

Corpus de Musique Marocaine

FASCICULE I

Nouba de Ochchâk

Preface et note par M. PROSPER RICARD

(Prélude et Première Phase rythmique : Bsît)

Transcription, traduction et notes

par

Alexis Chottin

Librairie Livre Service

Corpus de Musique Marocaine

FASCICULE I

Nouba de Ochchâk

Preface et note par M. PROSPER RICARD

(Prélude et Première Phase rythmique : Bsīt)

Transcription, traduction et notes

par

Alexis Chottin

Librairie Livre Service

© Librairie Livre Service
Dépôt légal n°136. 1987

Preface

Lorsque fut institué le Service des Arts Indigènes, il y a une quinzaine d'années, on ne songea pas à introduire la musique dans son programme. D'abord on ne s'attacha qu'aux arts industriels dont le champ parut assez neuf et assez vaste pour absorber toute l'activité d'un organisme naissant et d'un personnel encore restreint. La musique est, au surplus, un art assez délicat et subtil pour exiger une compétence particulière et plutôt rare.

En fait, la décadence des arts musicaux n'apparut pas aussi profonde que celle des arts industriels. Les indigènes ne continuaient-ils pas à faire appel, à l'occasion de cérémonies diverses, publiques ou privées, à des musiciens et à des chanteurs qui en rehaussaient l'éclat? Le peuple ne s'empressait-il pas de faire cercle, sur les places des villes ou dans les souks hebdomadaires, autour de ses trouvères qui, "d'une cité ou d'une tribu à une autre, parcourraient périodiquement le pays? Certains grands caïds, et quelques riches bourgeois, n'appelaient-ils pas très souvent chez eux, quand ils ne les retenaient pas en permanence, des équipes entières d'exécutants réputés? Le Sultan ne donnait-il pas lui-même l'exemple de sa sollicitude pour la musique en entretenant à la cour plusieurs orchestres destinés à figurer soit dans les réceptions officielles, soit dans des réunions plus intimes? Autant de signes prouvant l'existence d'un sentiment musical très répandu.

Mais lorsqu'on se prit à considérer la matière qui servait de support à ce sentiment, on s'aperçut vite qu'en cela comme en tout, la décadence était assez accentuée. Faute de maîtres clairvoyants, faute d'un enseignement approprié, fautes d'études sérieuses, faute de documents écrits — car l'audition seule fut de temps immémorial l'unique mode de transmission, — faute de générosité aussi (car les professionnels, avares de connaissances lentement et incomplètement acquises, se souciaient fort peu de les léguer à d'autres qui pourraient devenir de futurs concurrents), faute de tout cela et de bien d'autres choses encore, la musique marocaine s'appauvrisait chaque jour.

Un instant, on crut que le phonographe, adopté d'enthousiasme par la majorité des indigènes, pourrait contribuer au sauvetage. Il n'engendra que confusion.

Les disques, établis dans un but principalement commercial, propagent plutôt des airs bruyants ou curieux, même vulgaires, que des morceaux vraiment intéressants par leurs qualités musicales.

Au surplus, réalisés sans grand discernement, puis répandus au hasard dans tous les milieux, ils provoquèrent un brassage qui eût été évité si l'on avait eu la notion au moins élémentaire de la co-existence au Maroc de deux genres de vie correspondant presque à deux civilisations différentes. L'une, la civilisation berbère, très ancienne, pour ainsi dire autochtone; l'autre, la civilisation arabe, importée par l'Islam, beaucoup moins vieille et d'essence surtout hispano-mauresque. D'où, comme en arts plastiques, deux genres de musiques; l'un rural, paysan, primitif, aussi varié que le relief du sol si changeant depuis le Rif jusqu'à l'Atlas et au Sahara; l'autre citadin, savant et raffiné, formé de souvenirs andalous remontant à la reconquête, assez uni et pour ainsi dire classique. D'où aussi, aux confins de ces deux genres, un troisième résultant de leur interprétation, de leur mélange.

Le phonographe a encore eu pour effet d'introduire au Maroc de nombreux airs étrangers, surtout orientaux: turcs, égyptiens, tunisiens, algériens, la plupart empreints d'un modernisme assez vulgaire qui n'a pas été sans exercer une certaine séduction sur les marocains et les amener à négliger ou à travestir leur musique propre, même à leur fausser le goût.

Toutes raisons pour lesquelles le patrimoine local se trouvait grandement menacé, pour lesquelles il apparut que les mobiles qui avaient déterminé le Protectorat à s'occuper du relèvement des arts industriels, restaient valables pour les arts musicaux, dont, en fin de compte, la décadence s'avérait peut-être encore plus profonde.

La question n'avait d'ailleurs pas laissé tout le monde indifférent. Quelques personnalités avaient abordé le sujet; Ben Smaïn et Aboura, originaires de Tlemcen, dont les notations, restées à l'état de manuscrits, se cachent depuis trop longtemps et risquent de se perdre; Mademoiselle Th. de Lens, dont les études à Meknès ont fait l'objet de communications au Maroc, en France et jusqu'en Belgique; M. H. Buret, dont les fines observations, recueillies à Fès et à Salé, ont porté sur certains genres particulièrement en honneur dans les milieux citadins; M. A. Chottin enfin, dont les notations, très précises, ont donné lieu à la publication de documents qui ont été remarqués.

A signaler aussi, à côté de ces initiatives diverses, la constitution de quelques groupements: à Rabat, autour de Si Mohammed Ben Ghabrit, de quelques mélomanes désireux de répandre, dans un cercle trop restreint malheureusement,

le sens des nuances et de l'expression; à Fès, d'une équipe de jeunes gens cultivés, prenant les leçons d'un maître de valeur; à Oujda, sous l'impulsion de M. Ben Smaïn, d'une société assez importante d'adolescents et d'adultes dont le nom "Andalousia" est tout un programme.

A ces efforts méritoires, quelque peu dispersés et sans beaucoup de cohésion, ne convenait-il pas d'apporter quelques encouragements et certaines directives? Sur l'initiative de M. G. Hardy, alors Directeur général de l'Instruction Publique, des Beaux-Arts et des Antiquités, le Service des Arts Indigènes reçut les premiers crédits avec mission de rechercher les moyens propres à une rénovation. C'est grâce à cet effort budgétaire que l'on put prendre le contact avec les groupements existants ainsi qu'avec un certain nombre d'artistes, et réunir, au Musée des Oudaïas, les premiers éléments d'une collection d'anciens instruments de musique.

Par la bienveillante sollicitude de M. J. Gotteland, successeur de M. G. Hardy, le Service des Arts Indigènes fut doté de disponibilités beaucoup plus importantes qui permirent de faire, dès 1927, un premier recensement des musiciens et des chanteurs dans les grandes villes de Rabat, de Fès et de Marrakech. On découvrit en outre, au cœur de certaines tribus berbères, quelques artistes originaux dont les citadins ne soupçonnaient même pas l'existence.

En 1928, on commença à réunir, à Rabat, quelques-uns des meilleurs chanteurs et des instrumentistes ainsi reconnus. Cela donna lieu à l'organisation, dans le cadre incomparable du Jardin des Oudaïas, de *Trois journées de musique marocaine*, au cours desquelles furent abordés les principaux genres de musique marocaine. C'est ainsi que l'on fit entendre de la musique berbère des tribus Zaer, Zemmour et Zaïane, de la musique citadine de Rabat et de Marrakech, des chants de tradition andalouse, avec accompagnement d'orchestre indigène, enfin de la musique d'inspiration marocaine avec accompagnement d'orchestre européen.

Ces journées, qui démontrent l'existence, aussi bien chez les ruraux que chez les citadins, d'artistes capables de s'exprimer dans un langage musical non dénué de style et de couleur, eurent l'avantage de faire constater le goût très vif du public, tant européen qu'indigène, pour ces sortes de manifestations.

On ne pouvait se borner à ces premiers résultats. En 1929, comme l'on poursuivait le recensement des artistes, l'on découvrit, en dehors des musiciens et chanteurs proprement dits, des acteurs donnant des spectacles analogues à nos farces et soties du Moyen Age. Le programme des nouvelles "journées musicales" put dès lors se corser de numéros burlesques, et c'est par milliers que les auditeurs assistèrent au spectacle.

Ainsi, un théâtre populaire existe: il n'est que de le faire sortir de l'obscurité où il a vécu jusqu'ici et à essayer de le porter, par degrés, à un niveau supérieur.

L'année 1930 n'a pas été moins fructueuse. Aux différents genres recensés au cours des années précédentes, s'est ajoutée la musique du Sous, particulièrement originale et vivante, mise en évidence par trois équipes de ballets chleuhs, de chacune douze à quinze membres spécialisés partie dans la musique, partie dans le chant et la danse, toutes d'un grand intérêt à la fois musical et plastique.

Entre temps, le concours du Service des Arts Indigènes ayant été sollicité par plusieurs maisons d'enregistrements phonographiques, celles-ci (Odéon, Columbia, Pathé) ont pu recueillir sur des bases plus artistiques et plus scientifiques, une centaine de morceaux variés et choisis, très représentatifs des différents genres de la musique marocaine.

Mais le résultat le plus saillant, et dont les conséquences peuvent être considérables, a été l'ouverture, sinon d'un conservatoire, mais d'un *laboratoire de musique marocaine*. Celui-ci a déjà pu réunir, à jours et heures fixes, dans une annexe du Service des Arts Indigènes, une demi-douzaine d'artistes qui se sont mis d'accord pour travailler ensemble à leur perfectionnement technique et à leur instruction musicale, pour enseigner leur art à une douzaine de jeunes gens désireux d'apprendre la musique, pour nous permettre enfin de recueillir auprès d'eux tous renseignements et documents utiles. M. A. Chottin, que, sur notre demande, la Direction Générale de l'Instruction Publique a bien voulu mettre à la disposition du Service des Arts Indigènes, est chargé de la direction de ces études. Il note, en outre, toutes les phases du travail, ouvrant ainsi une enquête purement objective sur la musique et les musiciens marocains.

Aucune intervention insolite n'est venue gêner le mode traditionnel de transmission orale. Cependant, pour préparer l'avenir, pour abréger un enseignement resté depuis trop longtemps imparfait, pour permettre aux artistes et aux étudiants de demain de suivre avec plus de fruit les auditions directes des musiciens et des chanteurs, ou indirectes du phonographe ou de la radio-phonie, il a paru nécessaire d'entreprendre, sans plus tarder, la notation, qui ne fut jamais réalisée jusqu'à ce jour, des airs les plus caractéristiques du pays, de manière à constituer un document de première importance, le *Corpus de la Musique marocaine*, parallèle au "Corpus des tapis marocains" qui a dressé l'inventaire de toute une branche de l'art indigène, en a fait une description artistique et technique complète, l'a entouré d'une utile propagande et a contribué à lui ouvrir de nouveaux et importants débouchés.

Deux genres de musique ont ainsi été abordés jusqu'ici: un genre berbère, rythmant des chants et danses du Sous, très original et très populaire; un genre citadin, de tradition andalouse, islamique et classique, le plus en honneur dans les réunions bourgeois. C'est de ce dernier qu'il s'agit dans le présent fascicule, qui comprend une suite entière, dite *Nouba d'Ochchâk*, de dix-huit mélodies comprenant chacune: en première page un texte arabe et sa traduction française; en deuxième et en troisième pages la musique avec les paroles en transcription latine; en quatrième page des notes se rapportant au morceau étudié.

Le prochain fascicule, qui donnera de la musique berbère du Sous, avec quelques renseignements chorégraphiques s'y rapportant, est déjà prêt. On s'occupe, en ce moment, de la préparation d'un troisième recueil, qui sera suivi, espérons-nous, de beaucoup d'autres.

Aussi téméraire que le fait puisse paraître, nous n'avons pas hésité à adopter la graphique européenne, si commode et si généralement répandue, pour la transcription d'une musique qui procède pourtant d'autres tons, d'autres gammes, d'autres modes que les nôtres. A l'expérience, nous y apporterons tous les amendements que rendra nécessaire notre souci de précision et de vérité.

La notation du présent recueil est due à M. A. Chottin, sur qui d'intéressants travaux antérieurs avaient appelé notre attention et à qui nous tenons à exprimer ici notre très vive satisfaction, tant pour le concours technique qu'il nous a prêté, que pour la parfaite condescendance dont il a fait preuve pour se mettre à la portée des informateurs berbères et arabes avec lesquels nous avons cru devoir le mettre en rapport.

Sans doute, la réalisation qu'il apporte ici n'est-elle pas tout à fait exempte de reproche - il a été le premier à le reconnaître et ne se serait pas exposé de sitôt à la critique si nous n'avions fait pression sur lui, - mais c'est une réalisation sincère sur laquelle nous appelons la bienveillance des lecteurs et des spécialistes en leur demandant de bien vouloir nous soumettre toutes les suggestions qu'ils jugeront utiles.

Je ne saurais clore ces lignes sans exprimer enfin, au nom du Service des Arts Indigènes, et en mon nom personnel, ma gratitude - qui sera bientôt suivie de celle de tous les amateurs, indigènes et européens, de musique marocaine - à M. J. Gotteland, Directeur Général de l'Instruction Publique, des Beaux-Arts et des Antiquités, qui, dès son arrivée au Maroc, a suivi nos efforts, les a encouragés de son autorité, a consenti enfin à mettre à notre disposition, pour la direction effective de notre laboratoire et les recherches à y entreprendre, le spécialiste qui convenait: M. A. Chottin.

Rabat, le 1^{er} Février 1981

PROSPER RICARD

CORPUS DE MUSIQUE MAROCAINE

Nouba de Ochchâk

Première phase rythmique (Bsît)

AVERTISSEMENT

Avec le présent fascicule, commence la publication des fameuses suites de chansons connues sous le nom de "NOUBAS", telles que la tradition andalouse les a transmises au Maghreb.⁽¹⁾

M. Jules ROUANET ayant déjà entrepris une enquête approfondie sur ce genre si représentatif de la civilisation hispano-mauresque, nous nous contenterons de situer, dans l'ensemble de la tradition nord-africaine, la part du Maroc.

Les musiciens indigènes, quelque peu versés en leur art, à Tunis comme à Alger, à Tlemcen comme à Fès, conservent le souvenir de vingt-quatre noubas et de vingt-quatre modes, chaque nouba ayant été, à l'origine, construite exclusivement sur un mode propre.

Mais les défaillances de la transmission orale ont causé la perte de telles ou telles parties, qui n'ont pas été les mêmes dans toutes les régions. Tandis qu'à Alger, les suites de chansons réunies sous les vocables de *dil*, *medjenba*, *ghrib*, *cika*, *djorka*, *mezmoum*, *zidane*; se conservaient assez bien; à Fès, c'étaient d'autres suites appelées *reçd*, *hgâz*, *mâïa*, *sbihân*, *'arq-'ajam*, etc., etc... qui seules subsistaient, non sans perdre à chaque génération certains de leurs éléments.

(1) Il est impossible de dater ces noubas avec précision. Cependant, le fait même que la tradition soit si unanime à les faire remonter à Grenade, nous reporte à une époque antérieure au milieu du XV^e siècle. A en juger par la production européenne à cette époque, on ne peut qu'admirer la supériorité rythmique et mélodique de la musique arabe-andalouse qui, délaissant le déchent et l'harmonie, s'appliqua uniquement à enrichir la mélodie. Ainsi le génie espagnol s'assimilait à merveille les apports de l'Orient. Venise et Florence eussent fait de même, sans doute.

Cette désagrégation avait tellement frappé les musiciens (*âliyin*) — qui sont à l'égard de ces chansons ce que les rapporteurs de traditions (*râwi*) furent autrefois pour les poésies antéislamiques — que plusieurs essais de reconstitution furent tentés par les amateurs de musique (*mûlû'in*). C'est ainsi que les musiciens actuels vivent sur un recueil établi il y a environ un siècle et demi, — peut-être sous le règne de MOULAY SLIMAN (m. 1238=1792) — par l'anthologiste HÂIK, de Tétouan, qui lui donna son nom: *El-Hâik*. Cette laborieuse compilation fut en même temps, une refonte, une restauration.

Après avoir fait le tour de ces *râwîs* que sont surtout les *âliyin* — nous insistons sur ce point, car leur mérite tient moins à la qualité artistique de leur exécution qu'à la fidélité de leur mémoire — HÂIK a pu rassembler, en onze suites, la plupart des chansons encore connues de son temps. Restaient des fragments isolés, dispersés, déchets de l'armature rythmique qui les maintenait fixés dans le cadre de la nouba. Ces chansons, sorties de leur milieu primitif, furent appelées les "Orphelines" (*itâma*). Autant pour les sauver de l'oubli que pour donner plus de corps à leurs familles d'adoption, on les fit entrer dans des noubas parentes ou voisines; car il existe en musique arabe, des *modes voisins*, comme en musique occidentale, des *tons voisins*.

L'unité mélodique s'en est trouvée altérée, mais cette opération s'est faite, semble-t-il, avec assez d'art et de goût, car l'enchaînement des chansons est toujours heureusement réalisé. Par contre, eu égard à notre besoin moderne de la modulation, les noubas nous sembleraient avoir gagné en variété et en coloris.

On trouvera dans la première phase rythmique, (*bsît*) de la nouba de *'ossâk* (ou *'achchâq*) qui fait l'objet du présent recueil, des traces visibles de cette restauration.

QU'EST-CE QU'UNE NOUBA?

Tout d'abord: Qu'est-ce qu'une nouba? — Une suite de chansons, avons-nous déjà dit, mais chansons (*sânâ'i* sing.=*sân'a*) qui s'ordonnent selon cinq phases rythmiques, (*mîâzen* sing.=*mîzân*) à mesures différentes et généralement complexes:⁽¹⁾

- 1^e — le "*Bsît*", à $6/4$, ou plutôt à $3/2$;
- 2^e — le "*Kâïm-u-nusf*", à $18/4$;
- 3^e — le "*Btâihî*", à $16/4$ également, mais avec un groupement différent des temps forts;
- 4^e — le "*Koddâm*", à $6/8$;
- 5^e — le "*Derj*", à $4/4$.

Il faut se garder d'assimiler ces mesures à celles que nous chiffrons de la sorte; car elles se distinguent avant tout par une disposition originale des temps forts et des temps faibles, ou plutôt des coups sourds, graves, profonds (*tom*) par opposition aux coups clairs, grêles, secs, (*tek*).

⁽¹⁾ — à Alger, le mot *mîzân* désigne, d'après Rouane, (Musique arabe, p. 2569) une sorte de prélude (?)

La mesure porte le nom caractéristique de "période" (*daûr*), ce qui exprime l'idée d'une cellule rythmique complexe et bien vivante, possédant une individualité marquée.

Les musiciens marocains ne confondent pas le rythme ainsi défini et la mesure, laquelle est toujours réductible: d'abord à un élément binaire ou ternaire et, en dernière analyse, au temps simple. Lorsqu'on bat, ainsi qu'un métronome, des temps égaux, sans souci des accents qui modulent en quelque sorte la suite ininterrompue des battements, on ne fait que marquer un mouvement par le fractionnement régulier de l'unité de temps adoptée; cela s'appelle: *mizân moflâk* (rythme ordinaire).

Pour un musicien arabe, ce n'est plus là du rythme et, ainsi battu, il perd tout intérêt; il ne prend toute sa valeur que par la diversité des coups et les combinaisons possibles de coups forts et faibles, demi-forts et demi-faibles, qui constituent le seul accompagnement, la seule harmonisation dont dispose la musique arabe⁽¹⁾.

Chacune des cinq phases de la nouba est construite sur un rythme particulier, et chacune de ces phases forme à elle seule un tout complet, précédé généralement d'un prélude ou d'une ouverture instrumentale, et parfois d'un récitatif chanté "a piacere". Dès la fin du prélude ou du récitatif, le tambourin entre en jeu et la série des chansons commence, strictement rythmées, et menées sans interruption jusqu'à la fin.

Un grand principe domine la phase rythmique – après l'unité de rythme et de mode – c'est la *continuité* dans l'exécution. Un élément de variété vient toutefois corriger la monotonie qui pourrait naître de ces trois unités d'un nouveau genre, c'est l'*accélération*, mais, là encore, il s'agit d'un mouvement insensiblement et uniformément accéléré, à partir de certains points et entre certaines limites.

Voici le schéma d'une phase rythmique:

- a) **1^{ère} chanson** – début (*tṣdîra*)
- b) **Plusieurs chansons** – $\frac{1}{3}$ environ – à mouvement lent et uniforme (*mizân mussâ'*)
- c) **1^{er} pont**: une chanson où le mouvement commence à s'accélérer (*el-kantra-l-'ulâ*)
- d) Intervalle de une à quatre chansons.
- e) **2^{ème} pont** (*el-kantra-t-tânia*)
- f) **Départ** – plusieurs *san'a* – (*inṣirâf*)
- g) **Dernière chanson**: coda = fermeture (*kfel*)

(1) – La rythmopée. Je partage entièrement sur ce point les idées de Salvador Daniel (Cf. La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien. Alger 1979, p. 94 : l'harmonie rythmique).

QU'EST-CE QUE LE MODE "OCHCHÂK"?

Ayant ainsi tracé sommairement le cadre de la nouba, telle qu'elle se présente au Maroc, nous avons à déterminer ce qu'on entend par mode *ochchâk*.

Nous sommes déjà familiarisés avec la notion des modes grecs et grégoriens, que les ouvrages modernes synthétisent sous la forme d'échelles mélodiques commençant sur les divers degrés de la gamme. Mais il ne faut pas se représenter les modes orientaux comme des types aussi rigides, aussi schématiques que le dessin d'une gamme.

Pour les musiciens arabes, le mode est un concept autrement complexe et vivant. Ils ne sauraient le définir qu'en jouant un fragment de mélodie, où ils reconnaissent intuitivement tels ou tels caractères, indéterminés de prime abord.

D'une analyse attentive, on peut en dégager cependant la notion d'une tonique (*karar*) et d'une dominante (*rimâz*), puis celle d'intervalles préférés; mais il s'y ajoute plusieurs éléments d'ordre expressif et affectif: deux modes peuvent différer seulement par la manière d'accentuer telle note, de ramener plus souvent telle autre note, de faire précéder la conclusion d'une formule particulière de cadence.⁽¹⁾

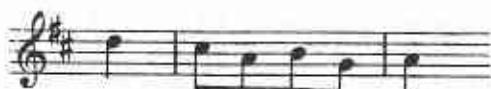
D'après les théoriciens orientaux⁽²⁾ le terme "*ašk*" (ou "*achq*")⁽³⁾ désigne le sixième degré diatonique de la gamme; mais ici, nous ne pouvons l'identifier qu'avec le mode *dukâh*, appelé "*ochchâq des Turcs*", qui se place sur le cinquième degré de la gamme de *sol*.

Toutefois, suivant l'échelle usitée au Maroc, celle de *ré*, le "*oššâk*" se trouve transposé une quarte plus bas, avec tonique *la* et dominante *ré*.

Signalons que le *si* se trouve assez souvent abaissé par un bémol ou plutôt par un demi-bémol, comme dans la première chanson. Les formules de cadence sont descendantes, selon le type *ré-la*:



avec des variantes dans le genre de celle-ci:



Quant aux altérations, elles ont parfois un caractère modulant, tel le *do bécarré* de la seconde phrase dans la première chanson. Parfois, elles sont purement chromatiques et liées au sens ascendant ou descendant d'un dessin mélodique. Le mode *ochchâk*⁽⁴⁾ pourrait donc être caractérisé par le fragment suivant qui en montre les deux principaux aspects:

(1) Cf. Rouanet — Musique Arabe (Encyclopédie de la Musique) p. 2755

(2) Cf. d° d° (d° d°) p. 2758

(3) Cf. Kamel el Kholay, cité par Rouanet (op. cit) p. 2751 en note.

Voir de même, pp. 2750 à 2752, la Gamme de Mohammed Dhaker bey et celle de Michel Meshaqa.

(4) Le mode et la nouba *ochchâk* ont disparu du répertoire algérien; (Cf. Rouanet, op. cit p. 2859).



où les rondes figurent la tonique, les blanches la dominante, et les croches les notes de passage.

Nous pouvons maintenant rechercher les "orphelines" qui furent admises à figurer parmi les dix-huit chansons de ce recueil.

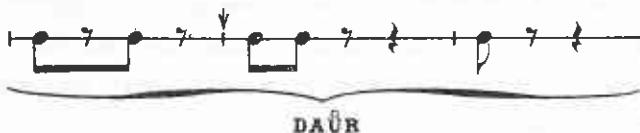
C'est ainsi que, d'après le musicien Mohammed Mbirkô, la deuxième *san'a* serait originaire de la nouba "*sika*"; la troisième, de la nouba "*dil*"; la septième, de la nouba "*zidân*" (quoiqu'elle se termine en mode "*'oşşâk*").

QU'EST-CE QUE LE RYTHME "BSÎT"?

Le rythme "*bsît*" est essentiellement ternaire. Nous aurions dû le représenter par une mesure large à $\frac{9}{2}$. Pour la commodité de la lecture, mais aussi pour rendre sa scansion plus en détail, nous l'avons noté tout d'abord à $\frac{2}{4}$, ayant bien soin toutefois de délimiter chaque période rythmique (*daûr*) au moyen d'un petit signe ♩ qui revient toutes les trois mesures.

Selon l'habitude suivie à Fès, on a placé, au début de la première chanson, une très brève introduction (un seul *daûr*) qui indique à la fois le mode mélodique, la nature et l'allure du rythme.

Nous en avons noté ci-dessous les *temps forts* (tem):



Disons, sans plus de détails, que les temps faibles (*tek*) remplissent en principe tous les intervalles laissés libres par les temps forts.

Lorsque l'allure devient beaucoup plus rapide la période rythmique se resserre: il est alors plus pratique de noter à $\frac{3}{4}$; chaque mesure à $\frac{3}{4}$ correspondant alors exactement à un "*daûr*". C'est ce qui a été fait pour les dernières chansons.

QU'EST CE QU'UNE "SAN'A"?

C'est sur la chanson appelée "*san'a*" que repose l'édifice rythmique et mélodique de la ncuba.

Qu'est-ce qu'une "*san'a*"?

On sait qu'il existe, pour tous les mètres de la poésie classique, des "formes" musicales (*sigâ*), sortes d'airs-types servant à scander les vers. Ce sont les "mélodies des mètres" (*nâgamât-el-buhûr*). Dans les écoles, dans les mosquées et les zaouïas, on chante des poèmes édifiants, à la gloire du Prophète sur ces mélopées très simples de lignes, où chaque note compte pour une syllabe et où la part faite à la musique est strictement limitée aux exigences de la prosodie, sans nulle intention artistique (1).

(1) Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question et de montrer quelle grandeur et quelle richesse ces "*nâgamât-el-buhûr*" expriment parfois comme malgré elles. Certaines ont été publiées dans "Hespérus" (Airs populaires recueillis à Fès).

A l'un de ces airs, que l'on vienne à ajouter des vocalises, des modulations, des ornements rythmiques et mélodiques, on aura constitué une *san'a*, littéralement: "une œuvre" [d'art.]

Sous le rapport de la versification, la *san'a* ne représente pas à vrai dire une chanson complète, mais une strophe détachée d'un poème plus ou moins étendu. On connaît le plan des *mo'allaqāt*, des anciennes *qacidas* arabes, sortes de longues ballades où l'on trouve presque toujours:

- un rappel des campements abandonnés;
- une partie érotique et bachique;
- une partie guerrière ou cynégétique;
- un éloge; sorte d'*Envoi au Prince*, à qui est dédié le poème.

La "*qacida*" n'était pas divisée en strophes; Ce fut l'Espagne du douzième siècle qui les inventa ou les mit en usage, délaissant les vieux thèmes usés, développant au contraire la partie érotique et bachique de la "*qacida*", multipliant les métaphores classiques qui comparent la bien-aimée, tantôt au soleil levant, tantôt au soleil couchant, ou à la lune, aux fleurs d'un jardin... etc...

Pour constituer la nouba de '*oššāk*', les compositeurs andalous⁽¹⁾ ont choisi dans les odes et ballades⁽²⁾ de la période post-classique, comme aussi dans les poèmes antérieurs, la strophe, la distique où il est question de "l'aurore" et ils en ont fait une riche mosaïque, ou plutôt une sorte de "frise" musicale qui scintille aux mille feux du soleil levant.⁽³⁾

Chaque strophe est traitée musicalement comme un tout.

On y trouve: - une entrée (*dħol*)

- un corps de développement { *kerš-es-san'a*
 ušt-es-san'a
- une "couverture", sorte de transition ou de modulation: (*ḡtā*) (ou *tḡtya*).
- une sortie, (*ḥrūj*): -

Il existe des *san'a* de deux vers, qu'il ne faut pas confondre avec les cantilènes non-mesurées appelées "*bitein*" (distique) dont nous avons parlé plus haut.⁽⁴⁾

Le "*bitein*" sert d'introduction, tandis que la *san'a* de deux vers fait partie intégrante de la phase rythmique. On ne connaît pas de "*san'a*" de trois vers. La strophe la plus fréquente est celle de cinq vers, mais on rencontre aussi des groupes de sept, et plus rarement de quatre vers.⁽⁵⁾

Le plan de la chanson varie naturellement selon le dispositif de la strophe: on en trouvera le détail dans les "notes" accompagnant chacune d'elles.

⁽¹⁾ Compositeurs inconnus, qui se confondent souvent sans doute avec les poètes, mais on est réduit à des conjectures, relativement aux auteurs de cette œuvre collective, aujourd'hui anonyme, que sont les noubas.

⁽²⁾ *muassaqat-arjāl*, sing: *zajal*.

⁽³⁾ Aussi, il est de règle, ceci en bonne logique, d'exécuter la nouba de '*oššāk*' le matin. C'est ce que fait la musique du Sultan le vendredi, quand le souverain se rend à la mosquée du palais pour la prière de l'aube.

⁽⁴⁾ Le présent recueil ne comprend pas de *bitein*.

⁽⁵⁾ en metre *ḥafīf*, le plus souvent.

LES VOCALISES DE LIAISON

Cette notion de la *ṣan'a* serait incomplète si l'on n'examinait la nature des "vocalises de liaison" qui constituent, aux yeux des indigènes, l'élément principal et distinctif de ce genre. On les désigne d'un mot assez curieux: "*šugl*" = occupation, travail.

Sans cette "occupation", la chanson serait vite expédiée. Aussi ajoute-t-on, au chant proprement dit, des membres de phrase, des éléments mélodiques intermédiaires, ou des formules de cadence, ou même des phrases entières, qui sont vocalisées, ou plutôt chantées sur des syllabes convenues, analogues à nos "*tra la la la lère*"...

Ces syllabes diffèrent, selon le cas:

1^e soit qu'elles s'insèrent dans le corps d'un mot;

2^e soit qu'elles servent à terminer la phrase mélodique laissée en suspens par les paroles;

3^e soit qu'elles jouent le rôle d'une ritournelle.

Dans le premier cas elles se chantent en général sur la consonne "*n*" qui prend la voyelle de la syllabe précédente.

Dans le deuxième cas, on emploie les mots: *yā lālan*, d'après la règle rythmique suivante;

yā, s'applique aux temps demi forts;

lā, aux temps faibles;

lān, aux temps forts, syncopés ou non.

Dans le troisième cas, on emploie le groupe *ha-na-na*, de la même manière.

Assez rarement enfin, on trouve les mots *tīrī tār*,⁽¹⁾ qui ont un sens ("Mon oiseau s'est envolé...") ou bien: *tīrī tān*, qui ne signifient rien.⁽²⁾

VALEUR DOCUMENTAIRE DE NOTRE NOTATION

La transmission orale commet non seulement des oubliés, mais, ce qui est plus grave peut-être, des altérations. Aussi, pour nous prémunir à cet égard, autant qu'il était possible, nous avons été très circonspect dans le choix de notre informateur. Il nous fallait un musicien ayant tout respectueux de la tradition et qui fût en quelque sorte incapable d'y changer une seule note. Les Marocains eux-mêmes se sont chargés de nous désigner le Maître qu'il nous fallait en la personne de Sī 'OMAR J'AIDĪ, originaire de Fès et musicien particulier de sa Majesté le Sultan.

⁽¹⁾ Pour expliquer le sens de *tīrī tār*, les Arabes, jamais à court d'explications, font intervenir la fille du roi qui s'entretenait dans un jardin avec un oiseau en cage. Mais l'oiseau, dans sa prison, avait perdu sa voix. Alors, voulant le caresser, la belle entra ouvre la cage. Mais: "soit!" l'oiseau s'échappe, va se poser sur une branche voisine, où il entonne aussitôt un chant de délivrance. Alors, d'un ton mi-désolé, mi-heureux, elle dit en chantonnant, comme pour accompagner les roulades de l'oiseau: *tīrī tāt tīrī tāt...*

⁽²⁾ Ces "vocalises de liaison" suggèrent une nouvelle hypothèse pour expliquer la longueur des "melismes" dans la chanson italienne au XIV^e siècle (Cf. Combarieu. Histoire de la musique, tome I pp. 405-406).

Nous nous sommes bien gardé d'influencer cet informateur en quelque manière, et c'est de son propre mouvement, qu'il nous a dicté ce qu'il appelle la "racine" (*el-asl*) du chant, c'est-à-dire la *mélodie fondamentale* dépouillée de ses ornements ("zuāk") le plus souvent parasites. Nous reviendrons sur cette question des "zuāk" dont la fantaisie est un des caractères les plus originaux de la musique andalouse, ce par quoi elle ouvre aux artistes la porte de l'improvisation, d besoin de créer...

Parmi les fioritures, il en est qui font corps avec la mélodie et qui ne sauraient s'en abstraire; ou bien elles sont devenues tellement habituelles qu'on peut les considérer comme obligatoires: celles-ci, notre informateur nous les a toujours signalées au passage. Mais il s'est bien gardé d'imiter ces pseudo-virtuoses qui masquent leur ignorance sous le prétexte d'orner la mélodie et finissent par la dénaturer et la "corrompre" (*ifesdū-n-nagma*). D'ailleurs, il n'a fait ainsi que se conformer à l'habitude suivie à Fès.

Le respect quasi-religieux de la tradition, la soumission aux règles reçues des anciens, la défiance à l'égard de toute innovation, tout ce conservatisme artistique montre bien le caractère classique de la musique andalouse.

Quoique non écrite, elle n'en est pas moins fixée dans la mémoire des "âliyīn" avec assez d'immuabilité pour échapper aux lois d'évolution qui régissent la chanson populaire. L'apport personnel de l'artiste est strictement limité aux ornements permis: notes de passage, échappées, broderies, qui doivent jouer le rôle d'un *remplissage* (*t'amīr*) entre les notes fondamentales (*asl*) du chant.

Ainsi pouvons-nous vérifier au Maroc, cet axiome énoncé par un maître folkloriste français:⁽¹⁾

"Les premières civilisations ont donné naissance à une littérature orale "officielle" qui s'est longtemps conservée absolument pure. Nul n'avait le droit de la modifier. Dans certains pays, un guerrier se tenait derrière le récitant, prêt à lui trancher la tête si, frappé d'amnésie, il se permettait la moindre variante".

Il semble donc bien que la musique andalouse ait été, avant tout, une musique officielle, faite pour les cours et les palais. Elle a d'ailleurs gardé, en général, ce caractère.

Au surplus, nous ne nous sommes jamais départi de la règle édictée par Fortoul,⁽²⁾ qui fait autorité en la matière:

"Ecrivez l'air tel que vous l'entendez chanter, et ne changez rien".

⁽¹⁾ Albert Udry - Les vieilles chansons patoisées de tous les pays de France (Fauquelle, éditeur) p. 13

⁽²⁾ Hippolyte Fortoul, ministre de l'Instruction Publique sous le Second Empire. (Décret du 16 Sept. 1852).

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR L'EXÉCUTION

1^e La mélodie chantée diffère assez sensiblement de la mélodie instrumentale. Nous avons noté la plupart des variantes habituelles spéciales à l'orchestre (en petites notes).

2^e Les reprises sont de deux sortes:

a) la répétition pure et simple d'une phrase (paroles et musique), s'appelle "ta'wida" (retour).

b) la répétition par les instruments seuls s'appelle "Juāb" (réponse). Elle présente habituellement les caractères suivants:

Les violons jouent à l'octave et accentuent le chant par le remplissage des valeurs longues en marquant chaque croche d'un coup d'archet et en brodant chaque note à la seconde supérieure; c'est ce qu'on appelle: *dessa*, pl. *dsūs* (de AHMED DESSA⁽¹⁾ musicien tangérois qui aurait inauguré cette manière de jouer); ou bien: *tnia* (doublure); ou même: *jomla* (addition):



La batterie joue plus fort et n'omet aucun des battements du rythme, tandis que, pendant le chant, elle se fait discrète et indique à peine les temps faibles.

3^e les chansons sont toujours exécutées par les hommes: voix ordinaire assez grave - au gré de chacun. Les sautes d'octave ou de septième se produisent brusquement, rompant la ligne mélodique chaque fois que la tessiture l'exige.

En terminant, il nous est agréable d'exprimer ici toute notre gratitude à M. P. RICARD, Chef du Service des Arts Indigènes, qui avec la haute approbation de M. GOTTELAND, Directeur Général de l'Instruction Publique, nous a encouragé de toutes manières et fourni les moyens propres à l'élaboration de ce premier recueil de musique andalouse. Nos remerciements vont aussi à M. G. S. COLIN, l'érudit professeur d'arabe moderne à l'Institut des Hautes Etudes marocaines, qui a bien voulu revoir et corriger notre traduction.

ALEXIS CHOTTIN

N.B. — Nous adoptons la transcription du Journal Asiatique, sauf en ce qui concerne les titres, pour lesquels nous avons cru devoir suivre l'orthographe courante, admise par l'usage.

⁽¹⁾ Dessa (ou plutôt Jessa) est en réalité un surnom, forme du verbe *Jess* = paiper.

MANUSCRITS CONSULTÉS

Nous nous sommes borné à consulter trois manuscrits d'origines assez différentes, cela dans l'unique dessein d'éclairer ou de corroborer la tradition orale, que nous considérons comme notre source essentielle.

A.- Manuscrit des Arts Indigènes, acquis à Fès;

*B.- Manuscrit des Arts Indigènes, acquis à Rabat, copié sur le
recueil établi à Marrakech par un amateur connu sous le nom de EL-WANSARISI.*

C.- Manuscrit appartenant à M. G. S. COLIN, qui nous a été obligeamment communiqué par son possesseur.

Nouba de Ochchâk(Prélude et Première Phase rythmique: *Bsît*)**Touchiat Ochchâk****(PRÉLUDE)****NOTE SUR LE PRÉLUDE**

La *touchia* (tūšia توشیة) parfois forme diminutive: tūšia توشیة est, dans son sens général, l'*ouverture*.

La *boria* (buğia, بوجي = objet des désirs) est ici la partie non mesurée, d'allure très libre, de l'ouverture. Par cette sorte d'improvisation sur le thème constitué par les notes principales du mode, le musicien cherche à exprimer, semble-t-il, son *désir* encore imprécis, de faire entendre la nouba qui va suivre.

Le mot *touchia*, outre son sens général, a aussi parfois un sens particulier, comme ici, où il s'applique à la partie *mesurée* du prélude. Remarquons son rythme ternaire, qui est celui du *bsît* (première phase de la nouba). Le mouvement pris ici dès le début est sensiblement le même que celui de la fin du *bsît*, soit du 110 à la noire.

Touchiat ochchâk

a) BORIA (Partie sans mesure, à piacere)

Largo $\text{♩} = 66 \text{ à } 70$

pressez un peu

1. rit. 2.

pressez rit.

pressez
enchaînez

b) TOUCHIA (Partie mesurée)

Allegro mod^{to} $\text{♩} = 110$

Rythme

>>>

mesure

>>>



c) **BORIA** (sans mesure)

Mouv't du début

Musical score for 'Mouv't du début' in G major, 2/4 time. The score consists of five staves of music. Measure 1 starts with a eighth note followed by six sixteenth notes. Measure 2 begins with a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note followed by a sixteenth note, and so on. Measure 3 shows a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note followed by a sixteenth note, and so on. Measure 4 begins with a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note followed by a sixteenth note, and so on. Measure 5 begins with a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note followed by a sixteenth note, and so on.

Nouba de Ochchâk (Bsît)

SAN'A 1

Kum yā halīlī

(Debout! ami...)

الصنة الأولى
وهي صنة شغل

1- فني حلى المثلث والظى
لا يهم لمعن بناي الائمه والعنى
مفرمة وجيروش الصنج بورايل
2- أما ترى للليل فرغ ولت غساتم

TRADUCTION

1. Debout! ami, pour les plaisirs et la joie
Je ne puis' endurer l'absence des filles de la vigne et du raisin.
2. Ne vois-tu pas les troupes de la Nuit s'enfuir,
En déroute, poursuivies par les escadrons de l'Aube?

SAN'A 1

Kum yā halīlī

(Debout ami...)

Introduction Larghetto $\text{♩} = 70$

L'orchestre donne le Mouvement en jouant un daur (période rythmique)

Rythme 

1. Ku(nu - nu)m yā _____ ha -
La(na - na) sa _____ bra -

Li _____ li _____ i _____ lä _____ lla(na - na) ddā -
Li _____ an _____ ba _____ nā _____ ti(ni - ni) lka -

ti _____ wa _____ tta _____ ra . bi _____
rmi _____ wa _____ l'i _____ na . bi _____

(S'élargit)
— (y _____ a _____ hā _____ 'a - hā - nā _____ nā _____ 'a -
— (y _____ a _____ hā _____ 'a - hā - nā _____ nā _____ 'a -

hā - na - hā - na - na - na - ha - nā - nā - na - nā - nā
hā - na - hā - na - na - na - ha - nā - nā - na - nā - nā

hā - na - nā - ha - na - nā - 'ā - hā - na - ha - na - nā -

(*) Le si**b** n'est pas juste (*note intermédiaire entre si**g** et si**b***). Mais si l'Omar Jaïdi veut que cette note soit rendue au piano par le si**b** de préférence au si**g** (*même observation pour tous les si**b** du morceau*).

1. 2. pour la réponse d'orchestre 3.

TOGGIA

hā na hā na na JUĀB (ORCHESTRE) nā

— 2.'A mā mā ta rā 'al la yla

ka d wa(na na) lla t'a sā ki ru

hu (a ha ria ha na nā) ma (na na) h zū

ma tan wa ju yū ū (nu .)

nu) ssu b hi fī t̄ta la bi ('a .

hā 'a hā nā nā 'a ha na ha na

na na ha nā na na nā nā ha na nā ha na

na 'ā ha na na na na ha na ha na na — *enchaînez*

S A N 'A I

NOTES

1^e Texte: en langue classique; mètre basit. Ne pas confondre ce terme avec le mot bsif qui désigne, non pas un mètre poétique (bahr), mais un rythme musical (mizān)

Quoique la notion de ce rythme paraisse tout à fait indépendante de ce mètre, il semble bien qu'à l'origine il y ait eu une influence manifeste de l'un sur l'autre.

Pour mettre cette proposition en évidence, j'établis le diagramme suivant; 1^{re} ligne: indication du mètre; 2^e ligne: la mélodie stylisée, réduite au jeu des valeurs; 3^e ligne: les coups forts du rythme, 4^e ligne: les paroles du premier hémistiche.

1. mus . taf 'i . lun, fā . 'i . lun mus . taf 'i . lun fa . 'i . lun
 2.
 3.
 4. kum ya ha li - li 'i - la lla - ddā - ti wa - tta - ra bi

Le manuscrit B (service des Arts Indigènes) p. 25 donne un troisième vers, qu'il place sous le titre de tg^qtia (couverture) c'est-à-dire l'anté-conclusion de la chanson. Ce vers que je donne ci-dessous, n'est plus chanté aujourd'hui:

كما كستا من ذهب والراح من ابْرَاجِ . . والكاس من ذهب والراح من ابْرَاجِ . .

« Il semble que notre coupe avec son contenu, ne soit que d'argent; mais la coupe est d'or, et le vin de flamme. »

2^e Musique: 2 phrases:

la 1^{re} comprend 9 daūr, ou périodes rythmiques;

la 2^e, modulante, forme la tg^qtia pendant 4 daūr $\frac{1}{2}$;

puis vient le hrūj (sortie=coda) qui ramène le 1^{er} motif avec le second hémistiche du 2^e vers.

Le plan est donc: A A' A B A
(Juāb) $\frac{1}{2}$ de A

— Le si b ne correspond pas exactement à notre si bémol, mais à une note intermédiaire entre si \natural et si b. Mon informateur veut qu'elle soit rendue au piano par le si b de préférence.

SAN'A 2

Lā wa far'in

(Non! Par ces cheveux...)

الصنعة الثانية

وهو صنعة شغل معلم

1. لا وفروع تدرخانل في سفون
وجيبر ضوؤه فهو القلف
2. وفونيي تلوك التزبيه
وخرود مرحوا ليها سيف

TRADUCTION

1. Non! Par ces cheveux pareils à une nuit profonde,
par ce front qui semble éclairé par l'Aurore,
2. Par ce visage dont la lune est éprise,
par ces joues auréolées de rose....

SANA 2

Lā wa far'in

(Non! Par ces cheveux...)

Le morceau se joue 3 fois en entier avec les reprises:

1^e en chantant le 1^{er} vers. 2^e en exécutant le Juāb.

3^e en chantant le 2^e vers.

Même mouv't ♩=70

1.) Lā (nā - nā) lā wa - fa ____ ('a - na na na na) r
Wa (nā - nā) wa ja - bī ____ ('i - ni ni ni ni)
JUĀB (réponse d'orchestre) - - - - -
2.) Wa (nā - nā) wa mu - ha - y ('a - na na na na) i
Wa (nā - nā) wa hu - dū - d ('u - nu nu nu nu)

'i (i - ni - ni _____) ka (na - na 'a na
nin (i - ni - ni _____) da (na - na 'a na
yān ('a - na - na _____) ka (na - na 'a na
din hu - dū - di _____ n mi (ni - ni 'i ni

na) ka - du - jā ____ ('a - ha - na - ha - na na 'a
na) dau - 'ū - hu ____ ('u - hu - nu - hu - nu nu 'u
na) ka - li - fa ____ ('a - ha - na - ha - na na 'a -
ni) n min ha - wā ____ ('a - ha - na - ha - na na 'a -

ha na na) ('a) lay - lin - gā - sa (na -
hu nu nu) dau - 'u - (2^e fois) - - - - - - - -
- ha - na - na) 'al - ba - dru - bi - hi (ni -
- ha - na - na) li (2^e fois) - - - - - - - -

2.

The musical score consists of six staves of music for voice, arranged in two columns. The first column contains measures 1 through 5, and the second column contains measure 6. The key signature is one sharp (F#). The time signature varies between common time and 6/8.

Staff 1 (Measures 1-5):

- Measure 1: na _____) k (iā lä lä lan iā la lan la lan la
- Measure 2: ni _____) hi (iā lä lä lan iā la lan la lan la
- Measure 3: la lan la _____ n)
- Measure 4: la lan la _____ n)
- Measure 5: u . l fa ____ la_ (na .
hā ____ ša ____ fa _ (na .

Staff 2 (Measure 6):

- Measure 6: na . na . na . na) k (iā la lan iā la lan la
- na . na . na . na) k
- lan lan iā ____ la lan la lan la _____ n
- ha . na ha na na ____ na ____ na ____ hä
- na ____ na ____ na ____ ha na na ha na na na ha na
- na ____ na ____ a hä ____ a na ha na na ____)

§

SAN'A 2

NOTES

1^e Texte: En langue classique; mètre *ramal* — Le sous-titre porte *ṣan'a šuġl* c'est-à-dire chanson à vocalises; *šuġl* = "occupation" de la mélodie par des syllabes: a-na-na, i-ni-ni, ya-la-lan; ṭiriṭār, etc...

— Les deux vers de ce texte, bien qu'ils n'expriment qu'une pensée inachevée; se chantent *seuls*. Le manuscrit B lui donne un sens complet grâce à une légère variante qui porte sur le premier mot. On a لافرع au lieu de فرع Ce qui donne un tour affirmatif à la phrase: « Il a des cheveux pareils à une nuit profonde... » etc. Mais cette pièce était sans doute exécutée autrefois d'une manière plus satisfaisante pour les sens. Certains recueils présentent ici une *ṣan'a subā'iya* (chanson de 7 vers) cf. manuscrit C de M. G. S. Colin. Un *mūlu'* (amateur de musique) de Rabat, Si El Mekki Mbirkō, la complète, *de mémoire*, ainsi:

- | | |
|--------------------------|-----------------------------|
| عجز الکاتب عنه او فشق | 3 - وغذار قد تدى خطه |
| لو يوارني من الواحد طبق | 4 - لا ارى منه سلوا ابدا |
| غير اني انا في عيني ارق | 5 - له كل الناس رق في الهوى |
| منه جيداً والتفاتاً وحدق | 6 - ما ارى الغزلان الا سرقت |
| كيف لا يشد خوفاً من سرق | 7 - نم خافت وتولت شردا |

3. — Par cette joue, dont la ligne apparaît [telle] que l'écrivain est impuissant à la dépeindre
4. — Je ne vois de sa part aucune consolation possible tant qu'une porte me séparera du caveau [qui l'enferme (?)].
5. — Pour elle, tout le monde est animé de tendresse mais moi, je me consume à songer à elle.
6. — Je ne vois point de "gazelles" qui ne lui aient volé soit le cou, soit le port de tête, soit les yeux,
7. — Et qui, effrayées, ne s'enfuient au loin — Comment ne pas fuir de peur, quand on a volé?

2^e Musique: Ton général: *Sol* — Idée de modulations permises ou traces d'anciennes noubas? Voir dans l'Avertissement: cette *ṣan'a* appartiendrait à l'ancienne nouba en mode *ṣika*.

Plan { a) 1^{er} vers { 1^{er} hémistiche: A (6 daur) + a (šuġl, 2 daur)
 { 2^{er} hémistiche: A (6 daur) + a' (šuġl, 6 daur)
 b) le Juab (orchestre seul) reprend le 1^{er} vers en entier.
 c) 2^{er} vers même exécution que le 1^{er} vers.

SAN'A 3

Mā lahu aşbahā 'anni mā'ilā

(Qu'a-t-il donc, ce matin, à m'éviter?)

الصيحة الثالثة

وَهُوَ شُغْلٌ رَّمْلٌ

يَا لَهُ مَنْ أَطَاعَ الْعَادِلَ

عَبْدًا يَقُولُ لِفَتِيلِ الْفَاتِلَ

۱- مَا لَهُ أَصْبَحَ عَيْنَيْ مَبِلًا

۲- لَنَأْفُواهُ وَيَهْرُقْ تَلْبِي

TRADUCTION

1. Qu'a-t-il donc, ce matin, à m'éviter?

Que t'en semble? Ecouterait-il les censeurs?

2. Moi, je le désire, et lui désire ma perte.

Merveille! Une victime qui aime son meurtrier!

SAN'A 3

Mā lahu asbahā ‘annī mā’ilā

(Qu'a-t-il donc, ce matin, à m'éviter ?..)

Même mouvt $\text{d} = 70$

1. Mā (na - na) mā la - hu _ Cu - nu nu nu nu
2. 'A (na - na) 'a . nā na _ Ca - ha na ha na

nū _____) a _____ sba _____ hā
nā _____) na _____ hwā _____ hu

'a _____ (a na na) an.nī mā (na na na) ma.i .
wa _____ ya (na na) ya hwa tā (na na na) ta.lā .

lä _____ (a na na) 'an.nī mā (na
fi _____ ya (na na na) yah.wā ta (na

na) ma.i - lä _____ tī - rī - tār - ya
na) ta.lā . fi _____ (ni ni) _____

Stacc.

(la la lan, ya la la lan la lä _____ n,

yā - la lan la lan la la la lan) tī - rī - tār, - (yā

la la lan yā la la lan la la _____ n,

yā - la lan la lan la lan _____ ya la lan la

ā

lan____ ya la lan____ ya la lan la____ lan la____
 la____ lan____ yā la lan la lan la lan____
 tī ri tar____ yā la la la lan____ yā la
 (KLĀM)
 lan____ yā la lan la lan la la____ n Yā (na)
 'A (na)
 na) yā tu rā (na na 'a na na na na
 na) 'a ja bān ('a na) n ('a na na na na na
 na____) n hu ha l'a - tā ('a ha na ha na
 na____) n ya hwā l'ka - til ('i ni ni ni ni
 na____) hal a tā 'a lā di la____
 ni) l 'al ka tī lu l'ka tī la____
 (tī ri tar____ ya la lan la lan la lan la
 lan____ ya la lan la la la lan yā la____ la
 lan ya la lan____ ya la la la lan ya____ la
 lan, ya la ia la lan ya____ la lan____ la
enchaînez
 lan, ya la ia la lan ya____ la lan____ la (JUÀB)

SAN'A 3

NOTES

1^e Texte: En langue post-classique (Cf.: altération dialectale شاعر لى au lieu de شاعر لى Le manuscrit C corrige cette "faute").

Mètre: ramal.

Vocalises: Au 8^e daûr, remarquer la vocalise, ou plutôt "l'occupation" sur les mots *tiri tar* que l'on ne rencontre pas souvent (voir dans l'Avertissement ce qui à trait aux *vocalises de liaison*).

2^e Musique: Cette *san'a* porte en titre les indications *šuġl ramal*.

Par le mot *šuġl*, on a voulu marquer l'importance de la mélodie "occupée" par les vocalises.-(*ramal* désigne le mètre)

On peut s'en rendre compte par l'^e men du plan ci-après:

<i>Plan</i>	{	1 ^{er} vers {	1 ^{er} hémistiche: 8 daûr + šuġl: 12 daur = 20 daur (thème A)		
			2 ^e hémistiche: 4 daûr + šuġl: 6 daur = 10 daur (thème B)		
le Juāb, répète toute la mélodie, sans les paroles.					
2 ^e vers: même plan.					

De plus, il faut noter la présence de vocalises à l'*intérieur* du vers.

Remarquer enfin un élément thématique important de ces *šuġl*, qui apparaît dans la 4^e mesure et se retrouve un peu partout dans la chanson:



SAN'A 4

Askiyānī laķad badā l-fajru

(Versez-moi à boire, voici l'aube qui pointe...)

الصُّنْعَةُ الْمُرْبَعَةُ

وَهُنْ تُوشِّحُ شَفَّالَيْ

وَأَمَا الْكَوَافِرُ
وَهُنْ لِي مَنْ هُنْ
شَبَّارِجٌ بِرِّ لَحْ
كَيْفٌ وَشَرِّ الشَّاهْ
عَرْجَانُ الصَّبَاحِ

طَبَ أَتَلَعَّبَ
وَهُنْ لَكَ نَمَى

تَغْصِيَةٌ

1. اسْفَلَتِ لِغَدْبَرِ الْقَيْمَ
2. فَقَوَلَ لِمَيْ شُرِّبَهَا الْيُوزَرُ
3. يَابِرِمَلِتِغَنِي لَفَهَ مَلَّا
4. أَرْقَعَ لِكَفَوَانِهِ الْهَلَّا
5. وَغَرْبَابِ الظَّلَامِ فَحَوْلَى
6. أَنْشَتِ فُضْبَرَ وَصَهَ الْحُمْ
7. عَجَبَأَيْفَنَ الْهَارِ السَّكْمُ

TRADUCTION

1. Versez-moi à boire, voici l'aube qui pointe et, [du matin] l'astre brille.
2. Versez-moi un vin qu'il est illicite de boire mais [dont l'usage est] pour moi un rite.
3. O mon commensal, verse: il est certes permis de boire le vin que la main porte.
4. Soulève les rideaux: contemple la rosée. [Voir] comme elle moire les parterres.
5. Le corbeau des Ténèbres a fui devant la colombe du Matin.
6. Les rameaux verts du jardin s'inclinent d'allégresse, et folâtrent.
7. Merveille! Comment donc seraient-ils ivres, sans avoir rien bu?

SAN'A 4

Askiyānī lakad badā 1-fajru

(Versez-moi à boire, voici l'aube qui pointe...)

Même mouvt. ♩ = 70

S

1. 'A (na na_) 'as-ky. à a na na na na na na
6. 'A (na na_) 'an-ta na a na na na na na na na

ni la kad la kad, la kad ba.
ku tbu ra ku tbu ra ku tbu ra udi.

dā a ha na ha na ha, a ha na na ha na ha na na, a na
hā a ha na ha na na, a ha na na ha na ha na na, a na

na na na) kad ba dā al fa (na na na na na alfa jru
na na na) ra uqī hā al hu (na na na na na alhu dru

ha na ha na, ha na na, ha na, ha na na, ha na ha na na ya la
ha na ha na, ha na na, ha na, ha na na, ha na ha na na ya la

(Orchestre: JUAB)

lan la lan, ya la lan, ya la lan ya la la lan la la n)
lan la lan, ya la lan, ya la lan ya la la lan la la n)

'A (na na) 'as-ky. à (na na) ni ni ni ya la lan la ka a ba.
'A (na na) 'an-ta na (na na na na na na) (ya la lan) ku tbu ra u di.

dā (na na na na ha na hanahana na ha na hanahana na
hā (na na na na ha na hanahana na ha na hanahana na

1

a na na na) l-fa jru wa (na na) wa'a dā (na na na
 a na na na) l-hu dru ta (na na) tarabán (na na na
 na na ha na na na) wa wa'a dā kaw ka bu nu nu
 na na n(ha na na na) ta tarabán talá bu nu nu nu
 nu nu ha na na na ha a ha a ha na na
 nu nu ha na na na ha a ha a ha na na

2. Ka (na na) qah wa tan ly (ha na hanaha na ha na na ha na na
 3. Ya (na na) ya ha dī my (ha na hanaha na ha na na ha na na
 4. A (na na) 'ar fa 'i (ha na hanaha na ha na na ha na na
 5. Wa (na na) wa gu rā bu (ha na hanaha na ha na na ha na na
 7. A (na na) 'a ja ban (ha na hanaha na ha na na ha na na

na) kah wa tan li fi šu r bi hā (a ha na na ha na na na
 na) n(dī my as ki ly la kad (a ha na na ha na na na
 na) 'ar fa 'is sij fa wa n zu ri (a ha na na ha na na na
 na) gu ra bu az za lā mi kad (a ha na na ha na na na
 na) 'a ja bankay fa nā la hā (a ha na na ha na na na na

ya la lan la lan la la n) Šur bi hā l'wi zru (ya la lan la
 ya la lan la lan la la n) la qad ha lla (ya la lan la
 ya la lan la lan la la n) wan zu ri tta lla (ya la lan la
 ya la lan la lan la la n) (a) qad wa lla (ya la lan la
 ya la lan la lan la la n) nā la hā ssu kru (ya la lan la

lan la lan la la n ya la lan la lan la lan la lan la la ya la la
 lan la lan la la n ya la lan la lan la lan la lan la la ya la la
 lan la lan la la n ya la lan la lan la lan la lan la la ya la la
 lan la lan la la n ya la lan la lan la lan la lan la la ya la la
 lan la lan la la n ya la lan la lan la lan la lan la la ya la la

> >
 la lan) wa (na na) wah ya lī (n) n m m m ha na na
 la lan) Šu (na na) rsur bu ra (n) na na na na ha na na
 la lan) ka (na na) kay fa wa (n) na na na na ha na na
 la lan) 'an (na na) 'an ha mā (n) na na na na ha na na
 la lan) wa (na na) wah ya lā (n) na na na na ha na na

\$

SAN'A 4

NOTES

1^e Texte: En langue classique... Mètre: *ramal majzu'*, Le titre porte *tausih* (manuscrits A et B) sans doute par erreur. Cette chanson est, avec la 14^e, une *san'a subā'iya*, une chanson de 7 vers. Elle est la plus longue du recueil, la plus variée, la plus travaillée (42 daur). Les musiciens lui donnent, pour cette raison le nom de *el-arkūsa*, la mariée.

Variantes. 1^{er} vers كك sans article (B)

2^e vers وزر sans article (B C)

4^e vers دش arroser au lieu de دش (C)

Remarquez (3^e vers) l'allitération ح vin et ح main, très fréquente, sorte de cliché fort use.

Structure: Les 2 premiers vers forment le *fras* (lit); les 2 derniers le *ḡta* (couverture); les 3 vers médians sont les *usata*.

2^e Musique: 1^{re} phrase: 1^{er} hémistiche (1^{er} et 6^e vers): 8 daur + šugl: 4 daur = 12 d.

Plan (3 longues phrases) { - Juāb d'orchestre
2^e phrase: 2^{er} hémistiche (1^{er} et 6^e vers) vers et šugl mélés = 14 d.
- Juāb d'orchestre

3^e phrase: (2^e 3^e 4^e 5^e 7^e) vers et šugl mélés = 16 d.
- Juāb d'orchestre (2 fois: entre les 3^e 4^e et 5^e vers)

La durée d'exécution de cette seule chanson dépasse 20 minutes.

Formules de cadence remarquables:

1^{er} phrase: cf avec la san'a 1 - cf aussi le 32^e daur.

2^e et 3^e phrases: mêmes cadences finales.

Modulations très nettes pour chacune des phrases. Le mode 'oššāk est surtout bien posé dans la première.

SAN'A 5

Şabahnā fī rawdīn bahīj

(Nous voici, au matin, dans un riant jardin)

الصوت العذير الخاتمة

وهو صنعة توسيع شغلي

حَفَّتْ بِهِ الْأَشْبَارُ	بُشْرَىٰ فِي يَمِينِ	صَنَّنَاهُمْ بِهِمْ
بِعَلَانِزٍ خَامِمٍ	لَامِدٍ يَرْجِعُ	وَالْأَيَّامِ تَنْسَبِحُ لَيْسَ
عَسَائِكُمُ الْأَطْهَارُ	إِخْدَاقٍ هَيْبَةٍ	بِالْغَدوِ تَسْعَ ضَيْجَنْ

تغصية

وَيَنْلُفُ الْأَوْكَارُ	وَيَسْبِحُ بِالسُّرْفِصَاعِ
لِلْوَاحِدِ الْفَهَارِ	وَالْفَمِينِ صَبَقُ بِالْجَنَاعِ
بِالزِّئْبِيرِ بَاعِ	

TRADUCTION

1. Nous voici, au matin, dans un riant jardin, $\ddot{\imath}$ enclos délicieux $\ddot{\imath}$ que les arbres entourent.
2. Le jasmin y brode un tissu $\ddot{\imath}$ en se mêlant $\ddot{\imath}$ aux fleurs rouges de grenadier.
3. Parmi les branches, entendez ce vacarme tandis que s'agitent $\ddot{\imath}$ des essaims d'oiseaux.
4. Ils glorifient [Dieu] en leur brillant ramage $\ddot{\imath}$ Puis ils quittent (?) leurs nids.
5. Applaudissant avec ses ailes, la tourterelle $\ddot{\imath}$ élève un hymne $\ddot{\imath}$ à l'Unique, au Tout-Puissant.

SAN'A 5

Sabahñā fī rawdīn bahīj

(Nous voici, au matin, dans un riant jardin)

Mouv^t l^ég^{er}ement accélér^é
Larghetto d=80

1. Sa . ba (na na____) hñā fñ ____ (ha na
 2. Wa . lyā (na na____) sa . mñ ____ (ha na
 3. Bay . na (na na____) lñu - sun ____ (ha na
 5. Wal . kú (nu nu____) mrñ . sa . ffak (ha na

ha na ha na_ ha_ na_ na) fi raw di _ n ba .
 ha na ha na_ ha_ na_ na) ta _____ nsu . j na .
 ha na ha na_ ha_ na_ na) ta _____ sma_ da .
 ha na ha na_ ha_ na_ na) saf . fak bi _ l ja .

hñ . j (a ha na na ha na ha na na) bus . ta (na
 sñ . j (a ha na na ha na ha na na) lami . ma (na
 jñ . j (a ha na na ha na ha na na) 'i . dñ (na
 nñ . h (a ha na na ha na ha na na) bid . di (ni

na_____) n fa ri ____ j ('i ni ni____ ni ni
 na_____) mu zi ____ j ('i ni ni____ ni ni
 na_____) ta hi ____ j ('i ni ni____ ni ni
 ni_____) kri bñ ____ h (a na na____ na na

A

ni ni ni ni ni)j haf . fa (na na na) haffat bi . hi ____
 ni ni ni ni ni)j bil . ja (na na na) bil.jul.la . nñ . r
 ni ni ni ni ni)j 'a . sñ (na na na) 'a . sñ . ki . ru ____
 na na na na na)ñ hñ lil . wñ (na na na) lil.wñ.hi . di ____

'i ni ni ni ni ni ni) bi . hi laš .
 'a na na na na na na) r jul . la nā r 'ah .
 'u nu nu nu nu nu) 'a . sā . ki ru l 'a .
 'i ni ni ni ni ni) l wā . hi di l kah .

B

1.

- jā r (ya la la lan la la la la la la) haf .
 - ma r (ya la la lan la la la la la la) bil .
 - tiā r (ya la la lan la la la la la la) 'a .
 - hā r (ya la la lan la la la la la la) lil .

- fa (na na na) haffat bi . hi (i ni ni ni)
 - ja (na na na) bil . jul . la nā r (a na na na)
 - sā (na na na) 'a . sā . ki ru (u nu nu nu)
 - wā (na na na) lil . wā . hi di (i ni ni ni)

ni ni ni ni) bi . hi laš . jā r (ya
 na na na na) jul . la nā r 'ah . ma r (ya
 nu nu nu nu) 'a . sā . ki ru l 'a tiā r (ya
 ni ni ni ni) l wā . hi di l kah hā r (ya)

FIN | 2.

la la lan la la n) (JUĀB) 4. Way . ssa (na na
 la la lan la la n) (JUĀB) Way . ha (na na
 la la lan la la n)
 la la lan la la n)

na) way sab . ba - hu (nu nu nu nu nu nu nu)
 na) way hal . la - fu (nu nu nu nu nu nu) way

bi 'al su n fi sā h ya la la lan la
 hal la fu l aw

1.

2.

au signe jusqu'au mot FIN

la la lan la lan kā r (ya la la lan la la n)

SAN'A 5

NOTES

1^e Texte: En langue post-classique; les variantes, assez nombreuses, attestent les changements d'orthographe et de syntaxe opérés par les copistes selon leur culture ou leur tendance.

Rythme: taušīḥ - La strophe comprend 5 tercets dont le 4^{ème} est incomplet. Elle est divisée en 2 phases: la première, de 3 tercets; la seconde (*tḡ’ṭīḥ*) de 2 tercets.

Plan des 1 ^{er} , 2 ^e et 3 ^e tercets	— — ○ — — — ○ <u>īj</u>	
	— — ○ — — — ○ <u>īj</u>	(rime écho)
Plan des 4 ^e et 5 ^e tercets	— — ○ — — — ○ <u>ār</u>	(rime constante)
	— — ○ — — — ○ <u>āh</u>	
	— — ○ — — — ○ <u>āh</u>	(manque dans le 4 ^e)
	— — ○ — — — ○ <u>ār</u>	(rime constante)

Variantes. 1. أصيحا (A-B-C) — 2. مزيج (A-B-C-) orth. andalouse.

3. الفصن الورف au lieu de (A) المصنون (B-C) orth. andalouse -

4. يسبحون (C) يسبحوا (A-B). Les autres pluriels, de même.

5. صاح باح au lieu de (A-B-C). Je conserve la version *orale*: باح

2^e Musique: Le *thème* est emprunté à un passage de la chanson précédente: (Cf. du 20^e au 22^e *daūr*).

Mêmes *formules de cadence* que dans la chanson précédente: (Cf. 2^e et 3^e phrases)

Plan	{ 1 ^e , 2 ^e , 3 ^e et 5 ^e vers	Paroles et vocalises mêlées: 14 <i>daūr</i>
		Juāb après les 1 ^{er} et 2 ^e vers seulement.
	4 ^e vers (<i>tḡ’ṭīḥ</i>)	les 4 derniers <i>daūr</i> de la phrase précédente, avec <i>ta’wida</i> (reprise chantée).

- Le motif de la *tḡ’ṭīḥ* est pris dans la mélodie principale. On exprime cela en disant: ḡ°tāthā minhā, c'est-à-dire: *tḡ’ṭīḥ* eṣ-ṣan'a min naḡamatihā.⁽¹⁾

(1) Remarquez le jargon technique qui tient le milieu entre la langue classique et les formes dialectales (Andalou)

S A N 'A 6

Fī dawḥati-1-'azhār

(Dans les bosquets en fleurs...)

القصيدة السادسة

فِي دَوْهَاتِ الْأَذْهَارِ

فَرِزْلَة لِبِسْرٍ شِيمٍ (ج)

مَعَ ضَيْلَ الْقَبْرِ (ج)

الْكَوْكِبُ لِلْمُنْتَرِ (ج)

1- مِوَدَّ وَحَةُ الْأَذْهَارِ

2- وَنَغْمَةُ الْأَوْتَازِ

3- وَسُلْطَانُ الْأَقْلَامِ

تفاصيل

وَاسْتَفْيَلَ السُّلُورِ

النَّكْرُ عَنَازِ الْمَخِ

وَلَمْ يَرْعَمُ الْغَيْرَ لَانِ

أَمْرُجُ كُؤْسَ الْزَاجِ

TRADUCTION

1. Dans les bosquets en fleurs, je jouis de mon ivresse,
2. de la mélodie des cordes dans la clarté de l'aube,
3. de la reine des lunes, de l'étoile brillante....
4. Le souci, de nous s'éloigne, et la quiétude nous environne.
5. Mêle dans les coupes [l'eau et] le vin et fais-les circuler parmi les belles.

SANA 6

Fi dawħati-1-'azħār

(Dans les bosquets en fleurs...)

Même mouvement $\text{♩} = 80$ $\frac{8}{8}$ 

1. Fi da (na na na) w ha ti (ni)
 2. Wa na (na na na) g ma ti (ni)
 3. Wa su (nu nu nu) l tā ni (ni)
 5. 'Am zi (ni ni ni) j ku 'ū (nu)



(TA'WIDA)

hā r ḫad la (na na na) dda li (ni)
 - tā r ma a (na na na) day yā (na)
 - mā r 'al ka (na na na) w ka bi (ni)
 - rā h wa di (ni ni ni) r 'a lā (na)



2.

ni ni ni) su - kri_ (a ha na na na na
na na na) l fa - jri_ (a ha na na na na
na na na) l giz - län_ (a ha na na na na
ha _____ a ha na ha na na _____)
ha _____ a ha na ha na na _____)
ha _____ a ha na ha na na _____)

4. 'An . na (na na na)k du 'an _____ (na na na)

'a _____ na na na na na) 'an . nā zā _____

h (JUÀB) was . ta (na na na)k ba la _____ (na
na na a _____ na na na na na na na) ssu

lwā - n (a - ha _____ na na na na na)

ha _____ a - ha na ha na na _____)

D.C.

SAN'A 6

NOTES

1º Texte: En langue classique.

Mètre: indéterminé.. serait un multatt écourté auquel nous

figurer ainsi: { مُسْعَلَنْ قَلْنَ . . . مُسْعَلَنْ قَلْنَ

Aussi les manuscrits ne portent pas d'indication de mètre, sauf C qui indique: ز ج ل - Mais je préférerais taüšīh, ce dernier terme désignant un genre de poésie presque régulière et à peine évoluée, comme celle-ci.

L'indication: *mudari*, de B, est erronée

الدوري Var -3 (B)

2^e Musique: *Thème.* Abréviation du 1^{er} thème de la sonate 5

Cadences: les mêmes que dans les sonates.

		Plan
1 ^{er} vers	{ 1 ^{er} hémistique: thème A (3 daûr) avec <i>ta'wîda</i> (reprise avec paroles) 2 ^e hémistique: thème B (3 daûr) avec <i>ta'wîda</i> + cadence de 2 daûr Juâb répétition de toute la mélodie du 1 ^{er} vers	
2 ^e vers	- d°	
	Juâb - d°	
3 ^e vers	- d° (pas de Juâb)	
4 ^e vers	{ 1 ^{er} hémistique: thème B (3 daûr) avec Juâb (t̪g̪-t̪ia) 2 ^e hémistique: thème B (3 daûr) + cadence de 2 daûr (pas de Juâb)	
5 ^e vers	comme le 1 ^{er} vers.	

S A N 'A 7

Kum min manāmika

(Debout! Assez dormir!)

الصنعة السابعة

وهي صنعة ابصري شغل

1- فِي مَرْبَدِ الْمُنَجَّمِ فَرَطَّلَ عَلَى
وَانْطَرَ لِلْمُرْكَمَةِ الظَّلَا وَمَاصَنَعَ
سَيْفًا صَفِيرًا بِنُورِ الشَّمْرِ فِي الْمَعَادِ

2- لِمَاتِمِ الصُّبْحِ فَرَلَاهَتِ الْمَارِدِ

TRADUCTION

1. Debout! Assez dormir! C'est l'aube qui se lève
Contemple l'œuvre [engendrée] par la sagesse du Créateur.
2. Ne vois-tu pas déjà paraître les messagers de l'Aurore,
[qui brille], telle une épée polie, étincelante au soleil?

SAN A 7

Kum min manāmika

(Debout! assez dormir!)

Plus vite $\text{♩} = \text{de } 95 \text{ à } 100$

1. Kum mi n ma ta

2. 'A mā ta

nā mi a hā dā

ra ssub a ka d la

lfa jru kad ta la

ha t ba šā i ru

ru

2.

hu i la 'a (ya)

ru hu (ya)

1. la la n la lan ya la lan ya la lan ya

2. la la n la lan ya la lan ya la lan ya

V.B. Cette incitation se chante deux fois en entier, avec les reprises. (Une fois pour chaque vers)

la lan ya la lan ya la la lan la lan ya
 la lan ya la lan ya la la lan la lan ya

 la la n la la n ya la
 la la n la la n ya la

 1. la n ya 2. la n 1. Wa n zu
 la n ya la n 2. Sa y fu

 r i la hi k ma ti
 n sa ki lun bi nu

 l ha llä ki ma sa na 'a
 ri šša m si kad la ma 'a

 — (ya la ta) la lan ya la la n ya
 — (ya la la) la lan ya la la n ya

 la la n la lan ya la la n (JUÄB)

SAN'A 7

NOTES

1^e Texte: En langue classique

Mître: basīt; comme presque toutes les ṣan'a de 2 vers; pour les rapports entre *bsīt* et *basīt*, Cf ṣan'a 1.

Var. 1-2 طَلْعٌ صَنْعٌ لَعْنَوْنَاءٌ sans alif final (A-B)

2- سَقِيلٌ سَقِيلٌ à l'accusatif, au lieu du nominatif (A.C.)

2^e Musique: *Thème.* On reconnaît ici, transformé, le thème de la 1^{re} ṣan'a avec les altérations déjà rencontrées: si♭ et fa ♯.

<i>Plan</i>		1 ^{er} hémistiche: thème A (4 <i>daūr</i>) avec <i>ta'wīda</i> . 1 ^{er} vers šugl: 5 <i>daūr</i> , avec <i>ta'wīda</i> . 2 ^e hémistiche: thème B (4 <i>daūr</i>) + šugl (5 <i>daūr</i>) Juāb: répétition de la mélodie du 1 ^{er} vers en entier 2 ^e vers: comme le 1 ^{er}

SAN'A 8

Kum bākiri-l-iṣbāḥ

(*Debout! Empresse-toi vers l'Aurore*)

الصُّنْعَةُ التَّانِيَةُ

وَهُمْ فَنَطِحُهُمْ تَوْسِيعُ شَغْلٍ

الْقِبْمُ لَدْعُ

رَاحَمَةً لَدْعُ

مَعَ الْمُلَائِكَةِ

۱- فَنْتَأْتِي الْأَضْبَاعَ

۲- أَمْنِحْ كُؤْسَ الْمَرَاجِعَ

۳- لَشَّبَّا وَ طَبَّا وَ لَفَرَجَ

تَعْظِيْفَةُ

مَرْحُونَ رَفِيفُ

وَضَلَّ الْأَقْبَابِ

۴- فَنْ وَلَمْتَنِيمْ قُبْلَا

۵- لِلَّهِ مَا الْخَلَا

TRADUCTION

- | | |
|---------------------------------------------|-------------------------------|
| 1. Debout! Empresse-toi vers l'Aurore | Le jour paraît. |
| 2. Mêle, dans les coupes, [l'eau et] le vin | [et,] le verre en main, |
| 3. Bois, réjouis-toi, amuse-toi | parmi les belles. |
| 4. Va, dérobe un baiser: | aucun jaloux n'est là. |
| 5. Par Dieu! Comme elles sont douces, | les faveurs de la bien-aimée! |

SAN'A 8

Kum bākiri-1-'isbāh

(Debout! Empresse-toi vers l'Aurore)

KANTRA⁽¹⁾Mouv^t de plus en plus rapide

♩ = 105 à 110



1. Ku - m bā ____ ki - ri, kum bā - ki -
 2. 'Am ____ zi ____ j ku - 'üs 'am zij - ku .
 3. 'A - š - ra ____ b wa - tib 'aš - rab wa -
 5. Li ____ llā ____ hi ____ mā li - llā hi -



- ri ____ (ha ____ na ____ na na na ____ ha na
 - üs ____ (ha ____ na ____ na na na ____ ha na
 - tib ____ (ha ____ na ____ na na na ____ ha na
 - ma ____ (ha ____ na ____ na na na ____ ha na



na ____ ha na na ____ ha na
 na ____ ha na na ____ ha na
 na ____ ha na na ____ ha na
 na ____ ha na na ____ ha na



na na na na na na na na na) 'a ____ l
 na na na na na na na na na) ku ____
 na na na na na na na na na) wa ____
 na na na na na na na na na) mā ____



'i ____ s bā ____ h 'a ____ l fa ____ jru lā ____ (na
 'u ____ sar rā ____ h rā ____ ha ____ n bi rā ____ (na
 ti bi wa fa ra ____ h ma ____ 'a ____ l mi lā ____ (na
 a ____ h lā ____ wa ____ s la ____ l hā bī ____ (ni

(1) KANTRA = Pont, c'est-à-dire, point central du mouvement qui va s'accélérer sensiblement jusqu'à la fin.

Orchestre

na) h ('a ____ ha _____ 'a ____ ha _____) 'al .
 na) h ('a ____ ha _____ 'a ____ ha _____) ra .
 na) h ('a ____ ha _____ 'a ____ ha _____) ma .
 ni) b ('a ____ ha _____ 'a ____ ha _____) was .

- fa na ____ na ____ jru lā (na ____ na ____) h
 - ha na ____ na ____ n bi rā (na ____ na ____) h
 - 'a na ____ na ____ l mi lā (na ____ na ____) h
 - la na ____ na ____ l ha bī (ni ____ ni ____) b

(ha ____ na ha ____ na na ____ na na na na na) 'al .
 (ha ____ na ha ____ na na ____ na na na na na) rā .
 (ha ____ na ha ____ na na ____ na na na na na) ma .
 (ha ____ na ha ____ na na ____ na na na na na) was .

TO GTYA

- fa jru la ____ h (JUĀB) kum ____ wa ____ gta .
 - ha n bi ra ____ h (JUĀB) min ____ dūn ____ ra .
 - 'a l mi la ____ h
 - la l ha bi ____ b

ni ____ (ni ni ____) m ('a ____ ha ____ 'a ____)
 kī ____ (ni ni ____) b ('a ____ ha ____ 'a ____)

ha ____) kum wa (na na) gta ni (ni .
 ha ____) min dū (nu nu) n ra kī (ni .

- ni ____) m (ha ____ na 'a ____ na na na
 - ni ____) b (ha ____ na 'a ____ na na na

na na na) gta ni m ku bla (JUĀB)
 na na na) min du n ra kī b.

SAN'A 8

NOTES

1^e Texte: En langue post-classique

Mètre: très comparable à celui de la *santa 6*, avec abréviation.

du second hémistiche } مستعمل فعلن :: مستعمل فعلن

(B porte la mention erronée: maštūr er-ramaï).

Une indication assez rare se trouve dans B: *korsi*, pour *tktia*. Les musiciens actuels ont abandonné cette expression, dont ils ont encore le souvenir. Mais on l'emploie encore à Alger, dans un sens assez différent — Cf. Rouanet — La Musique Arabe, in Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire; p. 2846; et à Tlemcen (d^e p. 2859)

2^e Musique: Cette san'a est appelée *kantra*, pont. Elle occupe le centre de la phase rythmique du *bsit*. A partir de la *kantra* le mouvement, qui est déjà plus rapide qu'au début, va s'accélérer très sensiblement jusqu'à la fin.

Plan	1 ^{er} vers	{ 1 ^{er} hémistiche: thème A (<i>7 daûr</i>) 2 ^e hémistiche: thème B (<i>7 daûr</i>) Juâb (reprise par l'orchestre de la mélodie du 1 ^{er} vers)
	2 ^e vers	- d°
	3 ^e vers	Juâb d° - d° (pas de Juâb)
	4 ^e vers	{ 1 ^{er} hémistiche: thème B (<i>7 daûr</i>) Juâb (reprise par l'orchestre du thème B) 2 ^e hémistiche: thème B (<i>7 daûr</i>)
	5 ^e vers	comme le 1 ^{er} vers - Rapprocher le thème B ci-dessus du thème B de la san'a 6, avec son dessin caractéristique: ré-la-ré.

SAN'A 9

Šukka jību-1-layl

(Le voile de la nuit se déchire...)

الْمَهْرَقَةُ النَّافِعَةُ

وَهُنَّ صَنْعَتَنِقَ شَيْجَهُنْ طَوْرَ الرَّمَلِ

أَلْيَهَا السَّافُونْ
 لَوْلَوْمَكْنُونْ
 طَاهِرَمَيْمُونْ

بَرْمَلَزَرْجُونْ
 بِرْصَنْلَفِ جُونْ

١- شَعَاجِبُ الْلَّيْلَعَنْسِمَ الْفَيَاجَعَ
 ٢- وَبَدَ الْلَّظَلَمِيَ حِيرَ الْلَّفَاجَعَ
 ٣- وَدَعَانَاللَّيْزِيدَ الْأَضَلَبَاجَعَ

تعطية

٤- بَعَاجِفَ الْمَيْنَرَمَغَزِيَزَانَ
 ٥- يَلَفَوْمَكْبَهَا حُورَالْيَنَانَ

TRADUCTION

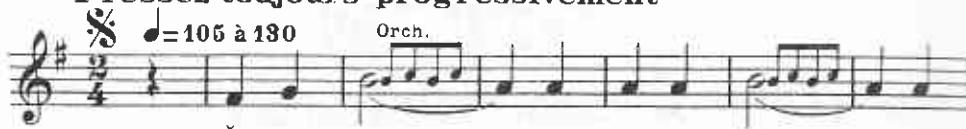
1. Le voile de la nuit se déchire, [et découvre] le sein de l'Aurore ô échansons!
2. Et, de la rosée, apparaissent au cou des rameaux les perles précieuses.
3. A savourer la beuverie matinale, nous invite un oiseau de bon augure.
4. Par le col des amphores, plonge-donc un foret dans le sang des pampres.
5. Que les houris du Paradis s'empresseront à verser dans de blanches (?) coupes.

SAN'A 9

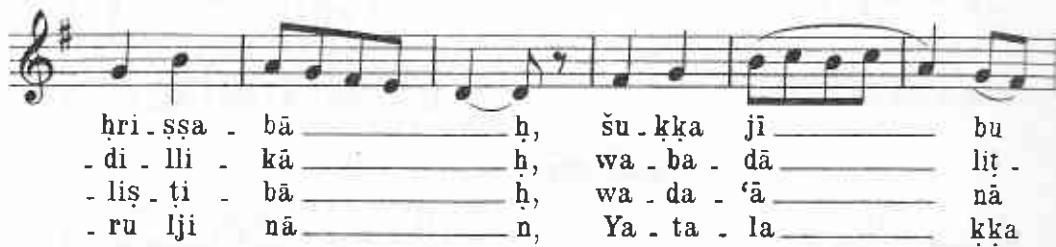
Šukka jibu-1-lay1

(Le voile de la nuit se déchire)

Pressez toujours progressivement



1. Šukka jī _____ bul . lay . li 'a _____ n na
 2. Wa . ba . dā _____ liṭ . tal . li fī _____ jay.
 3. Wa . da . 'ā _____ nā . li . la . dī _____ dī .
 5. Ya . ta . la _____ kkā sak . ba . hā _____ hū .



hri . ssa - bā _____ h, šu . kka jī _____ bu
 di - lli - kā _____ h, wa . ba . dā _____ liṭ -
 - lis - ti - bā _____ h, wa . da . 'ā _____ nā
 - ru lji nā _____ n, Ya . ta . la _____ kkā



'A _____ yyu hā _____ (na na na 'a _____ na na
 lu' _____ lu' ū _____ (nu nu nu 'u _____ nu nu
 tā _____ 'i ru _____ (nu nu nu 'u _____ nu nu
 fī _____ si hā _____ (na na na 'a _____ na na

na) ssā kū n 'A yyu hā (na
 nu) ma knū n lu' lū u (nu
 nu) may mū n tā i ru (nu
 na) fin jū n fī si hā (na)

na na 'a na na na na na) ssā . kūn (nu nu
 nu nu 'u nu nu nu nu nu) ma - knūn (nu nu
 nu nu 'u nu nu nu nu nu) may - mūn (nu nu
 na na 'a na na na na na) fin - jūn (nu nu)

nu ____)n (JUĀB) Fah-di . bi ____ l mib . za . la min na
 nu ____)n (JUĀB)
 nu ____)n
 nu ____)n

hriiddi , nā ____ n (JUĀB) fah-di . bi l mib . za . la min

na ____ hriiddi . nā ____ n bi ____ da . mi ____ (ni

ni ni 'i ____ ni ni ni zzar . jū ____ n

bi ____ da . mi ____ (ni ni ni 'i ____ ni

§

ni ni ni ni ni zzar . jū ____ ('u nu nu ____)n

SAN'A 9

NOTES

1^e Texte: Cette poésie est la seule du recueil que l'on puisse attribuer: l'auteur en serait Ṣāfi ed-dīn el-Hillī. (m. à Bagdad vers 1351) Cf. Huart. Littérature 320. Je n'ai pu jusqu'ici vérifier cette assertion.

Mètre: ramal maštūr - Le genre *taūṣīḥ* a souvent commencé par être une modification, une "variation" sur le mètre *ramal*.

Var. 2: ۱۲۳ (C) - ۵۶۷ (C)

2^e Musique: *Thèmes.* Le thème B est une réplique du thème B des san'a 6 et 8.

La *tḡ̄fīa* introduit un thème nouveau C

<i>Plan</i>		1 ^{er} vers	1 ^{er} hémistiche: thème A (6 <i>daur</i>)
			2 ^e hémistiche: thème B (7 <i>daur</i>)
		2 ^e vers	Juāb (orchestre: mélodie du 1 ^{er} vers)
		3 ^e vers	- d ^e
		4 ^e vers	Juāb - d ^e (pas de Juāb)
		5 ^e vers	1 ^{er} hémistiche: thème C (3 <i>daur</i>) Juāb (orchestre: thème C) thème C, à nouveau avec paroles 2 ^e hémistiche: thème B.
		5 ^e vers: comme le 1 ^{er} vers.	

SAN'A 10

Mā 'abda' mā hī sā'ata 'unsi
(Combien enchanteresse fut cette heure passée en douce compagnie!)

الصناعة العاملة
وهي صناعة العمل

- ١- مَا لَبَدَّ بِمَا هُوَ سَاعَةٌ لِذِي سَعْيٍ
 ٢- وَنَلْوَرٌ فَلَوْعٌ حَبْنَرٌ وَنَسِيٌّ
 ٣- وَبَغْنَرٌ نَمَارٌ فَغَيْرٌ خَرْسِيٌّ

تغطیه

- ٤- وَفِيهِ الْعِمَّاءُ مِنْ قَرْبَهُ مِنْيٍ
٥- مَا أَنْتَ تَعْلَمُ تَعْلَمُ وَتَهْرُرٌ

اللَّهُمَّ إِنِّي نَسِيَتُ الْفَاضِيَا
بِقَدَّا الْكَوْرَفَ وَ حَمْلَ بِيَا

TRA D U C T I O N

1. Commoien enchanteresse fut cette heure passée en douce compagnie! ¶ La verrez-vous revenir, ô mes amis?
 2. [Pourrai-je un jour] replier les voiles de ma nacelle et jeter l'ancre ¶ pour narguer mon censeur et demeurer en paix?
 3. Pour cueillir des fruits hors de mon jardin ¶ et déjouer la vigilance du jaloux, par un ciel sans nuage?
 4. Mon but est de t'informer, ô toi qui me comprends ¶ —Et Puisse Dieu me soutenir en cette affaire,—
 5. de ce que tu connais, [tu connais] et tu sais, ¶ de ce [chagrin] qui s'est logé en moi!

SAN'A 10

Mā 'abda' mā hī sā'ata 'unsi
(Combien enchanteresse fut cette heure passée en douce compagnie!)

♩ = 135 à 140

1. Mā 'ab_da' ma hī _____ sā_
 2. Wa . na_twī ku . lū _____ 'a ja
 3. Wa naj_nī . tī - mā _____ r min
 5. Ma 'an_ta ta' - la _____ m ta'.

— 'ta 'un____ sī (ya la lan ya la lan la lan) ta .
 fny wa na_r sī (ya la lan ya la lan la lan) baš
 gay . ri gar sī (ya la lan ya la lan la lan) fi
 lam wa ta drī (ya la lan ya la lan la lan) bi

. rā . hā ____ ta 'u ____ du ____ 'a ____ ya ____
 nan . kī ____ l'a dū ____ wa ____ nzal ____
 ġa . fla ____ t ra ki ____ bī ____ wa ____ lja ____
 hā dal ____ la dī ____ kad ____ hal ____

— ma wā (na na na 'a na na na) ly ____ (JUĀB)
 — la sā (na na na 'a na na na) ly ____ (JUĀB)
 — wwu ha (na na na 'a na na na) ly ____
 — la bi (ni ni ni 'i ni ni ni) ya ____

4. Wa kas_dy l ha ba _____ r ya ____ man_
 Al . lah'um da tī _____ fi ____ dī ____

— fa . ha (na na na 'a na na na) m-nī ____
 — l ka di (ni ni ni 'i ni ni ni) ya ____

SAN'A 10

NOTES

1^e Texte: *Dialectal andalou*

Mètre: indéterminé; le rythme des vers est _à peu près_ celui-ci:

(Lire de gauche à droite) —— O — | — O — | — — O — | — O — | — —

L'expression «*a yā mawālī*» rappelle l'origine des quatrains dits «*mawālyā*»; mais la pièce qui nous occupe n'appartient pas à ce genre. Elle s'apparente au *taūṣīḥ* (Cf notamment: Ahmed el-Hāsimī: *Mīzān ed-dahab fī ḥinā'ati šu'arā-l-'arāb*, p. 18).

Var. 1.— ﷺ au lieu de ساعه (A-B-C). Je garde la version orale.

de même: ما ابدع امدع (B-C)

2. وانتظر سالی وابنات سالی (A.B.C.) Je garde la version orale.

5.— طول ما انت تعلم وتدري (A-B-C) Je garde la version orale.

2^e Musique: *Thème* à rapprocher du thème A de la *san'a 9*.

La *tḡ̄fia* emprunte sa mélodie à celle des vers précédents.

<i>Plan</i>	1 ^{er} vers	{ 1 ^{er} hémistiche: thème A (4 <i>daūr</i>) 2 ^e hémistiche: thème A' concluant sur sol (4 <i>daūr</i>) Juāb (orchestre: mélodie du 1 ^{er} vers)
	2 ^e vers	_ d°
	3 ^e vers	_ d° (pas de Juāb)
	4 ^e vers	{ 1 ^{er} hémistiche: thème A' 2 ^e hémistiche: thème A'
	5 ^e vers	comme le 1 ^{er} vers.

SAN'A 11

Hāda zamānu-t-talākī

(C'est le temps des rendez-vous)

الصُّنْعَةُ الْمُتَاجِهُ لِلْعَنْمَلِ
وَهُوَ صُنْعَةُ شَغَلِيْجَتِهِ

بِطِرْنَهَا تِرْ بِلَيْلَنْ
تَلَدَّسْ لِلْمَحَدَّلْ لَكَ تَكُولْ
نَبَّهَ نَحَّ يَمَدَ وَفَلَنْ

١- هَزَّ لَمَّا زَارَ التَّلَافِي
٢- وَكُرَّ عَلَى الْعَنْمَلِ يَفِي
٣- لَمَّا تَمَّ وَلَلَّتِلَّ بَا فِي

تَغْطِيَةٌ

بِقِيقَ نَرِبَكَ يَدْعَوْلَنْ
وَنَمْضَعَ لِلْكَاسِ مَسْتَوْلَنْ

٤- حَيْسِيْرَمْ وَلَشَعَرَ الْفَوْ
٥- يَمَفِينَوَ حَشَوَنَاهِيمَ وَأَوْ

TRADUCTION

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| 1. C'est le temps des rendez-vous: | Joins-donc le jour avec la nuit. |
| 2. Demeure [fidèle] à tes engagements | Ne te lasse pas de ta coupe de vin. |
| 3. Ne vois-tu pas qu'il est encore nuit? | Appelle ton commensal et dis-lui: |
| 4. «Ami, debout, allume la lampe!» | Réveille ton commensal; et qu'il s'apprête |
| 5. A me verser à boire jusqu'à ce que je devienne [rond comme] un "wāw". ⁽¹⁾ | Et [qu'ainsi] transformé, je boive à la coupe!— |

⁽¹⁾ Il s'agit de la lettre *ou*, de forme arrondie: ۽

SAN'A 11

Hāda zamānu-t-talākī

(C'est le temps des rendez-vous)

S De 145 à 150



1. Hā ____ dā ____ za ____ mā ____
 2. Wa ____ ku ____ n'a ____ là ____
 3. 'A ____ mā ____ ta ____ rā ____
 5. Ya ____ skī ____ nī ____ ha ____ ttā



(ya la ____ la ____ la ____ lan . ya la ____ la ____ lan
 (ya la ____ la ____ la ____ lan . ya la ____ la ____ lan
 (ya la ____ la ____ la ____ lan . ya la ____ la ____ lan
 (ya la ____ la ____ la ____ lan . ya la ____ la ____ lan



ya la lan ____) za.mā . nu tta là ____ kī ya la lan,
 ya la lan ____) 'a . lā l.'ah . di bā ____ kī ya la lan,
 ya la lan ____) ta . rā . llay . la bā ____ kī ya la lan,
 ya la lan ____) ha tta na sir ____ wāw ya la lan,



ya la la la la lan ya la ____ la ____ lan ____ lan
 ya la la la la lan ya la ____ la ____ lan ____ lan
 ya la la la la lan ya la ____ la ____ lan ____ lan
 ya la la la la lan ya la ____ la ____ lan ____ lan

ya la lan) fa____ si____l na hā____ rak (ha
 ya la lan) ka____ sa____l mu dā____ m (ha
 ya la lan) nab____ bah____ na dī____ mak (ha
 ya la lan) wa____ nar____ da____ 'a ka's (ha

na ha____ na ha na na ha na na na____)
 na ha____ na ha na na ha na na na____)
 na ha____ na ha na na ha na na na____)
 na ha____ na ha na na ha na na na____)

na . hā . rak bi la____ a____ bi lay lu____
 l mu . dām lā ta mu____ lā____ ta mu llu____
 na . di . mak wa kū____ wa____ kul lu____
 a 1 ka's mu ha____ mu haw . wa____

(JUĀB) 4. (Ha____ bī____ bī____ kū____ m____ (ha____ na____
 (JUĀB) fay____ ya____ k na dī____ mak (ha____ na____

ha____ na ha na na ha na na na____ kum____ na____ dī____
 ha____ na ha na na ha na na na____

wa ſ'al a____ (a____ na na) d̄da____ w.(JUĀB)
 mak yu 'a____ yu 'a wwa____ I. D.C.

SAN'A 11

NOTES

1^e Texte: En dialecte andalou.

Mètre: mujtatt régulier, dont la mesure est:

مسبع لن فاعلان مسبع لن فاعلان
 { — — ۰ — | — ۰ — || — — ۰ — | — ۰ —

Il est curieux de constater l'emploi de ce mètre classique concurremment avec les altérations syntaxiques du dialecte andalou.

Var 3. (C) ور على الراح م wool — (C) نديعي — (C) الليل راف.

2^e Musique: *Thèmes* non encore rencontrés.

<i>Plan</i>	{	<i>1^e vers</i>	{ 1 ^e hémistiche: thème A (8 <i>daûr</i>) 2 ^e hémistiche: thème B (6 <i>daûr</i>)
		<i>2^e vers</i>	— d ^o
		<i>3^e vers</i>	Juâb — d ^o (pas de Juâb)
		<i>4^e vers</i>	{ 1 ^e hémistiche: thème B (6 <i>daûr</i>) Juâb (orchestre: thème B) 2 ^e hémistiche: thème B
		<i>5^e vers</i>	comme le 1 ^e vers.

SA N'A 12

Yā 'amlaḥa-n-nās

(Ô le plus beau des êtres...)

الصُّنْعَةُ النَّاهِيَةُ لِكُلِّ
وَهُنَّ صَنْعَةٌ تَغْلِبُ

يَا مَرْسَبَ الْعَفْلِي
يَا نَسْمَةَ الْعَيْلِي
مَرْخِيْرَكَ الْعَسْلِي

1. يَا أَمْلَعَ النَّاسَ
2. يَا حَمْرَكَ الْكَاسَ
3. لَوْرَدَشَنَ الْوَسْوَاسَ

تَغْضِيَّة

لَا تَلْهُمْ دَلَّالَهُانَ
شَاهِرَهُضَى لَأَدَاهَ

4. سَلْتَكْ يَمْ بِسَى
5. تَلِيْبَنَ يَلْجَمِي

TRADUCTION

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------------------------|
| 1. Ô le plus beau des êtres! | O toi qui enchaines ma raison! |
| 2. Ô vin dans la coupe! | O parfum de la giroflée! |
| 3. Tu m'as donné l'obsession | de ta joue de miel! |
| 4. Je t'implore par Dieu: | Ne chasse pas un malheureux! |
| 5. [Me voici] repentant, ô mon amour! | [Considère] ce qui fut [comme] non avenu. |

SANA 12

Yā 'amlahā-n-nās

(Ô le plus beau des êtres...)



Music Instructions:

- Tempo: $\text{♩} = 155 \text{ à } 160$
- Key: G major (indicated by a sharp sign)
- Time Signature: 2/4
- Dynamic: p (piano)
- Performance: *(Orchestre)* (Orchestra)
- Text: *pour finir* (to end)

Lyrics:

1. Ya a m la ha n nā s, ya ma .
 2. Ya ha m ra fy l kā s, ya na .
 3. A u ra d ta nī lwa swā s, min had .
 5. Ta i b ya hī b by , šā ya .

n sa bā (na na) 'a klī (ya la lan la lan)
 s ma ta (na na) l-hay lī (ya la lan la lan)
 di ka (na na) l-as lī (ya la lan la lan)
 n ma da (na na) la kā n (ya la lan la lan)

ya la lan ya la lan la la lan 'a lan ya la la
 ya la lan ya la lan la la lan 'a lan ya la la
 ya la lan ya la lan la la lan 'a lan ya la la
 ya la lan ya la lan la la lan 'a lan ya la la

— n) yā ma n sa bā 'a klī (JUĀB)
 — n) yā na s ma ta l-hay lī (JUĀB)
 — n) 4. sa l-ta k bi ra bbī
 — n) šā ya n ma da la kā n

la tru di lla h fā n

SAN'A 12

NOTES

1º Texte: Post-classique.

Mètre: non classique *genre taüşih*. Sa mesure est la suivante:

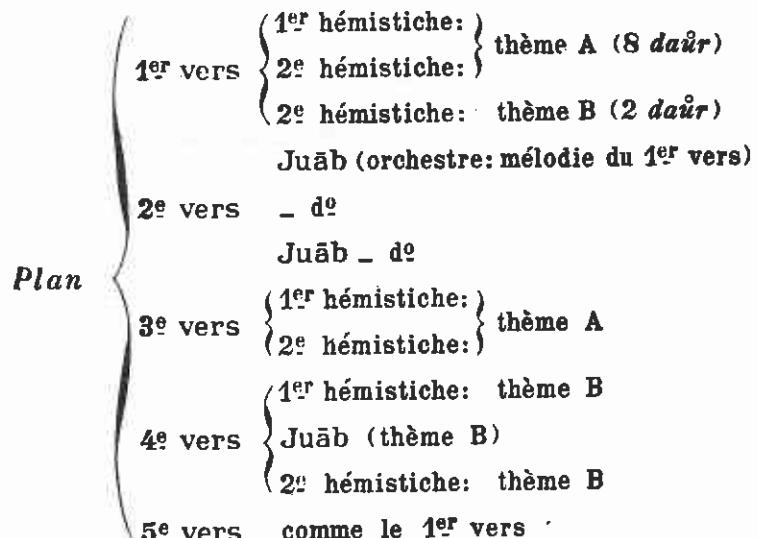
(Lire de gauche à droite) — — o — — || — — o — —

(C) من ريقك العلی — sans art. (B) — وواس. 3.

لکان. (B). — 5. لانٹر دی. (B)

Cette san'a est omise dans A.

2^e Musique: *Thèmes* – Cf: san'a 1 – san'a 7.



N.B. Les thèmes A et B ci-dessus ne diffèrent que par de légers détails.

SAN'A 13

Habba-n-nasim

(Le zéphir souffle...)

الصُّنْعَةُ لِلشَّاهِدِيْمُ شُكْرٌ
وَهُوَ صُنْعَةُ تُوْشِحِ شَغْلِيْمٍ

وَالْكَثِيرُ صَاعِدٌ بَفْوَقِ الْعُمُونَ تَحْتَ الْأَرْضَ أَعْلَمُ السُّكُونَ بِمُحْبِّيهِمْ يَنْبَغِي فِيْنُونَ	۱- هَبَ النَّسِيمُ لِهِ عَلَى الْبَصَارِ ۲- فَيَانِسِيمُ لِهِ وَقْتَ الْمَبَارِ ۳- فَلِسِيمُ لِهِ عَلَى الْمَلَائِكَةِ
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

تفصيف

وَاللَّيلُ وَلِيَ مَوْلَانِيْمَ رَاغِبٌ وَالْأَسْأَخْلَادُ يَتَبَعِي فِيْنُونَ	۴- جَنْزِ الْفَيْلَانُ لِهِ أَنْشَكَ لَامَ ۵- وَالْمُوْرَفَاعُ لِهِ عَلَى الْأَرْضَ
-----------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------

TRADUCTION

1. Le zéphir souffle sur les parterres et l'oiseau chante sur la branche.
2. Debout, convive, c'est le matin; depuis quand suis-je en repos?
3. Mon cœur est sincère envers les belles: pour les aimer, j'emploierai tous les moyens.
4. L'armée du Matin déploie l'étendard et la Nuit s'enfuit en déroute.
5. Le jardin embaume les collines et revêt une robe qui dissipe les soucis.

SAN'A. 13

Habba-n-nasim

(Le zéphyr souffle...)



1. Ha bba _____ n na si _____
2. Kum yā _____ na di _____
3. Kal by _____ sa li _____
5. Wa rra _____ w du fā _____

m 'a lā _____ l bi . tā _____
m wa kta _____ ssa . bā _____
m 'a lā _____ l mi . lā _____
h 'a lā _____ l'a . kā _____

h wa - ttā _____ y - ru sā (na
h kam dā _____ 'a - nā (na
h fi hu _____ bbi . hi (ni
m wa . ksā _____ hu . all (na

na na na _____) h faw ka _____ l. gu .
na na na _____) 'a - lā _____ ssu .
ni ni ni _____) m naf nī _____ fu .
na na na _____) taf jī _____ l gā .



sū n Wa t̄ta y - ru
 kū n Kam dā 'a .
 nū n → 4. Jun da as . şa .
 mā m



sā (na na na na) h faw . ka l.ğu
 nā (na na na na) 'a . lā ssu
 bā (na na na na) h an ša r 'a



sū n (JUĀB) Wa . lla y - lu
 kū n (JUĀB)
 lā m



wa (na na na na) llā fi n . hi .



zā m (JUĀB) m

SAN'A 13

NOTES

1^e Texte: Post-classique — *Genre tauṣīḥ*

Mètre classique: rajaz majzū'.

Cette ṣan'a est un bel exemple de *tauṣīḥ* construit sur un mètre régulier, le mètre de l'antique poésie d'improvisation. Mais il est employé ici avec toute la grâce andalouse: chaque vers constitue à lui seul un petit quatrain à rimes alternées.

La langue est presque classique; peu de traces dialectales:

أُجِيْ نَهْيٍ ؛ عَصْنٍ عَمْوَنْ
au lieu de نَهْيٍ ؛ عَصْنٍ

Var. — 2 كَذَا بَلْ (C) — 4. — نَاثِر عَلَامْ (C)

2^e Musique: *Thème.* Le thème principal est formé de la tête du thème A de la ṣan'a 8 et d'un dessin de croches rencontré dans la san'a 11 (2^e daûr).

L'unité de mode et de style se maintient ainsi par l'emploi de ces "leit-motiv" qui sont toujours repris avec quelques modifications.

Une "reprise" remarquable du thème A, reproduit à la quarte supérieure en A', rappelle les procédés de la fugue.

Plan. — Le plan est le même que celui des précédentes ṣan'a.

S A N 'A 14

Yā 'oššāk
(Ô Amants!..)

الصنعة المارقة تخفش له
وهي صنعة توسيع شغله

- | | |
|----------------------------------|---------------------------------|
| وَحَارِبُ الْفَوْرَى لِمَرِى | ١- يَاعُشَّاقُ فَدَعْيَا صَبَّى |
| مَعَ خَالِقِهِ الْجَهَّارِى | ٢- مَانِهِ لِتَرْكُونَ حَمْلِى |
| وَالْفَارِسِ الْجَهَّارِى | ٣- نَقِيدِ الْمَلِيجِ حَسَنِى |
| نَارُوجِي الْجَشَانُوفِدْ | ٤- حَلَمِيَّى كَبِيْبِ مُفَينِى |
| سُلْطَانِ الْمَلَائِخِ أَجَاهِهِ | ٥- هُوَيْزِى وَهُوقَعِينِى |

- | | |
|------------------------------|-------------------------------|
| وَنَهْوَالِ بِكُولَعْنِيرِى | ٦- حَبَّ فَدَسَكْرَصْ دَهْرِى |
| بِمَوْسِى الْعَشَادِيْسِيرِى | ٧- قَهْوَوكِبْ يَشْرَقِ |

TRADUCTION

1. Ô Amants! ma patience est à bout: la passion me laisse interdit.
2. Je ne sais plus que faire à l'égard de cette gazelle, _ma lune!_
3. La belle s'enfuit loin de moi et s'attache à des jaloux.
4. Elle me laisse malheureux, anéanti et son feu brûle en mes entrailles.
5. C'est mon trésor, c'est ma prunelle, c'est Ahmed, le sultan des belles.
6. Son amour habite en ma poitrine et je l'aimerai toute ma vie.
7. C'est un astre qui scintille et pénètre en mes entrailles.

SAN'A 14

Yā 'oššāk

(O Amants!..)

D = 165 à 170

The musical score consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The tempo is marked as *D = 165 à 170*. The lyrics are provided below each staff.

Staff 1:

1. Yā 'o ššā . k̄ 'a - yā _____ kad 'a

Staff 2:

yā sa - bri (ya la lan) (JUĀB) wa hār fī _____ l. ha

Staff 3:

wā _____ fi . lha wā 'am . rī (ya la

Staff 4:

la n) 2. (A - na - na) Ma n . drī _____ š.ya .
 3. (A - na - na) Na far dā _____ l.ma .
 4. (A - na - na) Hal . lā . nī _____ kā .
 5. (A - na - na) Hū . 'iz . zī _____ wa .
 7. (A - na - na) Fah . wa . kau _____ ka .

ku (nu - nu)n 'am lī _____ (ya la la lan la
ly h 'an nī _____ (ya la la lan la
'i b muf nī _____ (ya la la lan la
hū 'ay nī _____ (ya la la lan la
bu n ya š.ra k (ya la la lan la

lan ya la lan) ma 'a dā l . ga -
lan ya la lan) wa 'al . la f 'i -
lan ya la lan) na ru fi l ha -
lan ya la lan) sul ta nu l mi -
lan ya la lan) fi was . ti l ha -

2^a 3^a 4^a

zā l 'al . ga zal ba - drī (ya la la n)
lā 'i la lhus sād (ya la la n) (JUĀB)
šā 'il ha šā lu kad (ya la la n) (JUĀB)
lā h 'al . mi . lāh Ah . mad (ya la
šā 'al . ha . šā . yas . ri (ya la

5^a et 7^a

lan) 6. { Hu . bbu ka - d sa ka _____ n
lan) wa . nna wā . h bi - tu _____ l

1^a et JUĀB || 3^a §

kad sa . kan sa . drī (ya la lan) (JUĀB) la _____ n)
bi tūl 'om - ri (ya la

SAN'A 14

NOTES

1^e Texte: Post-classique — *Genre: taušīh.*

Mètre: non classique — Pourrait s'assimiler à un ṭawīl majzū'.

En voici la mesure (lire de gauche à droite):

— — — | ° — — || — — — | ° — —

Les altérations dialectales sont nombreuses:

2: ... ناره بارو 4: ما ندي اش ... 5: ... etc..

sans compter la suppression de presque toutes les voyelles finales.

Var: Texte bien établi — aucune variante.

— Avec la 4^e san'a et cette pièce, on a les deux seules san'a à 7 vers du recueil.

2^e Musique: *Thèmes:* Les thèmes sont d'allure bien indépendante par rapport à l'ensemble.

Cadences: Les thèmes A et B ont même cadence.

<i>Plan</i>	1 ^e vers	1 ^e hémistiche: (3 daūr) thème A Juāb (orchestre: thème A) 2 ^e hémistiche: (3 daūr) thème A, légèrement varié.
	2 ^e vers	Thème B (8 daūr)
		Juāb (orchestre: thème B)
	3 ^e vers	_ d°
		Juāb _ d°
	4 ^e vers	_ d°
		Juāb _ d°
	5 ^e vers	_ d° pas de Juāb
	6 ^e vers	1 ^e hémistiche: (3 daūr) thème A Juāb (orchestre: thème A) 2 ^e hémistiche: (3 daūr) thème A
	7 ^e vers	comme le 2 ^e vers.
		Cf — 1 ^e vers

S A N 'A 15

Walla zalamu-d-dujā

(Les ombres de la nuit s'enfuient...)

الصُّنْعَةُ الْمَأْمَةُ تَعْشَلُهُ

وَهُمْ صُنْعَةُ ابْسِيَّةٍ

1- وَلَمْ يَضْلُّوا لِرَجْمِ الظُّرُفِيِّ مُنْهَمُونَ
وَالقُرُوْءُ عَلَيْهِمْ يَتَبَدَّلُونَ وَيَنْتَلِعُونَ

2- وَالشَّعْرُ وَحْلِيٌّ يَنْكُرُ لِعَيْنِ فَتَّانٍ

TRADUCTION

1. Les ombres de la nuit s'enfuient en déroute vers le Couchant
Et la lumière, à leur suite, apparaît et se déploie.
2. Le flambeau, en brûlant, pleure sur notre séparation
L'oiseau chante, les fleurs sourient.

SAN'A 45

Wallā zalāmu-d-dujā

(Les ombres de la nuit s'enfuient...)

d = 170 à 175

The musical score consists of six staves of music in common time (indicated by '2') with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as *d = 170 à 175*. The lyrics are written below each staff, corresponding to the notes. The lyrics are as follows:

1. Wa llā za lā mu ddu .
2. Wa šša m'u fi hu ra .

-jā li - l - gá - r - bi mun - ha - zi -
-ki ya - b - kí - li fur - ka - ti -

-mu n wa ddau 'u fi 'i - tri -
-ná wa ttá - y - ru ya - nšu - du

- hi - ya - b - dū - wa - ya - n'a - li - mu -
- wa - l - 'a - z - hā - ru - ta - b - ta - si - mu -

- wa - ddau - 'u - fi - 'i - tri - hi - ya -
- wa - ttá - i - ru - ya - nšu - du - wa - l'a -

b - dū - wa - ya - n'a - li - mu - (JUĀB)
z - hā - ru - ta - b - ta - si - mu -

SAN'A 15

NOTES

1^e Texte: Classique

Genre: ṣan'a, réduite aux paroles de la poésie, *sans šugl*.

Mètre: basīt - Cf ṣan'a 1 et 7 -

Var. لِعْزَةٍ (C)

2^e Musique: *Thèmes:* Cf ṣan'a 1 et suivantes

Cadences: (— d°)

Après les ṣan'a précédentes modulantes, nous retombons dans le mode principal.

Type de ṣan'a assez rare, sans aucune vocalise de liaison: ni intercalaire, ni de prolongation.

Elle rappelle le style sévère de la qacida classique et la psalmodie des poésies édifiantes ou didactiques.

Seule, la reprise mélodique du second hémistiche de chaque vers, donne à cette pièce son caractère artistique, "travaillé" qui est le propre de la ṣan'a.

Plan, très simple:

pour chaque vers	1 ^{er} hémistiche:	thème A (4 <i>daūr</i>)
	2 ^e hémistiche:	thème B d°
	2 ^e hémistiche (bis):	thème C d°

SAN'A 16

Kum tarā darāhima-l-laūz

(Lève-toi et vois, de l'amandier, les pétales argentés)

الْقَنْقَبُ الْمَادِيَةُ عَشْلَةُ

* وَهُنَّ صَنْعَتُهُ تَوْسِيعٌ بِزَرْدِ الرَّمَلِ *

شَدَّ فَعَانِرَ كُلُّ جَهَّا
وَالنَّرِيَ كَبِيرٌ عَلَيْهَا
جَاهِيَّسِيمُ الْقَمِ مِنْهَا

١- فَعَانِرَ عَذَابِمُ الْلَّوْزُ
٢- وَالنَّرِيَ كَبِيرٌ قَافِمُ الْلَّوْزُ
٣- جَاهِيَّسِيمُ الْقَمِ مِنْهَا

تَغْصِيَّةٌ

فَعَانِرَ يَا طَاهِبَا الْبِرَادِيَّا
تَغْصِيَّةٌ هُوَ الْمُرْنَيَا سَاعَا

٤- وَلِبِرِيَّا ضَرِيَّغَيْهُ بِالْأَلْوَانِ
٥- يَا فَيْحَمُ حَمَّ الْبَسْتَانِ

TRADUCTION

1. Lève-toi et vois, de l'amandier, les pétales argentés se répandre de tous côtés.
2. Le zéphyr les disperse dans la vallée; la rosée leur donne ses perles.
3. Lorsque le noyer se féconde, le messager du bonheur arrive..
4. Et le verger est merveilleux de coloris. Lève-toi, ô ami du renouveau!
5. Ô convive! Allons au jardin Jouir d'une heure en ce bas monde!

SAN'A 16

Kum tarā darāhima-1-laúz

(Lève-toi et vois, de l'amandier, les pétales argentés)

($\text{d}=\text{d}$) $\text{d}=110 \text{ à } 115$

1. Kum ta - rā — da - ra - hi - mal - lauz tan - da -
 2. Wan - na si m šat - tat - hā fī - l̄hauz wan - na -
 3. Hi na tal kah šaj - ra - tu - llauz ja ba

Rythme contracté etc.

fik — an - ku - lli ji — ('i ni ni
 dā — kab - bab - 'a la — ('a na na
 ū — rul - hay - ri mi — ('i ni ni

ni ____) hā ji ____ hā ____ tan - da -
 na ____) y. hā 'a - lay - hā ____ wan - na -
 ni ____) n. hā min - hā ____

1^{er} et 2^{er}

fik — an - kul - li ji — ('i ni ni
 dā — kab - bab - 'a la — ('a na na

3^o

ni_) hā_ ji . hā_ War.rī . ād_ ya' jab.bi .
 na_) y.hā_ 'a . lay _ hā_ l'a _____ (ə na na na_) l.wā bil 'al wā . n (JUĀB)

Kum ya sā_ hi . bal . bi dā' _____ ('a na na

na_) 'al _ bi . dā _ 'a_ yā na . dī . m hay.ya lil .

bus . tan naḡ-na . mu _ fid.du.niā sā_ ('a na na

1^o

2^o

na_) 'a_ sā_ 'a_ na_) 'a_ sā_ 'a .

SAN'A 16

NOTES

1^e Texte: Post-classique – *Genre taušīh.*

Mètre: ramal majzū'

(B donne l'indication: mujtatt̄)

Var: 1 لـجـ (B) orthog. andalouse.

2^e Musique: *Thèmes:* Cf thème A, şan'a 14.

Le mouvement, devenu assez vif, a conduit au resserrement du rythme et à la notation à $\frac{3}{4}$.

Le jeu des valeurs exigées par le mètre *ramal* n'est pas respecté. Certaines "longues" sont abrégées. Seuls demeurent des accents. C'est l'avant-dernière syllabe du pied constitutif du *ramal* (fā'i lā tun) – la syllabe lā – qui supporte l'accent.

Plan. Cf les précédentes şan'a à 5 vers.

SAN'A 17

Lāha-l-fajru

(L'aube brille...)

الصُّنْعَةِ الْمَبَاعِدَةِ تَكُونُ

وَهُمْ صَنَعَنْ شَغْلٍ

يَاضِاحٌ بِلَوْرٍ شَرِيفٍ
وَبَنَةٌ فِي يَمْكُدْ يَعِيشُ
أَهْرَلِيْرُوكُوسْ لِيْرِحِيفٍ

1. لَاحَ الْفَيْمُ مِنْ بَعْدِ الظُّلَامِ
2. أَنْسَلَتْ صَفَرٌ تَلَلَ الْمَرَأَةِ
3. حَسِيرٌ سَعَ الْبِرْمَاءَ

تَفْصِيْلَة

فَبَلَلَنِيْرُوكُوسْ لِيْلَهِيْرُونْ
مَغَانِرُوكُوفْ سِرَقْ وَمْ

4. نَعْمَنْ صَبَاهَمَاعِيْتَيْتَ
5. وَالْعُودُو الْنَّا وَالشَّاهِيْنَيْتَ

TRADUCTION

1. L'Aube brille, après les ténèbres ô compagnon! – d'un vif éclat.
2. Déroule ta nappe [de cuir] pour[y servir] le vin, appelle ton commensal, qu'il s'éveille.
3. Ami, sur la foi de notre pacte, donne-moi les coupes de vin généreux.
4. Jouissons de cette merveilleuse matinée avant que ne s'éveillent les oiseaux.
5. Que le luth, le rebec et les jeunes filles se répondent,
tandis que chanteuses et coupes circuleront.

SAN'A 17

Lāḥa-1-fajru

(L'aube brille...)



Orchestre

1. Lā . hal . fa ____ jru mi _____ n
 2. 'Ab . sut sa ____ fra ta _____ k
 3. Ha . bi . dī ____ bi ha _____ k
 5. Wa . lud wa ____ rra bā _____ b

('a na na) min ba' . di ____ zza . lām ____ (ya la
 sa ____ fra . tak li ____ lmu . dām ____ (ya la
 ('a na na) bi . hak ki ____ ddi . mām ____ (ya la
 ('a na na) waš . sa 'ib ____ tu . jib ____ (ya la

lan) yā sā . hi ____ bi . law . nin ū -
 lan) wa nab . bah ____ na . di . mak ya -
 lan) 'ah . di lī ____ ku . us ar - ra -
 lan) ma . 'ā . nī ____ ku . u sin ta -

- rī - k̄ ('a lan ya la lan) yā ū -
 - fī - k̄ ('a lan ya la lan) wa nab . bah
 - hī - k̄ ('a lan ya la lan) 'ah . di lī -
 - dù - r̄ ('a lan ya la lan) ma . 'ā . nin -

Orch.

bi - law - nin sa ri - k 'a lan
 na - dī - mak ya fi - k 'a lan
 ku - 'us ar - ra - hī - k 'a lan
 ku - 'u sin ta dù - r 'a lan

ya la lan____ ya la lan) (JUĀB) 4. Nag - na . mu ____
 ya la lan____ ya la lan) (JUĀB)
 ya la lan____ ya la lan)
 ya la lan____ ya la lan)

sa - bā - h sa - bā hān

a jī b (JUĀB)

1^o

Orch. seul

2^o

kab - la 'an____ ta - fi____

k ta - fi - ka____ tū - yūr (ya la lan)

ŞAN'A 17

NOTES

1^o Texte: Post-classique - *Genre taušīh*

Mètre: non classique - mesure (de gauche à droite)

— — — o — | — — o — || — — — o — | — — o —

Var: 5. عَمَانِي وَكِسَانْ تَدُور (B-C)

عَمَانِي وَالْكَوْفَسْ تَدُور (A)

2^o Musique: *Thèmes:* nouveaux - par la mélodie et par le rythme sautillant qui rappelle celui de la *tūšīa* -

Cadences: Celles du mode *'oššāk* (ré-la)

Plan. Celui de toutes les şan'a de 5 vers.

S A N 'A 18

Taǵru-z-zahri bāsim

(Les lèvres de la fleur sourient...)

اللِّفَرُ الْمُنْتَهِيُّ لِلْأَكْلِمَةِ

وَهُوَ مَنْعِلُ شَغَلٍ

مِنْ بَكَ الْغَرَبَةَ
هُنْزِيمُ الْأَكْلَةَ
جُنْبَدُ الظَّلَفَ لَافَ

۱- نَعْرَلُنْ هِمْ بَاسِمَ
۲- وَبِالسَّمِيرِ نَاسِمَ
۳- هَرَالِ الصُّبْحِ حَاسِمَ

تَفْلِيْةٌ

يَصْوِيْمُ خَيْرَيْنَ
وَحْشَيَ النَّيْرِيْمَ

۴- وَالْأَظْيَارُ قَغْنِيْ
۵- صَاحِحَهَا تَكَدِّنَيْ

TRADUCTION

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------|
| 1. Les lèvres de la fleur sourient | grâce aux pleurs du nuage. |
| 2. Par leur charme elles embaument, | fleurissant les côteaux. |
| 3. L'Aurore taille en pièces | la horde des Ténèbres, |
| 4. Et les oiseaux chantent | d'une tendre voix. |
| 5. Ami, donne-moi l'amphore | et appelle mon convive! |

SANA 18

Tagru-z-zahri bāsim

(Les lèvres de la fleur sourient...)



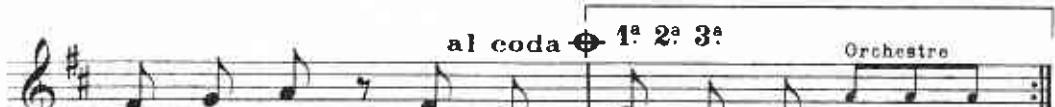
1. Tag - ru zza _____ hri bā _____
 2. Wa bis si _____ hri nā _____
 3. Hā dā ssu _____ bhu hā _____
 % 5. ti di _____



sim ('a lan ya la la la la lan)
 sim ('a lan ya la la la la lan)
 sim ('a lan ya la la la la lan)
 nnī ('a lan ya la la la la lan)



('a na na) min bu kā _____ l.ǵa mā _____ m
 ('a na na) muz hi ru _____ l'a kā _____ m
 ('a na na) juh fa li _____ zza lā _____ m
 ('a na na) wa hay ya _____ nna dī _____ m



al coda • 1ª 2ª 3ª Orchestre
 (ya la lan 'a lan ya la lan) (JUĀB)
 (ya la lan 'a lan ya la lan) (JUĀB)
 (ya la lan 'a lan
 (ya la lan 'a lan al Coda

4^a

4^a

ya la lan) 4. Wal 'a tyā r.tu ga

nnī, wal . 'a . tyār tu . ga

4^a et JUĀB 3^a

nnī (JUĀB) wal . 'a . tyār

— tu ga nnī bi saw . tīn

— ra . him (ya la lan) 5. Sā . hi hä

CODA rall. Orch.

ya la la — n)

Fin du B'SIT

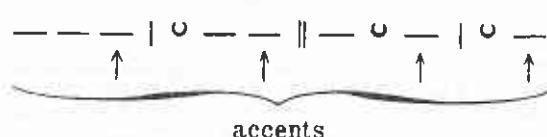
La TŪŠIA (touchia) : ouverture du 2^e mouvement, appelé Xā'im-u-nūsf, s'enchaîne sans interruption dès la fin du B'sit.

SAN'A 18

NOTES

1^e Texte: Post-classique – *Genre taušīh*.

Mètre: non classique – mesure (de gauche à droite)



Var: 2. – مزهور (C)

3. – احجب للظلام (sic) (B) هاذ البحير حاسيم

2^e Musique: *Thèmes* nouveaux, l'un concluant sur la tonique: ré; l'autre, à la sous-dominante: sol.

Plan: Celui des san'a de 5 vers.

Une *coda* de 2 mesures “rallentando” marque la fin de la phase rythmique du bṣīt.

La *tūšīa* de la phase rythmique suivante (le kāim-u-nuṣf) doit s'enchaîner *sans interruption*.

TABLE

	Pages
PRÉFACE	1
AVERTISSEMENT	VII
TOUCHIAT OCHCHÂK (PRÉLUDE).	1
SAN'A	
1. KUM YĀ HALĪLĪ (<i>Debout! ami...</i>)	5
— 2. LĀ WA FAR'IN (<i>Non! Par ces cheveux...</i>)	9
— 3. MĀ LAHU AŞBAHA 'ANNĪ MĀ'ILĀ (<i>Qu'a-t-il donc, ce matin, à m'ériter?..</i>)	13
— 4. ASKIYĀNĪ LAKAD BADĀ L-FAJRU (<i>Versez-moi à boire, voici l'aube qui pointe...</i>)	17
— 5. ŞABAHNĀ FĪ RAWDIN BAHĪJ (<i>Nous voici, au matin, dans un riant jardin.</i>)	21
— 6. FĪ DAWHĀTI-L-'AZHĀR (<i>Dans les bosquets en fleurs...</i>)	25
— 7. KUM MIN MANĀMIKA (<i>Debout! Assez dormir!.</i>)	29
— 8. KUM BĀKIRI-L-'ISBĀH (<i>Debout! Empresse-toi vers l'Aurore</i>)	33
— 9. ŞUKKĀ JĪBU-L-LAYL (<i>Le voile de la nuit se déchire...</i>)	37
— 10. MĀ 'ABDA' MĀ HĪ SĀ'ATA 'UNSĪ (<i>Combien enchanteraisse fut cette heure passée en douce compagnie!</i>)	41
— 11. HĀDA ZAMĀNU-T-TALĀKİ (<i>C'est le temps des rendez-vous.</i> . .	45
— 12. YĀ 'AMLAHA-N-NĀS (<i>Ô le plus beau des êtres...</i>)	49
— 13. HABBA-N-NASĪM (<i>Le zéphir souffle...</i>)	53
— 14. YĀ 'OŞŞĀK (<i>Ô Amants!..</i>)	57
— 15. WALLĀ ZALĀMU-D-DUJĀ (<i>Les ombres de la nuit s'enfuient...</i>). .	61
— 16. KUM TARĀ DARĀHIMA-L-LAŪZ (<i>Lève-toi et vois, de l'amandier, les pétales argentés</i>)	65
— 17. LĀHA-L-FAJRU (<i>L'aube brille...</i>)	69
— 18. TAGRU-Z-ZAHRI BĀSIM (<i>Les lèvres de la fleur sourient...</i>) . .	73



IMPRIMERIE
AFRIQUE ORIENT