

Emploi des techniques de jeu des instruments occidentaux par le 'ud : Etude sur le jeu du Sherif Muheddin Haydar et Jamil Bashir

[The use of techniques of playing western instruments by the 'ud : Study the playing of Sherif Muheddin Haydar and Jamil Bashir]

Amir Lemhaïech

Phd student in Arts, Musicology Speciality, University of Montpellier 3, France

Copyright © 2020 ISSR Journals. This is an open access article distributed under the **Creative Commons Attribution License**, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT: In our manuscript, we will address the different methods and techniques of playing, as well as the diverse forms used in composition, guiding to the presence of 'ud in modern art and in the finest orchestras of the word nowadays. And in the big concerts of solo (recital). Through western musicians' innovators, who were curious to find the tune of the instrument expression, such as Sherif Muheddin Haydar, Jamil Bashir, etc. For example, these two mentioned composers were influenced by the composition and forms of occidental music, they are mastered playing the occidental instruments, besides the 'ud, we find the piano, cello and violin. In which led to; that these composers are the first piece's composer of 'ud in different forms with techniques of unusual playing. So through our analysis, we will discover how these two 'ud players as western composers, were able to be used in forms of occidental compositions and also playing techniques of cello, violin, classic guitar to present the 'ud as a comprehensive and unique tool with a capacity of expression well audible, than just a simple companion in singing and in which level they succeeded. So that they will be musicians with the influence to other players of 'ud today in the Arab world.

KEYWORDS: Guitar, Cello, Violin, Forms, Pieces, Instrument, Interpretation.

RESUME: Dans notre manuscrit, on va aborder les différentes manières et techniques de jeu, ainsi que les diverses formes utilisées à la composition menant à la présence du 'ud arabe dans des œuvres modernes et dans des grands orchestres du monde de notre époque et dans des concerts en solo (récitals), à travers des musiciens orientaux innovateurs qui étaient curieux à chercher l'étendu d'expression de cet instrument, tels que Sherif Muheddin Haydar, Jamil Bashir, etc. Par exemple, ces deux compositeurs cités ont été influencés par la composition et les formes de la musique occidentale, ils ont même maîtrisé le jeu sur des instruments occidentaux, à part le 'ud, comme le piano, le violoncelle et le violon, ce qui a menés à ce que ces compositeurs soient les premiers à composer des pièces pour 'ud dans différentes formes avec des techniques de jeu inhabituelles. Donc à travers notre analyse, on va découvrir comment ces deux 'udistes, comme étant des compositeurs orientaux, ont pu utiliser des formes de composition occidentales et aussi des techniques de jeu du violoncelle, du violon et de la guitare classique pour représenter le 'ud comme un instrument complet avec une capacité d'expression très étendue qu'un simple accompagnant au chant, et à quel point ils ont réussi, pour qu'ils seraient des musiciens d'influence pour les autres joueurs de 'ud d'aujourd'hui dans le monde arabe.

MOTS-CLEFS: Guitare, Violoncelle, Violon, Formes, Œuvre, Instrument, Interprétation.

SYSTÈME DE TRANSLITTÉRATION DES LETTRES ALPHABÉTIQUES ARABES [1]

Nous avons maintenu dans les citations d'auteurs auxquels renvoyons, la translittération qu'ils ont utilisée ou qui a été consacrée par l'usage, d'où parfois des différences que nous pourrions remarquer, selon que nous transcrivons pour notre compte ou reproduisons la transcription d'un autre auteur. Mohamed Garfi a observé les translittérations (tableau ci-dessous) dans la transcription des noms propres, titres et textes tel qu'ils écrivent en arabe littéral. Pour raisons informatiques, certains points de détails sont modifiés; des lettres habituellement pointées par-dessous sont remplacées par des lettres soulignées pour traduire, également, la prononciation du dialecte égyptien, le *jīm* (j) est transcrit *gīm* (g) et le *qâf* (q) est transcrit à (q'). Donc dans notre manuscrit on suit cette logique et les autres lettres se lisent comme elles se prononcent en français.

| Figure Arabe | Translittérations | Valeur | |
|--------------|-------------------|--------|-------------------------|
| | A | A | Voyelle brève |
| | A | | Voyelle longue |
| | U | Ou | Voyelle brève |
| | U | | Voyelle longue |
| | I | I | Voyelle brève |
| | I | | Voyelle longue |
| أ - ء | ' | A | Voyelle fermée |
| ع | ' | A | Laryngale |
| ح | Ḥ | H | Glottale |
| خ | Ḷ | Ch - j | Allemand - Espagnol |
| ث | Th | Th | Anglais Sourd |
| ذ | Dh | Th | Anglais Sonore |
| ض | Ḍ | Th | Anglais Sonore Amplifié |
| ظ | Ẓ | Th | Davantage Amplifié |
| ر | R | R | Roulé |
| غ | Gh | R | Grasseyé |
| ق | Q | | Glottale |
| ص | Ç | S | Empathique |
| ط | Ṭ | T | Empathique |
| ش | Š | Che | |
| و | W | Oua | |
| ي | Y | Ya | |

1 INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le 'ud est « prince des instruments et symbole de la musique arabe et moderne » [2], cet instrument est en croissance et développement perpétuel depuis environ 2350 ans avant J.C. avec des variétés de noms et de formes comme la majorité des instruments du monde. Depuis l'époque Abbasside, le 'ud se nommait symbole de la musique arabe grâce aux théoriciens arabo-musulmans, qui travaillaient et créaient la théorie de leur musique et les explications des maqâms à partir du jeu du 'ud. Après l'époque Abbasside, une période non connue, il est probable que c'était la période qui suivait la chute de l'empire Andalouse, on trouvait dans presque chaque pays arabe et musulman un 'ud spécifique avec des caractéristiques de construction reflétant les différents accents et dialectes de chacun de ces pays (du Moyen Orient au Maghreb), ce qui menait à avoir une variété de 'uds avec un même concept. Et en conséquence le 'ud devenait un instrument représentant aujourd'hui une partie de la culture et de l'identité musicale de chacun de ces pays.

En effet, l'idée d'innover et d'évoluer la manière et la qualité d'expressions du 'ud est une préoccupation constante des 'udistes et des luthiers depuis la fin du XIX^e siècle et par conséquent la musique arabe commence à se développer. En outre, une nouvelle écriture pour 'ud s'est apparue chez certains compositeurs montrant l'utilisation des techniques de jeu inhabituelles autre que sa fonction originelle ne dépassant pas l'accompagnement du chant, et parfois les formes musicales traditionnelles, « on nous donnant l'impression que le chant et les paroles sont plus important que la mélodie » [3]. La présence de ces techniques dans ce type de composition nous a fait penser aux techniques de jeu des instruments occidentaux, vu que ces compositeurs/'udistes arabes ont eu une formation musicale occidentale en plus, et ça pourrait influencer de loin ou de près sur leurs œuvres.

Peut-on, vraiment, employer et adopter les techniques de jeu des instruments occidentaux au 'ud ?

Un questionnement que nous avons posé après avoir écouté des diverses créations musicales composées pour le 'ud. Cet instrument qui a remarquablement évolué grâce à la fusion musicale que certains 'udistes ont créé avec différentes couleurs musicales, techniques et surtout au niveau du timbre et au niveau expressif, ainsi qu'une évolution au point de vue organologique de la part des luthiers partout dans le monde arabo-musulman, notamment l'Irak, la Turquie, etc.

D'abord, nous avons étudié la biographie des plus célèbres 'udistes depuis le début du xx^e siècle, puisque, historiquement, cette période est connue par les plus grands 'udistes. Nous avons cherché si certains d'entre eux avaient un rapport avec la culture musicale occidentale, de loin ou de près, et si leurs compositions nous prédisent d'une façon ou d'une autre l'utilisation des techniques de jeu d'un instrument occidental afin de mettre en lumière l'influence de la formation musicale occidentale dans l'environnement musical arabe et l'interaction des 'udistes avec toutes leurs capacités et à travers leurs compositions, ainsi que la signification de l'apparition de l'empreinte musicale occidentale dans la musique arabe. Et par conséquent, l'utilisation des techniques de jeu d'un ou plusieurs instruments occidentaux.

1.1 CHOIX DES ŒUVRES

On a choisi de travailler sur trois œuvres (*Atteflou Rakedh* [l'enfant au galop] de Sherif Muheddin Haydar, *Kabris* [Caprice] et *Qithāratī* [Ma guitare] de son élève Jamil Bachir). « Le musicologue Jacques Chailley nous amène à comprendre les moindres détails des œuvres écrites, en retrouvant la mentalité même de l'auteur qui les a écrites, inséparable de son époque et de ses tendances » [4], car la musique en Orient suscite une autre conscience du temps, une sensibilité accrue envers les durées, les intervalles, les dynamiques, les timbres. Pour cette raison, il est prioritaire de savoir ce que Haydar et Bachir ont pu ajouter dans ces trois œuvres comme des nouvelles touches artistiques occidentales. Et ces œuvres ont été choisies dans le but de trouver la richesse de la création, l'évolution compositionnelle musicale pour le 'ud qui était en avance à leur époque, ainsi que le rapport entre les titres et les mélodies de chacune de ces pièces; surtout que les titres donnent tous la même signification du lieu et une variation du temps ou du rythme très remarquable, avec des prémices montrant la vulnérabilité des compositeurs à la composition musicale occidentale en général, ainsi qu'une touche commune qui nous emmène à penser à l'étendu de la perspicacité qu'ils voulaient nous transmettre, sans oublier leur logique accréditée sur leur vision d'une poésie musicale. Et bien sûr, ces titres suggèrent aussi des notions caractérisant chaque pièce indépendamment.

Notre objectif fondamental dans ce travail de recherche est avant tout de reconsidérer à quel point le 'ud est capable d'utiliser des techniques de jeu des instruments occidentaux et de montrer l'utilité du timbre de cet instrument dans les différents styles de la composition occidentale, ainsi que l'influence de la formation musicale sur les 'udistes à part leurs études sur des musiques et des instruments d'autres cultures, sans oublier leurs engagements et leurs participations à chaque fois à des nouvelles expériences musicales à l'échelle internationale.

1.2 MÉTHODE D'ANALYSE

On prend donc comme support d'étude les trois œuvres citées ci-dessus qui sont, à notre avis, les plus proches de notre hypothèse. On les analysera afin de montrer le secret des compositeurs à pouvoir composer des pièces uniques à leur époque comme celles-ci. Par la suite on va voir à quel point ils ont réussi à donner une nouvelle perspective à leur instrument pour montrer aux futurs 'udistes la valeur et l'utilité primordiale de l'initiative dans le domaine de la musique. Et cette initiative nous permettra de répondre à notre question et prouver notre hypothèse.

Dans notre analyse, on commencera par réaliser une analyse formelle, dans laquelle on va faire une fragmentation détaillée pour déterminer les parties principales et les parties secondaires qui forment ces trois pièces: les thèmes, les périodes, les phrases et les motifs.

Ensuite, on utilisera des symboles, des formes, des chiffres et des lettres pour définir plusieurs détails: les doigtés, les noms des cordes de l'instrument, les positions de jeu sur le 'ud, les ornements, les altérations, les nuances, les cadences, les motifs de début, de transition et de fin, les doubles cordes, etc.

Afin de préciser le début et la fin de chaque partie de chacune de ces pièces, on nommera la partie choisie par la même lettre utilisée pour la désignation de la partie concernée, puis on mettra entre parenthèses trois éléments importants, positionnés verticalement l'un sur l'autre. Ces éléments précisent les limites de chaque partie; le numéro de la mesure (en haut), le temps (au milieu), et le numéro de la note et/ou accord joués (en bas). À titre d'exemple, une partie N:

$$\text{Début: N} \begin{pmatrix} \mathbf{1(mesure)} \\ \mathbf{1(temps)} \\ \mathbf{1(note/accord)} \end{pmatrix}; \text{ fin: N} \begin{pmatrix} \mathbf{30(mesure)} \\ \mathbf{2(temps)} \\ \mathbf{5(note/accord)} \end{pmatrix}$$

On analysera les trois pièces selon trois niveaux qui nous aideront à clarifier notre étude et nous faciliteront la démarche pour valoriser les résultats obtenus; les niveaux (mélodique, rythmique et interprétatif).

- Niveau mélodique: On mettra en relief les thèmes qui soutiennent le déroulement entier de cette pièce, ensuite on examinera les périodes qui composent ces idées musicales et leurs différentes cadences.
- Niveau rythmique: On analysera le tempo, la signature temporelle et les structures rythmiques dans la pièce.
- Niveau interprétatif: On cherchera les modes de jeu et les indications prouvant l'utilisation de nouvelles techniques de jeu pour le 'ud, à l'aide des enregistrements audiovisuels et de la partition. Nous utiliserons des symboles et des graphiques pour faciliter l'analyse. Par la suite, on cherchera les points communs entre les techniques de jeu utilisées par les instruments occidentaux et par le 'ud.

→ Les symboles et les Graphiques:

- Pour préciser l'emplacement des doigts lors de la performance, on mettra les doigtés en couleur rouge pour faire la différence entre ces derniers et d'autres chiffres dans la partition, car « il ne saurait y avoir de bonne technique avec de mauvais doigtés » [5]:
 - **0**: Corde vide (*Watar Muṭlak*)
 - **1**: l'index (*As-Sabāba*)
 - **2**: Le majeur (*Al-Wustā*)
 - **3**: l'annulaire (*Al-Binsar*)
 - **4**: l'auriculaire (*Al-Khinsar*)
- Pour nommer les cordes du 'ūd, on utilisera les lettres suivantes:
 - Kr: corde *karār Rāst* (do / C3) « **ou bien** » – kd corde *karār Dukāh* (Ré / D3)
 - Y: corde *Yakāh* (sol / G3)
 - A: corde *'Auchairān* (la / A3)
 - D: corde *Dukāh* (ré / D4)
 - N: corde *Nawā* (sol / G4)
 - K: corde *kardān* (do / C4)
- _____: Pour montrer les notes musicales jouées sur la même corde, on mettra cette ligne noire après chaque symbole de la corde choisie, ou parfois on utilisera une petite ligne rouge pour éviter la répétition des doigtés indiquées au-dessus de chaque note et montrer le glissement du doigt entre chaque deux notes.
- Pour marquer les techniques de jeu du violoncelle, du violon et de la guitare classique employées dans ces oeuvres, on utilisera des symboles colorés:

| Techniques de jeu du violoncelle | | Techniques de jeu de la guitare classique | |
|---|--|--|--|
|  → Gruppetto |  → La position large (1,2,4) un ton entre chaque deux doigts |  → Posé |  → Tremolo |
|  → Glissando (sur le doigté) |  → Changement de position en déplaçant les doigts 2,3,4 pour éviter de jouer les cordes libre et la position fondamentale |  → Glissando (sur les notes) |  → Arpège et/ou accord |
|  → Les accords |  → Note flûtée / harmonique |  → Battement |  → Note flûtée / harmonique |
|  → Les doubles cordes | | | |
| Techniques de jeu du violon | | | |
|  → Staccato |  → Arpège |  → Glissando (sur le doigté) |  → Pizzicato par la main gauche en pinçant les cordes avec les doigts |
|  → Saltato |  → Note flûtée / harmonique |  → Cadence imparfaite |  → Cadence parfaite |
|  → Note flûtée / harmonique | | | |
|  → Les doubles cordes | | | |
|  → Le démanché | | | |
|  → Gruppetto | | | |

- Les positions de jeu du 'ud [6] (tableau de symboles des positions):

جدول رموز الأوضاع

| | | |
|-----------------|-----|----------------|
| 1ère Position | 1P | الوضع الأول |
| Demi-position | PF | الوضع الأساسي |
| 2ème Position A | 2PA | الوضع الثاني أ |
| 2ème Position B | 2PB | الوضع الثاني ب |
| 3ème Position A | 3PA | الوضع الثالث أ |
| 3ème Position B | 3PB | الوضع الثالث ب |
| 4ème Position A | 4PA | الوضع الرابع أ |
| 4ème Position B | 4PB | الوضع الرابع ب |
| 5ème Position A | 5PA | الوضع الخامس أ |
| 5ème Position B | 5PB | الوضع الخامس ب |

2 L'INTÉGRATION DE QUELQUES INSTRUMENTS OCCIDENTAUX DANS LE MONDE ARABE

La colonisation des pays arabes a contribué à l'intégration de la culture et l'identité occidentales à plusieurs niveaux, notamment dans le domaine de la musique. D'ailleurs, l'influence de la musique occidentale sur les musiciens arabes est très remarquable. Ceci engendra l'émergence de la culture musicale tonale et des instruments occidentaux dans le monde arabe, ce monde qui a « une musique prospérée entre les différentes régions arabes et musulmanes et qui s'est développée en raison du brassage culturel et social qui a connu l'intégration des diverses civilisations et cultures venant des percées des arabes et musulmans qui s'étend du Moyen Orient au Maghreb, » [7] dont elle a vécu tout « type de contact/relation ou accès à la

musique occidentale dans nos jours. » [8]. Les prémices de cette influence commença à s'apparaître en Egypte, « cette nation qui est un creuset de traditions et le xx^e siècle un temps d'expérimentation [9] », avec le 'udiste égyptien Mohamed Kasabji qui a intégré le violon dans *At-Takht Al-'Arabi* [10] en 1926, ainsi que Mohamed Abdelwahab qui a intégré le violoncelle, le piano et la contrebasse dans le même orchestre en jouant des solos dans ses compositions pour montrer une touche nouvelle et unique à son époque, et il a utilisé aussi des rythmes occidentaux en vogue comme la valse, le tango, et emprunta aussi quelques phrases musicales à des compositeurs classiques occidentaux.

Plus particulièrement, depuis la deuxième moitié du xx^e siècle les musiciens arabes ont réussi à prouver un nouveau courant artistique et des nouvelles mesures esthétiques et perspectives venant des instruments occidentaux à travers leurs compositions, notamment l'emploi de « la guitare électrique dans les œuvres de Baligh Hamdi qui a joué des introductions, des solos, et de l'accompagnement pour enrichir le registre et la mélodie des modes employés [11] ».

Il y a même des enseignants orientaux aux conservatoires qui ont proposé des méthodes de jeu des instruments occidentaux plus adaptées au jeu des gammes et modes arabes aidant à prouver de plus en plus l'importance de leur présence dans la musique orientale. On cite l'exemple d'Emile Ghosn, un enseignant de violon au Conservatoire national de Liban au département de musique orientale, qui a créé une méthode d'apprentissage du violon à l'orientale. Cet ouvrage [12] a été examiné par une commission nommée par le ministère de l'Éducation nationale de Liban, qui a décidé:

- Ce livre est la seule référence en Moyen Orient pour apprendre le violon oriental
- Le livre est complémentaire pour les nécessités du violoniste arabe, et surtout pour savoir comprendre et jouer les mélodies et les modes arabes sur le violon.
- L'auteur a suivi les notions de base du violon.
- L'auteur a proposé un autre accordage pour que le violoniste arabe puisse jouer les modes arabes facilement.

* Les cordes du violon: (accordage proposé par Émile Ghosn par rapport à l'accordage occidental):

| | | |
|-----------|------------|-----------|
| Sol _____ | | Sol _____ |
| Ré _____ | au lieu de | Ré _____ |
| Sol _____ | | La _____ |
| Ré _____ | | Mi _____ |

- Ce livre aide à normaliser l'enseignement du violon dans l'orient arabe par une méthode spécifique à la musique orientale.

Se fondant sur ce qui a été présenté, la commission a considéré que ce livre est utile pour l'enseignement du violon oriental dans les conservatoires et elle recommande son adoption formellement. A ce propos, il y a aussi le violoniste égyptien « Abdou Dagher qui a composé de nombreuses œuvres orientales pour violon en utilisant des techniques de jeu occidentales, mais avec un nouveau langage mélodique et rythmique oriental et moderne » [13].

On peut prendre aussi la guitare classique qui était moins présente à l'époque des compositeurs arabes cités ci-dessus, mais dès la fin du xx^e siècle on découvre petit à petit des guitaristes arabes qui deviennent des ambassadeurs de cet instrument dans leurs pays; ils ont revisité différemment les chansons arabes et ils ont même utilisé des techniques de jeu du 'ud, notamment la technique d'Al-'Afq [14] de la main gauche dans laquelle les mouvements ascendants et descendants du médiateur ressemblent aux mouvements du plectre sur le 'ud. On trouve même des 'udistes qui ont pu montrer un nouveau style du jeu en s'inspirant d'autres musiques du monde, comme « Nazih Borish qui a adopté la technique du *finger style* de la guitare classique et flamenco mais d'une manière différente; au lieu d'utiliser les cinq doigts de la main droite, il n'utilise que trois (le pouce, l'index et le majeur) » [15] car contrairement à la guitare le 'ud a des cordes doubles accordées qui ne permettent pas le 'udiste d'utiliser cette technique pareillement qu'à la guitare.

3 L'EMPREINTE DU JEU DU SHERIF MUHEDDIN HAYDAR SUR LE 'UD

3.1 SHERIF MUHEDDIN HAYDAR [16]

Sherif Muheddin Haydar est né et grandi à Istanbul en 1892, est le fils du prince de la Mecque Sherif Ali Haydar Bachaa. Il était attiré par la musique depuis l'âge de 3 ans, où il avait essayé de jouer ce qu'il écoutait comme chansons célèbres de son époque sur le piano, et quand il avait 7 ans il a commencé à apprendre tout seul le jeu au 'ud en écoutant des 'udistes qui jouent au château de son père à Istanbul. Depuis l'âge de 13 ans, en 1919, il a excellé sur son niveau du jeu au 'ud et c'était le premier 'udiste qui a composé des œuvres pour cet instrument et aussi pour le Saz pour un niveau très avancé. Après un an, Haydar a commencé à prendre des cours réguliers pour apprendre le jeu au violoncelle, et petit à petit il a pu maîtriser le jeu

sur cet instrument et il a atteint un niveau intermédiaire. En 1924, Haydar est parti à New York, où il a joué pour la première fois ses compositions pour 'ud en une fête privée organisée par le pianiste L. Godousky et en présence des musiciens très connus de cette époque tels que Kreisler, Heifetz, etc, et ils ont apprécié ses compositions et son niveau du jeu exceptionnel. À cette occasion, dans le journal « The Newyork Herald Tribume », on a parlé de cette rencontre artistique et on a souligné que Godousky et Kreisler ont comparé l'innovation faite par Haydar sur le jeu du 'ud et comme celle qui était faite par Paganini sur le jeu du violon. Haydar a profité de sa présence en New York pour approfondir ses capacités du jeu au violoncelle, où il allait prendre des cours théorique et pratique par le violoncelliste B.Vashka, et au bout de quelques années il maitrisait le jeu au violoncelle pareil comme au 'ud, et en 1928 il a donné son premier concert en solo au violoncelle et il a joué des sonates de Lokatelli, Saint-Saene, J.S.Bach, etc, à la grande salle « Town Hall ». En 1936, Haydar a créé une école de musique à Bagdad et il a enseigné le 'ud et le violoncelle dans son école et il avait des excellents élèves, qui parmi eux sont devenus des piliers et des vrais représentants du jeu du 'ud à travers leurs manières de jeu et leurs compositions, tel que J.Bachir. Parmi les compositions de S. M. Haydar, on cite: *Atteflou Rakedh* [l'enfant au galop], *Atteflou Raqess* [l'enfant dansant], *Layta Li Janah* [je souhaite avoir des ailes], *Kabris 1* [Caprice 1], *Kabris 2* [Caprice 2], *Samai Nahawand*, etc.

3.2 UTILISATION DES TECHNIQUES DE JEU DU VIOLONCELLE PAR S. M. HAYDAR AVEC LE 'UD

3.2.1 ETUDE ANALYTIQUE D'ATTEFLOU RAKEDH [L'ENFANT AU GALOP]

On analysera la pièce *Atteflou Rakedh* [17] de S. M. Haydar à partir de la partition que nous avons réécrite pour que notre travail soit plus clair et plus pratique, avec quelques modulations dues à notre dépendance également sur les supports audios et audiovisuels, et on essaiera d'extraire la forme détaillée de l'œuvre en la fragmentant en thèmes, en périodes, en phrases et en motifs. On va suivre cette méthode en nous fondant sur des idées musicales complètes qui forment la mélodie principale de l'œuvre.

Cette pièce est divisée en trois thèmes principaux, ainsi que des périodes, des phrases et motifs qui forment ces thèmes:

➤ Le thème (A):

Commence de A $\left(\begin{array}{l} 1(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{array} \right)$ Jusqu'au A $\left(\begin{array}{l} 33(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{dernière note}) \end{array} \right)$.

- Niveau mélodique
- Mode/Tonalité: *Nahawand Raast* / do mineur
- Ambitus: de C3 jusqu'à C5.



- Intervalles mélodiques: la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte et l'octave.

• Niveau rythmique

- Tempo:

$\text{♩} = 120$

La vitesse est toujours la même avec une pulsation perceptible

- Signature temporelle:



- Formules rythmiques utilisées:



- Niveau interprétatif

Section A:

- Période (a):

Commence de $a \begin{pmatrix} 1(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{pmatrix}$ Jusqu'à $a \begin{pmatrix} 3(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{derniere note}) \end{pmatrix}$

- Période (b):

Commence de $b \begin{pmatrix} 4(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{pmatrix}$ Jusqu'à $b \begin{pmatrix} 10(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{pmatrix}$

- Période (c):

Commence de c $\left(\begin{matrix} 10(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 2(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'à c $\left(\begin{matrix} 19(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ (\text{dernier accord}) \end{matrix} \right)$

Musical score for period (c) showing measures 9 to 19. The score includes guitar tablature and fingering. Key annotations include:

- Measure 9: 1P, 4PA
- Measure 10: 0 1 0 3 0 4 0 1 0
- Measure 11: PF, 1P, 4PA, 1P
- Measure 12: 2 0 4 0 1 0 2 0 1 0 3 0 4 0
- Measure 13: 3PB, 4PA, N, K, 3PA
- Measure 14: 2 0 4 0 1 0 2 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 0 1-1 3 4 3 1 3 4
- Measure 15: 2PA, 1P
- Measure 16: 3 1 3 4 3 1 3 0 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 0 2 1 2 4 2 1 2 4
- Measure 17: 2PA, 3PA, 1
- Measure 18: 1-1 3 4 3 1 4 3 1-1 2 4 2 1 4 2 2
- Measure 19: N, D, A, D, A

- Période (d):

Commence de d $\left(\begin{matrix} 20(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'à d $\left(\begin{matrix} 27(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{derniere note}) \end{matrix} \right)$

Musical score for period (d) showing measures 20 to 27. The score includes guitar tablature and fingering. Key annotations include:

- Measure 20: 4PB, 3PA
- Measure 21: 2 0 2 0 2 0 4 0 2 0 2 0 2 1 2 4 2
- Measure 22: D-N-D-N-D-N-D-N, 1P
- Measure 23: 1 0 1 0 1 0 2 0 2 0 2 0 2 1 2 4 1
- Measure 24: 4PA, 4PB, 3PA
- Measure 25: 2 0 2 0 2 0 4 0 2 0 2 0 2 1 2 4 2
- Measure 26: D-N-D-N-D-N-K-N, D-N-D-N-D
- Measure 27: 1P
- Measure 28: 1 0 1 0 1 0 4 0 2 0 2 0 2 4 1
- Measure 29: N-D-N-D-N-K-N, D-N-D-N-D-K-D

- Période (e):

Commence de e $\left(\begin{matrix} 28(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'à e $\left(\begin{matrix} 33(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{derniere note}) \end{matrix} \right)$

PF 2PB 1P PF 2PA 3PA PF 2PA
 1 4 2-2 1 4 2 1-1 3 4 3 1 4 3 1-1 2 4 2 1 4 2 0 1-1 4 3 1 4 3

28 29 30 31 32 33

D-K N D A D A
 3PA 2PA 2PB 2PA 2PB 2PA 2PB
 1 0 0 2 0 3 0 2 0 3 0 2 0

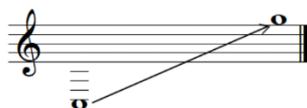
Y N D D D D D
 2PA 2PB 2PA 2PB 2PA 2PB 2PA 2PB
 3 2 3 2 3 2 3 2
 0 0 0 0 0 0 0 0

D D D D D D D
 kR Y kR Y kR Y kR Y

- Le thème (B):

Commence de B $\left(\begin{matrix} 34(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'au B $\left(\begin{matrix} 44(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ (\text{derniere note}) \end{matrix} \right)$.

- Niveau mélodique
 - Mode/Tonalité: 'Ajam Rast / do majeur
 - Ambitus: de C2 jusqu'à G4.



- Intervalles mélodiques: la seconde, la tierce et la quarte.

- Niveau rythmique

- Tempo:



La vitesse est toujours la même avec une pulsation perceptible

- Signature temporelle:



- Formules rythmiques utilisées:



• Niveau interprétatif

Section B:

1P 2PB 4PB

2 1 2 1 0 1 0 0 0 0 K 1 K 0 K 1 K 0 K 1 K 1

N 3 N 3 D 2 N 1 N 1 D 2 A 4 D 2 A 4 2 2 1 4 2 1 0 0

34 A—D—A—D—N—D—N—K—N—K—

3PA 2PB 1P

K 1 K 1 N 1 N 1 D 2 1P

N 3 N 3 D 2 D 2 A 4 A 4

36 A—Y

37

1P 2PB 4PB

2 1 2 1 0 1 0 0 0 0 K 1 K 0 K 1 K 1 K 1

N 3 N 3 D 2 N 1 N 1 D 2 A 4 D 2 A 4 2 2 1 4 2 1 0 0

38 A—D—A—D—N—D—N—K—N—K—

3PA 2PB 1P 3PA K—

2 1 2 4 2 1 4 2 2 1 2 4 2 1 4 2 3 1 3 4 3 1 4 3 2 1 2 4 2 1 4 2

40 K—N—K—N—K—N—D—

2PB 4PB 1P

2 1 2 4 2 1 4 2 2 3-1 3 1 4 3 1 1 2 4 2 4 2 1 0 2 0 3 0

42 K—D—A—Y—KR—

43 44

➤ Le thème (A'):

Commence de A' $\left(\begin{matrix} 45(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'au A' $\left(\begin{matrix} 64(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ (\text{dernière note}) \end{matrix} \right)$.

• Niveau mélodique

- Mode/Tonalité: *Nahawand Raast* / do mineur

- Ambitus: de C2 jusqu'à C5.



- Intervalles mélodiques: la seconde, la tierce, la quarte, la quinte et la sixte.

• Niveau rythmique

- Tempo:



La vitesse est toujours la même avec une pulsation perceptible

- Signature temporelle:



- Formules rythmiques utilisées:



• Niveau interprétatif

Section A':

- Période (a): (Répétition – dans la partition les mesures sont 45, 46 et 47)

Commence de a $\left(\begin{matrix} 45(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'à a $\left(\begin{matrix} 47(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{derniere note}) \end{matrix} \right)$

- Période (b): (Répétition – dans la partition les mesures sont 48, 49, ..., 54)

Commence de b $\left(\begin{matrix} 48(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'à b $\left(\begin{matrix} 54(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$

- Période (a'):

Commence de a' $\left(\begin{matrix} 54(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 2(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'à a' $\left(\begin{matrix} 60(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{derniere note}) \end{matrix} \right)$

Musical score for period (a') from measure 53 to 60. The score includes guitar tablature and fret numbers above the notes. Measure 53 starts with fret numbers 0, 0, 1, 0, 1, 1, 2, 4. Measure 54 has fret numbers 1, 2, 1, 2, 4, 0, 1, 0, 1, 1, 2, 4. Measure 55 has fret numbers 1, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 4, 2, 0. Measure 56 has fret numbers 3, 1, 3, 4, 3, 0, 2, 1, 2, 4, 2, 0. Measure 57 has fret numbers 3, 1, 2, 4, 3, 0, 1, 0, 1, 4, 1, 0. Measure 58 has fret numbers 3, 1, 3, 4, 3, 0, 2, 1, 2, 4, 2, 0, 1, 2, 4, 2, 0, 1, 0, 1, 2, 1, 0. Measure 59 has fret numbers 0, 2, 1, 2, 4, 2, 0, 2, 1, 2, 4, 2, 0, 1, 0, 1, 2, 1, 0. Measure 60 has fret numbers 0, 3, 1, 0, 2, 0, 2, 3, 2, 0. The score also includes various guitar techniques like 2PA, 1P, 2PB, 4PB, PF, 3PA, and KR.

- Période (b'):

Commence de b' $\left(\begin{matrix} 61(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'à b' $\left(\begin{matrix} 64(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ (\text{derniere note}) \end{matrix} \right)$

Musical score for period (b') from measure 61 to 64. Measure 61 has fret numbers 0, 3, 1, 0, 2, 0, 2, 3, 2, 0. Measure 62 has fret numbers 0, 3, 1, 0, 2, 0, 2, 3, 2, 0. Measure 63 has fret numbers 3, 0, 0, 2, 1, 0, 2, 1. Measure 64 has fret number 3. The score includes guitar techniques like PF, KR, 1P, 4PB, and 5PA.

4 L'EMPREINTE DU JEU DU JAMIL BASHIR SUR LE 'UD

4.1 JAMIL BASHIR

J. Bashir est « né à Mawssel en 1921 dans une famille irakienne syriaque. Son intérêt pour la musique et le 'ud a commencé dès son enfance où son père Aziz Bashir était 'udiste et luthier très connu dans le pays. De plus, Bachir avait une belle voix ce que lui a permis de réciter des *adhkar* [18] (pluriel de *dhikr*), donc la passion de Bachir de la musique était déclarée depuis son enfance à la maison, il a commencé avec le 'ud de son père qui était devant lui, puis il est allé apprendre le violon. Bachir était l'élève du célèbre 'udiste S. M. Haydar et du violoniste roumain Sando Albu en violon, et il a maîtrisé les deux instruments. Il a obtenu le diplôme du 'ud en 1943 et du violon en 1946. Il a été recruté à l'école de musique de Baghdad (Irak) pour enseigner le 'ud et a été aussi professeur assistant au département du violon quand il était élève à la classe terminale » [19]. Bachir a créé son propre style en musique par le 'ud en combinant la maîtrise du jeu et les techniques qu'il a apprises de son maître Haydar avec les rythmes et les modes irakiens, aussi grâce à son apprentissage de violon et d'autres instruments occidentaux qui lui ont donné l'inspiration de créer des œuvres uniques. « Il a consacré ses atouts musicaux sur deux niveaux; le premier c'était la concentration totale sur la qualité de la composition musicale d'où il évitait toujours ce qui sort de l'ordinaire afin de chercher l'innovation qui peut être ajoutée de sa part à la musique arabe et au 'ud, ainsi que la progressivité du côté de la production musicale qu'on a remarquée après la transmission qu'il a faite de la composition typique du style musical arabe, irakien en particulier, à la composition dans des différents styles et formes occidentaux » [20], en se concentrant sur les techniques du jeu employées et la manière d'expression influencées par des instruments occidentaux, pour chercher à chaque fois un nouveau chemin pour l'universalisation du 'ud. Bachir a composé des œuvres qui ont contribué à présenter un nouveau langage musical; les titres des pièces, leurs mélodies, leurs rythmes, et les techniques employées, portent tous la nouvelle éthique de la musique occidentale, en particulier: *Kabris* [Caprice], *Qīthāratī* [Ma Guitare], *Andaloss* [Andalous], *Maraḥou Aš-Šabāb* [La Joie des jeunes], *'Aynākī* [Tes yeux], *Raḡsaṭou Jūmānā* [La Danse de Joumana], *Moussiqā Šāridā* [Musique distraite], *Bidāyaṭou Ḥob* [Début d'amour], *Raḡsaṭī Al-Moufadhala* [Ma danse préférée], etc.

4.2 UTILISATION DES TECHNIQUES DE JEU DU VIOLON PAR J. BASHIR AVEC LE 'UD

4.2.1 ETUDE ANALYTIQUE DE KABRIS [CAPRICE]

On analysera la pièce Caprice [21] de J. Bashir à partir de la partition que nous avons réécrite pour que notre travail soit plus clair et plus pratique, avec quelques modulations dues à notre dépendance également sur les supports audios et audiovisuels, et on essaiera d'extraire la forme détaillée de l'œuvre en la fragmentant en thèmes, en périodes, en phrases et en motifs. On va suivre cette méthode en nous fondant sur des idées musicales complètes qui forment la mélodie principale de l'œuvre.

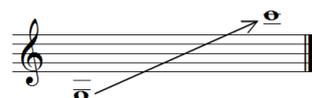
Cette pièce est divisée en trois thèmes principaux, ainsi que des périodes, des phrases et motifs qui forment ces thèmes de la manière suivante:

➤ Le thème (A):

Commence de A $\begin{pmatrix} 1(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{pmatrix}$ Jusqu'au A $\begin{pmatrix} 14(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{dernière note}) \end{pmatrix}$.

• Niveau mélodique

- Mode/Tonalité: *Nahawand Raast* / do mineur
- Ambitus: de G2 jusqu'à C5.



- Intervalles mélodiques: la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte et l'octave.

• Niveau rythmique

- Tempo:

$\text{♩} = 120$

La vitesse est toujours la même avec une pulsation perceptible

- Signature temporelle:



- Formules rythmiques utilisées:



- Niveau interprétatif

Section A:

- Période (a):

Commence de $a \begin{pmatrix} 1(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{pmatrix}$ Jusqu'à $a \begin{pmatrix} 4(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{derniere note}) \end{pmatrix}$

- Période (a'):

Commence de $a' \begin{pmatrix} 5(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{pmatrix}$ Jusqu'à $a' \begin{pmatrix} 14(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{derniere note}) \end{pmatrix}$

• Niveau interprétatif

Section B:

15 *1P* *PF* *3PA* *4PB*
 2 0 0 2 1 0 3 0 1 0 0 0 3 1 1 4 2 1 4 1 2 1 1 1
 A-N-K N-K-N-K-N-K D-K N-K-N-K-N-K

17 *2PB* *PF*
 2 0 0 2 0 0 1 0 0 2 0 0 0 0 0 0 0 4 0 0 4 0 0
 N-K N-K N-K N-K N-K N-K D-K D-K

19 *1P* *4PB* *3PB* *4PB* *2PB*
 1 0 0 1 0 0 0 0 0 1 0 0 3 0 1 2 4 2 1-1-1 1 2 1
 D-K D-K D-K D-K A-K N

21 *3PA* *1P* *4PA* *5PA*
 2 1 2 1 2 1 2 0 1 2 4 1 2 1 2 3 4 3
 D A K N

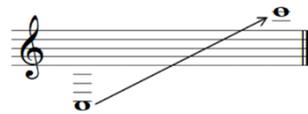
23 *3*
 K

➤ Le thème (C):

Commence de C $\begin{pmatrix} 23(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ 3(\text{note}) \end{pmatrix}$ Jusqu'au C $\begin{pmatrix} 32(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{pmatrix}$.

• Niveau mélodique

- Mode/Tonalité: *Nahawand Raast* / do mineur
- Ambitus: de C2 jusqu'à C5.



- Intervalles mélodiques: la seconde, la tierce, la quinte, la sixte et l'octave.

• Niveau rythmique

- Tempo:

$\text{♩} = 120$

La vitesse est toujours la même avec une pulsation perceptible

- Signature temporelle:



- Formules rythmiques utilisées:



• Niveau interprétatif

Section C:

• Période (c):

Commence de c $\left(\begin{matrix} 23(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ 3(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'à c $\left(\begin{matrix} 27(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$.

- Période (c'):

Commence de c' $\left(\begin{matrix} 27(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'à c' $\left(\begin{matrix} 32(\text{mesure}) \\ 2(\text{temps}) \\ (\text{dernière note}) \end{matrix} \right)$

4.3 UTILISATION DES TECHNIQUES DE LA GUITARE CLASSIQUE PAR J. BASHIR AVEC LE 'UD

4.3.1 ETUDE ANALYTIQUE DE QITHARATI [MA GUITARE]

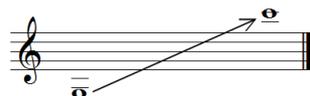
On analysera la pièce *Qīthārātī* [22] de J. Bashir à partir de la partition que nous avons réécrite pour que notre travail soit plus clair et plus pratique, avec quelques modulations dues à notre dépendance également sur les supports audios et audiovisuels, et on essaiera d'extraire la forme détaillée de l'œuvre en la fragmentant en thèmes, en périodes, en phrases et en motifs. On va suivre cette méthode en nous fondant sur des idées musicales complètes qui forment la mélodie principale de l'œuvre.

Cette pièce est monopartite, elle contient qu'un seul thème qu'on le désigne par (A), ainsi que des périodes, des phrases et motifs qui forment ce dernier:

➤ Le thème (A):

Commence de A $\left(\begin{matrix} 1(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$ Jusqu'au A $\left(\begin{matrix} 17(\text{mesure}) \\ 1(\text{temps}) \\ 1(\text{note}) \end{matrix} \right)$.

- Niveau mélodique
 - Mode/Tonalité: 'Ajām Raast / do majeur
 - Ambitus: de G2 jusqu'à C5.



- Intervalles mélodiques: la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte et l'octave.
- Accords utilisés: do majeur (C Maj) + des accords harmoniques de deux notes

- Niveau rythmique
 - Tempo:

$\text{♩} = 80$

La vitesse est toujours la même avec une pulsation perceptible

- Signature temporelle:



- Formules rythmiques utilisées:



- Niveau interprétatif

Section A:

The musical score for Section A is presented in three systems, each with a treble clef staff and a corresponding tablature below. The first system (measures 1-4) features a 4/4 time signature and includes fingerings such as 0 2 1 0 2, 2 3 2 3, 0 1 0 0 3, 3 3 3 2, 2 3 3 2, 1 1 1 0 1 1, and 3 3 2 0 3 2. The second system (measures 5-8) includes fingerings like 1 3 1 3 1 0 2 2 3 0, 2 2 2 3, 3 2 3 2, 1 3 3 3, 0 3 3 3 2 2, and 1 3 1 0 2. The third system (measures 9-12) includes fingerings such as 1 2 2, 1 3 1 0, 3 3 3, 1 3 1 0, 3 1 1 1 2 3 3, and 0 2. The score also includes various performance markings like '1P', '2PB', '4PA', '5PA', '4PA', '3PA', '4PB', '2PB', '3PA', '1P', '2PB', 'PF', '3PA', '2PB', and '1P', '2PB'. The tablature uses letters K, N, D, A, Y, and numbers to indicate fret positions and techniques.

5 CONCLUSION

On peut dire qu'apprendre au moins deux instruments de culture différente aide plus à composer des œuvres riches au niveau mélodique, rythmique et interprétatif, et aide aussi à employer une variété des techniques de jeu qui pourrait, peut-être inconsciemment, nous démontrer des nouvelles capacités de notre instrument de spécialité. Le cas de S. M. Haydar et J. Bachir. Nous avons essayé d'étudier le processus créateur de Haydar et celui de Bachir en posant deux questions; qu'est-ce que ces deux compositeurs ont voulu faire en composant des œuvres hors l'ordinaire ? Et comment les ont-t-ils faites ? C'est dans cette perspective que nous nous sommes appuyés sur les différentes références qui nous ont aidés à extraire les techniques de jeu du violoncelle, du violon et de la guitare classique utilisées dans les trois pièces. Et cette dernière approche nous a permis d'établir le lien entre les techniques de jeu de ces instruments et le 'ud. Une nouvelle présence ou « une nouvelle théâtralité voit le jour dans ces œuvres, fondée sur l'idée du jeu dans tous ses états: le jeu théâtral entre deux comédiens, le jeu pur, et même le jeu instrumental dans ce sens, l'exploration des possibilités et des limites techniques devient une exploration ludique, un défi auquel l'instrumentiste « se lance » » [23].

Sherif Muheddin Haydar qui était *'udiste* et aussi violoncelliste, qui a composé son œuvre *Atteflou Rakedh* avec la même composition de la forme sonate dithématique [24] (Exposition, Développement, Réexposition), surtout qu'il a joué dans ses concerts en solo au violoncelle plus des Sonate que d'autres formes musicales ce qui montre son attachement à cette forme et ce qu'il a poussé à composer sa pièce avec la même composition mais avec un traitement nouvel. On peut dire que Haydar a réussi d'avoir utilisé les techniques de jeu du violoncelle par le *'ud*, vu qu'il est le premier qui utilisait la position large du violoncelle dans ses compositions pour *'ud* en jouant deux tons successifs sur une même corde (ce qui explique l'utilisation du doigté 1, 2 et 4 sur la même corde avec un écart d'un ton entre chaque deux doigts). Il a utilisé « plusieurs techniques qui sont à la base occidentale, comme la technique de doubles cordes, les accords ou les notes harmoniques » [25], et aussi les structures jouées très rapidement qui rassemblent à l'ornement *Gruppetto*, et qui jouent le même rôle de ce dernier. D'après ce qu'on a eu comme résultat, on déduit que Haydar nous a poussés délibérément de nous limiter à utiliser de doigté pour qu'on applique le jeu du violoncelle sur le *'ud* avec une vitesse très élevée, sachant qu'on trouve ce type de composition chez les occidentaux comme forme Etude ou Caprice, des œuvres destinées plus spécialement aux instrumentistes qui souhaitent augmenter leurs niveaux techniques de jeu.

Artistiquement parlant, la carrière de J. Bachir est divisée en deux périodes: la première période où il a composé des œuvres pour *'ud* dans lesquelles il a utilisé des techniques de jeu du violon comme ce qu'on a vu dans l'analyse de son œuvre *Caprice* par l'emploi des techniques de jeu comme le *Gruppetto*, le *Pizzicato* gauche, *Saltato* de la main droite avec le plectre pourtant cette technique est destinée aux instruments à archet, ce qui prouve son intention d'imiter son maître Haydar de composer une *Caprice* pour *'ud*. Et la deuxième période est celle qu'il a consacré pour d'autres compositions pour *'ud* après avoir voyagé et découvert d'autres styles de musique et avoir des relations avec des musiciens occidentaux notamment des guitaristes, on peut le regarder en vidéo dans ces derniers concerts avant sa mort, accompagné par des guitaristes, harpiste, et d'autres instrumentistes, où il a joué ses compositions et utilisé des techniques de jeu de guitare classique comme les accords, la technique de battement, etc. En revanche, la formation musicale occidentale de Bachir et sa maîtrise des techniques de jeu du violon ont influencé la composition de *Caprice* et il s'est appuyé sur cette idée après avoir créé des nouvelles perspectives pour qu'il passe à la deuxième période de sa carrière pour composer une pièce comme *Qitharati* [Ma guitare] et il passe en revue les capacités et les potentialités du *'ud* de s'exprimer à la manière de la guitare dans le style classique par l'utilisation des accords, la technique de battement, les mouvements et les positions appliqués lors du jeu, avec une technique spécifique de la main droite pour faciliter le mouvement du plectre et l'utiliser comme un médiateur à la guitare. Sans oublier le nom de la pièce illustrant l'intention du compositeur de l'avoir composée pour *'ud* en pensant au jeu de la guitare et aux techniques qui pourrait les utiliser.

REFERENCES

- [1] M. Garfi *Musique et Spectacle: le Théâtre lyrique Arabe – Esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*, Paris, l'Harmattan, p.9-10, 2009.
- [2] S. Jagry, *La Musique Arabe*, 2e Éd, Paris, Presses Universitaires de France, p. 115, 1977.
- [3] N. Maddar, *Al-'Ardh Al-Moussiqi Al-Monfared 'Alā Ālet Al-'Ūd Min Khilāl Bā'dh Aṭ-Ṭjāreb Aṭ-Ṭounissiyā* [Les concerts en solo du 'ūd à travers quelques expériences tunisiennes], mémoire de maîtrise, institut supérieur de musique de Tunis, p.37, 1998.
- [4] G. Guillard, *Manuel pratique d'analyse auditive et de commentaire d'écoute*, Paris, Éditions transatlantiques, p. 108, 2005.
- [5] A. Carlevaro, *l'école de la guitare*, Henry Lemoine, p. 65, 1989.
- [6] K. Bessa, *'Āzef Al-'Ūd* [Le 'ūdiste], 5e éd., Tunis, Publications Mohamed Boudhina Hammamet, Société tunisienne pour l'édition et le développement d'arts graphiques, p. 11-15, 2001.
- [7] A. Ouertani, *At-Tālīf Al-Orqestrālī Li-Ālet Al-'Ūd Bayn At-Tourāth Al-Machriqī Wal Moussiqā Al-Gharbiyā Min Khilāl Tajāreb Bā'dh Al-Mouaallifīn Al-'Arab – Mouqārabā Taḥlīliyā* [La composition orchestrale pour 'ūd entre le patrimoine oriental et la musique occidentale à travers des essais de quelques compositeurs arabes – Approche analytique], thèse de doctorat en sciences culturelles: spécialité musique et musicologie, institut supérieur de musique de Tunis, p. 68, 2016.
- [8] *Ibid.*, p. 106.
- [9] F. Lagrange, *Musique d'Egypte*, Paris, Cité de la musique/Acte Sud, p.175, 1996.
- [10] Est l'ensemble musical représentatif, l'orchestre, de la musique du Moyen-Orient. Cet ensemble se compose de 'ūd, du qānūn, du violon, du nāy, du rīq. Le mot Takht signifie « lit », « siège », ou « podium » en arabe.
- [11] T. Abdelali, *Touroq Tawdhif Ālet Al-Qīthāra Fil Moussiqā Al-'Arabia* [Des manières d'emploi de la guitare dans la musique arabe], mémoire de licence en musique et musicologie, institut supérieur des arts et métiers de Gabès, p. 45, 2013.
- [12] Ghosn, Emile, *Madrast Lkamaan Charqia*, sans année, [Online]: <https://maktabati-pdf.arnetpro.com/2019/12/madrast-alkaman-alsharqia.html?M=1> (consulté le 11 Avril 2020).
- [13] A. Lemhaïech, *Utilisation des techniques de jeu du violon par le 'ūd (étude analytique du Caprice de Jamil Bachir)*, mémoire de master 2 en musique et musicologie, Université Paul-Valéry Montpellier 3, p. 30, 2017.
- [14] Une technique de jeu vient des instrumentistes turcs qui jouent au Saz, Baglama, lavta, 'ud, etc.

- [15] A. Lemhaiech, Emploi des techniques de jeu de la guitare classique par le 'ūd (étude analytique de quelques œuvres de Jamil Bachir), mémoire de master 1 en musique et musicologie, Université Paul-Valéry Montpellier 3, p. 62, 2018.
- [16] H. D. Al-Abbas, Al-Sherif Muhyieddin Haydar wa Talamidhatouhou [Al-Sherif Muhyieddin Haydar et ses élèves], Irak, publications de l'institut des études musicales, ministère de la culture et de médias, p. 9-14.
- [17] H. M. Al-Bayati, Dirāsāt wa moualfet moussiḡia [Des études et des compositions musicales], Vol. 2, 2e Ed., Baghdad, Editions bibliothèque Al-Khatib société Āb, p. 101-104, 2002.
- [18] Une sorte des chansons religieuses dans l'islam.
- [19] H. D. Al-Abbas, op. Cit., p. 44.
- [20] S. Mahjoubi, Dirassa Tahliliya li Ba'dh Asālīb Al-'Azf 'Ala Alet Al-'ud Fel Nesf Theni Min Al-Qarn Al-'Ishrīn Fil 'Alam Al-Islemi [Etude analytique de quelques méthodes du jeu du 'ud dans la deuxième moitié du xxe siècle dans le monde de l'islam], thèse de doctorat en musicologie, institut supérieur de musique de Tunis, p. 36, 2014.
- [21] J. Bachir, Oud Method, Vol.1, 2e Ed., Bagdad, établi par H. D. Al-Abbas, ministère de la culture et de l'information, département des arts musicaux, p. 68-69, 1989.
- [22] J. Bachir, op. Cit., p. 60.
- [23] L. Fernandes De Olveira-Weiss, Jeu instrumental et théâtre musical: le cas de la guitare dans quelques compositions scéniques de la fin du xxe siècle, Université de Bourgogne, p. 591, 2013.
- [24] G. Guillard, op. Cit., p. 24.
- [25] A. Maâlej, Technique de jeu du violoncelle, approche comparative entre technique occidentale et techniques orientales, mémoire de maitrise en musique et musicologie, institut supérieur de sfax, p. 27, 2008.