Ressusciter la terminologie musicale de « *la çanaâ* d'Alger » citée dans l'étude : « la musique arabe dans le Maghreb » de Jules Rouanet

Resurrecting The Musical Terminology of "Algiers çanaa" cited in Jules Rouanet's study: Arab music in the Maghreb

Dr. Nacim KHELLAL [1]

[1] Ecole Normale Supérieure Chikh EL Bachir El Ibrahimi Kouba, Alger**,**
nacim.khellal@g.ens-kouba.dz

Reçu le:18/07/2025 *Accepté le:27/09/2025* *Publié le:18/12/2025*

Résumé:

Dans cet article, nous avons mis en évidence le lexique musical du répertoire *çanaâ* d'Alger, utilisés à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, tels que recensés dans l'ouvrage de Jules Rouanet « la musique arabe dans le Maghreb » publiée en 1921. Nous en avons précisé les définitions et les avons confrontées à leurs équivalents actuels. Ce travail servira de point de départ à la résurgence de ces termes, en les intégrant dans les programmes d'éducation musicale, afin de les promouvoir dans divers cercles artistiques. Une telle démarche contribuerait non seulement à leur sauvegarde, mais également à celle de l'identité musicale algérienne dans son ensemble. Dès lors, quel est ce lexique évoqué par Rouanet? Comment envisager sa restitution et sa diffusion, notamment au sein des cercles artistiques, associatifs et éducatifs en Algérie?

Mots clés: Terminologie musicale ; Musique classique algérienne ; Ecole *çanaâ* d'Alger ; Jules Rouanet ; Patrimoine culturel immatériel ; Résurgence terminologique

Abstract:

In this article, we have highlighted the musical lexicon of the çanaâ repertoire of Algiers, used at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, as listed in Jules Rouanet's book 'Arabic Music in the Maghreb' published in 1921. We have clarified the definitions and

compared them with their current equivalents. This work will serve as a starting point for the resurgence of these terms, integrating them into music education programs in order to promote them in various artistic circles. Such an approach would contribute not only to their preservation, but also to that of Algerian musical identity as a whole. So, what is this lexicon referred to by Rouanet? How can it be restored and disseminated, particularly within artistic, associative and educational circles in Algeria?
Keywords: Musical terminology; Algerian Classic Music; *çanaâ* School of Algiers; Intangible Cultural Heritage; Jules Rouanet; Terminological Resurgence.

***Auteur correspondant**: Nacim KHELLAL, **Email**: nacim.khellal@g.ens-kouba.dz*

Introduction:

Jules Rouanet (fin du XIXe – début du XXe siècle) s'est établi à Alger en 1889, et découvre le répertoire des « noubas» (dite musique classique Algérienne ou arabo-andalouse), qu'il a entrepris, à partir de 1904, en collaboration avec Yafil Edmond Nathan, Mohammad Sfinja, Cheikh al'Arbī Binsārī et Omar Bak̲šī, une étude intitulée: *Répertoire de musique arabe et maure* (Yafil, 1904). Plus tard en 1921, il publia « La musique arabe dans le Maghreb »dans : *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac & de la Laurencie (Eds.) (Lavinignac & De La Lorencie, 1913)

Malgré toutes les tendances orientalistes et les intentions impérialistes qu'elle véhicule, destinées à vénérer le colonialisme et à dépeindre la population locale sous une forme primitive et barbare, et même si son analyse semble dépassée au regard des études récentes, La relecture de : "La musique arabe dans le Maghreb" ne cesse d'éveiller notre curiosité et notre désir de découvrir les différentes facettes cachées de notre patrimoine musical ancestral, sert de référence aux ethnomusicologues dans leurs recherches, les incite à réfléchir à des questions et à des problématiques qui pourraient les intéresser dans le présent et l'avenir, et constitue une source d'information précieuse sur la musique en Algérie et en Afrique du Nord à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle.

Après plusieurs lectures de ladite étude, nous avons constaté que les maitres musiciens « *Maâllem* » de la *çanaâ* de cette époque, utilisaient des termes musicaux encore vivants sans en connaitre toute signification tandis que d'autres ont totalement disparu. Rappelons que le langage musical, est né du génie et de l'intelligence de la communauté qui l'a créé. Avec le temps ce langage est devenu un élément de l'identité musicale de tout un peuple, le distinguant des autres peuples, d'où l'importance et la nécessité de le restituer, le promouvoir et le développer.

Jadis la tradition orale jouait un rôle crucial dans la transmission des connaissances, et la perpétuation de la tradition de génération en génération. Le lexique musical hérité des langues maternelles permettait la pratique et la transmission de l'art musical sous toutes ses formes.
En effet, le répertoire de la *çanaâ*, est une ancienne tradition de la musique classique algérienne dite musique andalouse, de l'école d'Alger. Abou Ali Al Ghouthi Ben Mohammed dans son livre *Kachf Al Qinaâ âan Alate Al Samaâ*, désigne carrément les noubas par le terme *Al çanayaâ* الصنائعqui est le pluriel de *çanaâ*. (Al Ghouthi, 1904, p. 227).

Malheureusement, il n'ya pas eu d'évolution diachronique de la terminologie musicale de la *çanaâ*, bien au contraire elle a connu une déformation voire des substitutions de termes issus d'autres cultures notamment française. Ces dernières années, le déclin de la terminologie musicale algérienne, lui a causé des disparités , et des recours à des terminologies étrangères, orientales et/ou occidentales, accentué par les médias, les associations musicales et les programmes scolaires qui ont adopté cette terminologie intrusive, à titre d'exemple: *Dar* remplacé par *Diwane* ou par octave, *Tabaqa* par *Djinsse* جنس ou tétracorde, *El mestra* par chevalet … etc.

Il nous parait donc essentiel de recourir aux termes musicaux antérieurs, et de les intégrer aux programmes d'éducation musicale dans diverses écoles et conservatoires, afin de garantir leur pérennité et, de préserver celle du répertoire musical patrimonial algérien.

Notre dessein par le présent travail est de revisiter le lexique musical tel qu'il est présenté dans l'étude de Rouanet et à partir de ses sources comme celles de Sfindja et de Yafil conformément à l'usage actuel, afin de se réapproprier une musique ancienne toujours vivante et

pratiquée. L'étude de Rouanet, nous permettra de l'appréhender et de la comprendre et facilitera la lecture d'autres anciens écrits à son sujet.
Quel est donc ce lexique cité par Rouanet ? Comment le restituer et de le promouvoir notamment dans les milieux artistiques, associatifs et scolaires dans notre pays ?

1. La terminologie musicale

À l'instar de toute discipline scientifique, la musique se caractérise par une terminologie spécifique qui varie en fonction des différentes cultures musicales.

À l'origine, la terminologie musicale a émergé en réponse à la nécessité de nommer les sons, les mesures, les pratiques et les instruments de musique. Dans un second temps, les chercheurs ont porté leur attention sur les échanges au sein de la communauté, la diffusion et la transmission de la musique et de ses pratiques aux générations futures. En outre, les chercheurs ont identifié la nécessité d'étudier les théories musicales issues de ces différentes cultures, ainsi que d'analyser les compositions, les pratiques et leurs contextes, les genres et les formes, entre autres. Cette approche méthodologique nécessite une clarification sémantique des concepts musicaux transmis par les praticiens et les détenteurs de savoirs musicaux. En l'absence de terminologie spécifique pour décrire ou représenter certains concepts, objets, pratiques, etc... Ces acteurs ont recours à l'invention de néologismes pour pallier cette lacune.

2. Réferentialité et impact bibliographique de l'étude de Rouanet sur la musique *çanaâ*

« La musique arabe dans le Maghreb » de Rouanet nous informe sur une terminologie musicale utilisée par les musiciens Algériens de cette époque, explore et expose les traits caractéristiques des musiques de cette région du Maghreb, les instruments de musique utilisés, les genres musicaux et les contextes sociaux et culturels dans lesquels ces musiques sont pratiquées et ont évolué.

L'étude de Rouanet[1] stimule la réflexion sur des questions et des problématiques susceptibles d'attirer notre intérêt présent et futur, notamment sur le lexique musical de cette époque et son évolution diachronique jusqu'à aujourd'hui. (KHELLAL, L'image de la musique

kabyle dans les écrits franco-orientalistes de Francisco Salvador Daniel et Jules Rouanet, 2019) et (KHELLAL, 2023).

Dans son recueil : «Chants Andalous : Recueil des poèmes des noubas de la musique SANAA » (SERRI, 2002) Sid Ahmed Serri (1926-2015), maître de l'école *çanaâ*, reprend les informations fournies par Rouanet et adopte la théorie de la musique dite andalouse de l'école d'Alger (la structure et le nombre des noubas, les mouvements, les modes musicaux et les rythmes utilisés…etc.). L'étude de Rouanet était donc une référence fiable et incontournable pour Sid Ahmed Serri qui n'a à aucun moment remis en cause les informations et explications quelle comprenait.

4. Evolution diachronique de la terminologie de la *çanaâ*

Rouanet a cité de nombreux termes qui sont toujours d'usage actuellement dans le répertoire de la musique *çanaâ* d'Alger que nous énumérons:

- La Nouba est une suite alternant jeu instrumental et chant. La nouba fait référence au tour de telle ou telle séquence musicale spécifique, relative à un moment précis de la journée (bien que cette idée soit réfutée par la communauté scientifique).
  Cependant, chez certains, à l'instar de: *Al Maqqari* (1577-1632), la nouba fait référence au tour de chaque musicien.

- Les noms des modes (échelles musicales) : Moual / çika (Sika) / Remel / Maia / Hassine (h'ssine) / Dil / Mezmoum / Reçd eddil (Ressedil) / 'arak (irak)…

Les noms des noubas et les différents mouvements musicaux et lyriques qui les constituent utilisés actuellement sont les mêmes qu'à l'époque de Rouanet. Ils sont cités comme suit :

Table N°1. Des *noubas* et leurs mouvements (parties) dans le répertoire de la *çanaâ*

Noubas Completes	**Les différents mouvements des noubas**					
	Touchia :	**Meçaddar :**	**Betaïhi :**	**Daredj :**	**Nessrafat :**	**Mekhlaç (khlaç) :**
Dil Reçd eddil Maïa Çika Mezmoum Remel aachïa Remel maïa H'ssine Ghrib Medjenba Zidane	Mesure à 2 temps et à 4 temps (Une ouverture instrumentale mesurée et composée de plusieurs phrases)	Mesure4/4 adagio (1er mouvement : Pièce vocale et instrumentale)	Mesure 4/4 Andante (2nd mouvement : seconde pièce vocale et instrumentale)	Mesure 4/4 entre Andantino et Allegretto (3ème mouvement : Troisième pièce vocale et instrumentale)	Mesure 6/8 (4ème mouvement : quatrième pièce vocale et instrumentale)	Mesure 6/8 (5ème mouvement : cinquième pièce vocale et instrumentale)

Certaines noubas sont incomplètes du fait qu'elles ne contiennent pas l'intégralité des mouvements, il s'agit des noubas : *'arak* عراق, *Djarka* جركة et *Raçd* رصد

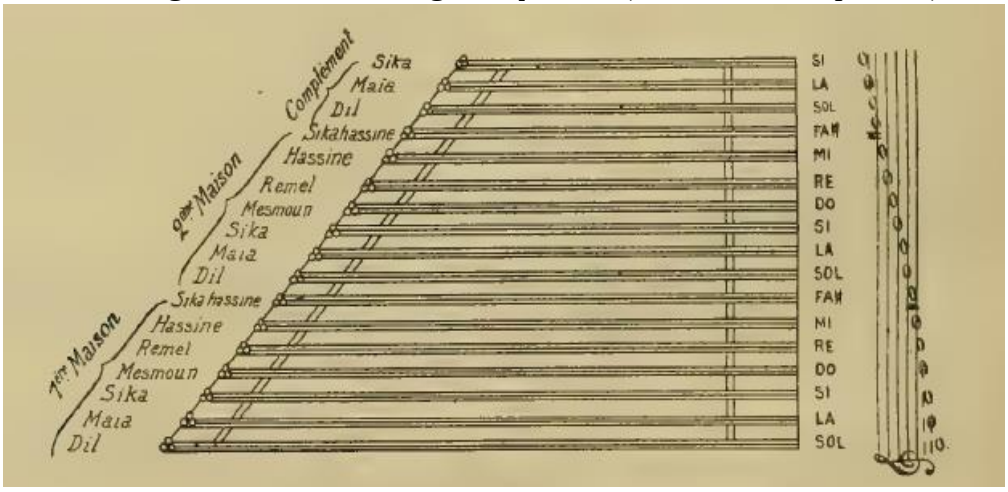
5. Vers une réhabilitation d'anciens termes de la tradition *çanaâ*

Nous avons répertorié un certain nombre de termes contenus dans le recueil de Rouanet qui ne sont plus employés de nos jours. Toutefois, faut-il les faire renaître en les réinsérant dans le lexique de l'enseignement musical et dans les divers médias spécialisés.

-***Dar*** **(maison)** : ce terme « *dar* » qui n'est pas d'usage actuellement, et qui signifie octave dans le lexique occidental et partage le même sens avec (*Bu'd Alladi Bi Al Koul* البعد الذي بالكل) dans le contexte de la musique orientale, tel cité par *Al Kindi* dans « *Rissala Fi KhabarSinaât Al Ta'lif* » (Al Kindi, 1996, p. 43) ainsi chez « *Al Urmawi* dans « *Kitab Al Adwar Fi*

Al Moussiqa» (Urmawi, 1216-1294). L'exemple ci-dessous illustre l'utilisation de ce terme « *dar* » sur l'instrument « *qanoun* algérien » en déterminant son registre qui s'étend sur deux octaves et une tierce, soit deux « dar » et une tierce.

Figure N° 1. Accordage du *qanoun* (Rouanet, 1922, p. 2928)



Nous pouvons clairement lire les noms des notes : Sol, La, Si, Do, Ré, Mi, Fa # qui correspondent respectivement aux notes: *Dil , Maïa , Sika , Mesmoum (Mezmoum) , Ramel, Hassine (Hssine), Sika Hssine,* et qui représentent sur cette image la manière d'accorder les cordes du qanun par secondes, et qui s'étendent sur deux octaves et une tierce. On remarque ici que la note *do* correspond à la note *mezmoum*, alors que dans d'autres endroits de cette étude, la note *do* correspond à la note *moual* et non pas à *mezmoum.* La discussion de cet aspect dépasse le cadre dans lequel nous nous inscrivons. Les noms de ces notes, utilisés par les musiciens algérois, différent également des notes persanes utilisées dans la musique orientale dite arabe, à savoir *: Rast, Doukeh, Sikeh, Djaharkeh, Nawah, Husseini, Aâdjam, etc.*

Ce qui caractérise les noms des notes de la musique *çanaâ*, c'est qu'ils sont en même temps les noms des modes musicaux (échelles musicales dites andalouses), ainsi le mode tire sa dénomination de la tonique (1er degrés du mode). D'après Rouanet, le célèbre *Maâlem Chikh Mohamed Ali Sfindj* affirme que la note *Hssine* correspond à la note Mi

(Actuellement il est courant d'attribuer le nom *Hssine* au son *la*, mais pas à *maïa*. A contrario, celle-ci désigne le son Mi. Il en va de même pour la note Sika qui correspond à la note Si (Ibid., p.2918). *Chikh Mohamed Ali Sfindj* affirme dans le passage suivant qu'il existait trois formes du mode çika qui ont la note Si comme tonique:

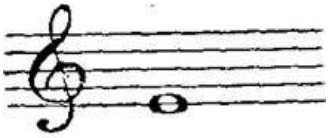
> *« Mode çika .*
>
> *La note çika correspondant à la note si, ce mode se joue presque toujours avec cette dernière note comme tonique nous avons déjà dit qu'on lui connait trois formes …»* (Ibid., 2918)

Or, selon l'ordre des degrés des gammes arabes héritées des anciennes gammes persanes, la note *sika* correspond à la note mi. Les dénominations des degrés en langue persane, sont formées de deux parties : la première est représentée par un chiffre, selon la nomenclature suivante : *Yek* = 1, *Doh* = 2, *Si* = 3, *Djehar* = 4, *Pandj*= 5, *shesh* = 6, *Haft* = 7.

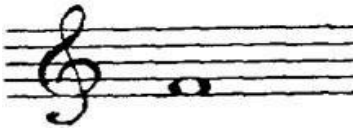
La deuxième partie, « *keh* », signifie « degré » ou « son ».Ainsi, les noms des degrés de la gamme sont formés par l'association des deux parties. Par exemple, la note sikeh signifie le troisième degré sur l'ordre : *Yekeh- dokeh- sikeh- djeharkeh Pandjkeh, sheshkeh et haftkeh.*

Il importe de mener des études approfondies pour comprendre cette différence de dénomination rapportée par Rouanet.

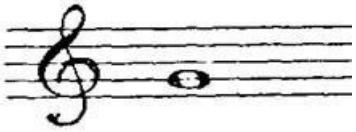
- La note *Hssine* correspond à la note « Mi »



- La note *Mezmoum* correspond à la note « Fa »



- La note *Dil* correspond à la note « Sol »



- La note *Maïa* correspond à la note « La »



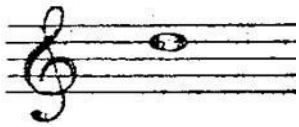
- La note *Sika (çika)* correspond à la note « Si »



- La note *Moual* correspond à la note « Do »



- La note *Remel* correspond à la note « Ré »



Les noms des notes correspondant aux notes de la gamme diatonique de Do sont donc : *Moual, Remel, Hssine, Mezmoum, Dil, Maïa, çika*.

Table N° 02 : Noms des notes musicales dans les répertoires des musiques : occidentales, persanes et Algériennes

Notes occidentales	**Do**	**Ré**	**Mi**	**Fa**	**Sol**	**La**	**Si**
Notes persanes	Yakeh	Dokeh	Sikeh	Djharkeh	Bindjkeh	Chichkeh	Haftkeh
Notes En langue locale Algérienne	Moual	Remel	Hssine	Mezmoum	Dil	Maïa	çika

La note *Maïa* qui correspond à la note « *La* » est appelée aussi «*wousta*وسطى » (celle du milieu), elle sépare le tétracorde inférieur du tétracorde supérieur. Le tétracorde est désigné par le terme *Tabaqa*, le tétracorde inférieur est ainsi appelé *tabaqa ennazla* « celle d'en bas », et le tétracorde supérieur est dénommé *tabaqa el alia* « celle d'en haut ».

Le terme « *Makama* »

A première vue, le terme *makama* fait référence à *Makam* ou *maqam* qui signifie gamme musicale dans le lexique courant. Or, dans la synthèse de Rouanet le terme « *Makama* » désigne la corde du *qanoun* quand elle est pincée à vide, par opposition à « *niçf makama* » (moitié de la corde) et « *niçf errebaa makama* » (moitié de quart de corde), qui s'applique à l'effet produit par le rabattement des petites clefs de métal formant sillet sur chaque corde, diminuant ou augmentant ainsi la longueur de cette dernière.
(Rouanet, 1922, p. 2920)

Rouanet a retrouvé chez un maitre (*Maâlem*) que les intervalles musicaux ont également leurs propres noms dans le contexte de la çanaâ (Ibid., p.2920) c'est le cas de la tierce mineure, qui prend le nom de *moual*. Voici quelques exemples sur des portées musicales:

Moual sur *Dil* (3ce mineure à partir de Sol)



- *Moual* sur *Hssine* (3ce mineure à partir de Mi)



- *Moual* sur *Maïa* (3ce mineure à partir de la note La)



Tout comme la tierce mineure, la seconde majeure a une désignation particulière, elle est appelée *çika*. Voici quelques exemples :

- *Çika* sur *Dil* (2nd majeure sur Sol)



- *Çika* sur *Hssine* (2nd majeure sur Mi)



- *Çika* sur *Maïa* (2nd majeure sur La)

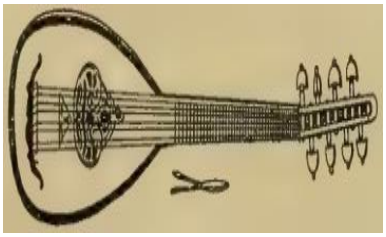


Il est donc très fréquent d'employer un seul terme pour désigner plusieurs sens. Par exemple les termes *Moual* et *çika* désignent à la fois des notes et des intervalles musicaux. Des études historiques et analytiques sont nécessaires pour comprendre cette utilisation multiple d'un même terme.

-Autres termes relatifs aux instruments de musique

Autrefois, les musiciens algériens se procuraient leurs instruments de musique chez des luthiers locaux. Comme ces instruments sont d'origine algérienne, toutes leurs pièces tiraient leurs noms des langues vernaculaires algériennes (la langue locale algérienne et le tamazight). Malheureusement beaucoup de ces noms ne sont plus d'usage aujourd'hui, et ont été remplacés par des noms occidentaux notamment français, que nous allons mentionner plus tard.

Figure N°1 Koïtra Algéroise (Rouanet, 1922, p. 2926)



-La caisse sonore est appelée «Mkhezna». Ce terme a disparu du vocabulaire musical algérien.

Figure N° 3 *El Bernous*



-La rosace est appelée à cette époque *El bernous*. Ce terme n'est plus employé de nos jours ; le terme «rosace» a pris sa place dans le vocabulaire des musiciens algérois.

Figure N° 4. Deux représentations de : *El Mestra (les moustaches)*



-*EL Mestra* ou *Echlaghem* (les moustaches), termes utilisés pour désigner le chevalet (règle de bois) de *la kouïtra*. Par contre, le chevalet du Rebab est appelé *el kersi* (الكرسي). (Malheureusement les musiciens

algériens utilisent le terme « chevalet » à la place « d'*El Mestra* » et « *d'El kersi* ».

Figure N° 5 *Echelghouma singulier d'Echlaghem*



- Les extrémités recourbées *d'El Mestra*, portent le nom «d'*Echelghouma*» (الشلغومة) (au pluriel *Echlaghem* شلاغم)

Parmi les instruments d'antan utilisés dans les villes où ont survécu des colonies maures, on trouve de petites *kouïtra* nommées *el qrineda*) القرينداة (ou *el qrinaâ*)القرينعة(, dont le corps sonore est fabriqué à partir d'une courge d'eau. (Rouanet, 1922)

On y retrouve des termes relatifs au violon (Ibid., 2925) :

- La volute (fonction esthétique du manche) du *kamendjah* (violon) s'appelle *el qarmouda*

-Le manche est appelé *el Yed* اليد

- L'âme est appelé *es-çari*الصاري

- Les chevilles *el âassafer* العصافر ou *el mefatel* المفاتل

•Autres termes qui ont trait aux musiciens

- *Maâllem* : joueur de Rbab chef de l'orchestre ou de « *qouas* » (أقواس) " homme de l'archet".
- *Bach kiatri* est le 1er joueur de *la kouïtra* sur la droite du «*Maâllem*».
- *Terrar*: joueur de « *Tar* » sur la gauche du *Maâllem*.
- *Kiatri*: le second joueur de *la kouïtra* à côté du « *terrar* ».

•Quelques définitions autour de la théorie de la musique

-- *Mizane*: ritournelle s'exécute avant le 1er « *Ghosn* ».

- *Ghosn, matlaâ* et « *rjouù* رجوع » constituent une maison "البيت". Il faut distinguer celle-ci de « maison » qui signifie octave, et du *Beit* "البيت" qui signifie le vers en arabe.
- *Beit et syah* "بيت وصياح " dans la musique *aâroubi* c'est une nouba contenant un *mçaddar* et *Btaïhi* sans *derdj* ni *neçraf*, dans la musique *chaâbi* c'est une forme de composition de *l'aqçid*. (*beit*, correspond au lexique de la versification et l'étude des mètres.
- *Syah*: récitation solo sans mesure.
- *Haouzi tel* (حوزي التل) et *haouzi sahel* (حوزي الساحل): sont deux genres musicaux,

Selon Rouanet, la distinction entre ces deux genres se fait au niveau de la poésie. De nos jours, nous retrouvons les appellations de *haouzi Metçannâa* (citadin), et haouzi rural. Le *haouzi Metçannâa* qui remplace probablement le terme haouzi sahel, se caractérise par des poèmes strophiques proches du *Mouachah* et du *Zadjel* andalous. Le haouzi tel, quant à lui a été remplacé par le nom de haouzi rural. Celui-ci se caractérise par des poèmes isométriques et emploie la poésie *Malhoun*.

Ibn Khaldoune évoque dans la *Muqaddima* le poète Ibn El Mouadden qui exerçait à Tlemcen l'art dit *Aaroudh El Balad*, qui se distingue de la métrique du Mouachah et du Zadjel andalous. Said El Mendassi (1583-1671) serait l'auteur des premiers poèmes; après lui, d'autres poètes se succèdent dont Ben Triki, Ben Messayeb et Mohammed Ben Sahla.

- *Qadriat çanaâ* (classique) et *qadriat zendani* (populaire) sont deux formes lyriques. La « *qadriat zendani* » est en bas de l'échelle musicale. Exemples : deux airs de maquilleuses intitulés respectivement *Rana djinak* et *ebqaou ala khir,* ces deux chansons sont très populaires de nos jours.

Le terme *Qadriat* est mentionné par Christianowitch dans son ouvrage intitulé « Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens » ; il parait dans le passage suivant :

« ...la vieille chanson n'est pas ce que tu entends chanter dans les rues. Chaque gamin connaît les Kadria, mais il en est tout

autrement de la vieille chanson. Pour la connaître, il faut l'étudier.» (CHRISTIANOWITSCH, 1863, p. 4)

Ce passage rapporte le témoignage de *Hamoud ben Mustapha*, maître reconnu de la musique andalouse, qui affirme que la Kadria constituait un sous-genre marginal, considéré comme peu prestigieux dans la hiérarchie musicale, du fait de sa large popularité même auprès des enfants.

Même à Constantine, la *qadriat zendani* s'apparente au répertoire andalou en utilisant les mêmes modes et rythmes, quoique sa poésie diffère du répertoire des noubas, car on y passe des *Mouachah* et du *zadjel* andalous au *zadjal aâroubi*. Il est important de souligner que les musiciens et chanteurs des *qadriat zendani* ne sont plus les *Maâllem* de la tradition. Ils sont désormais des *Msam'iyate* à Alger, des *Bennoutate* ou des groupes *aissaoua* à Constantine. De plus, des pratiques musicales populaires dérivant du malouf, comme *El hadwa*, qui se joue à base de *zadjal* et de *qadriates*, sont également représentées. Dans ce contexte, certains instruments de la tradition malouf sont substitués par des instruments populaires : *l'efhel* (*une petite guasba*) est ainsi remplacé par la zourna.

•Des codes (expressions) dans les nezaha

Nezaha désignait le café où se produisaient les musiciens pour animer des soirées musicales. Pour exécuter une chanson à la demande composée sur tel ou tel mode musical :on envoyait un serveur auprès des musiciens avec du café et une pièce d'argent sous la tasse, et on criait: "*Hadi men radjel ghrib"* "هاذي من راجل غريب "Pour demander aux musiciens de jouer sur le mode *ghrib…"hadi qahoua b rmel"* "هاذي قهوة بالرمل "pour le mode *rmel..." Mah' sen nhar lyoum"*"ماحسن نهار اليوم " pour le mode *hssine.*

Plusieurs termes appartenant à d'autres répertoires de la musique algérienne, notamment Kabyle, sahraoui, touarègue sont cités dans cette étude de Rouanet. Il est donc essentiel d'effectuer d'autres études pour ressusciter les anciens vocabulaires musicaux algériens. Cela nous permettrait de mieux comprendre notre patrimoine musical ancestral et de le transmettre plus efficacement aux futures générations.

Table N°3 : Termes anciens et leurs équivalents actuels

Terminologie ancienne	Terminologie actuelle	Commentaire
Dar	Diwane/Octave	Actuellement, on utilise les termes octave et *Diwane* dans les écoles et instituts de musique.
Maâllem	Chikh/ Maestro	*Chikh* : terme ancien récemment Se dit Maestro dans les émissions de télévision
Tabaqa	Tétracorde / (Djinsse جنس)	Actuellement terme utilisé pour désigner un registre de la voix
Maqama	Corde à vide du *qanoun*	le terme *Maqama* est méconnu dans le lexique musical actuel

Table N°3: Termes anciens et leurs équivalents actuels
(Suite)

Moual	Intervalle de 3ce mineure	Ne pas confondre avec le mode Moual
Çika	Intervalle de 2nd majeure	Ne pas confondre avec le 3ème degré Sikeh , ni avec la gamme orientale Al Sikah basée sur la note Mi demi bémol, ni avec le mode Sika de la musique classique algérienne
Mkhezna	Caisse sonore (caisse de résonnance صندوق مصوت, ou table d'harmonie)	/
El Bernous	Une rosace زهرية	/
El Mestra (Echlaghem)	Chevalet	Utilisé uniquement pour désigner le chevalet de la kouitra

Table N°3: Termes anciens et leurs équivalents actuels
(Suite)

Chelghouma	Pas d'équivalent	/
El kersi	Chevalet	Utilisé uniquement pour désigner le chevalet du Rebeb. Ne pas confondre avec *el kersi* ou le *krisi* qui veut dire passage instrumental entre deux mouvements de la nouba.
El qrinaa (El qrinda)	Pas d'équivalent	Cet instrument à corde n'existe plus
Bach kiatri	Pas d'équivalent	/
Mizane	Mizane	Dans le lexique ancien, Mizane désigne une ritournelle qui s'exécute avant le 1er Ghosn. Aujourd'hui Mizane correspond au rythme(Ex : Mizane gobahi, barouali…etc.)
Beyt w syah	Beyt w syah	Auparavant beyt w syah désignait une nouba contenant Mçadar et btayhi sans daredj ni nesraf. Actuellement, c'est une forme de qçid dans le genre chaâbi. Beyt correspond aussi au lexique de la versification et l'étude des mètres. Syah : récitation solo non mesurée.

Table N°3: Termes anciens et leurs équivalents actuels
(Suite)

El Beit البيت (*L'ensemble: Ghosn, matlaâ* et *rjouù'* رجوع)	Beit	Il faut distinguer ici le terme *El Beit* de « *Beit* » susmentionné qui signifie octave, et du *Beit* "البيت" qui signifie le vers en arabe.
El qarmouda	Pas de terme équivalent	El qarmouda signifie La volute du manche du violon
el Yed	Le manche	/
es-çari	L'âme/ *errouh* الروح	/
el âassafer ou el mefatel	el âassafer / Les chevilles	Le terme *el âassafer* est toujours d'usage de nos jours.

Conclusion:

La terminologie musicale de l'école *çanaâ* d'Alger à la fin du XIXème et du début du XXème telle que citée par Rouanet dans son étude « La musique arabe dans le Maghreb » témoigne du génie de nos aïeux et de leur capacité à inventer et à créer un vocabulaire musical plus adapté à la

langue algérienne, qui définit les différents concepts et pratiques autour de cette musique ancestrale.

Un héritage musical pluriséculaire, perpétué par la tradition orale, qui s'enracine dans les traditions arabo-andalouses, berbères et orientales. Ce patrimoine immatériel, identitaire et évolutif, constitue l'un des piliers de la culture algérienne.

Bien avant les travaux de Jules Rouanet, plusieurs sources témoignent de l'ancienneté de la musique algérienne : Ibn Khaldoun au XIVe siècle évoque les formes musicales du Maghreb et leurs influences andalouses, et Al Tifashi au XIIIe siècle mentionne les instruments et les pratiques musicales dans ses écrits. Sans oublier les écrits d'orientalistes tels que Francisco Salvador Daniel en 1863 et Alexandre Christianowitch dans la même année, de yafil et d'Abou al Ghouthi Ben Mohammed en 1904.

Avec le temps, cette terminologie a progressivement décliné, et une grande partie disparue et remplacée par des vocabulaires empruntés à d'autres traditions, notamment orientales et occidentales. La table 3 présente plusieurs exemples aujourd'hui tombés en désuétude, tels que: *Dar* remplacé par *Diwane* ou par octave, *Tabaqa* par *Djinsse*جنس ou tétracorde, *El mestra* par chevalet … etc.

Il importe également de mentionner que des nouvelles adoptions d'orient et d'Occident quant à l'étude de la poésie et la science de la métrique et *al Aru'dh*, alors qu'il existe une science d'*al Aru'dh* typiquement maghrébine voire algérienne, bien loin du système khalilien.
Il est donc primordial de réviser les systèmes d'enseignement afin de réhabiliter le vocabulaire patrimonial, ainsi que les langues maternelles et tous les savoir-faire qui découlent de notre culture ancestrale.

Un travail pluridisciplinaire (linguistique, historique, anthropologique, …etc.) est préconisé pour assurer une juste compréhension des écrits anciens et de cette musique classique algérienne ainsi que des autres répertoires qui sont si riches et diversifiés en Algérie. Une résurgence de cette ancienne terminologie pourrait se faire avec une implication de tous les acteurs concernés, notamment des musicologues, des linguistes, des anthropologues, des maîtres musiciens, des associations musicales, des conservatoires et des écoles de musique. Elle pourrait également se faire par sa vulgarisation et sa promotion à grande échelle, notamment dans les différents cercles artistiques algériens.

Notes:

1 Consulter : KHELLAL, N.2019 : « L'image de la musique kabyle dans les écrits franco-orientalistes de Francisco Salvador Daniel et Jules Rouanet ». Et : KHELLAL, N.2023 : «Relecture de la musique chez les kabyles dans la synthèse de Rouanet cent ans après »

Bibliographie

- Al Ghouthi, A. A. (1904). *Kachf Al Qinaâ âan Alate Al Samaâ,Alger, ENAG,* 1995. (In Arabic)
- Al Kindi, Y. (1996). *Rissalat Fi khabar çina'at al ta'lif; Investigation de Chawki Youcef,* Caire, Dar Al Koutoub Al Masria. (In Arabic)
- CHRISTIANOWITSCH, A. (1863). *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens.* Cologne: Impremerie de M. Dumont Schauberg.
- Depecker, L. (2009). La terminologie : Ouverture d'un champ disciplinaire. Dans M. Willems(Dir), *Pour l'amour des mots* (pp. 91-106). Bruxelles, Bélgique: Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis.
- KHELLAL, N. (2019). *L'image de la musique kabyle dans les écrits franco-orientalistes de Fransisco Salvador Daniel et Jules Rouanet.* Récupéré sur Revue des Traditions Musicales des mondes arabes et méditerranéens, N° 12, PP.109-121.
https://ua.edu.lb/Library/Assets/Gallery/AntonineUniversity/revue-des-traditions-musicales-12-couverture-et-contenu.pdf#page=111
- KHELLAL, N. (2023). *Relecture de la musique chez les kabyles dans la synthèse de Rouanet cent ans après, Revue Turath N°2, PP.139-158.* Récupéré sur Algerian scientific journal Platform (ASJP):
https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/920/1/2/240908
- Lavinignac, A., & De La Lorencie, l. (1913). *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire volume 5.* (Delagrave, Éd.) Consulté le 05 01, 2025, sur Archive:
https://archive.org/details/encyclopdiedel05lavi/page/2710/mode/2up
- PELLETIER, D. (2014, Septembre 19). La terminologie de l'attelage de chevaux selon une approche sociohistorique.Memoire de Master. [en ligne]Concordia University. Montreal, Canada. Consulté le 07 16, 2025, sur Spectrum Library Concordia University:
https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/979055/
- Rouanet, J. (1922). *La musique arabe dans le Maghreb, In: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire Lavignac & L. de la Laurencie (Eds.)* (Vol. V). Paris, Delagrave.

- SERRI, S.-A. (2002). *Chants Andalous:Recueil des poèmes des noubates de la musique SANAA.* Alger, ENAG EDITIONS.
- Urmawim, A.-M. (1216-1294). *Kitab Al-Adwar fi Al-musiqa.* Consulté le 06 30, 2025, sur Archive.org: https://archive.org/details/ljs235/page/n25/mode/2up (In Arabic)
- Yafil, E. N. (1904). *Répertoire de musique arabe et maure*. Consulté le 05 20, 2025, sur Internet Archive: http://imslp.org/wiki/Répertoire_de_musique_arabe_et_maure_(Yafil,_Edmond-Nathan)
- Ben Ameur, M.D. *Al Diqa Wal Riqa Fi Klame El Anka, El Beit Wa çiyah* .Société Algérienne d'imprimerie.1990. (In Arabic)

(بن عمر، محمد داود: الدقة والرقة في كلام العنقا، *البيت والصياح، الجزائر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1990).*