



Article de recherche

Pour une sémiotique du timbre dans la caractérisation des styles algériens de la musique héritée d'Al-Andalus : proposition d'hypothèses

For a Semiotics of the Timbre in the Characterization of Algerian Styles of the Music Inherited from Al-Andalus : Proposal of Hypotheses

Nadjib Chichoune¹ and Fethi Salah²

¹Chef du Département de Musique–Musicologie, École Normale Supérieure de Kouba, Alger, Algérie

²Département de Musique–Musicologie, École Normale Supérieure de Kouba, Alger, Algérie

RÉSUMÉ

Cet article a pour principal objectif la proposition de quelques hypothèses dans le but de fonder une sémiotique du timbre dans la musique algérienne héritée d'Al-Andalus et en particulier dans les trois styles qui sont : le *Mâlûf*, le *Çan'a* et le *Ġarnâṭī*. Par timbre est désignée non seulement la « couleur » des sons produits par un instrument, mais aussi tout un ensemble de paramètres et d'attributs subjectifs, socio-culturellement modelés, qui incluent la couleur globale et résultante d'un ensemble instrumental, la tenue et la technique de jeu de certains instruments considérées comme « marqueurs stylistiques », l'hétérophonie ainsi que l'ambiance ou l'atmosphère dans laquelle est interprété ce genre musical.

ABSTRACT

This article has as main objective the proposal of some hypotheses in order to found a semiotics of the timbre in the Algerian music inherited from Al-Andalus, particularly in the three styles which are : the *Mâlûf*, the *Çan'a* and the *Ġarnâṭī*. By timbre is meant not only the "colour" of the sounds produced by an instrument, but also a set of parameters and subjective attributes, socio-culturally modeled, which include the total and resulting color from an instrumental ensemble, the behavior and the technique of playing some instruments regarded as "stylistic markers", heterophony as well as the environment or the atmosphere in which this musical genre is interpreted.

MOTS-CLÉS

sémiotique musicale, timbre, musique algérienne, Al-Andalus, Mâlûf, Çan'a, Ġarnâṭī, marqueurs stylistiques, hétérophonie, ethnomusicologie

KEYWORDS

musical semiotics, timbre, Algerian music, Al-Andalus, Mâlûf, Çan'a, Ġarnâṭī, stylistic markers, heterophony, ethnomusicology

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2012



Corresponding author :

Nadjib Chichoune | nadjib.chichoune@g.ens-kouba.dz | Chef du Département de Musique–Musicologie, École Normale Supérieure de Kouba, Alger, Algérie

Copyright : © 2012 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

L'Algérie est un des pays du Maghreb où la richesse stylistique quant au genre musical hérité d'Al-Andalus est la plus perceptible. Mis à part les textes poétiques et la dimension relative à la rythmique et la modalité musicale, le paramètre du timbre joue, sans aucun doute, un rôle pertinent dans la distinction et la différenciation entre les styles musicaux les plus socio-culturellement significatifs. Cet article peut être considéré comme des prolégomènes à l'étude de la relation entre les divers styles du genre musical originaire d'Al-Andalus en Algérie d'une part, et le timbre (dans son sens le plus global) qui participerait à la caractérisation de chacun de ces styles, d'autre part. « L'Andalou », tel qu'il est désigné par les musiciens et les chanteurs algériens qui l'interprètent, est représenté par trois « écoles stylistiques » régionales qui correspondent aux trois principaux foyers de diffusion de ces divers styles musicaux : celle désignée par le vocable *Ġarnāṭī* de la région nord-ouest et notamment la ville de Tlemcen ; celle désignée par *Çan'a* de la région algéroise et celle désignée par *Mālūf* dans la région du Constantinois. Ce régionalisme musico-stylistique tend, cependant, dans l'actualité à s'effacer au profit d'une diffusion à grande échelle de chacun de ces styles au niveau national, avec ce que cela comporte comme interpénétration réciproque entre ces styles ; et ceci grâce à divers événements culturels tels que les festivals et la fusion des ensembles instrumentaux appartenant aux divers styles. Or, une étude des variations stylistiques liées au paramètre du timbre est intéressante dans la mesure où elle ouvre la voie vers une sémiotique de celui-ci qui, par ailleurs, ne semble pas avoir fait l'objet de recherches systématiques dans le domaine de la sémiotique. Par timbre nous entendons non seulement la « couleur » des sons produits par un instrument mais tout un ensemble d'attributs subjectifs, culturellement modelés, et qui incluent aussi la couleur globale et résultante d'un ensemble instrumental. Et il semble que c'est, en premier lieu, par la perception du timbre des ensembles instrumentaux qu'est identifié le style musical qu'interprètent ces ensembles. Cet article a pour objectif concret la proposition et l'argumentation de l'hypothèse globale suivante qui peut se résumer en deux points : 1/ le timbre est un paramètre pertinent quant à l'identification et la distinction entre les styles *Mālūf*, *Çan'a* et *Ġarnāṭī* ; ce qui mettrait en évidence l'importance d'une esthétique voire d'une esthésique du

timbre ; 2/ le complexe timbrique et son évolution (aussi bien celle de la facture instrumentale que celle de la structure des ensembles instrumentaux) ont vraisemblablement contribué à la diversification stylistique transhistorique du « tronc commun » de l'héritage musical d'Al-Andalus. En revanche les styles musicaux régionaux, au fur et à mesure de leur formation, ont à leur tour contribué à l'enrichissement du timbre ; ce qui, par ailleurs, mettrait aussi en évidence l'importance d'une poïétique du timbre.

1. Introduction

Comme le suggère le titre de l'article le but principal est de proposer, ou du moins attirer l'attention sur la pertinence d'une mise en relation -pour ne pas dire d'emblée d'une sémiosis- entre le style musical et le timbre, notamment dans le genre musical qui nous intéresse et qui fait l'objet de notre étude à savoir : la musique ou plutôt les musiques traditionnelles en Algérie originaires d'al-Andalus.

Si nous avons employé le pluriel c'est justement pour montrer le fait que bien que ces musiques appartiennent au même genre, elles s'expriment par une diversité stylistique très remarquée, particulièrement en Algérie. En effet il existe en Algérie trois écoles stylistiques propres au genre musical communément appelé « l'Andalou ». Chacune de ces écoles porte un nom ou une dénomination qui a fait et qui continue de faire l'objet de commentaires dont nous n'aborderons que certains aspects d'ordre historique dans le cadre de cet article.

Du Nord-Ouest au Nord-Est en passant par le centre, il y a respectivement : le style *Ġarnāṭī* dont le principal foyer de diffusion est la ville de Tlemcen ; le style *Çan'a* dont le principal foyer se trouve à Alger, et le style *Mālūf* dont le foyer principal est la ville de Constantine. De toute évidence il n'y a pas de frontières délimitées et claires entre ces trois styles non seulement du point de vue musical - puisqu'ils ont certains éléments en commun - ni du point de vue géographique, car actuellement ces trois styles sont diffusés et même enseignés loin de leurs principaux foyers de diffusion.

Or, une analyse stylistique comparative (que nous espérons entreprendre plus profondément dans une recherche future) mettrait certainement en évidence des éléments en commun et d'autres différenciateurs. Parmi ces derniers, il y en a qui ne semblent pas être perceptibles de prime abord comme c'est le cas du timbre. Nous pensons,

en effet, que le timbre est très pertinent et qu'il n'a pas fait l'objet d'intérêt particulier de la part des chercheurs inté-ressés par les musiques du monde arabe en général et celles du Maghreb en particulier. Mais avant d'aborder la relation entre les styles musicaux mentionnés et le timbre, quelques considérations d'ordre historique concernant le genre musical en question peuvent éclairer et compléter l'approche sémiotique proposée.

2. Quelques considérations d'ordre historique

Les villes de Tlemcen et d'Alger furent deux villes de culture littéraire et artistique, elles offrirent par cela à la musique dite Andalous un milieu où elle peut se conserver plus facilement dans des formes plus pures.

Le patrimoine de la «Çan'a» d'Alger, débiteur du «Ġarnāṭī» de Tlemcen (Al-Mahdī, 1999, p. 4) à cause d'un grand nombre de familles réfugiées dans la ville d'Alger (Al-Boudali, 1949, p. 184) après la reconquête espagnole des territoires d'al-Andalus, rassemble les musiques des deux villes d'Alger et de Tlemcen, ce qui mène vers l'hypothèse que le nom «Ġarnāṭī» a prit part dans les appellations au lieu du nom «Çan'a» pour se différencier du reste du répertoire andalou, grâce aux «liens étroits qui existaient entre les deux villes de Tlemcen et Grenade» (El-Hessar, 2011). Mais Tlemcen qui a pu conserver les caractéristiques de la musique avec plus de probité qu'Alger, a probablement subi certaines modifications à cause de l'influence turque. Cependant, les Turcs ne sont venus dans le Maghreb en conquérants qu'au XVI^e siècle, mais il ne semble pas qu'ils aient imprimé une empreinte sensible dans les arts algérois.

En ce qui concerne le style «Mālūf», la ville de Constantine et ses environs sont plus proches géographiquement des sources premières de la musique arabe. Constantine a gardé des contacts avec les éléments des arts de l'Est. Par contre, elle est l'étape la plus éloignée du retour vers le Maghreb des éléments arabes ou berbères qui avaient fui la Reconquista. Il semble donc que l'héritage musical d'al-Andalus diffusé dans le Constantinois et les «vestiges d'une classification assurément d'origine andalouse ne sont pas restés organisés comme à Alger et à Tlemcen» (Rouanet, 1905, p. 2877).

Il n'est pas simple de suivre l'évolution de ces trois styles, surtout avec la prédominance de la tradition orale qui caractérise la transmission de cette musique d'une généra-

tion à une autre. Et bien que la tradition orale ne permette la sauvegarde généralement que des événements sporadiques et isolés qui res-tent «comme des anciennes pierres dans de nouvelles bâtisses» (Kerhuel, 1957, p. 13), il semble que «les grands traits typiques à cette musique [...] dérivent fatalement de la mentalité maghrébine» (Rouanet, 1905, p. 2813).

3. Les formes et structures porteuses des styles

La musique algérienne originaire d'al-Andalus est riche d'une multitude de termes expressifs qui reflètent son identité et qui indiquent des formes et structures sans lesquelles les styles et leur variété ne peuvent avoir lieu. Parmi les termes les plus importants, nous retrouvons :

- Nūba (pl. nūbāt), le terme le plus évocateur de l'héritage musical andalou, désignant «une séance musicale complète» (Guettat, 1980a, p. 142) et comprenant une série de parties vocales et instrumentales. Le mot Nūba signifie aussi bien événement, tour de rôle que forme musicale. En général la Nūba est une composition musicale construite sur un Tab' ou mode d'où elle tire son nom (1980b, p. 187). On dit, par exemple, Nūba Raml el-Māyā, ce qui signifie la nūba en mode de Raml el-Māyā (Po-ché, 1995, p. 71). Concernant sa structure rythmique, la Nūba utilise une «variété infinie des rythmes qui assurent la cohésion dans le déroulement continu de la litanie mélodique et maintiennent le sentiment d'une construction ordonnée et symétrique dans l'imprécision de l'arabesque musicale» (Rouanet, 1905, p. 2813).
- Niqlāb (pl. niqlābāt), il représente une ou plusieurs pièces vocales ayant la même forme poétique ainsi que le même déroulement musical des vers que les chants de la nūba, mais l'allure et la mélodie de ces chants isolés et in-dépendants sont généralement plus légères et leurs mesures plus variées (Guettat, 1980a, p. 208). Les paroles des niqlābāt étant inspirées des «Muwašṣahāt» et «Azāḥāl», le niqlāb peut aussi signifier muwašṣah. Après exécution d'un, de deux, de trois ou plus de ces niqlābāt d'un ṭab' choisi, les musiciens peuvent entamer les niqlābāt d'un ou plusieurs autres ṭabū', précédés des ouvertures instrumentales nommées «bašraf» ou «tšam-bar». Ces suites sont appe-

lées « nūba des niqlābāt » et sont considérées comme des « mini nūbāt ». Elles sont d'origine plus récente, de composition moins « importante » et de caractère poétique et musical moins « noble » que les grandes nūbāt (Guettat, 1980a, p. 207) ; mais appréciées par le grand public grâce à la légèreté de leurs rythmes et leur caractère ex-pressif.

- Ṭab' (plur. ṭubū') : caractère, nature, voire toutes les manifestations et les réactions que l'homme peut avoir avec les êtres et les choses. Le concept du ṭab' désigne généralement l'échelle modale, mais sa signification est plus vaste que celle du maqām adopté par l'école de l'Orient arabe. Il inclut aussi des rapports psychophysiologiques que cette échelle peut déclencher chez les êtres et les choses en général et chez l'homme en particulier (Guettat, 1980a, p. 114-115).
- Nous retrouvons le nombre de seize ṭubū' (Yafil, 1904) équivalents aux seize nūbāt restantes sur les vingt quatre nūbāt connues à l'époque andalou-sienne (Rouanet, 1905 ; Sirrî, 2006).

L'interprétation du ṭab' dans cette musique ne peut être réduite à une simple séquence s'appuyant sur le squelette d'une échelle musicale, mais comme une tournure mélodique complète. Ceci reflète les différentes perceptions du même ṭab', et les différentes réactions des récepteurs vis-à-vis d'un même ṭab' d'autant plus lorsqu'il est interprété par les trois écoles stylistiques différentes que sont le Ġarnāṭī, la Ḥan'a et le Mālūf.

Le ṭab' semble directement ou indirectement lié au timbre à travers la facture instrumentale et la structure des ensembles instrumentaux de ces trois styles, mais aussi à travers les composantes des structures mélodiques (les phrases) de chaque style dans les différentes pièces correspondant à ces styles.

Le tableau 1 présente les noms des différents nūbāt et niqlābāt ainsi que les noms des différents ṭubū' :

4. Hypothèse I : relation style musical et timbre

Il existe une relation entre style musical et timbre, dans le sens où ce dernier joue un rôle dans l'identification, la distinction entre divers styles d'un même genre musical, et probablement la production des styles. Mais cette relation est implicite. D'où le recours à une approche sémiotique

dans le but de la mettre en évidence et l'explorer.

En effet, il semble que le timbre soit parmi les paramètres ou critères les plus pertinents dans le processus d'identification et de distinction des styles. Afin de justifier la validité de notre hypothèse I, nous présentons dans le tableau 2, une synthèse d'informations relatives à l'utilisation d'instruments de musique que nous considérons comme des « marqueurs de style ». Nous avons délibérément omis de mentionner l'instrument naturel qu'est la voix, dont la problématique à elle seule mérite une étude à part entière, mais qui peut être évidemment incluse dans l'ensemble des instruments dont le timbre est pertinent selon notre hypothèse. Nous mentionnons donc les instruments les plus remarquables, soit par le fait qu'ils sont plus utilisés dans un style que dans d'autres, soit par les particularités de leurs tenues et de leurs techniques de jeu. C'est le cas du violon ou de l'alto qui dans le style Mālūf, et seulement dans ce style, est tenu entre les genoux du musicien, contrairement aux styles Ḥan'a et Ġarnāṭī où il est tenu sur le genou. La tenue ainsi que la technique de jeu ayant vraisemblablement des répercussions sur la production des sonorités et par conséquent sur les timbres produits et perçus.

Outre les instruments de musique utilisés, il semble par ailleurs que l'hétérophonie, conçue comme effet de timbre, participe aussi au processus d'identification des trois styles du genre musical andalou. Qu'il soit produit délibérément ou le produit d'un artéfact dû à l'interprétation collective mais non totalement synchrone d'une même mélodie par divers instruments, ce procédé est fréquent aussi dans les musiques traditionnelles orientales et méditerranéennes. Aussi bien pour les musiciens que pour les auditeurs familiarisés avec la musique andalouse dans ces trois écoles stylistiques, l'hétérophonie est vraisemblablement une caractéristique significative de ce genre musical.

5. Problématiques taxonomique et méthodologique

Revenons à présent au timbre et à la problématique de son approche sémiotique. Dans le livre de référence intitulé « Musicologie générale et sémiologie », Jean-Jacques Nattiez consacre une partie entière (la troisième) à la sémiologie des paramètres musicaux. Or tous les paramètres ont été traités à part le timbre. Est-ce à dire que le timbre ne représente pas un paramètre musical à part entière ? Vingt années plus tard, en 2007, Nattiez publie dans le

Tableau 1 : Nomination des *nūbāt* et *niġlābāt*

Nūbāt complètes	Nūbāt incomplètes	Nūba des niġlābāt
ⵎⵓⵙⵉⵎⵓⵙⵉ	<i>Muwāl</i>	<i>Muwaāl</i>
<i>Mjanba</i>	<i>Ġrībt al-Ḥsīn</i>	<i>'Irāq</i>
<i>Ḥsīn</i>	<i>Jarka</i>	<i>Zidān</i>
<i>Raml</i>	<i>'Irāq</i>	<i>Çikā</i>
<i>Ġrīb</i>		<i>Jarka</i>
<i>Zidān</i>		<i>Mazmūm</i>
<i>Çikā</i>		<i>Ramal al-Māyā</i>
<i>Mazmūm</i>		
<i>Ramal al-Māyā</i>		
<i>Raṣd al-ⵎⵓⵙⵉⵎⵓⵙⵉ</i>		
<i>Māyā</i>		
<i>Raṣd</i>		

Tableau 2 : Synthèse relative à l'utilisation des instruments en tant que marqueurs stylistiques

Style	□an'a	Mālūf	Ġarnā□i
Instruments indicateurs ou « marqueurs du style »	<i>kwītra</i> (luth)	<i>ūd 'arbī</i> (luth)	<i>rbāb</i> (vièle)
Instruments dont la tenue et la technique de jeu sont indicatrices du style	violon ou alto mis sur le genon	violon ou alto mis entre les deux genoux	violon ou alto mis sur le genon

numéro 9 des Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique consacré à la thématique du timbre, un article dont le titre révèle la pertinence de la question posée précédemment ainsi que celle de la problématique du paramètre en question : « Le timbre est-il un paramètre secondaire ? » (Nattiez, 2007). Il remarque que « l'expansion planétaire des musiques pop et industrielles et le développement croissant des recherches musicologiques qui leur sont consacrées en rendent l'étude désormais indispensable » (Nattiez, 2007, p. 13). Et ajoute aussi que « son importance n'a pas échappé, également, à certains eth-nomusicologues, à propos des cultures où la qualité propre du son est prise en considération et fait l'objet d'une théorisation spécifique » (id., p. 13). Mais la hiérarchisation des paramètres en primaires et secondaires semble avoir influencé le développement de l'analyse musicale durant un certain temps.

Dans la musicologie consacrée aux musiques algériennes, un questionnement sur l'importance du timbre apparut explicitement avec le musicologue algérien Bezza (1995). Bien qu'il l'ait, prématurément à notre avis, qualifié d'aporétique, une première problématique a été soulevée

par lui concernant une typologie et une classification des timbres dans les musiques traditionnelles et populaires algériennes. Mais l'analyse du niveau neutre est déjà en soi problématique car le timbre est une donnée très complexe, et ne se laisse pas aussi facilement analyser comme les autres paramètres du son, et ne peut faire l'objet, de surcroît, d'une classification aisée. Cette problématique est vraisemblablement liée au fait que le timbre est un continuum dont la segmentation n'est pas de même nature que celle des autres paramètres.

Une deuxième problématique, à notre avis, est d'ordre méthodologique. Il nous semble, en effet, qu'il est difficile d'analyser séparément le niveau neutre et le niveau esthétique. Car l'analyse du niveau neutre du timbre passe inéluctablement par une analyse, ou du moins une appréhension de type es-thésique. Sinon comment pourrions nous évaluer la pertinence des résultats d'une analyse d'un sonagramme sans faire une corrélation avec l'aspect perceptif-auditif correspondant ? Les sonagrammes visualisent toute la richesse des timbres. Mais leur interprétation et analyse seraient incomplètes sans le support de la perception auditive. Ces deux sortes de problématiques convergent vers

une conséquence d'ordre épistémologique selon laquelle les deux niveaux neutre et esthétique dans le cas d'une analyse du timbre sont interdépendants et inextricablement liés.

6. Hypothèse 2 : timbre(s) propre(s) au genre musical hérité d'al-Andalus

Ces deux problématiques et ces difficultés d'ordre méthodologique et épistémologique ne nous empêchent cependant pas de proposer une seconde hypothèse selon laquelle il existe une catégorie privilégiée de timbre propre aux musiques appartenant au genre musical algérien hérité d'Al-Andalus.

De même que le suggère Christian Poché dans un chapitre intitulé justement « le timbre » (Poché, 1994, p. 32–33), il semble bien qu'il existe une catégorie privilégiée de timbre propre aux musiques du monde arabe, notamment la combinaison ou « conjonction cordes et percussion » (1995, p. 99).

7. Hypothèse 3 : poïétique du timbre et évolution de l'ambiance/atmosphère musicale.

La troisième et dernière problématique est celle du niveau poïétique du timbre. Les particularités de celui-ci sont liées à l'évolution de l'instrumentarium et à celle des timbres correspondants : non seulement le timbre des instruments individuellement considérés, mais aussi le ou les timbres comme résultantes des diverses combinaisons instrumentales sont à prendre en considération.

Nous proposons donc une troisième hypothèse qui est la suivante : l'évolution de l'instrumentarium d'Al-Andalus et par conséquent du timbre est fonction de l'ambiance/atmosphère dans laquelle les instruments évoluent. Et inversement l'ambiance/atmosphère conditionne l'évolution du timbre.

Comme le suggère Christian Poché : « les mélanges de timbres ne s'effectuent plus de manière anarchique, comme cela a été le cas dans le pas-sé, et comme les miniatures le montrent épisodiquement. Cela dénote une nette évolution dans la conception instrumentale du timbre qui a définitivement séparé le « puissant de l'intime » (Poché, 1994, p. 33). Tout d'abord Poché fait allusion à l'iconographie musicale médiévale et surtout aux miniatures des Cantigas de Santa Maria attribuées au roi Alphonse le Sage (XIII^e siècle) et dont les enluminures des manuscrits reproduisent les

instruments utilisés à l'époque et dont certains sont toujours en vigueur comme le *rbāb*. Il fait allusion aussi à une classification binaire ancienne en fonction de l'intensité sonore, classification qui remonterait à Al-Fārābī. En effet les instruments auraient été classés en deux catégories : celle des instruments « puissants » ou d'extérieur et qui se jouent généralement en plein air (comme les hautbois et les tambours par exemple). Et celle des instruments « faibles », d'intérieur ou comme les qualifie si bien Poché : instruments de l'intimité, c'est-à-dire ceux qui se jouent généralement dans des espaces clos à dimension réduite, petite ou moyenne : des pièces petites ; chambres ou des salons plus ou moins grands. C'est à cette deuxième catégorie (qui comprend notamment les instruments à cordes pincées et frottées) qu'appartiennent les instruments employés dans les musiques traditionnelles du Maghreb en général et de l'Algérie en particulier et notamment celles citadines. Cette catégorie implique, à son tour, l'existence d'une certaine catégorie d'auditoire, et par conséquent une certaine ambiance/atmosphère d'écoute : le genre musical hérité d'Al-Andalus aurait été créé vraisemblablement dans une ambiance intime et familiale, pour un auditoire restreint. Or, une diffusion de ce genre musical en dehors de l'ambiance originelle aurait impliqué une « migration » vers une ambiance différente, propre à un auditoire plus ample et nombreux. Ceci a certainement eu des conséquences directes ou indirectes sur le timbre, le mélange des timbres et la diversification stylistique du genre musical en question.

8. Conclusion

Du fait que chaque école stylistique emploie une certaine catégorie d'instruments spécifiques, il existe par conséquent un timbre propre à chacun des différents styles du genre musical algérien originaire d'Al-Andalus. Le timbre étant pris non seulement comme sonorité d'un instrument pris individuellement, mais aussi comme résultante d'un mélange de sonorités instrumentales. Par ailleurs, il semble y avoir une relation entre l'instrumentarium d'une part et par conséquent les variations du timbre, et l'évolution de l'ambiance/atmosphère musicale que produisent le nombre et la nature des instruments qui forment les ensembles instrumentaux ainsi que l'effectif de l'auditoire d'autre part. Cette ambiance/atmosphère conditionnée par le timbre et conditionnant en retour celui-ci semble parti-

ciper à la création du style musical et de son évolution.

Notice biographique

Nadjib Chichoune : Maître de Conférences en musicologie - Chef du Département de Musique-Musicologie à l'École Normale Supérieure-Kouba d'Alger.

Fethi Salah : Professeur de musicologie à l'École Normale Supérieure-Kouba d'Alger.

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*. Il est republié par *Luminous Insights* suite au transfert de la revue vers ce nouvel éditeur.

Cite as

Chichoune, N., & Salah, F. (2012). Pour une sémiotique du timbre dans la caractérisation des styles algériens de la musique héritée d'Al-Andalus. *Revue des Traditions Musicales*, 6(1), 73–79. 10.51300/RTM-2012-46

Références

- Al-Boudali, S. (1949). *La Musique Arabe en Algérie. Documents Algériens*.
- Al-Mahdî, S. (1999). *al-Mūsīqā al-ʿarabiyā fi masīratihā al-mutawāṣilā : La musique Arabe dans son parcours continu* [id. I]. Beyrouth : l'Orient Arabe.
- Bezza, M. (1995). Aporie d'une typologie du timbre. In N. Marouf (Éd.), *Le Chant Arabo-Andalou* (p. 49-56). L'Harmattan.
- El-Hessar, S. (2011). *de Grenade à Tlemcen* [dans le cadre de Tlemcen capitale de la culture islamique, ENAG]. Récupérée mai 26, 2012, à partir de eldjazzaironline.net
- Guettat, M. (1980a). *al-Turāt al-Mūsīqī al-Djazayrī : le patrimoine Musical Algérien. Majallat al-Ḥayāt al-ʿaḳāfiya* (Revue de la vie culturelle), (32).
- Guettat, M. (1980b). *La musique classique du Maghreb*. Paris : Sindbad.
- Kerhuel, G. Y. (1957). Chants et poèmes Berbères de l'Aurès [6e Année]. *Simoun* (A.L.P.A.)
- Nattiez, J.-J. (2007). Le timbre est-il un paramètre secondaire? *Les Cahiers de la SQRM*, 9(1-2), 13-24.
- Poche, C. (1994). *Musiques du Monde Arabe, Ecoute et découverte*. Paris : Institut du Monde Arabe.
- Poche, C. (1995). *La Musique Arabo-Andalouse*. Aix-en-Provence : Actes Sud.
- Rouanet, J. (1905). *La Musique Arabe* [in B.S.G.A., id 2860, no 10]. In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*.
- Sirrî, S. A. (2006). *Al-ṭarab al-andalusī majmūʿat ašʿār wa-azdjāl mūsīqā al-Ḥanṣā : Le chant Andalou : recueil des poèmes de la musique Ḥanṣā*. Alger : ENAG.
- Yafil, N. E. (1904). *Majmūʿ al-aḡānī wa-l-alhān min kalām al-Andalus : l'ensemble des chants et des mélodies andalouses*. Alger : Imprimerie Administration Gojosso.