouba** du mode **ghrib** qui a ceci de particulier qu'elle sert d'ouverture aux **nesserafat ghrib**.

Une nouba complète, dans sa forme la plus classique, se compose tout d'abord d'un prélude vocal appelé **daïra** dont la mélodie parfaitement définie et fixe, sert à vocaliser les paroles: **ya lalan! ya lalan!**<sup>(1)</sup> Le chanteur s'assure ainsi de ses moyens vocaux et se prépare par quelques roulades mesurées à la série des chants qui constituent cet ensemble curieux appelé **nouba** même du temps des Maures et dont le souvenir a survécu en Syrie et dans le Hedjaz.

Après le **daïra**, c'est le **mestekber de senaâ** prélude instrumental que tous les exécutants jouent à l'unisson, sauf toutefois les instruments de percussion qui servent par ailleurs à marquer le rythme d'accompagnement. Ce prélude a des formes traditionnelles définies; mais il est à mouvement et à mesure variables.

Vient ensuite la **touchiat** (voir le N° 3, 5 et 11) sorte d'ouverture instrumentale pendant laquelle le chanteur se recueille encore.

Dès lors commencent les cantilènes au rythme divers, au mouvement de plus en plus rapide et qui s'exécutent dans l'ordre suivant:

1° Le **messeder**, chant large et tranquille, le plus souvent d'un très beau caractère mélodique. Chaque nouba contient un nombre variable de **messedarat**.

2° Le **betah'i** précédé de son **kersi**; le **betah'i** ou **metaïah'i** est d'un mouvement plus rapide que le **messeder**: il se chante également plusieurs **betah'i** consécutifs dans la même nouba.

3° Le **derdj**, précédé de son **kersi**. La mesure devient plus vive; les mêmes formes mélodiques reparaissent, mais le mouvement est plus pressé. Deux ou trois **derdj** se suivent d'ordinaire.

4° Un nouveau **kersi** conduit à la série des **nesserafat**.

Le **nesserafat** est une chanson d'allure rapide le plus souvent à trois temps, alors que jusqu'à présent toute la nouba s'est déroulée sur une mesure ou quaternaire ou binaire. Une nouba comporte beaucoup de **nesserafat**, de un à douze.

Il est vraisemblable que toutes les noubas anciennes avaient une composition uniforme comme nos symphonies et nos sonates classiques. L'œuvre du temps ne nous a transmis que des noubas malheureusement incomplètes: c'est ainsi que seule la **nouba ghrib** possède encore une **touchiat des nesserafat** c'est-à-dire une ouverture instrumentale qui s'exécute avant la série des **nesserafat** et est construite comme eux sur une mesure ternaire.

5° Après les **nesserafat** vient un unique **meklass** ou **moukreles**, final rapide, très mouvementé qui se termine par quelques mesures lentes, rallenties, aboutissant à un point d'orgue terminal.

**MODE GHRIB.** Nous n'avons pas encore pu déterminer les caractéristiques de ce mode. Son ancienneté ne fait pas de doute; les vieux recueils de poésies le mentionnent et classent à part les romances et chansons qui s'exécutaient sur ce mode. Mais bien que la **nouba ghrib** nous soit parvenue très riche en poésies elle n'a pas sauvé des altérations fatales de la tradition les éléments constitutionnels du mode.

Les mélodies en **ghrib** comme on le verra par la **touchiat** se rapportent aux modes **djorca**, **aarak** et **remel maïa**.

Nous signalerons cependant une particularité bonne à retenir: la plupart des poésies chantées sur ce mode sont imprégnées de mélancolie et de tristesse; elles disent surtout les plaintes de l'amour dédaigné, de l'amant qu'on abandonne ou qu'on repousse et qui invoque vainement le souvenir des ivresses passées.

Le mot **ghrib**, d'ailleurs, ne signifie-t-il pas «isolé», «exilé»? Au point de vue musical on remarquera les séquences montantes et descendantes du final.

JULES ROUANET.

(1). Les Arabes d'Alger voient dans ces paroles, dont le sens nous échappe, une allusion à un ruisseau d'Andalousie sur les bords duquel poètes et musiciens aimaient à se réunir et dont le souvenir aurait survécu.

# Touchiat ghrib.

Nº 1.

M. M. ♩ = 160

PIANO.

The first system of music for 'Touchiat ghrib. Nº 1' consists of a grand staff with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'M. M.' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The music begins with a piano dynamic (*f*). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

The second system continues the piece. It features similar melodic and rhythmic patterns. The right hand has a fermata over the first measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Below the grand staff, a single-line staff shows the rhythmic pattern of the left hand, with the instruction 'simile' written at the end.

Nº 2.

The first system of 'Touchiat ghrib. Nº 2' is in the same key signature and time signature as the first piece. It starts with a piano dynamic (*p*) in the right hand and a fortissimo dynamic (*ff*) in the left hand. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece. The right hand has a fermata over the first measure. The dynamics are *p* in the right hand and *ff* in the left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system continues the piece. The right hand has a fermata over the first measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 3.

*f*

Nº 4.

*p* *f* *ff*

*f* *dolce*

Nº 5.

The first system of music for piece Nº 5 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, then forte (*f*), and finally piano (*p*). The melody in the upper staff is characterized by eighth-note patterns, while the bass line provides a steady accompaniment.

The second system continues the piece with two staves. It features a mix of eighth-note and quarter-note patterns in both hands, maintaining the dynamic contrast between forte and piano sections.

The third system of piece Nº 5 shows a more complex texture. The upper staff features a dense pattern of sixteenth notes, while the bass line continues with a steady accompaniment of quarter notes.

Nº 6.

The first system of piece Nº 6 begins with a forte (*f*) dynamic. It consists of two staves with a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

The second system of piece Nº 6 continues with two staves. The upper staff features a long, flowing melodic line with a slur, while the bass line provides a consistent accompaniment.

The third system of piece Nº 6 concludes with two staves. It includes a piano (*p*) dynamic marking and features two distinct endings, labeled '1.' and '2.', for the final phrase of the piece.

Nº 7.

*f*

1. 2.

Nº 8.

*p* *f* *p*

Nº 9.

*f* *p dolce*

3



First system of musical notation, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#). The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music features a melodic line in the treble with slurs and a triplet in measure 3, and a bass line with chords and eighth notes.

Second system of musical notation, measures 5-9. The key signature is one sharp (F#). The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music continues with melodic lines and chords, including a triplet in measure 7.

Nº 10.

Third system of musical notation, measures 10-14. The key signature is one sharp (F#). The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music begins with a forte (*f*) dynamic marking. It features a melodic line with slurs and a bass line with chords.

Fourth system of musical notation, measures 15-19. The key signature is one sharp (F#). The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music continues with melodic lines and chords.

Fifth system of musical notation, measures 20-24. The key signature is one sharp (F#). The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music concludes with melodic lines and chords.

Nº 11.

The first system of music for 'Nº 11' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

The second system continues the piece. The upper staff maintains its melodic flow with eighth-note runs and slurs. The lower staff continues with its accompaniment, showing some rhythmic variation in the eighth-note patterns.

The third system shows the progression of the melody in the upper staff, which includes some chromatic movement. The accompaniment in the lower staff remains consistent in its harmonic support.

The fourth system features more complex melodic phrasing in the upper staff, with slurs and ties. The lower staff continues to provide a steady accompaniment.

The fifth system concludes the piece on this page. The upper staff has a final melodic flourish, and the lower staff ends with a clear harmonic cadence.

The first system of music on page 11 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many sixteenth notes, including a long, sweeping phrase that spans across several measures. The bass staff, with a bass clef and the same key signature, provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with some rests and a fermata over the final note of the system. The bass staff maintains a consistent eighth-note accompaniment.

*Più mosso.*

The third system is marked *Più mosso.* (More motion). The treble staff begins with a triplet of eighth notes, indicated by a '3' above a bracket. The rest of the system continues with a melodic line. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

The fourth system shows a continuation of the melodic and accompaniment patterns established in the previous systems. The treble staff has a more active melodic line, and the bass staff remains steady.

The fifth system concludes the page with a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding accompaniment in the bass staff.



The first system of music on page 12 consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one sharp (F#).

The second system continues the musical piece with similar notation to the first system, maintaining the melodic and harmonic structure.

The third system features accents (marked with a 'y' symbol) in the bass staff, highlighting specific chords or notes. The melodic line in the treble staff continues with fluid eighth-note passages.

The fourth system continues the piece, with the bass staff again featuring accents to emphasize the harmonic accompaniment.

The fifth system shows a key change in the bass staff to one flat (F), while the treble staff remains in the original key of one sharp (F#). This creates a chromatic effect.

The sixth system concludes the piece on page 12. It includes the instruction *rallent.* (ritardando) and ends with a double bar line and repeat signs in both staves.



# REPERTOIRE DE MUSIQUE ARABE ET MAURE

COLLECTION D'OUVERTURES, MÉLODIES, NOUBAT,  
 CHANSONS, PRÉLUDES, DANSES, ETC.

La seule qui embrasse tous les genres de la musique des Maures et des Arabes et qui présente un ensemble complet de leur art musical depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours



## PREMIÈRE SÉRIE

	Prix		Prix
No. 1. NOUBET ET SULTAN. Tchenebar neklabat (mode remel maïa) prélude de la noubat des neklabat. 2 p. de texte, 8 p. de musique	2,50	No. 12. YA BADI EL HASSNI AHLA YA MERHABA. (O déesse de beauté, sois la bienvenue.) Neklbat du mode remel maïa avec son prélude. Paroles arabes et musique	3,—
No. 2. BANE CHERAFF. Extrait de la touchiat du mode maïa, danse traditionnelle pour les mariages et les soirées. 2 p. de texte, 4 p. de musique	2,—	No. 13. TCHENEBAR SIKI. Ancienne marche de Dey d'Alger, usitée aujourd'hui comme danse ou comme introduction aux neklabat du mode sika	2,50
No. 3. TOUCHIAT ZIDANE. Introduction de la noubat du mode zidane. Musique des Maures de Grenade. 2 p. de texte, 7 p. de musique	2,50	No. 14. DJAR EL HAOUA OUHREK. (L'amour m'opresse et brule mon cœur). Chanson du mode moual avec son prélude. Paroles arabes et musique	3,—
No. 4. LI HABIBOUN KED SAMAH LI. (Mon ami m'a pardonné). Chanson ou neklbat du mode aarak précédée de son prélude (mestekber ou siah). Paroles arabes et musique. 2 p. de texte, 10 p. de musique	3,—	No. 15. ZENDANI. 1 <sup>e</sup> recueil varié de 10 petites mélodies du genre populaire chantées d'ordinaire par les messemâat (musiciennes mauresques) et très appréciées par les dames arabes	2,50
No. 5. TOUCHIAT REMEL. Introduction de la noubat du mode Remel. Musique des Maures de Grenade. 2 p. de texte, 7 p. de musique	2,50	No. 16. EL KED EL LADI SABANI. (La taille qui m'a séduit). Neklbat du mode sika précédée de son prélude. Paroles arabes et musique	3,—
No. 6. KADRIAT SENÂA. 1 <sup>er</sup> Recueil de petites mélodies du genre sérieux sur lesquelles se chantent des quatrains de poésie. Paroles arabes et musique. A. Kadria aarak; B. Kadria remel maïa; C. Kadria sika. 2 p. de texte, 9 p. de musique	2,50	No. 17. TOUCHIAT GHRIB. Introduction à la noubat du mode ghrîb qui s'exécute généralement dans l'après-midi. Musique des Maures de Grenade	2,50
No. 7. YA RACHA EL FITANE. (O jeune gazelle séductrice). Chanson ou neklbat du mode zidane précédée de son prélude (mestekber ou siah). Paroles arabes et musique	3,—	No. 18. ZENDANI. 2 <sup>e</sup> recueil varié de 10 petites mélodies du genre populaire chantées d'ordinaire par le messemâat (musiciennes mauresques) et très appréciés par les dames arabes	2,50
No. 8. KADRIAT SENÂA. 2 <sup>e</sup> recueil de petites mélodies du genre sérieux sur lesquelles se chantent des quatrains de poésie. Paroles arabes et musique. A. Kadria remel maïa; B. Kadria zidane; C. Kadria dil	2,50	No. 19. TOUCHIAT MAÏA. Introduction à la noubat du mode maïa qui s'exécute généralement dans la matinée. Musique des Maures de Grenade	2,50
No. 9. TCHENEBAR AÂRAK. Pièce qui sert d'introduction à la noubat des neklabat indifféremment avec le No. 1	2,50	No. 20. GHOUZILI SEKKOUR NABET. (Ma petite gazelle est une source de douceurs.) Neklbat du mode sika avec prélude. Paroles arabes et musique	3,—
No. 10. MAHMA IKHTER FEL MOUDELEL. Plaintes de la femme de Putiphar à Joseph. Neklbat du mode djorca avec son prélude. Paroles arabes et musique	3,—	No. 21. ZENDANI. 3 <sup>e</sup> recueil de 10 petites mélodies du genre populaire chantées d'ordinaire par les messamaât (musiciennes mauresques)	2,50
No. 11. TOUCHIAT GHRIBT HASSINE. Introduction qui sert pour la noubat du mode hassine ou pour celle du mode medjenba. Musique andalouse	2,50	No. 22. TOUCHIAT SIKI. Introduction à la noubat du mode sika qui s'exécute généralement dans l'après-midi. Musique andalouse	2,50

EN SOUSCRIPTION

### NOUBA REMEL MAÏA

Pour la première fois depuis qu'existe l'art musical des Arabes, les amateurs pourront connaître une **noubat** tout entière, paroles et musique, avec son prélude, son ouverture, ses **messeder** (mélodies à mesure large), ses **betaïhi** (mélodies langoureuses), ses **derdj** (mélodies plus légères), ses **nessraf** (chants d'allure vive), son final ou **meklass** et ses préludes partiels ou **kersi**.

La **noubat remel maïa**, une des rares noubat qui nous soient parvenues en entier, est un des monuments les plus curieux de l'ancienne musique arabe.

Elle formera un fascicule de 4 pages de texte et de 50 à 60 pages de musique, paroles et musique, du prix de 15 frs et qui sera réservé exclusivement aux personnes qui enverront aux éditeurs une lettre de souscription avec engagement de payer la somme de 15 frs. à la livraison du fascicule.

