

توصيات الملتقى الدولي

ACTES du Colloque
International



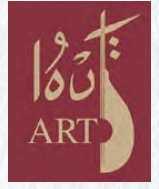
البعد الفني
والتاريخي الوطني

Dimension artistique
et historique nationale

Du 25 au 27 Avril 2024

من 25 إلى 27 أفريل 2024 بالجزائر.

تشكرات Remerciements





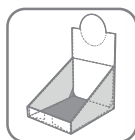
I B D A

Notre tâche Faire valoir la vôtre

Les ressources et services
que nous offrons sont divers
et couvrent l'ensemble des activités
liées aux supports de communication,
d'édition et d'emballage
imprimés en offrant une
palette complète de services ...



Catalogues



Présentoir



Emballages



Coffret



Livre d art



Edition



Groupe privé N° 229 Ain nâadja Nord Gué de constantine – Alger – Algérie
Tél.: +213 (0) 23 56 54 98 / Fax : +213 (0) 23 56 54 99 / Mob.: +213 (0) 560 93 04 09
e-mail : commercial@ibda-dz.com – Site web : www.ibda-dz.com

AGB y Pack

كل واش نستناو من البنك



لبنك أسهل

بنك الخليج الجزائر

Gulf Bank Algérie



استفيدوا من مجموعة من المنتجات والخدمات البنكية ووفروا تكاليفكم من خلال عرض AGBY PACK.

اتصلوا بنا 3304



مقدمة

بودي في مُستهل كلمتي أن أتوجه بشكري الجزيل إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في تجسيد فعاليات هذا الحدث العلمي والأكاديمي الهام حول البعد الفني والتاريخي الوطني للشيخ والأستاذ والفنان والموسيقيار الفقيه عبد الكريم دالي. هذا اللقاء الدولي الذي تَقَاسَمْتُ فكرته ونُضِجَ مشروعه وتحقيق موعده مع ثُلَّة من الأصدقاء والرفقاء ومنهم من فارقونا والذين يجمعني بهم إحساس الفخر بهذه القائمة الفنية الكبيرة ومشاعر الإعتراز بها نظير ما قدمته للموروث الفني والموسيقي الأندلسي الجزائري، ضامناً من خلال ذلك صون وحماية وترقية أحد محددتي هويتنا الثقافية الوطنية.

في هذا السياق، فإن هذا الملتقى الدولي إندرج ضمن مسعى مؤسسة الشيخ عبد الكريم دالي لرد الإعتبار إلى هذه الشخصية الوطنية الفذة عبر إلقاء نخبة من الأساتذة والخبراء المشاركين المزيد من الإضاءة على إسهامات المرحوم عبد الكريم دالي الذي تَصَلَّحَ في خلق السبل والوسائل الكفيلة لضمان مكانة الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية داخل الحيز الثقافي الوطني إلى جانب تلقينه هذا التعبير الفني إلى الأجيال الصاعدة مما شكل دعماً منيعاً لحماية هذا الجانب الحيوي من الشخصية الوطنية الجزائرية.

في ختام كلمتي أغتنم هذه السانحة لأجدد شكري وامتناني إلى كل الشركاء العموميين والخواص الذين لم يترددوا في مدنا يد العون لإنجاح الدورة الأولى من هذه الفعاليات العلمية الواعدة، كما لا أنسى أن أهنيء كل الباحثين الأكاديميين الذين ساهموا في نشر مداخلاتهم وإنجاز هذا المجلد الذي يرقى إلى مقام تطلعات المهتمين بهذا الحقل العلمي المميز.

وهيبة دالي

BENGHABRIT Mohammed Tewfik

Professeur des universités et musicologue – Tlemcen

Abdelkrim Dali : Le maître fédérateur d'un projet national de la musique classique algérienne..... 1

BENMANSOUR Sabiha

Professeure des universités - Aboubekr Belkaid – Tlemcen

Le patrimoine andalou, chant/champ venu de loin De la richesse d'un legs à l'infinitude de sa lecture..... 4

BOUHADJER Mansouria

Chercheure autodidacte dans le domaine soufi - Mostaganem

L'histoire d'un peuple, d'une nation, est-elle à raconter, à apprendre ou à inspirer un certain mode de vie tracé par un faire ensemble et guidé par la culture de paix ?..... 7

BOUSSOUFI Nesrine

Médecin interne au CHU Oran

La dimension émotionnelle dans l'interprétation Daliennne : Une sagesse affective et une sensibilité émotionnelle pénétrante..... 9

CHAOUI BOUDGHENE- BENCHOUK Nadjjet

Maître de conférences à l'Université de Tlemcen

Abdelkrim Dali : le chantre incontesté de l'Amour..... 11

CORTÉS GARCIA Manuela

Enseignante chercheure à l'Université de Grenade

Quelques propositions de sauvegarde sur l'héritage de la musique classique algérienne et possibles voies à considérer..... 14

EL HASSAR Abdelkader Salim

Maître de conférences à l'école supérieure de Management -Tlemcen

Cheikh Abdelkrim Dali, l'incarnation du pur génie musical..... 20

KAHIA TANI Ismet

Professeur de musique – Education nationale - Tlemcen

Transcription musicale d'une œuvre chantée par Cheikh Abdelkrim Dali..... 23

MOUATS Hafid

Chercheur autodidacte en musicologie – Skikda

Enjeux de l'enseignement de la musique arabo-andalouse : entre oralité et transcription musicale..... 28

SAADAOUI Mohammed

Médecin pédiatre - musicologue et enseignant de musique.

Propositions d'analyse des modes algériens..... 34

TEBBANI Lynda-Nawel

Docteure ès Lettres, chercheure en Lettres et Musique, Romancière, Paris

Herméneutique nouvelle de la poésie-chantée de la musique classique algérienne..... 42

TOUAIBIA Youssef

Chercheur autodidacte dans le domaine de la musicologie. Alger

Pour une relecture des Naqlâbât (à la lumière de la notion d'équilibrage et de celle de pavage des mélodies)..... 52

ZEROUALA Mohammed

Docteur en médecine, romancier et passionné de musique andalouse, Constantine

Apport du cheikh Abdelkrim Dali à tous les genres musicaux..... 60

الفهرس Sommaire

BENBABA-ALI Saadane

Maître de Conférences à l'Université Sorbonne nouvelle, Paris 3

1..... فنّ التوشيح من الأندلس إلى المغرب

ABRAHMI Benamar

Artiste/interprète et auteur essayiste, Nedroma

4..... أهمية تدوين التراث الموسيقي الشفاهي الأندلسي للحفاظ عليه من التلف

GRIGAHCENE Ahmed

Docteur en Astronomie et Chercheur au CRAAG

10..... السّماع في مدينة الجزائر لقصائد ومساهماتها في الحفاظ على الموسيقى الجزائرية الأصيلة
فريد دحيمن، إبراهيم معروف، حمدي خالد خوجة، سمير إحدادن

GUETTAT Mahmoud

Ethnomusicologue, professeur émérite – Université de Tunis

22..... النوبة في الرصيد الموسيقي المغاري

HADDACH Chems eddine

Cadre au niveau de L'Office National des Droits d'Auteur et Droits Voisins (ONDA) – Alger

28..... دور الديوان في حماية مصنفات التراث الثقافي التقليدي

MEGNOUA Mehdi

Interprète et chercheur sur le patrimoine musical andalou - Malouf

30..... مدرسة الصّناعة (الجزائر): الجوانب المخفية



Préface

Réfléchir à tout ce qui peut faire l'originalité propre de l'univers andalou, nous conduit indubitablement vers une communauté que l'Histoire a façonnée, tissée, soudée, à partir de la coexistence, sur plusieurs siècles, d'apports socioculturels à chaque fois différents, lui assurant dans le tissage ainsi réalisé un cachet très personnalisé et une dynamique constante. Notamment dans le domaine des arts !!

Ce serait sans doute un lieu commun que de rappeler le penchant profond des Andalous pour la musique, pour la poésie, pour le beau. Comme infinie est la liste de tous les artistes qui ont marqué de leur génie le métissage culturel au sein duquel ils s'épanouissaient ! Présence chaque fois renouvelée à travers les siècles, elle nous dit la nécessité de nous imprégner de cette mémoire patrimoniale, d'en observer tout autant les constantes que son évolution au gré des contextes et de réfléchir à notre tour à la meilleure façon de lui succéder pour lui garder sa richesse.

C'est précisément dans cette optique que le colloque organisé par La Fondation Abdelkrim Dali, autour de la figure symbolique du grand artiste dont elle porte le nom, a réuni d'éminents chercheurs dans des domaines aussi variés que celui de l'art musical andalou, dans tout ce qui le spécifie, que dans le retentissement de ce même art en termes d'expressions sociales, psychologiques, voire thérapeutiques et autres. Rendons à cet effet un vibrant hommage à celui qui fut la cheville ouvrière de ce colloque, notre ami Noureddine Saoudi, récemment décédé, suite à un tragique accident de la circulation ! Il est indéniable que l'orientation que ce grand chercheur a su, aidé de son équipe, donner à la problématique du colloque a interpellé maints théoriciens et artistes de divers horizons et de formations multiples, la visée étant de valoriser la pluralité et le métissage d'un univers qui n'en finit plus de livrer ses secrets et d'en lire la portée à travers la figure très représentative de feu

Abdelkrim Dali. Aussi, un peu comme on le souhaitait, se sont mises en place, au fil des prises de parole, des sortes d'arrêt sur image qui ont permis le va et vient entre l'académique et la mise en pratique avec comme toile de fond les questions qui ont habité les journées qui nous ont réunis : pourquoi cet artiste en particulier ? Que représente-t-il pour nous au cœur d'un patrimoine dont nous sommes les héritiers mais aussi dans une égale mesure les actants. ?

Chercheurs et artistes, chacun selon l'angle de vue qui lui est propre, n'ont pas manqué de donner réponses à ces questions, avec cette précision majeure qu'elles portaient toutes d'une plateforme commune qui n'est autre que la trajectoire de vie de cet artiste qui a su « mailler » les deux écoles d'Alger et de Tlemcen, en réunissant leurs particularismes, en en faisant le lieu d'un dialogue socioculturel que seul le langage de l'art, et le cas échéant de la musique, pouvait rendre possible. !

En ma qualité d'artiste, et au nom de tous ceux qui vivent de et dans l'art, je m'autorise à affirmer combien tous ces éclairages sur l'œuvre de Dali, et dans le même mouvement sur le patrimoine andalou m'ont aidé à mieux vivre ma passion. En effet, s'il a toujours été prouvé que l'artiste, dès lors qu'il vit intensément son émotion, creuse en sorte dans le tissu affectif et pénètre même les profondeurs de l'âme, il n'en demeure pas moins qu'une approche de caractère académique lui offre une vision éclairée de la « chose » qui conditionne son émotion à un degré tel qu'elle peut même l'intensifier!!!!

Juste un vœu pour finir : puissions-nous de nos efforts réussir à nous imprégner du passé remarquable et du génie de nos maîtres, et à marquer à notre tour de notre originalité propre la longue chaîne de la productivité artistique ! Ce beau colloque nous en aura en tout cas donné le goût et l'envie !

Lila Borsali

مقتطف من الكلمة الافتتاحية التي ألقاها المرحوم الأستاذ نور الدين ساعودي و الذي كان رئيس اللجنة العلمية للملتقى الدولي حول شخصية عبد الكريم دالي رحمه الله

«تراث من ذاكرة الأسلاف و تراث منبعه الانفراد بشخصية كانت للعالم راية، كانت ألهمت العديد من « المجتمعات التي تتغذى اليوم بعلمها و فنها، تلك الشخصية التي لا زالت الى يومنا هذا منارة لنا و لأحفادنا هم الوارثين الشرعيين لبصمة الأسلاف. هذه الشخصية هي الشيخ عبد الكريم دالي رحمه الله. كان هذا الأخير طيلة مسيرته الفنية مثل أعلى لكل من عاصره من أقرانه و زملائه و تلامذته و أنا واحد من تلامذة الشيخ عبد الكريم دالي و كذا لك كل المعجبين و محبين الفن الأصيل و النغمة الشجية و الألحان و الصوت العذب. معجزة أن يكون الشخص الرمز موجود على مدى أكثر من سبعين سنة على الساحة الفنية و الأدبية بنفس الحضور و بنفس الطاقة و بنفس الإعجاب. هذا هو سر العطاء و الكنز الرفيع الذي أهده لنا هذا العملاق لكي نتمعن فيه و لندرسه لمحاولتنا لفهمه ثم نشره بعد التذوق له».

BENGHABRIT Mohammed Tewfik

Professeur des universités et musicologue – Tlemcen

Benghabrittewfik@yahoo.fr

Abdelkrim Dali : Le maître fédérateur d'un projet national de la musique classique algérienne

Au début des années 70, au collège « El-Maqarri » de Tlemcen où je suivais mes études du cycle moyen, mon professeur de musique Mr BOUKLI HACENE Salah demanda à tous les élèves de la classe de la 6ème '6' dont je faisais partie, de trouver des définitions de la notion de « musique ». N'étant pas considéré par tout le monde comme un devoir à la maison « sérieux », je me retrouvais alors seul dans la bibliothèque de la ville, quelques heures après, en train de consulter le dictionnaire Larousse. Tout excité de ce que je venais de trouver, je me suis empressé le lendemain de lui rapporter ce que j'avais noté sur mon carnet : « La musique est l'art de combiner les sons de manière agréable à l'oreille ; elle sert d'abord à charmer celle-ci et nous ouvre à l'aptitude de nous émouvoir, ce qui est une dimension de notre humanité ». Je la garde en mémoire jusqu'à aujourd'hui ! Le soir même, en regardant un concert musical sur la chaîne unique de la télévision algérienne, je découvris avec émerveillement un grand maître de la musique andalouse algérienne, interprétant de manière majestueuse une Qacida de notre patrimoine, avec une voix envoûtante et, derrière lui, un grand orchestre composé de musiciens de talent : il s'agissait bel et bien de Cheikh Abdelkrim Dali, avec toute sa splendeur et la prestance impressionnante qu'il imposait en l'écoutant chanter et jouer du oud. La coïncidence était belle et agréable ce soir-là car je venais de donner un sens à la définition que je venais de lire le matin même à mon professeur.

1. La musique andalouse : une longue odyssée, une histoire

Quelques années plus tard, j'apprends que l'Algérie, à l'instar d'autres pays de la rive-ouest du bassin méditerranéen, a eu la chance d'être l'habitat de milliers de migrants en provenance des grandes cités d'Al-Andalous et ce, dès la chute de Cordoue en 1236 et quelques années plus tard, celle de Séville en 1249. Les 50 000 cordouans venus s'installer à Tlemcen ont ramené avec eux des savoir-faire multiples dont des arts raffinés comme la musique andalouse. Il s'agit de ce que l'on appelle aujourd'hui « La nūba andalouse » : c'est un genre musical qui regroupe chant et instruments et répond à un ensemble de règles complexes. Elle est née de la culture arabe et du bassin mésopotamien et voyagea ensuite au moyen d'un « merle noir », le bien nommé Ziriyāb, jusque dans le sud de l'Espagne en passant par le Maghreb. Elle s'installa ainsi dans les grandes villes qui sillonnaient son chemin. Ainsi, la nūba étant un témoignage vivant

non d'une seule civilisation mais de plusieurs. L'esprit éveillé comprend le phénomène de superposition des civilisations, ce lui-ci constitue d'ailleurs le génie de la civilisation arabo-musulmane à travers le monde en offrant à l'art du ṭarab les moyens de sa splendeur.

Ceci étant, la nūba telle que présentée auparavant, symbolise l'expression sublimée d'un art profondément arabe qui a su emprunter aux autres ce qui lui permettait de briller. Le grand représentant moyen-oriental de cette tradition est certes un certain Iṣḥāq al-Mawṣilī. Pas étonnant que son élève, Ziriyāb, développa à son tour une forme différente de chansons selon le même principe de coloration locale puisque c'est dans Al-Andalus qu'il enrichit son art. Cependant, il y en a eu d'autres qui ont su contribuer à l'essor de ce patrimoine dit immatériel, durant tout le parcours qu'a connu la nūba. Si cette dernière vit encore c'est grâce aux centaines d'innovateurs qui n'ont jamais cessé de lui redonner à chaque fois une âme nouvelle.

Plus tard, des personnalités musicales ont traversé la méditerranée pour compléter le répertoire andalous algérien alors que d'autres avaient pris le relais pour perpétuer la tradition, telles que Mohammed Berrahma (XV^{ème} siècle), Ben-cherif (XVI^{ème} siècle), Mokhtar Lazoune (XVII^{ème} siècle), ou Hammadi Baghdadli (1797/1867). Il est important de noter que ce genre musical andalous a de tout temps été enrichi par de nombreux poètes et compositeurs algériens à partir du XVI^{ème} siècle ce qui a donné naissance à des genres voisins tels que El-Haouzi, El-Aroubi etc. Durant le long parcours qu'a connu ce répertoire musical, transmis par la voie de l'oralité, nombreux sont les artistes de talent qui se sont relayés durant le siècle dernier pour nous transmettre cet art ancestral, on notera à Tlemcen le passage de Cheikh Boudalfa, Cheikh Larbi Bensari, son fils Redouane, Cheikh Omar Bekhechi et bien d'autres maîtres qui ont marqué la mémoire des mélomanes et amoureux de cette musique dans l'ancienne cité des Zianides.

2. Cheikh Omar Bekhechi : Une rencontre providentielle

Les rencontres des maîtres avec leurs disciples étaient-elles toujours le fruit du hasard ? Ce qui est certain c'est que chacun reconnaissait le talent de l'autre ! Qui a inspiré le jeune Abdelkrim qui découvrait son talent, encore adolescent ? C'est grâce à sa rencontre providentielle avec un grand maître de la musique andalouse qui n'est autre que Cheikh Omar Bekhchi : Né à Tlemcen en 1884, dans le quartier de Hart-errama, fils de Mokhtar et Zaza Dib, Omar Bekhchi a fréquenté comme tout enfant de son âge une école coranique avant d'apprendre plus tard le métier de coiffeur. Avec certains membres de sa famille, il apprit d'abord à jouer à la derbouka et le tar, sur lesquels il excella au point où il fut repéré par les frères Dib (Mohammed et Ghouti) qui l'intégrèrent dans leur orchestre. Il apprit à se servir d'autres instruments, et surtout le rabab. Après la mort des frères Dib (Mohammed en 1915, Ghouti en 1917), il intégra le groupe du grand maître Chikh Larbi Ben Sari, dans lequel il fut reconnu et respecté comme un grand musicien. Quelques années après, il fonda son propre orchestre, d'où sont sortis des noms prestigieux tels que Kheirddine Ben Aboura, Mohammed Bouali, Abdelghani Malti, Senouci Bereksi Mustapha, Bachir Zerrouki etc. Il échangeait énormément avec d'autres chouwoukh du centre et on peut aussi citer les Sadek El-Bedjaoui et Ahmed Serri qui lui rendaient souvent visite pour des mises au point qui se sont avérées nécessaires pour le projet musical andalous en Algérie. Il décéda en 1958.

3. Abdelkrim DALI : un parcours favorable

Cependant, la personnalité musicale qui a été la plus proche de Cheikh Omar Bekhechi et ce, pendant longtemps, fut Cheikh Abdelkrim Dali : ce dernier est né à Tlemcen le 21 novembre 1914 à Tlemcen où il a passé toute sa jeunesse à Derb

E'ssène, situé dans le quartier de Bab el H'did. Issu d'une famille de mélomanes tlemcénienne, il était le fils unique de sa mère Lansari Fatima Zohra. Son talent et son penchant précoce pour la musique se sont développés au contact des Maîtres, en l'occurrence Cheikh Omar Bakhchi mais aussi M'hammed Sari, Abdessalam Sari, Yahia Bendali, Boudalfa, Mustapha Brixi et El Yaho Bensaïd. Il joua dans plusieurs orchestres de Tlemcen et plus particulièrement celui Cheikha Tetma qu'il accompagna lors de ses soirées privées qu'elle donnait mais aussi dans les enregistrements des disques 78 tours grâce auxquels sa voix ensorceleuse enchantait jusqu'à nos jours les amoureux de cette belle musique. D'ailleurs, la voix de Dali tout jeune se confondait quelque part avec celle de Tetma. Cheikh Omar Bekhechi affectionnait tellement Abdelkrim Dali, devenu son ami intime, qu'il lui accorda la main de sa sœur et, en devenant son beau-frère, leur relation se consolida encore plus.

5. Abdelkrim Dali : un personnage et une personnalité

Abdelkrim fut une personnalité simple et jouissait d'une grande générosité. Il fut très vite adopté par un large public grâce à sa grande talentuosité et à ses capacités vocales car il était capable aussi de chanter sans micro tellement sa voix mélodieuse portait. Des couleurs musicales tlemceniennes à celles d'Alger, il a su allier les styles des deux écoles : *Gharnata* de Tlemcen et la *san'â* algéroise. Il excellait dans l'interprétation de la nûba mais aussi dans le haouzi et le *gharbi* : Qui n'a pas été épris un jour par Abdelkrim Dali chantant « *Ana El Kaoui* », ou bien « *Yal Ârssa* » ? On ne pouvait rester insensible à la sublime interprétation du Haouzi « *Ana el Fani Wana eh h'mim* » ou à l'exécution majestueuse de la nûba Dhal.... Cheikh Abdelkrim Dali était devenu une icône nationale pour toutes les générations lorsqu'il s'invitait dans tous les foyers du pays pour interpréter « *Saha Aïdkoum* », la chanson qui félicite les jeûneurs des quatre coins du pays le jour de l'Aïd el Fitr, ainsi qu'« *Ibrahim El-Khalil* », pour rappeler l'histoire du rituel du sacrifice dans la tradition musulmane. Cheikh Abdelkrim Dali décéda le 21 février 1978 à Alger, laissant derrière lui des centaines d'enregistrements à la télévision algérienne, à la radio nationale mais aussi des centaines d'heures de bandes non encore enregistrées.

6. Abdelkrim DALI : une référence nationale

Comme nous l'avons signalé plus haut, Cheikh Abdelkrim DALI est l'un des maîtres de la musique classique algérienne à pouvoir pénétrer dans les foyers de tous les algériens lors de chaque fête de l'Aïd et sans interruption depuis les enregistrements en noir et blanc des mini-concerts télévisés consacrés à cet effet. En novembre 2019, nous avons réalisé une petite enquête auprès des étudiants de licence et de master de l'univer-

sité de Tlemcen pour voir justement l'impact de cette musique classique algérienne sur les jeunes et si ces derniers arrivaient à identifier les maîtres qui la perpétuent. L'une des questions qui furent posées à un échantillon de 1200 étudiants (âgés entre 18 et 25 ans) du département des langues étrangères était : « Connaissez-vous Abdelkrim Dali? ». 99% de ces jeunes interrogés avaient répondu par « oui ». Leur réponse était souvent accompagnée par soit « Aid el kébir » ou « Brahim El Khalil » ou « Saha Aidkoum » : Tous les étudiants avaient retenu en mémoire le référent du maître à la télévision à l'issue de chaque ramadan et le jour l'Aid El Adha. Nous avons posé la même question aux mêmes étudiants à propos d'autres maîtres de la musique andalouse de même rang que Dali, nous n'avions obtenu que 7% de « oui ».

Conclusion

Cheikh Abdelkrim DALI a su relever plusieurs défis tout au long de sa carrière : Tout d'abord, il a su s'imposer sur la scène artistique malgré la coexistence de nombreux chouyoukh talentueux dans le genre andalou à Tlemcen et à Alger. Par ailleurs, grâce à son talent et à son savoir-faire, il a su créer de manière très pédagogique une homogénéité entre les deux écoles, tlemcenienne et algéroise, ce qui a fait de lui le fédérateur de ce que l'on pourrait qualifier de musique classique algérienne dans sa conception globale et globalisante. Aussi, il avait la capacité d'innover dans le chant tout en utilisant une technicité exceptionnelle dans le jeu des instruments de musique. Tout cela a contribué à la réussite sans faute de son parcours car, en plus du talent qu'il avait, Cheikh Abdelkrim Dali avait le génie et le pouvoir de conquérir l'âme de tous les algériens : Ainsi, nous pouvons lui attribuer sans risque de nous tromper, le titre d'artiste rassembleur .

BENMANSOUR Sabiha

Professeure des universités - Aboubekr Belkaid – Tlemcen

benmansoursabeha@gmail.com

Le patrimoine andalou, chant/champ venu de loin

De la richesse d'un legs à l'infinitude de sa lecture

Je commencerai par remercier infiniment les organisateurs de ce bel événement de me donner la parole en avant-première d'une manifestation dédiée à une figure centrale de notre patrimoine. Je les remercie de m'offrir l'occasion de revenir sur une question qui m'intéresse au plus haut point, celle de la mémoire patrimoniale, à plus forte raison lorsque, symboliquement indexée sur l'évocation de Abdelkrim Dali, elle se fait génératrice d'un mode d'être au monde et lieu possible d'une ouverture à différents points de vue. Ce qui m'amène à préciser qu'évoquer, comme nous aurons l'occasion tous ensemble de le faire lors de cette rencontre, la notion en elle-même de « patrimoine culturel immatériel », c'est d'abord en souligner la charge sémantique comme affirmation de toute diversité culturelle face à la mondialisation, et conséquemment bien entendu comme notion préalable à tout dialogue interculturel. C'est pourquoi, d'entrée, je dirai que l'importance de ce patrimoine immatériel ne réside pas tant dans la manifestation de ce qui le constitue que dans la richesse d'un savoir sans aucun doute toujours multiplié dans le temps et la diversité d'un mode d'être, tels qu'ils se transmettent de génération en génération. Autrement dit, source de richesse collective – le patrimoine n'appartient à personne en particulier – mais en même temps marque infiniment répétée de la singularité d'une communauté, le patrimoine immatériel sera inévitablement au cours des temps facteur de rapprochement, de tolérance et de respect de l'Autre comme de liberté d'expression de Soi dans sa relation à tout ce qui peut l'exprimer. Un peu comme un miroir qui, selon qui vous soyez, selon quand et où que vous soyez, vous renvoie votre image ... Voilà dessinées les grandes lignes d'une intervention à laquelle j'ai donné le titre très expressif : « *Le patrimoine andalou, chant/champ venu de loin. De la richesse d'un legs à l'infinitude de sa lecture* » pour mettre l'accent sur la problématique même de la transmission du patrimoine andalou, une des préoccupations majeures de ce colloque.

Point de départ ou plutôt facteur déclencheur de nos propos : La figure majeure de Abdelkrim Dali

Quelques données biographiques figurant dans l'appel à com
Quelques données biographiques figurant dans l'appel à communications ont particulièrement attiré mon attention et ont presque servi de feuille de route à mon intervention. Un

bref aperçu du parcours artistique de Cheikh Dali nous livre le portrait d'un homme qui, pour reprendre les termes de nos collègues qui ont rédigé l'appel, « a su allier les deux styles de musique andalouse, le Gharnati tlemcénien et la sanâa algéroise, développant ainsi une sorte de mutualisation ». Mutualisation, un concept à retenir en priorité. Et j'ajouterai presque spontanément : a probablement été conduit, en lien avec le contexte au sein duquel les circonstances l'ont amené à évo-

luer, à décloisonner un univers dont les diverses ramifications peinaient à dialoguer. Des spécialistes de la question en parleront certainement plus précisément que moi. Mais il n'en demeure pas moins qu'un tel parcours, si nous avons à en retenir la valeur symbolique, m'a autorisée à m'inscrire dans une réflexion qui partirait d'une donnée acquise, évidente, celle de la tradition poético musicale andalouse en tant qu'élément constitutif de notre culture, mais surtout pour aboutir à son inscription en tant que processus évolutif et régénérateur dans des contextes à chaque fois nouveaux.

Le patrimoine poético musical andalou : «un chant » venu de loin, de très loin dans le Temps et dans l'Espace....

Le patrimoine poético musical andalou : Qui devient pour l'analyste un « champ » de réflexion, donc un groupe de données dont l'interaction permet d'obtenir une analyse à la fois homogénéisante (comme par exemple une réflexion sur la dimension identitaire du legs culturel) et en même temps additionnant des phénomènes diversifiés, singuliers qui ont contribué à faire de ce legs une richesse en devenir.

Pour faire simple, nous dirons que chacun de nous naît au cœur d'un socle socioculturel, d'un soubassement anthropologique dont nous sommes naturellement imprégnés. « Au commencement est le paysage ... » expression que j'ai empruntée à Mohammed Dib et dont j'ai fait le titre de mon dernier livre... Nous naissons dans un environnement, proche s'agissant de la famille, plus large s'agissant du contexte global incluant les données historiques, culturelles, culturelles, etc.. comme mode de vie. Et donc forcément, bercés lors des premières écoutes de la vie par des sons dont tout notre être s'imprègne, nous faisons naturellement corps avec un déjà là qui n'est autre alors que notre essence même, notre vie.

L'instinct de survie primant sur tout le reste fait que , face à la chose patrimoniale, ce qui prime c'est d'assurer une pérennité à ce sang qui coule dans nos veines , à une tradition qui assure pour une grande part notre mode d'être au monde, qui porte en elle les éléments déterminants de notre existence . Une façon de réagir, compte tenu surtout de la transmission de forme orale de notre patrimoine , qui a pour elle toute la légitimité de l'autodéfense, mais qui n'en reste pas moins dangereusement exclusive , si elle ne s'ouvre pas sur d'autres perspectives !

En effet, si protéger sa propre existence, protéger ce qui la fonde en tant que substrat culturel et social s'accompagne d'un désir jaloux de la conserver entière, il ne faudrait pas que l'impulsion à le faire s'inscrive en faux avec le fondement même de son processus , en d'autres termes son dynamisme. N'oublions surtout pas que si l'homme se nourrit de l'apport patrimonial, du legs socioculturel en tant que constituant spécifique de tout ce qui l'identifie comme tel, ce même patrimoine

à son tour se nourrit des hommes qui le pratiquent, qui l'habitent, se nourrit d'un monde dont on ne saurait arrêter la marche, d'un temps à chaque seconde nouveau.

C'est pourquoi notre problématique aujourd'hui interpellera « ce chant venu de loin » avec toute sa genèse, un chant que nous ne cessons pour notre plus grand bonheur d'imiter. Mais tout en découvrant dans le même mouvement que beaucoup d'autres sons virevoltent autour de cette même musique avec des orchestres dont le nombre est infini et des espaces sur lesquels nous pouvons écrire notre propre partition. Que de choses qui, en s'additionnant, peuvent nous immerger dans un monde merveilleusement pluriel !!! Autrement dit, notre souci, à l'instar de l'image que va nous renvoyer le patrimoine, n'est plus de nous interroger sur la vie exclusivement dans sa version originale mais plutôt d'en épouser le mouvement évolutif, de l'adopter comme élément fondamental et dynamisant de notre propre existence ! Ce qui nous amènera à nous interroger sur la meilleure façon de passer de l'évocation du patrimoine en tant qu'élément constitutif d'une culture à son inscription en tant que processus régénérateur dans les temps présents, dans des modes d'être qui sont les échos de pratiques sociales récentes, de questionnements nouveaux. En fait la question ne devrait pas tant être celle de la conservation ou du comment de la conservation du patrimoine (Le problème à ce niveau se pose de moins en moins !) , mais plutôt celle de sa transmission et de son inscription évolutive dans le mouvement qui est celui du temps qui nous appartient comme nous lui appartenons.

Le temps qui nous est imparti aujourd'hui n'aurait pas suffi à faire état de ce qui a fait la genèse de ce patrimoine. Néanmoins nous pourrions dire que, si nous avions eu à l'évoquer même en bref, nous y aurions rencontré un édifice dont la construction résulte à la fois d'événements à chaque fois nouveaux, de brassages diversifiés, de mutations sociopolitiques profondes , de modes de vie pluriels , mais néanmoins ouvrant à un champ de réflexion avec des données dont l'interaction permet d'obtenir une analyse à la fois globalisante mais mettant aussi en exergue des phénomènes diversifiés, singuliers qui font de ce legs une richesse en perpétuel devenir. Nous y aurions rencontré par ailleurs plusieurs noms dont la notoriété n'est plus à démontrer (nous citerons la figure notoire de Zyriab qui est le tissu lui-même et celui qui tisse ! Et plus proches de nous Cheikh Larbi Bensari, cheikh Abdelkrim Dali, cheikh Tahar Fergani, Cheikh Khaznadji , et tant d'autres) et dont on connaît l'apport à chaque fois singulier à une musique elle-même « venue de loin » et participant à la construction d'un univers andalou qui, dès lors, va puiser dans son propre sol son inspiration.

Quand bien même cette réflexion ne concerne pas que le texte poético musical andalou, nous pouvons y lire un certain nombre de caractéristiques qui nous renvoient spécifiquement au mode d'élaboration de cet espace artistique. En effet, si nous n'avions à parler que de la structure modale de la mu-

sique qui le constitue, les spécialistes du domaine m'ont toujours appris qu'elle permet aux musiciens des variations infinies à l'intérieur d'un même tab'. C'est ainsi que par le biais de l'interprétant, un lien se tisserait entre l'atmosphère dans laquelle se déroule l'expression musicale et le pouvoir émotionnel de chaque tab' et sa nouba. Ce qui nous amène à dire que jouer est indéniablement lié à l'acte de re-création, et donc apprendre à jouer c'est d'une certaine manière apprendre à composer.

Epouser donc dans le même désir d'absolu où s'offre à nous le patrimoine poético musical andalou impliquerait de le saisir dans la totalité où il se déroule, de sa naissance à l'expérience dernière de l'interprète. Epouser cet univers dans sa quasi-totalité implique de ne voir dans toute expérience qu'un maillon de sa chaîne productrice. A ce moment-là nous ajouterons que la source, la référence première, dans un double mouvement centrifuge et centripète, serait le point vers lequel tout revient nécessairement mais à partir duquel aussi tout doit s'inscrire dans un mouvement de propulsion en avant, seul à même d'assurer sa force dans les temps présents.

Je finirai en avançant d'éventuels propos qui auraient à me rappeler combien le patrimoine andalou a été certes malmené par les épreuves de l'Histoire, et combien les traversées successives ont pu laisser comme blancs dans l'effort de transmission auquel originellement il invitait. Ce qui explique bien que, dans un instinct de survie, ceux qui ont eu à charge de le préserver, ont tenté, dans une sorte de repli sur soi, de l'extraire à tous les dangers extérieurs et d'en sauvegarder le maximum possible. Mais de légitime que pouvait être cette attitude, elle ne nous semble plus suffisante pour exprimer dans son entièreté notre acquis patrimonial. Mais surtout il semblerait par ailleurs qu'elle ait contribué à nourrir deux types de formes d'affirmation que l'on peut actuellement, même en toute prudence, qualifier de stériles car en contradiction avec la dynamique inhérente au patrimoine andalou :

La première est bercée par l'illusion de pouvoir refléter fidèlement, absolument la chose même. En fait, dans un effort suprême d'orthodoxie, elle a tenté de s'accrocher à la norme première et, ne gardant du texte que la lettre, elle en trahit, à la limite inconsciemment, l'esprit, c'est-à-dire ce qui le fonde.

La seconde, du reste complémentaire de la première, s'inscrit dans un combat au nom d'une Vérité que chacun se doit de tenir. Chacun pense que, plus il est proche de la norme première, plus sa version est « vraie ». Or lorsque l'on a compris que, par essence, notre patrimoine porte en lui l'invitation à la création et incite en sorte toutes les manifestations individuelles à dialoguer entre elles, nous dirons que non seulement elle en trahit l'esprit, mais probablement aussi la lettre !

Pour bien faire, il faudrait juste sans doute qu'on prenne conscience qu'à l'ère de l'informatique et des technologies modernes, la préservation de la lettre ne pose plus problème et que , ce qui importe le plus, c'est de garder à notre beau patri-

moine l'esprit qui a fait qu'il ait pu traverser les siècles pour venir jusqu'à nous. sans s'épuiser ! qui a fait qu'aujourd'hui Abdelkrim Dali est parmi nous, associant sa voix à la nôtre... ou plutôt invitant la nôtre à répondre en écho à la sienne... Présence infiniment liée à une tradition en perpétuel devenir....

Continuons à en faire notre chose, continuons à l'habiter de notre sensibilité, laissons notre mémoire patrimoniale traverser notre imaginaire et s'en enrichir. Faisons en sorte que cette composante majeure de notre chaîne identitaire continue à parler en nous et pour nous, en articulation avec la multiplicité des voix dont nous sommes les produits !

BOUHADJER Mansouria

Chercheure autodidacte dans le domaine soufi - Mostaganem

houmansr@yahoo.fr

L'histoire d'un peuple, d'une nation, est-elle à raconter, à apprendre ou à inspirer un certain mode de vie tracé par un faire ensemble et guidé par la culture de paix ?

Poètes, historiens, musiciens, écrivains et chanteurs, serait-il possible de les inviter pour un faire ensemble, afin de transmettre à une nation son histoire de la façon la plus subtile, tout comme l'a illustrée Cheikh Abdelkrim Dali dans sa qassida « Ibrahim El Khalil » ? Un poème où il a pu transmettre le message du sacrifice dans sa façon de raconter l'histoire des deux prophètes paix et salut soient sur eux. Serions-nous donc capables de mettre cet héritage culturel et artistique au service des générations futures pour préserver le patrimoine et leur transmettre un message vivant porteur de valeurs humaines ? Pour pouvoir répondre à ces questions et d'autres, nous sommes appelés à revoir avec différentes étymologies et contextes et étudier les liens possibles entre différentes disciplines dont l'histoire et la poésie. D'où l'idée de ma présentation :

« Le rôle de la poésie dans la revivification de l'histoire et la préservation du patrimoine. »

L'histoire

L'histoire comme science du temps, elle est aussi science de l'esprit, elle opère sur des phénomènes singuliers, des actions humaines qu'elle doit comprendre et faire comprendre. Son statut a toujours suscité nombre de réflexions et d'analyses, puisant du passé, elle doit remettre au présent du concret, cherchons donc ce que peut apporter la connaissance de l'histoire à l'individu comme être humain ? (Pour nourrir son humanisme) et comme citoyen ? (Pour nourrir sa citoyenneté) ? Le menant ainsi à renouer avec ses origines et découvrir son identité.

L'identité

On ne peut parler d'identité sans parler des origines, d'un héritage, de toutes ces expériences vécues par ceux qui nous ont précédés pour nous servir de modèles de vie à étudier pour s'en inspirer, tirer des leçons de leurs échecs et apprendre de leurs réussites. L'histoire a toujours une sagesse à faire apprendre, un message à transmettre.

La transmission.

Elle se fait souvent d'une façon automatique, c'est pourquoi, il serait judicieux de chercher en premier lieu à définir, quoi

transmettre et comment le transmettre. Ainsi le mécanisme de transmission sera basé sur les valeurs humaines et soumis à une étude, une pédagogie, passant la parole ainsi à l'enseignement et l'éducation les dotant d'outils simples et efficaces, à citer : Contes, théâtre, chants et musiques (supports audio-visuels), arts plastiques et poésie, comme moyens de communication et vecteurs de transmission.

Schéma de transmission inspiré du saint Coran

« Et c'est Lui qui a créé pour vous l'ouïe, les yeux et les cœurs. Mais vous êtes rarement reconnaissants. » [Al-Muminun: 78]. L'information passe par l'ouïe puis les yeux et procure comme résultat, un état d'âme en touchant le cœur, chose qui se traduit scientifiquement à travers notre réceptivité aux messages que nous transmet la poésie accompagnée d'une mélodie. La beauté d'écouter, la beauté de voir claire et l'extase des sentiments, d'un certain état d'esprit, état d'âme.

La poésie comme vecteur de transmission

Etymologie : La poésie a pour origine linguistique le verbe grec « poiein » qui signifie « produire » « Créer », faisant ainsi référence à l'invention, la création verbale où le mot a plus de sens, plus de densité. Dans une poésie les mots sont bien choisis et mis en harmonie pour faire naître chez le lecteur ou l'assistance, une image précise liée à un souvenir, une expérience ou une émotion, Une évocation.

Les bienfaits thérapeutiques de la poésie (voire la musique)

1 – **Elle est un** moyen d'atteindre ce qu'il y a de plus vrai, de plus sensible en soi (éveiller la sensibilité du lecteur). **Lien avec soi.**

2- Elle nous remet en contact avec ce qu'il y a de plus sensible dans l'existence en stimulant notre inconscient, dans lequel la sensibilité s'éprouve. (Une clé de compréhension du monde, une porte vers l'inconscient. **Lien avec l'autre,**

3 - Elle est un refuge, un recours extrêmement important, c'est une consolation. (Thèmes variés, Lien avec tout un environnement.)

4 – Elle est aussi un moyen pour s'approprier le réel et d'en livrer sa propre interprétation. (Un outil efficace pour la préservation et la transmission du patrimoine.

Histoire et poésie Quel lien ? Quel avenir ?

Chaque poème traite un ou plusieurs thèmes, qu'on dégage à

partir de la structure du récit, des événements, des personnages, du vocabulaire Dans notre patrimoine algérien, plusieurs poètes ont décrit des événements historiques à travers des textes poétiques, récités, chantés avec des mélodies différentes, transmettant avec, une histoire, une expérience, un message.

La poésie, la musique, au service de l'histoire, des exemples concrets.

1- **SIDI LAKHDAR BENKHOLOU** à travers son épopée qu'il a consacrée à la bataille de Mazagran du 26 août 1558 contre les Espagnols.

2- **CHEIKH AHMED IBN MUSTAPHA EL -ALAWI** (1869- 1934) à travers sa qassida « Elotfia » l'invocation, il décrit la peur, l'angoisse qu'a vécues la société algérienne suite à la décision de la fermeture des classes coraniques qui se trouvaient à l'époque, dans toutes les zaouias et dans chaque quartier, une décision qu'avait prise le colonisateur français pour déraciner le peuple de ses origines religieuses.

3- **CHEIKH EL-HADJ ADDA BENTOUNES** (1898-1952) avec sa qassida « ya Adhimane » ô Eminent, qui illustre l'état dramatique dans lequel se trouvait la société algérienne suite aux événements de Mai 1945.

4- **CHEIKH ABDELKRIM DALI** (1914 -1978) avec sa chanson célèbre (Ibrahim EL Khalil), Ibrahim le bien-aimé, un poème qui raconte l'histoire de deux prophètes, Ibrahim et Ismail, paix et salut soient sur eux, une histoire illustrée d'une façon subtile, mettant en avant le message du sacrifice et de l'engagement dans la voie vers Allah.

Conclusion

La poésie, une discipline, un art qui élargit notre perception, agrandit notre sensibilité, notre sens émotionnel... Elle est cet outil de beauté qui nous transforme. On a tous besoin de la poésie comme alliée de vie, comme source d'inspiration pour mettre des mots sur les maux.

Constatation scientifique : « Il est toujours extraordinaire de garder en tête que les poèmes sont parmi les dernières choses dont se souviennent les malades d'Alzheimer ».

Opportunité

La nécessité de monter un cercle de réflexion où poètes, musiciens, historiens, écrivains et acteurs œuvrent pour un vivre ensemble inspiré d'une histoire du passé pour écrire une histoire contemporaine dans la paix et pour la paix

BOUSSOUFI Nesrine

Médecin interne au CHU Oran

manesrine60@gmail.com

La dimension émotionnelle dans l'interprétation Dalienne : Une sagesse affective et une sensibilité émotionnelle pénétrante

La musique, plus d'une expérience esthétique, est un vecteur d'émotions, de sensibilité mais aussi de spiritualité. Et c'est véritablement ce qu'on ressent à travers الرحلة الحجازية : une composition authentique du cheikh Abdelkrim Dali où il décrit son voyage spirituel vers les lieux sacrés pour compléter son pèlerinage. En effet, Abdelkrim Dali nous enseigne à travers El Hijazia le fragile équilibre entre le texte « miroir de son propre et véritable expérience religieuse » et la mélodie qui est la plus immatérielle des forces artistiques et paradoxalement celle qui a le plus grand pouvoir de séduire, de charmer et d'émouvoir c'est à dire qu'il y ait une mise en mouvement des sentiments du cheikh ému et émerveillé par la beauté des lieux sacrés, une extériorisation des énergies internes dont les émotions sont le vecteur et le reflet .

Commençant par nous décrire son départ de Tlemcen accompagné de son épouse , comment il a quitté ses enfants et sa mère avec larmes et émotion, par la suite sa montée au bord de l'avion pour se diriger à Djeddah, son trajet en voiture de Djeddah à la Mecque, son arrivée et le commencement des différentes étapes de son pèlerinage tout en exprimant à chaque refrain sa profonde gratitude et reconnaissance et ses louanges au Seigneur, tout cela en employant un très simple lexique descriptif et c'est en effet la simplicité de ses paroles qui apporte au poème une sophistication suprême , car quand on touche au simple on s'approche du réel et c'est cette approche qui émerge comme une récompense venant couronner son chef-d'œuvre. La simplicité fut la baguette du cheikh pour orchestrer ce lien intime entre lui et ses auditeurs, un engagement conduisant à l'indissociabilité entre les deux à travers les temps et les générations , en leurs racontant exclusivement son véritable expérience ,en livrant son propre ressenti si pur si fort et si sincère Via sa voix spécifique, ses soupirs , son silence et ses nuances, la description des moindres petits détails de ce voyage, son émerveillement, son admiration et son enchantement féérique quand il dit par exemple : Quelle grandeur ! la prière de l'aube et de l'appel à la prière du matin et les pèlerins marchait dans les ruelles et les routes

C'est sa façon singulière pour faire plonger les auditeurs dans des états de recueillement interne, c'est comme un écho des chants angéliques et élévation de l'âme vers ses harmoniques célestes afin de nous inviter à retrouver la paix de notre vacuité intérieure, à nous reconnecter à notre intériorité, à ce qui est en nous pour une méditation suprême ! Puisque l'âme occupe la position intermédiaire entre le corps « terrestre » et l'esprit « céleste ». Ce qui se dégage de l'âme s'éternise.»

Parler de El Hijazia (comme tous les autres compositions du cheikh) c'est aussi rendre hommage à Abdelkrim Dali en plus « concentré » le champ Dalien entre « texte , melodie et interprétation » , et précisément dans cette qsidia y a eu une subtile description standard de الرحلة الحجازية dans son contexte religieux et aussi un petit rappel de la vie soufie de ce Tlemcenien qui laisse libre cours à ses émotions en leur donnant sa tribune d'expression, ce qui fait de son chef d'oeuvre une véritable ivresse esthétique et élévation spirituelle comme un voyage hors du temps et hors de l'espace, comme si Abdelkrim Dali nous invite à faire ce voyage avec lui à chaque fois qu'on écoute la chanson à travers cette ivresse d'émotions dont la douceur, l'humilité, l'amour et la charité présente dans chaque couplet, dans chaque refrain qui nous renvoie à ce désir de ce message par exemple : les larmes de mes yeux

ما اعظم صلاة الفجر و الأذان في الصباحيا

و الحجاج قفول ماشيا في الزناق و الطرقات

ما اعظم عرفة مع الوقوف و عيني بكايا.

Et son grand émerveillement à Médine... devant le tombeau du prophète : حكمتني عبرة ودمعتي على خدي جرایا

Je fus touché par une grande émotion et mes larmes ne cessaient de couler Sachant que العبرة c'est un état physiologique incontrôlé qui précède les larmes suite à une grande émotion et c'est par la suite que le cheikh décrit qu'il ne pouvait pas se retenir et ses larmes commençaient à couler, voilà la magie des détails ! Et dans ce type d'expression raffinée la perception esthétique est dominante et c'est ce qui universalise le ressenti., C'est en effet cette ivresse d'émotions qui permet à l'œuvre d'art d'en susciter et d'en créer, c'est ce qu'on appelle : la touche ou l'empreinte de chaque artiste où poète lors de son interprétation du poème, puisque l'ivresse (El Wilâa) est une condition préliminaire indispensable pour qu'il y ait une contemplation artistique quelconque.

Autrement dit, ce qui se dégage du poème va au-delà d'un simple ressenti : il touche à un universel.

Universel, non pas parce que les spectateurs ressentiront tous la même émotion, universel car l'art dépasse son objet (le texte), Ajoutant aussi que le secret authentique de la richesse poétique de cette musique savante est à «la notion du par-

tage», le partage du vécu des autres, des histoires des autres, c'est la transcendance du moi au profit du nous.

C'est pour cela que ses chansons participent à construire une dynamique, à proposer une couleur, un rythme constituant la texture du sentiment individuel d'identité, puisque l'âme du poète a ceci de particulier : le pouvoir magique de révéler en grand, en grandiose, en immense la densité de nos émotions en lui donnant une tribune d'expression. Abdelkrim Dali fut un véritable génie vecteur de l'émotion et l'ascension de l'âme humaine au-delà des cieux de la gloire et de la divinité comme le confirme François Cheng écrivain, poète et calligraphe français d'origine chinoise : l'âme humaine animée par le souffle primordial, comporte deux instances : une partie suprême ayant une dimension céleste et une partie inférieure de dimension terrestre et c'est selon le type de la musique, noble et profonde, où légère et divertissante, c'est la première où la seconde des parties de l'âme qui sera sollicitée et c'est vers des états supérieurs et inférieurs qu'elle sera aspirée.

En somme, Abdelkrim Dali fut un véritable génie vecteur de l'émotion humaine, d'ivresse esthétique et d'élévation spirituelle.

CHAOUI BOUDGHENE- BENCHOUK Nadjjet

Maitre de conférences à l'Université de Tlemcen

nadjjetbenchouk@hotmail.com

Abdelkrim Dali : le chantre incontesté de l'Amour

Dans toutes les époques et dans toutes les civilisations le chant semble être l'expression la plus profonde de l'état affectif humain ? Théodore Reik, un des plus anciens élèves de Freud, croyait que la structure musicale peut représenter des sentiments. Il suggère l'idée que le matériel inconscient émerge parfois en tant que mélodie plutôt qu'en tant que mot pour la raison que la première pourrait mieux indiquer les états d'âme et les émotions inconnus. De Zyriab à Ibn-Badja, de la Mésopotamie aux terres andalouses, le texte et la musique ont toujours su cohabiter ensemble pour offrir à un public connaisseur et goûtant aux saveurs de la beauté et de l'amour, une production artistique hautement raffinée. Nous allons nous concentrer ici sur l'articulation de la mélodie et de l'affect. Nous allons étudier le pouvoir d'expression émotionnelle du chant et plus concrètement de la voix mélodique, qui est la forme musicale la plus ancienne, et nous allons ensuite analyser l'origine de ce pouvoir particulier. Nous présentons donc aujourd'hui une réflexion autour de l'interprétation musicale de Abdelkrim Dali, son génie de chanter le lyrique, le romantique dans une expression artistique unique, et nous verrons comment il a su montrer qu'un répertoire millénaire doit sa pérennité grâce à la thématique qui en constitue la colonne vertébrale : l'amour.

Mais d'abord essayons de comprendre comment le chant dalien représente cette charge qui dépasse le texte.

Les formes expressives du chant dalien et leur «charge» affective. Doser sens et affect à travers le texte et la mélodie

La forme la plus courante du chant est peut-être la mélodie vocale monodique composée sur un poème et accompagnée par un ou plusieurs instruments. Sous cette forme, dans le chant d'Abdelkrim Dali, dans ses différents registres, la mélodie sert le texte et elle est souvent syllabique — c'est-à-dire, une syllabe correspond à une ou quelques notes chantées. L'affect se transmet à travers le texte et la mélodie à la fois de façon très intime. Selon Tibby, «il n'y a pas de poésie plus étroitement liée à la musique que celle qui est destinée à un seul exécutant où à un très petit ensemble d'exécutants»

Nous retrouvons dans son chant des improvisations extrêmement virtuoses et mélismatiques chantées, tels que l'amour, le chagrin, le deuil, la douleur de l'exil et sont souvent le moment le plus précieux de l'auditeur voit le chanteur s'investir affectivement dans son chant le plus intensément. Il s'agit d'improvisations non métriques sur un court poème, lentes et mélismatiques avec une structure mélodique modale qui explore la gamme utilisée dans toute la tessiture du chanteur.

Dans ce genre, une belle improvisation est aussi remarquable qu'une composition écrite ; c'est à travers celles-ci qu'on juge les connaissances, l'inspiration et le talent du chanteur Dali.

C'est d'ailleurs ainsi que Dali, est resté dans l'histoire de son genre respectif. Il est intéressant de noter qu'ici aussi, dès que l'on passe à l'improvisation mélodique et l'expression affective le texte se perd, se prolonge, se déforme et il chante souvent les vocalises ornementées sur un mot sans sens, comme le mot *ya lile*, utilisé souvent pour improviser(*ah, nuit*) répétée dans l'improvisation vocale avant le chant des textes.

Le chant d'abdelkrim dali, sublimation de la voix, porteuse du message affectif

Le chant de Dali aurait donc ses sources dans sa voix, et plus précisément dans la voix expressive d'émotion.

Si on prend les hauteurs toniques de la musique de Dali, et nous verrons quelques exemples après et qu'on les met horizontalement en transposant sur la fondamentale/tonique l'une après l'autre, on obtient les notes de la gamme issues ainsi de

cette fondamentale/tonique. Il suffit de rajouter le rythme, et de jouer avec ces éléments en formant l'espace transitionnel du jeu-chant pour créer une ligne mélodique. Rajoutons l'esthétique de l'époque, l'esthétique personnelle de Dali et bien sûr le « message » émotionnel que notre chanteur veut faire passer et nous avons cette magnifique musique.

Ainsi, nous comprenons mieux pourquoi le chant de Dali se charge d'un tel pouvoir affectif pour le chanteur mais aussi pour l'auditeur. Ce dernier va éprouver la catharsis de ses propres sentiments à travers l'identification au chanteur et le message affectif transmis par son chant. C'est pour cela qu'en général l'auditeur choisit inconsciemment d'entendre un chant proche de son état d'âme actuel ; nous écoutons el kawi quand on est tristes, kif'mali w hilti quand on est mélancoliques ou el arsa quand on est amoureux , cela lui permet de s'y identifier. Et c'est à cause de ce grand pouvoir affectif qu'aujourd'hui il y a des approches en musicothérapie (Reinhart, Bachli, Alvin) qui utilisent les éléments isolés de la musique pour changer l'état d'âme actuel vers un nouvel état d'âme, induit par la musique. L'auditeur va ressentir dans le chant la transformation des pulsions émotionnelles destinées à l'objet, cela va lui rappeler les situations qu'il vit dans sa propre vie et ceci l'aidera à faire ses propres sublimations.

Il s'agit donc de l'amour...

Si l'amour est la grande affaire de la littérature depuis des siècles, il partage la vedette avec les autres arts ; l'essentiel du sentiment amoureux est dans l'histoire de l'art une inspiration première pour les artistes, plus encore, il s'agit d'un langage qui impose ses acquisitions dépassant le contenu culturel de la mémoire. Pourtant, l'amour, cette force génératrice du monde résiste le plus à l'effet du temps et semble s'imposer dans les représentations artistiques limitées par le poids des traditions et cela depuis des siècles déjà, au Maghreb en général et en Algérie en particulier, essentiellement dans l'œuvre musicale qui constituait un refuge, pour une expression de douleur et d'inaccessibilité mais aussi d'un amour fou et d'admiration.

Nous proposons aussi dans ce travail de recherche une étude de l'expression de l'amour dans l'interprétation daliennne. Donc il ne s'agit point de parler de l'amour dans les textes, cela n'a aucun sens, mais de comment Dali le chante. : L'amour du prophète, l'amour de la nature, la douleur de l'amour inaccessible. La voix de Dali donnait à chaque état de l'amour son droit », sa force et sa magie.

Une voix envoutante nommée Dali :

Tout comme Cheikh Rédouane, Tlemcen a vu naître en cette année de 1914, un autre « monstre sacré de la musique andalouse, devenu plus tard, l'un des monuments de la ville-, un géant dans son genre. Il ne chante pas que l'aïd, il chante aussi l'amour.

Dans le moual cherqui Badeltini fil boustane, enregistré en 1978 dans les éditions Club du disque arabe,

بذلتي في البستان بهلال القدر فككت الأزرار ما حلت الشعر
قلت لها ما اسمه قالت أنا التي كويت قلوب العشاق على الجمر

Dans ce magnifique extrait, racontant la triple émotion de la beauté, l'amour et l'inconnue, Dali excelle dans son interprétation...

Le choix du timbre de la voix n'est pas innocent, reflétant l'amoureux, jeune et rebelle... ainsi que la vibration en s'appuyant essentiellement sur les voyelles en les déformant volontairement pour exprimer la force de l'instant. Tout comme un amoureux chantant la poésie de Musset pour exprimer un amour inaccessible le jour et possible la nuit, Dali insiste sur le mot djmer représentant justement cette inaccessibilité et interpellant un auditeur sensible et amoureux

Dans el aarsa, ce texte très métaphorique de chikh touhami el medeghri (XIII^{ème} siècle) Dali nous présente un timbre de voix différent, plus sage, plus calme et plus serein. Celui du connaisseur et de l'expérimenté. L'approche de cette interprétation souligne donc l'importance de la temporalité dans la réception des sons : elle donne de fait à entendre une sorte d'assurance , portée par une mélodie mémorable.

حل عينك وتتره زيد شوفو اسطاب في ادواح العرصة وأنوعها عجيبة
اغصائها للفرجات اتعنقوا بترحاب كيف عنق الحبيب حبيب بعد غيبة
تمايلوا وتعريدوا في رياضهم بشراب من كيوس نداهم المروقة سكية
الزهر يتبسم والطل زاد تنحاب كن عاشق تضحك لبكاه شي حبيبة
الوتار يجاوب بنغام عود ورباب كن عاشق تضحك لبكاه شي حبيبة

يا العرصة صولي صولي في طيب الأطياب

ساكنك سيدي ولد الساكنين طيبة

L'exemple du succès de cette interprétation, El aarsa, permettra d'embrée d'éclairer ma perspective.Cette forme d'interprétation ne se réduit pas en une mélodie facile, d'un air de Hawzi bien adapté aux goûts des mélomanes mais enrobe une esthétique d'un dandysme mélancolique.Le refrain souligne en effet la nostalgie d'un canteur, qui avertit les amoureux que la consommation de ces fruits et leur beauté n'est pas accessible.Dali chante lentement, langoureusement, détachant les syllabes et allongeant particulièrement les finales.

Dans un autre extrait, El Kawi, du poète chikh Mohammed Bouazza, l'interprétation est autre, elle relève de la déception, du dégoût qui dépasse même le contexte douloureux du texte lyrique, une voix grave et imposante, qui veut surement montrer à l'auditeur que « Les histoires d'amour finissent toujours mal ».

أنا الكاوي بي مخفي، والكي في الذات ما برالي
بعد ما الكويت وبريت جراحي طال

يحيار حتى يهولوني ونعود مسهر ليال
جراح البين والهوى والهجرة لا زالوا

جراح الحب والغرام والغوان الشاطنات بالي
هانوك من غير شك زادو للقلب احوال

Les rebonds en cascade du propos, leur juxtaposition paratactique, sont ici audiblement destinés, leur thème l'atteste, à exprimer la douleur de l'échec amoureux dont il est précisément question.

Le drame est d'autant mieux interprété que les jeux et mimiques de Dali qui font alterner les ah comme des soupirs que l'on n'entend pas, sur tous les tons de la confidence, après ceux de la sensualité, comme dans badatli fil boustane d'un refrain à l'autre : s'y égrène ainsi d'un ah à l'autre, un ludique jeu apotropaique de l'interprète malchanceux en amour.

Par-delà les finitudes, mises en scène dramatiques et pétillantes, l'interprétation de la chanson d'amour de Dali s'avère ainsi, véhiculée par ces airs qu'on retient (en particulier les refrains), porteuse, de cette félicité d'un « confort retrouvé ».

Durant ce court laps, la chanson d'amour interprété par Abdelkrim Dali noue ses métamorphoses, de « je chante » à « je ressens », malgré les abords espiègles et sautillants du texte de la première rencontre, et ce refrain, en contraste manifestement parodique, sur l'air violoneux d'une romance au ton langoureux.

Entre un texte, une musique, et surtout une interprétation. C'est cette dernière qui donne vraiment naissance à un sens, celui qui nous emporte. Amour toujours, sans doute une rime facile, mais aussi et surtout un plaisir métaphysique masqué pour mieux nous séduire ; nous enchanter, Abdelkrim Dali, le chantre de l'amour, nous fait voyager à travers une voix, voire des voix envoutantes au nom de l'amour.

CORTÉS GARCIA Manuela

Enseignante chercheuse à l'Université de Grenade

manuarab@ugr.es / manuarab@hotmail.com

Quelques propositions de sauvegarde sur l'héritage de la musique classique algérienne et possibles voies à considérer

L'importance de la musique andalousi-magrébine dans le cadre des musiques de la tradition savante, comme patrimoine culturel commun à l'Espagne et le Maghreb, m'a conduit à proposer ce titre dans le cadre de ce colloque en hommage au Maître Cheikh Hadj 'Abdelkèrim Dali. Donc, cinq lignes générales sont à proposer en matière de conservation et de diffusion du patrimoine musical classique algérien.

D'abord, souligner que la transmission, conservation et diffusion du patrimoine musical oriental et andalousi-maghrébin ont été les principaux objectifs proposés dans le Congrès du Caire (1932)¹. Concernant le patrimoine andalousi-maghrébin, le point de départ fondamental a été le Congrès de Fez (1936) où les représentants des différentes commissions de travail sont arrivés à établir les principaux objectifs de futur². La création de nouveaux conservatoires, les travaux de notation musicale et la conservation des différents répertoires dans les écoles maghrébines ont été les grands défis développés dans ce congrès. Par rapport la recherche et la gestion générale du patrimoine, le changement produit a été notable entre la fin du XX^{ème} siècle et le début du XXI^{ème} siècle, en même temps qu'une certaine mise en valeur de la part des organismes publics et privés.

Cependant, si l'on revient sur le chemin parcouru on constate que, malgré les progrès réalisés dans le domaine de la diffusion et la recherche, en général les travaux manquent d'un horizon clair par rapport les objectifs fondamentaux à l'avenir, puis qu'ils sont le fruit des efforts individuels et privés.

A partir de ces référentiels, mes propositions vont s'articuler autour de cinq piliers fondamentaux, des voies de travail que je développerai ci-dessous: a) la pédagogie musicale; b) le domaine de la recherche; c) la notation musicale; d) les nouvelles lignes de gestion et diffusion du patrimoine; e) la reconnais-

sance de la musique classique algérienne comme Patrimoine Immatériel de l'Humanité par UNESCO.

I. Sur la pédagogie et les possibles voies à considerer

sur le plan pédagogique et comme point à retenir, la création dans les universités algériennes de départements de Musique dédiés à la musique algérienne, soit dans le cadre de la Musicologie ou de l'Histoire et des Sciences de la Musique. A mon avis, dans les programmes à proposer on doit penser à l'intégration de matières liées à la musique classique européenne, le patrimoine classique algérien et la musique populaire dans le contexte des World-Music. Ces départements pourraient être intégrés, aussi bien dans les facultés d'Histoire que dans celles des Beaux-Arts, de Philosophie, de Littérature, d'Ethnomusicologie ou d'Anthropologie. Cette ouverture au système académique offrira aux étudiants formés dans les instituts de musique, dans les conservatoires et les associations, la possibilité de poursuivre leurs études dans le domaine de la Musicologie.

A mon avis, il est essentiel d'intégrer dans ces départements des matières sur l'histoire, la théorie, la pratique musicale et d'autres matières qui sont déjà intégrées à la recherche scientifique actuelle. C'est à dire, l'étude interdisciplinaire qui englobe la *nouba* et l'évolution de la musique andalousi-algérienne

1- Publié en, Musique arabe: Le congrès du Caire de 1932, Le Caire, 1992.

2- GARCÍA BARRIUSO, P, Ecos del Magreb (Congrès de Fez, 10-6 de mars 1939, édition trilingüe), Tánger, 1940.

dans les variantes que présentent, la *sana'a* d'Alger, le *garnati* de Tlemcen et le *malouf* de Constantine. Donc, il faut dépasser l'orientation étroite sur la théorie et la pratique musicale, et se diriger vers l'ouverture interdisciplinaire d'une musique qui doit être étudié en relation avec les différentes disciplines³.

Jusqu'à nos jours, la pédagogie développée à travers les conservatoires et les associations avait assuré la continuité de la pratique musical des répertoires sur la *nouba*. Cependant, avec l'objectif de renforcer la préservation du patrimoine lié à la *nouba* et sa diffusion, on doit passer par leur incorporation aux universités comme une des voies possibles de sauvegarde, patrimoine déjà intégré à la recherche scientifique par le C.N.R.P.A.H. Cette orientation dans le cadre académique permettra de donner une nouvelle dimension à la suite classique (*nouba*), en englobant la pédagogie, la recherche dans le domaine du patrimoine savant et leur intégration aux projets de coopérations culturelles.

Selon les précédents établis dans le Congrès de Fez et d'autres congrès, le futur de la *nouba* doit passer, à mon avis, par la création des différentes commissions d'étude et de travaux focalisés sur les nouvelles perspectives qui présentent la musique dans le contexte du millénium. En ce sens, je peux offrir mon expérience pilote sur les systèmes pédagogiques et la programmation faite dans le domaine de la Musicologie à l'Université de Grenade, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'Histoire et Sciences de la Musique, comme première université et département européenne qui avait inclut des matières sur la musique classique et le patrimoine andalousi-magrébin⁴.

Trois sont été les lignes et les objectifs de travail que j'avais proposé au Département d'Histoire et Sciences de la Musique d'U.G.R., à partir de la création du Degré de Bolonie à partir de l'année 2010: a) la pédagogie; b) la recherche; c) la gestion culturelle⁵. Donc, j'avais réussi à introduire des nouvelles matières sur l'Histoire de la Musique d'al-Andalous, le Patrimoine musical andalousi-maghrébin, les Musiques du Monde et les Musiques de la Méditerranée, entre d'autres matières qui sont intégrées aux études de Musicologie, d'Histoire de l'Art et d'Anthropologie.

Comme patrimoine culturel, la musique andalousi et andalousi-maghrébin font parties de la programmation et les activités encadrées dans les différents organismes institutionnels de la Communauté Autonome de l'Andalousie, ainsi que de quelques fondations privées. Par exemple, l'Université de Grenade promu différentes activités culturelles et concerts par

rapport le patrimoine musical arabe et andalousi à travers de la programmation de L'École des Études Arabes à Grenade (C.S.I.C), le Département des Etudes Sémitiques à travers de la Chaire de l'Arabisant Emilio García Gómez et la Chaire al-Babtain (Kuwait), en même temps qu'à travers le Département d'Histoire et Science de la Musique et la Chaire du musicien et compositeur grenadin Manuel de Falla.

II. Dans le domaine de la recherche

Sur la base de la recherche scientifique du patrimoine, je vais développer quelques propositions qui, à mon avis, devraient passer par des travaux en groupes multidisciplinaires et avec un objectif commun qui sera le résultat de «l'union et la force» entre les deux rives de la Méditerranée.

Dans ce domaine, je propose trois axes de travail:

- 1) création d'un laboratoire et d'une base de données
- 2) récupération de sources manuscrites dans les bibliothèques publiques et privées
- 3) créer une plate-forme digitale et interactive.

A. - La création d'un laboratoire de musique et d'un nouvel espace dédié à la musique.

Soit à la Bibliothèque Nationale, soit aux futurs départements de musique dans les universités, le laboratoire doit disposer de bons fonds destinés à faciliter l'apprentissage musical, la créativité et l'expérimentation.

A travers le langage universel de la musique comme épicerie d'exploration, de création et d'innovation vers l'industrie musicale, le laboratoire doit servir de lieu de formation, de point de rencontre dans le domaine des nouvelles technologies et d'hôte à toutes les initiatives qui convergent vers la musique, tant au niveau des tests pilotes que de tests à grande échelle

Doter les jeunes musiciens d'outils et de matériel digital nécessaire dans le monde des nouvelles technologies sera une façon de stimuler l'apprentissage et d'encourager la créativité. Par ailleurs, offrir une bibliothèque virtuelle donnant accès aux publications dans les ressources pédagogiques, les audiovisuelles et les techniques digitales les plus avancées contribuera, sans aucun doute, à promouvoir la connaissance et le développement des musiciens, des chercheurs et des enseignants.

B.- Récupération des sources manuscrites.

C'est très important de poursuivre avec les travaux de récupération des répertoires, au niveau des manuscrits et les diffé-

3- Cortés García, M, "L'Héritage musical et chanté d'al-Andalus dans ses rapports avec les humanités et les sciences", revue Europe, Al-Andalus, Paris, 2023, pp. -1133 1134; Cortés García, M, "Concepción científica de la música en los tratados de Ibn Bayya: Risalat al-alhan y Risalat al-sama", Actas del Congreso Homenaje a Cruz Hernández, Filosofía y Ciencias, Alcalá la Real, 2022, pp. 460-429.

4- <https://www.ugr.es/universidad/organizacion/entidades/departamento-historia-ciencias-musica>

5- <https://grados.ugr.es/musica/>

rents répertoires. Autrement dit, il s'agit de sélectionner les chansonniers interprètes et les répertoires les plus anciens, afin de procéder à leur catalogage, la digitalisation, l'édition arabe et la traduction, travaux qui vont aider à leur conservation et diffusion.

À fin de faire connaître la réalité qui renferment les manuscrits, d'abord il faut prendre conscience aux bibliothèques publics et aux propriétaires privés, sur l'importance des manuscrits et leur catalogage, la digitalisation et l'édition fac-similé. Pour autant, renforcer ces travaux de récupération des sources manuscrites avec l'objectif de les intégrer dans le réseau des bibliothèques, sera autre des chemins de connaissance et d'ouverture à considérer, par rapport les nouvelles générations.

À propos des sources documentaires, j'en profite pour attirer l'attention sur l'importance de récupérer les manuscrits anciens, tant publics que privés, et les mettre à la disposition des chercheurs, des professeurs de musique et des musiciens. Ce n'est qu'ainsi qu'ils pourront être protégés du temps et mis à la disposition des chercheurs, afin d'éviter qu'ils ne restent dans le silence des bibliothèques⁶.

Comme voie principale de travail sur les contenus réels qu'ils renferment, il faut établir un bon programme d'édition, de traduction et d'analyse, si on veut avancer sur la recherche patrimoniale. En plus, on doit franchir la barrière de la langue arabe, si nous voulons que la réalité qui renferme cette richesse soit connue et reconnue, afin d'occuper l'espace qu'elle mérite dans le contexte des musiques universelles. Pour mettre en marche le projet de catalogage, digitalisation et édition des traités, je suggère de nous attacher aux projets d'investigation méditerranéens et européens, entre d'autres moyens.

Entre les travaux de la digitalisation, l'édition arabe et la traduction de manuscrits arabes liés à la musique et faits en Espagne dans les dernières décades, en 1999 l'Académie de l'Histoire

avait publié l'édition facsimilé du *Kitab al-Muqtabis II-1* d'Ibn Hayyan de Cordoue (987-1075), manuscrit qu'inclut un grand chapitre sur Ziryab⁷. La traduction à l'espagnol est faite en 2002 par Dr. Federico Corrientes Córdoba et Dr. Mahmud 'Ali Makki⁸. Finalement, le Dr. Makki avait fait l'édition arabe du manuscrit et publié pour la Foundation Roi Fadi de l'Arabie Saoudite⁹. De la même façon, à l'année 2002 le Centre de Documentation Musical de l'Andalousie à Grenade avait publié l'édition facsimilé du *Kunnash al-Haik* selon la copie arabe faite de l'original par Muhammad al-Husayn al-Ha'ik al-Titwani al-Andalusi (XVIII^{ème} siècle), tétouani d'origine d'al-Andalus et possible maurisque¹⁰. Ce projet de travail sur ma thèse doctorale, défendue à l'Université Autonome de Madrid en 1996, je l'avais présenté au Centre de Documentation Musicale et dirigé l'édition facsimilé. On peut consulter le manuscrit en ligne, dans la web de la Bibliothèque Virtuelle de la Junta de Andalucía à Séville¹¹, manuscrit qui renferme le répertoire chanté à l'École Marocaine de Tetouan sur les onze *noubas* complilés pendant le XVIII^{ème} siècle par al-Ha'ik, résultat de la transmission orale à écrite¹².

C.- Création d'une plate-forme digitale et interactive

Concernant la recherche scientifique, il serait convenable de créer une plate-forme digitale et interactive entre les deux rives, dans le but de connaître les différents travaux des chercheurs et de concevoir les lignes de la recherche future.

Comme exemple d'un éventuel modèle de plate-forme numérique à suivre, bien pourrait être la plateforme en ligne: www.academiaedu, dont de nombreux chercheurs nous faisons déjà partie. Une plate-forme qui facilite l'échange et le téléchargement de livres, d'articles, des monographies et d'autres travaux pertinentes dans le domaine de la recherche interdisciplinaire sur la musique et d'autres disciplines connexes. Par exemple, les rapport avec l'histoire, la philosophie, la littérature, la médecine, l'archéo-musicologie, l'iconographie musicale, l'anthropologie et le soufisme.

6- On peut voir quelques travaux sur les sources manuscrites, Farmer, H. G, Arabic Musical Manuscripts in the Bodleian Library, London, 1930; Neubauer, E, "Manuscrits de musique arabe: enregistrements et catalogue depuis le congrès du Caire", en Musique arabe: Le congrès du Caire de 1932, Le Caire, 1992, pp. 1900-181; Shiloah, A. The theory of music in Arabic writings (c. 1900-900), Munich, 1979, vol. I; Munich, 2003, vol. II; Cortés García, M, "Fuentes escritas para el estudio de la Música en al-Andalus (ss. IX-XIV)", Actas del Congreso sobre Fuentes musicales en la Península Ibérica, Universidad de Lérida, 1999, pp. 304-289; "Revisión de los manuscritos poético-musicales árabes, andalusíes y magrebíes de la Biblioteca Nacional de Madrid", IV Congreso de Civilización Andalusí. El Cairo: Universidad de El Cairo, 1998, pp. 108-95; "Réalité des recueils de chansons de la tradition Andalou-Maghrébine dans le processus de la transmission orale et écrite", Anthropologie et musique. Savoir-faire et transmission des musiques de tradition orale, (2019) 27), pp. 106-85.

7- Edition fac-similé d'Al-Muqatbis II1-, Madrid: Academia Real de la Historia, 1999.

8- Trad. Corrientes Córdoba, F y M. A. Makki, Crónicas de los emires Alhakam I y Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-], Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Medio, 2001; Cortés García, M, "Ajbar yadiddat 'an Ziryab wa-l-musiqa d'al-Andalus", al-Muwashahat, Alger: Congrès de la Musique Arabe, 2002, vol. I, pp. 122-106.

9- Ryad: Markaz al-Malik Faysal, 2003; https://bibcatalogo.uca.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=807907&shelfbrowse_itemnumber=#2510546

10- Cortés García, M, "Al-Ha'ik", Diccionario de Autores y Obras Andalusíes [D.A.O.A.], Sevilla-Granada: Fundación El Legado Andalusí, vol. I, pp. 236-233; Cortés García, M, "al-Haik", Encyclopedie de l'Islam, new édition Leyden.

11- Voir la digitalitation du manuscrit "Kunnas al-Ha'ik, sous la direction et l'introduction de Cortés García, M, <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1017969>

12- Cortés García, M, "Vigencia de la transmisión oral en el Kunnas al-Ha'ik", Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Música Islámica y Judía y su relación con lo hispánico, Revista de la Sociedad Española de Musicología, XVI, Madrid (1993), pp. 1952-1942.

Il sera souhaitable d'établir certaines lignes de recherche et d'action afin de développer des travaux coordonnés qui ne se chevauchent pas. En même temps, il est nécessaire d'interagir avec les travaux déjà publiés, dans la mesure où ils seront connus des deux côtés de la Méditerranée.

III.- Sur la notation musical

Comme troisième voie de développement, à mon avis on devrait continuer avec les travaux de notation musicale des répertoires chantés et les mélodies des *nawbas*. La notation musicale des répertoires andalousi-maghebins a été initiée au Maghreb dès le début du vingtième siècle. Alors, il faut fixer les mélodies avec la démarche d'une méthodologie dirigée à représenter les spécificités du répertoire.

A propos de la sauvegarde, Maya Saydani soulignait au congrès d'Alger 2018:

"La notation musicale a de tout temps interpellé musiciens, théoriciens et chercheurs en ethnomusicologie et anthropologie de la musique. Ainsi, les civilisations anciennes du monde ont régulièrement fait usage d'iconographies et de divers systèmes de représentation afin de protéger et de perpétuer un répertoire où une technique de jeu"¹³.

On connaît que le système sur la notation alphabétique-numérique fut développée en l'Orient par Safi al-Din al-Urmawi (1216-1294) et par Ibn Saba'in de Murcie (1217-1270). Trois siècles après, un système similaire a été développé en Europe pendant la Renaissance, à travers de la *tablature* comme système de notation de l'Ecole de Vihuelistes Espagnols mais fait sur la "vihuela"¹⁴.

La notation musicale a de tout temps interpellé musiciens, théoriciens et chercheurs en Musicologie, Ethnomusicologie et Anthropologie de la musique, en même temps qu'on fait usage, régulièrement, de divers systèmes de représentation, afin de protéger et de perpétuer les répertoires.

Paravant le répertoire andalousi-maghebain, la notation musicale est faite aux Maghreb depuis le début du vingtième

siècle¹⁵. Alors, il faut fixer les mélodies avec la démarche d'une méthodologie dirigée à représenter les spécificités du répertoire, à partir des modes (*al-tubu'*) et la relation rythme poétique et rythme musical (*al-'arud-al-iqa'at*). L'objectif devrait s'adapter, en même temps, aux savoirs des grands maîtres et les nouveaux systèmes de notation. J'insiste, la notation musicale doit constituer un matériel utile et indispensable dans le système d'apprentissage de musiciens actuels et futurs.

Nous sommes conscients que c'est un travail qui soulève de grandes controverses, par rapport à la méthodologie, mais il est essentiel d'établir un bon système réglé de notation et de travailler en équipe avec les experts du système et des nouvelles technologies, les musiciens et les musicologues. En même temps, il faut appliquer une méthodologie des structures solides qui facilitent l'enseignement et l'apprentissage aux jeunes musiciens. Comme exemples de programmes de notation actuelle, citons Sibelius, Finale, Notion6...

Un bon exemple doit être le travail sur la notation musicale fait par Youssef Touaïba, titré *Recueil des partitions du Malouf constantinois* et publié par le Ministère de la Culture¹⁶, ainsi que l'ouvrage de Fayçal Benkalfat et Sid-Ahmed Serri, *La Sanaa d'Alger* avec DVD enregistrements et la transcriptions de Youssef Touaïbia, publié dans la collection: "Les grands maîtres de la musique arabo-andalouse"¹⁷.

En ce qui concerne l'interprétation musicale de la *nouba* et la récupération des répertoires, à mon avis, il faut analyser à fond le suivi de la pédagogie dans les conservatoires, les associations et les travaux des orchestres. Dans ce cadre, il s'impose de travailler sur l'interprétation codifiée de la *performance* et l'intégration des vieilles mélodies modales, ainsi que sur la qualité des instruments, en particulier les instruments à cordes, et la mise en œuvre de systèmes réglementés et codifiés adaptés à leur application. Aussi, il faut compacter les voix solistes et les chorales, dans le but de donner aux *noubat* de l'harmonie instrumentale et vocale adéquate.

IV.- Gestion culturelle du patrimoine

Comme quatrième voie de travail, il est nécessaire de prêter attention à la gestion du patrimoine avec l'objectif de renforcer les activités culturelles dans les deux bords méditerranéens, à travers la diffusion sur les réseaux des concerts, les vidéos sur

13- Saydani, M, "La nuba entre passé, présent et perspectives d'avenir", Anthropologie et musique: La nuba : Empreintes passées et perspectives d'avenir, Actes du Colloque International, 3ème édition, Argel: CNRPAH, 2015, pp.206-197.

14- Voir quelques théories, Cortés García, M, "Apuntes interdisciplinarios sobre los tratados musicales moriscos y conexiones con los marroquíes". Actas del Congreso Los Moriscos y su Legado, Rabat: Instituto de Estudios Hispano-Lusos, 2010, pp. 336-304.

15- Chottin, A, La nuba al-'Ushshak, traducción y notación musical del ritmo basit, París, 1939; Larrea Palacín, A, La nuba al-Ishihan, traducción y notación musical, Tánger, 1954; Rouanet, J & Yafil, E. Répertoire de musique arabe et maure. Argel, 1934.

16- Alger: Éditions New Sound, 2015.

17- Édition Geuthner: Paris, 2015.

le chaîne Youtube et la discographie. D'autre part, l'émergence de nouveaux marchés internationaux du disque, dans le cadre des médias, sont, de quelque façon, les facteurs qui ont permis sa survie au milieu du multiculturalisme et l'incorporation dans le marché des Word-Music.

Pourtant, il faut profiter de l'internet, des moyens auditifs actuels, du virtuel, de l'audio-visuel dans les différents forums, afin de mettre à jour l'information dans les conservatoires et les centres de recherche. En parallèle et avec les nouveaux systèmes qu'impose la Musicologie actuelle, il faut actualiser l'information et la recherche du patrimoine, à partir de plates-formes virtuelles, l'information on-line, les publications digitalisées et les revues on-line.

Au niveau de l'enregistrement et comme nouvelles lignes de diffusion, je propose de nouveaux enregistrements axés sur les poètes algériens qui montrent l'héritage et l'évolution de la poésie chantée dans la musique de tradition classique.

Au cours de dernières années sont apparu différentes groupes hispano-maghrébins qui travaillent à faveur de la préservation et diffusion du patrimoine savante renfermé dans la poésie chantée des *noubas* et leurs enregistrements. En 1995, j'ouvrit cette ligne des travaux avec l'enregistrement de *La nouba des poètes d'al-Andalus*, interprète par l'Orchestre de l'Ecole de Fès dirigée par le Hadj 'Abd al-Karim Ra'is¹⁸, dans le cadre de la poésie chantée au *Kunnash al-Ha'ik* et *Mujatasir al-Ya'mi'i*¹⁹. A partir de deux dernières décades j'ai continue avec la recherche de la poésie dans les répertoires à travers de quatre CD. Avec le luthiste irakien Nasser Shama', *Maqamat Ziryab. Dès l'Euphrate au Guadalquivir* et la poésie d'Abou Medyan de Cantillana, Seville (1116-1198)²⁰, un autre enregistrement dédie à la mémoire d'Ibn Hazm de Cordoba (994-1064) dans le millénaire de *Le collier de la colombe* et interprété par le groupe Capella de Ministrers dirigé par Carles Magraner²¹, ainsi que *Le jardin perdu* sur la poésie des poètes chantés à *Xarq al-Andalus*, hommage à Jaume I, interprété par Capella de Ministrers et le Groupe de Muhammad al-Akrami du Conservatoire de Tetouan²². À la mémoire de *Subh al-Baskunsiyya* (940-999), connue comme «Aurora la vascona» et femme du calife al-Hakam II de Cordoue, bien de sortir un nouveau enregistrement de Euskal Barrok Ensemble dirigé par Enrike Solis²³.

V.- Reconnaissance du patrimoine par UNESCO

Par rapport la diffusion et la reconnaissance du patrimoine musical classique, il est essentiel d'œuvrer pour une meilleure diffusion de la musique classique algérienne afin qui soit reconnue comme Patrimoine Immatériel de l'Humanité par l'UNESCO.

On doit considérer que nous avons un patrimoine matériel et immatériel suffisamment riche qui mérite bien qu'on fasse l'effort de lutter pour leur reconnaissance. Sans doute, il faudra travailler unis pour leur défense si nous voulons atteindre notre objectif et convaincus de pouvoir l'obtenir. Arrivé à ce point, j'insiste qu'il est nécessaire de travailler dès deux côtés de la Méditerranée, puisque nous ne devons pas oublier que «l'union fait la force».

En Algérie, cette expérience professionnelle existe à partir de la reconnaissance de la musique d'*Ahellil* de Gourara classé à UNESCO (2008) comme Patrimoine Immatériel, défense à laquelle ont contribué, Ms. Hachi Soleyman, le Dr Pierre Aubry et Ms. Muley Timi, et finalement avec l'*Imazd* (2013) et le *Raï algérien* (2023).

Les variantes que renferment l'école algérienne, en termes de *sana'a*, *garnati*, *maluf* et *hawzi*, et la richesse qu'elle recèle, sont des raisons suffisantes pour concentrer nos efforts, afin que ce patrimoine soit reconnu par l'UNESCO. Également, sur les deux rives il y a de nombreuses institutions publiques et privées, liées aux arts en général et à la musique d'al-Andalus en particulier, qui soutiendraient cette initiative. De ma part, je peux m'engager à cette initiative en Espagne.

La pertinence du Flamenco et de la Musique Andalousi, comme patrimoine vivant, avait conduit le Bureau des Conseillers de l'Éducation et de la Culture de l'Andalousie à présenter à l'Unesco en 2002, la possibilité d'être intégrés comme Patrimoine Immatériel de l'Humanité. Malheureusement la proposition sur la Musique Andalousi n'est pas arrivée à son objectif. En conséquence, l'organisation avait POLARISÉ les efforts dans le Flamenco. Heureusement, la reconnaissance du Flamenco est arrivée le 16 du novembre du 2010.

18- Grenade: Foundation Legado Andalusí, 1995.

19- Cortés García, M., "Poetas granadinos en el cancionero fesí «Mujtasir al-Yami'i», La invención del estilo hispano-magrebí, ed. González Alcantud, J.A, Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 164-130; Cortés García, M., "Autores andalusíes en los repertorios del Norte de África", Música y poesía al Sur de al-Andalus", Granada: Fundación El Legado Andalusí, 1995, pp. 63-53;

20- Discographie Pneuma, 2005, Libret, Cortés García, M.

21- Capella de Ministrers, 2022, Libret, Cortés García, M.

22- Capella de Ministrers, 2014, Libret, Cortés García, M.

23- Discografica ERLEA, 2023, Libret, Cortés García, M; <https://www.alia-vox.com/es/producte/subh/>

Les résultats obtenus avec *l'ahilleli*, *le rai*, *l'imzasd* et *le flamenco* devraient nous servir de point de réflexion par rapport la consolidation du patrimoine musical savant et la reconnaissance comme Patrimoine Matériel et Immatériel de l'Humanité par UNESCO, défense que je fais à partir de différents forums.

Quelques conclusions et réflexions finales

le temps est arrivé d'établir les bases des futures directives sur l'héritage musical classique, aux niveaux de la pédagogie, de la recherche, de la gestion culturelle et de la reconnaissance par UNESCO.

Sur le point de l'intégration des Département de Musicologie dans le cadre des universités, on pourra arriver à ouvrir des nouveaux espaces de travail pédagogique qui, à côté de l'enseignement aux conservatoires, les instituts de la musique et les associations, vont garantir et assurer leur continuité et l'avenir de notre musique, tout au long des nouvelles générations. En même temps, sera une des voies fondamentales pour sensibiliser les nouvelles générations sur l'importance de leur histoire, sur l'évolution, la pédagogie, la pratique musicale et la recherche, donc, un chemin qui doit passer par l'ouverture des différents champs interdisciplinaires. Cette possibilité va permettre la création de groupes et de projets de recherche avec l'intégration des équipes multidisciplinaires, en même temps que la formation des nouveaux cadres des professeurs, chercheurs, compositeurs et musiciens qui vont garantir et assurer la continuité pour ces nouvelles générations.

A mon avis, sans une structure institutionnelle solide, le futur de notre patrimoine et la survivance de la *nouba* restera sous l'épée de Damoclès et avec le risque permanent de sa perte

définitive, après la disparition des grands maîtres et leurs disciples. J'insiste, dans le contexte actuel d'un monde dominé par la mondialisation, nous devons réfléchir sérieusement sur l'avenir de la *nouba* et de notre héritage musical. Il est donc, le temps de commencer à définir les lignes d'action, si nous voulons que la Grande Pyramide qui soutient cet héritage ne s'effondre pas. Sans doute, le défi et le chemin à suivre seront durs, mais il faut considérer que cela mérite bien l'effort de travailler dans les lignes déjà soulignées parce qu'elles vont nous conduire, en définitive, à la sauvegarde et à l'évolution du patrimoine musical classique. Nous devons, donc, œuvrer pour qu'il soit reconnu comme il le mérite.

En guise d'épilogue à ma contribution, finalement je voudrais insister sur l'un des points de débat sur lesquels j'ai pris position lors du colloque. Je fais référence, concrètement, aux différences présentées par certains termes historiques, culturels et géographiques appliqués dans la traduction française. Ceux qui font référence à «al-Andalus» comme désignation historique et géographique s'appliquent à la Péninsule Ibérique pendant huit siècles, de la conquête musulmane en 711 et jusqu'à la fin du Royaume Nasride de Grenade en 1492. Le terme «andalusi/andalousi» était appliqué aux habitants du territoire d'al-Andalus pendant ces siècles. Tandis que la partie sud de l'Espagne a commencé à être appelée en espagnol "Andalousie/Andalucia" à partir du XIIIème siècle, et les «andalouses/andaluces» sont les habitants de l'Andalousie/Andalucía actuelle. Par conséquent, lorsque nous parlons de musique andalouse au point de vue de la Musicologie, nous faisons référence à la musique post-romantique de la région de l'Andalousie actuelle et concernant les compositeurs espagnols (Fal-la, Albéniz, Turina, Granados, etc), ainsi que la musique de la tradition populaire, le folklore et la musique religieuse chrétienne de la région andalouse.

EL HASSAR Abdelkader Salim

Maître de conférences à l'école supérieure de Management -Tlemcen

couleursandalouses@hotmail.com

Cheikh Abdelkrim Dali, l'incarnation du pur génie musical

Discours d'une vie, d'un parcours

Cheikh Abdelkrim Dali appartient à ce groupe de génies « aimés de Dieu » dont l'œuvre créatrice fut immense. Grâce au milieu dans lequel il a vécu, il développa, très jeune, un goût instinctif pour la musique. Il est considéré comme un agent de transmission qui, en créant un style brillant, a fait rayonner l'art andalou avec son langage arrondi et clair. Il créa un courant favorable accordant bon accueil aux hardiesses de génie qui font honneur à l'élégance. Son merveilleux instinct l'aidera à s'imposer y apportant un nouveau souffle (Nafass) avec plus de grâce mélodique et instrumentale avec aussi, de fines élégances dans l'exécution des morceaux et cela, dans une belle tenue de style. Pour ces raisons Cheikh Abdelkrim Dali mérite amplement l'hommage qui lui est rendu aujourd'hui.

[20]

Cheikh Abdelkrim Dali eut une enfance extraordinairement précoce. Il semblait bien que les règles élémentaires de l'art fussent inscrites par la nature dans son esprit, et qu'il n'eût qu'à en prendre conscience selon la sollicitation des circonstances, comme des principes de la raison et de la morale. Son éducation de virtuose fut aussi précoce et aussi soignée que celle de Cheikh Redouane Bensari l'autre prodige de la grande école "Sana'a-Gharnata". Il apprit de bonne heure le violon et le luth. Il reçut des leçons de Cheikh Abdesselam Bensari, de Cheikh Lazar Ben Dali-Yahia, et principalement celles de Cheikh Omar Bekhchi. Son admiration pour ses maîtres était sans bornes. Ses progrès furent d'une étonnante rapidité. Durant cette période d'apprentissage magistral, Dali enregistrait déjà. Son apprentissage auprès de Cheikh Omar Bekhchi, maître de valeur sérieuse et surtout maître-formateur et praticien de grande autorité, fut déterminant. Avidé de connaissances musicales, il côtoya plusieurs maîtres ; et c'est le trait caractéristique de son génie, depuis l'enfance jusqu'aux dernières années, de ne s'installer jamais dans un cercle restreint de concepts ou de procédés, mais de tendre toujours vers une quête nouvelle, et, en cherchant plus d'expression, plus de puissance de pensée. Ses ambitions le conduisirent à entreprendre son premier voyage, en 1931, sollicité, en tant que soliste et flûtiste, à faire le voyage à Paris avec l'orchestre de l'association "el-Andaloussia" d'Oujda que dirigeait alors, le professeur Mohamed Bensmaïl. Ce dernier lui prédit un bel avenir. Il participa aussi, avec son maître Cheikh Omar Bekhchi au Maroc sous l'initiative de

Cheikh Mohamed Bensmain, au congrès de la musique arabe de Fès, en 1938. Là, il sera au rendez-vous de rencontres fructueuses avec les maîtres du "Tarab el gharnati" : Omar Djaïdi, Al Mtiri, Mohamed Brihi, etc. Il est invité partout à Alger, Blida, Oujda, Marrakech, Tunis où il est gratifié d'un bon accueil. Sa jolie voix le fit entrer de bonne heure dans la cour des grands.

Cheikh Abdelkrim Dali, une étincelle divine.

Cheikh Abdelkrim Dali est né dans un milieu enraciné et pétri de culture maghrébine. Apprenti-coiffeur à ses débuts, il entamera timidement sa carrière au moment où son père confiseur (Halwadji) de son état et musicien, soupçonnait déjà les prédispositions musicales de son fils. Il fréquenta très peu l'école mais son esprit fut toujours curieux des grandes choses ; forçant l'admiration par le génie, il fréquenta des gens de l'élite et sut être autodidacte. Dès lors, il n'y avait pas de meilleur orchestre, à ce moment, jugeait-il, que celui de Cheikh Abdeslam Bensari, un musicien de légende connu pour son vaste répertoire de çanâat el djed et du Medh ou panégyrique, pour le faire entrer dans l'art. Il est percussionniste d'où, plus tard, la connaissance profonde qu'il aura des rythmes. C'est à petits pas que ce maître du tempo et touche à tout va évoluer dans le jeu d'autres instruments : la flûte, le rebab, le luth et le violon enfin les autres instruments qui ont rafraîchi plus tard son héritage sonore tels la mandoline, le piano.

Dans sa carrière musicale, Abdelkrim Dali restera pour toujours imprégné par ce genre poético-musical à spécificité religieuse, dont il exprimera, plus tard et dans son propre style, les belles odes. Très jeune, il fera partie des orchestres de la célèbre diva Cheikha Tetma, de Cheikh Lazaar Dali Yahia aux côtés d'autres musiciens chevronnés tels : Maallem Abdelkader Carmouni-Serradj (1855-1946), Maallem Mostefa Tchouar (1845-1936), Cheikh Mouley Djilali Ziani-Chérif (1850-1934), etc. Il y avait déjà dans cet esprit une étincelle divine. Abdelkrim Dali rivalisait de près avec Rédouane Bensari avec chacun son talent musical propre, son répertoire. Avec Cheikha Tetma, Abdelkrim Dali fera un bout de chemin dans son orchestre. Ils enregistreront en duo, la merveilleuse chanson "Aziz el wissal" (Inqlab Raml Maya) attribué au maître soufi Sidi Boumédiène. Il se liera d'amitié avec des musiciens de talents : Mohamed el-Kourid, Sadek Bidjaï qu'il rencontrera à Tlemcen, durant leur long séjour d'apprentissage auprès de Cheikh Omar Bekhchi et Cheikh Larbi Bensari. Fort d'un vrai savoir musical, il sera le scrupuleux mandataire de l'art de son maître Cheikh Omar Bekhchi dont aussi, il épousera la fille "Baya". Ce maître, après une journée de travail sa seconde vie reprenait le soir, dans les cercles de mécénat protecteurs des arts qui connaissaient une effervescence politique et culturelle. Abdelkrim Dali est invité très jeune à jouer du tar dans l'orchestre de Maalma Yamna (1859-1933) la célèbre diva algéroise en visite à Tlemcen et cela, en présence des maîtres de la musique, à cette époque : Mouley Djilali Ziani-Cherif, Mostefa Tchouar, Abdelkader Carmouni-serradj, Hmida Azzouni, Larbi Bensari, Abdeslem Bensari, Omar Bekhchi, etc., à la médersa de Sidi Abou Madyan Choib, célébrant le mawsssem annuel Rekb de Sidi Boumédiène. Abdelkrim Dali avait à peine onze ans. Maalma Yamna était aussi l'invitée du professeur Abdeslam Aboubekr, fils du célèbre cadi Choib auteur de "Zahratou er-rihane fi ilmi al alane" (La fleur de myrthe dans la science des sons) et "Boulough el arb fi moussika el âarab". C'est en présence de l'élite et de la bonne société tlemcenienne qu'elle anima une soirée, au domicile du Cadi, à derb el Mezouer, en interprétant des airs andalous mais aussi et surtout des "hawzi".

Abdelkrim Dali se rend à Alger où il fixe domicile jusqu'à la fin de sa vie. C'était en 1946. Il avait déjà acquis la plus grande partie du patrimoine existant à Tlemcen. A propos de ce séjour à Alger, Cheikh Ben Ramdane Chaouche écrit dans son livre "Bâqatou Soussan" (E.N.A.L, 1966): "Abdelkrim Dali a rejoint Alger ou avant lui, avait choisi d'y résider Cheikh Mohamed Mnémèche Tilimsani". A Alger, la capitale est connue pour avoir accueilli du temps des turcs, de nombreux chanteurs et musiciens de talents. Elle offrait plus d'avantages aux plans professionnels. Dans les temps modernes, il y a aussi l'attrait des médias. Abdelkrim Dali avait certes besoin d'assurer sa carrière dans les moments difficiles qui ont suivi la seconde guerre mondiale. L'homme de lettres et esthète Boudali Safir connaissait à juste titre la valeur artistique de Cheikh Abdelkrim Dali. "Il fut, disait – il, à l'origine de mon installation à Alger".

Alger allait connaître, dès le début du XXe siècle, avec la création de l'école de musique arabe fondée par Edmond Nathan Yafil, El Motribia, le début d'une sorte de réappropriation de l'art musical andalou. Cheikh Larbi Bensari, son cousin Abdeslem Bensari, Cheikh Omar Bekhchi, Mâllem Saoudi Médioni dit l'ornais, Ibého Bensaid, etc., furent souvent sollicités par l'association "El-Moutribia" et par la suite "El Andaloussia" pour des séjours de travail à Alger. Cheikh Larbi Bensari, ce maître d'un tempérament très ouvert, fut à l'origine de liens étroits que les musiciens d'Alger ; Cheikh Mohamed Benteffahi, Mohamed Reghai dit Said, Mohamed Fekhardji, etc., ont pu tisser avec leurs homologues tlemcenien. Ces liens se sont perpétués avec les Cheikh Mustapha Senoussi Bixi, Mohamed Bouali qui accueillirent régulièrement chaque année les musiciens d'Alger en quête de connaissances et d'enrichissement de leur répertoire. Cheikh Ahmed Serri était le plus assidu à rencontrer chaque année Cheikh Omar Bekhchi jusqu'à la fin de sa vie. Ce fut ensuite Cheikh Mohamed Bouali avec lequel il entretenait des liens quasi-familiaux. Confinée à l'ouest, Tlemcen restait la ville où la mémoire andalouse était la mieux conservée. Cette vieille citadelle de la culture maghrébine, a été certes longtemps au confluent d'échanges fructueux entre les différents pays du Maghreb. Cheikh Abdelkrim Dali fut un relais important dans ce travail d'appropriation- reconstruction y apportant des "sana'a", "m'dih", "hawzi", "gherbi-malhoun". Il fut d'une contribution importante, peut-être même sans égale, à la réalisation de la fameuse encyclopédie "Al-mouwwachah'ât wa-l-azdjal" (S.N.E.D, Alger, 1972) par les professeurs Djelloul Yellès et Amokrane Hafanaoui. Ses manuscrits, au nombre de dix, dont plusieurs très anciens appartenaient aux Frères Dib, sont ceux qu'il avait hérité de son maître Cheikh Omar Bekhchi, son beau-père.

Un talent, une virtuosité, une élégance

Cheikh Abdelkrim Dali avait cette qualité inestimable d'enflammer l'imagination, de faire aimer l'art qu'il pratiquait en faisant usage d'un remarquable doigté, se préoccupant du phrasé, avec une agilité surprenante. Sa musique est faite de finesse de touche, de cette élégance du plectre qui se révèle tout à coup, et ce charme profond qui ne se trouve que dans les maîtres ; la même grâce que la musique de Redouane Bensari. Très jeune, Abdelkrim Dali manifesta une vive passion pour la musique. Il fut un enfant prodige respecté pour sa jolie voix et sa précoce habilité à jouer un grand nombre d'instruments. Il était un virtuose du "Rebab" et possédait un phrasé clair du discours poétique chanté qui lui permettait d'apporter sa grâce et sa sensibilité personnelle.

A Alger, débutera pour notre musicien une nouvelle et riche expérience dans l'orchestre de Mohamed Fekhardji enfin, dans le conservatoire. Il ne sera pas pour autant dépaycé dans cette ville où il connaissait déjà de nombreux chanteurs et musiciens. Ce qui est remarquable, c'est non seulement sa facile intégration dans le milieu musical algérois de l'époque,

mais surtout, son adaptation au courant néo-classique qui, depuis Yafil et ses tentatives de modernisation de la musique, avait fait, quelque peu céder, l'art andalou à Alger du point des rythmes notamment. Alger comme Tlemcen ont historiquement appartenu à la même sphère culturelle. Erigée au rang de capitale depuis l'avènement des turcs, Alger a toujours, certes, exercé une influence tentaculaire sur les hommes de lettres et de l'art. En 1946, Cheikh Abdelkrim Dali donnera son premier concert à Radio - Alger. La même année, il sera à la foire de Fès, au Maroc. Il accompagnera l'orchestre placé sous la direction de Mahieddine Bachtarzi, dans ses tournées en Algérie. En 1941, il fut sollicité par l'orchestre symphonique placé sous la houlette de Mme Jacqueline Maire pour interpréter des airs andalous. De la même manière qu'il fera partie de l'orchestre de l'opéra d'Alger. En 1951, il est nommé professeur à l'école communale de musique de Hussein – Dey. En 1965, il sera titu-

laire d'une chaire au conservatoire d'Alger avant d'être en 1971, engagé par l'institut national de musique, en qualité de conseiller pour la musique andalouse." Deux ans avant sa disparition, en 1978, il a composé un long poème chanté qu'il voulait comme une sorte de symphonie jouée sur tous les modes andalous intitulé "Rihla hidjazia" œuvre de maturité du maître et qui sera le couronnement de sa longue carrière. Cette composition, si peu connue, d'une grande majesté gagnerait à être révélée au public pour le grand bonheur des mélomanes de la musique andalouse et de ses dérivés. La musique de Cheikh Abdelkrim Dali nous montre l'influence alternative et parfois la synthèse harmonieuse de deux styles, Sana'a de Tlemcen et Sana'a d'Ager. Cette influence bienfaisante subsiste dans toute son œuvre, une œuvre marquée par une distinction, une puissance pénétrante de sentiment, une élégance originale, un charme d'intimité qui les rendent incomparables.

KAHIA TANI Ismet

Professeur de musique – Education nationale - Tlemcen

ismethkahiatani@gmail.com

Transcription musicale d'une œuvre chantée par Cheikh Abdelkrim Dali

« Etude rythmique et mélodique »

C'est tout un honneur pour moi d'être parmi vous aujourd'hui à ces journées d'études sur Cheikh Abdelkrim Dali et c'est avec un grand plaisir de pouvoir exposer mon modeste travail sur notre Cheikh. Je tiens à remercier avant toute chose la fondation Cheikh Abdelkrim Dali à sa tête la présidente Madame wahiba Dali ainsi que le Conseil scientifique et son président Monsieur Nouredine Saoudi d'avoir accepté ma contribution à ces journées d'études. Je n'oublierai pas aussi d'adresser mes vifs remerciements à mon cheikh Salah Boukli pour m'avoir prodigué ses précieux conseils.

Mon travail consistera en une analyse d'une transcription musicale que j'ai faite, d'un btaïhi de la Nouba raml maya dont le titre est « badal toumou el wasla be soudoud » « بدلتم الوصل بالصدود » interprété majestueusement par notre Cheikh Abdelkrim Dali, accompagné à cette occasion par l'orchestre de de la télévision Algérienne sous la Direction de feu Mustapha skandrani allah yerhmou wa yerhame tous nos virtuoses musiciens de l'époque qui accompagnaient cheikh dans son récital.

On montrera à travers cette transcription, le génie de Dali et sa maîtrise du rythme avec une synchronisation parfaite entre le rythme et la mélodie, sans oublier aussi de vous faire montrer à travers la vidéo la manière du chant chez Cheikh Abdelkrim Dali, sa technique et la richesse mélodique dans son interprétation.

En conclusion, on terminera par montrer l'utilité de la transcription musicale dans l'apprentissage des œuvres de nos chouyoukhes.

Les moyens utilisés pour notre transcription de l'œuvre sont :

- la vidéo du morceau enregistré par la RTA (la radio et la télévision Algérienne de l'époque).
- Mon violon
- le logiciel de transcriptions musicale « Crescendo »
- ainsi qu'un accordeur électronique de mon smartphone.

Donc avant de montrer l'étude de la transcription du btaïhi

« بالصدود الوصل بدلتم » on écouterait le morceau vidéo du 1^{er} et 2^{eme} vers d'une durée de 2min 34s

La vidéo « بالصدود الوصل بدلتم » pourra être vue sur le site internet YouTube dont le lien est : <https://www.youtube.com/watch?v=Xht3-ptibws>

Présentation de la transcription en utilisant le logiciel de composition et de notation musicale « CRESCENDO »

بدلتهم الوصل بالصدود بطايحي رمل الماية
غناء الشيخ عبد الكريم دالي



L'étude de la transcription du 1er et du 2eme vers ainsi que le 3eme montre que le morceau est chanté sur un rythme de 4/4, un btaïhi de la nouba « Raml maya » interprété par Cheikh Abdelkrim Dali dans le répertoire de musique Andalousse algérienne de l'école d'Alger (dite Sanâa d'Alger), le btaïhi est transcrit sous la forme standard de : 4 / 4



Doum - Esse - Tac - Tac

Mais lors de l'écriture sur le logiciel « Crescendo » la transcription diffère, On aura ce schéma :



Le tempo est sur un rythme Andante-moderato 90/à la noire. Bien sûr lors du chant du maitre par contre lors du djewab quand l'orchestre joue le tempo va s'accélérer. Pour ce qui est de notre transcription, elle s'est basée sur le chant du cheikh Abdelkrim Dali.

بدلتهم الوصل بالصدود بطايحي رمل الماية
غناء الشيخ عبد الكريم دالي



Le 1^{er} vers et le 2^e vers chantés montreront dans la partition 14 mesures et le nombre de notes transcrites 66 dont 6 phrases musicales. On trouvera aussi deux formes d'anacrouses qu'utilisera cheikh dans la fin de la 5^e mesure ainsi que dans la fin de la 9^e mesure. Ces anacrouses comme le disait Vincent d'Indy

servent à la préparation de l'accent. Elles permettent au chant du cheikh d'anticiper à l'accentuation du vers chanté et rester dans la structure rythmique et mélodique du morceau.

Les 6 phrases musicales se chevauchent par leurs tétracordes en donnant différentes couleurs modales tel que :

Raml maya



Moual



Mezmoum



Les phrases chantées par cheikh Abdelkrim Dali démontrent sa grandeur dans son interprétation du btaïhi et son génie dans la synchronisation du rythme et de la mélodie, sa voix douce et harmonieuse n'est que le reflet de son âme profonde de l'amour du chant et de la musique andalouse.

La richesse mélodique et sa technique du chant chez cheikh

Abdelkrim Dali est visible dans son interprétation de l'œuvre « بالصدود الوصل بدلتم » comme on la voit dans la 4^e et la 8^e mesure. Son calme et sa sagesse sont apparents dans l'exécution du chant. Tout cela donne une beauté indescriptible à l'œuvre.

♩ = 90

[25]

Étude du Metlaa btaïhi « بالصدود الوصل بدلتم » Avant d'aborder l'analyse du Metlaa btaïhi « بدلتم الوصل بالصدود » On écouterà le 3^e vers du btaïhi suivie du Metlaa toujours sur la vidéo du cheikh Abdelkrim Dali d'une durée 1min 58s.

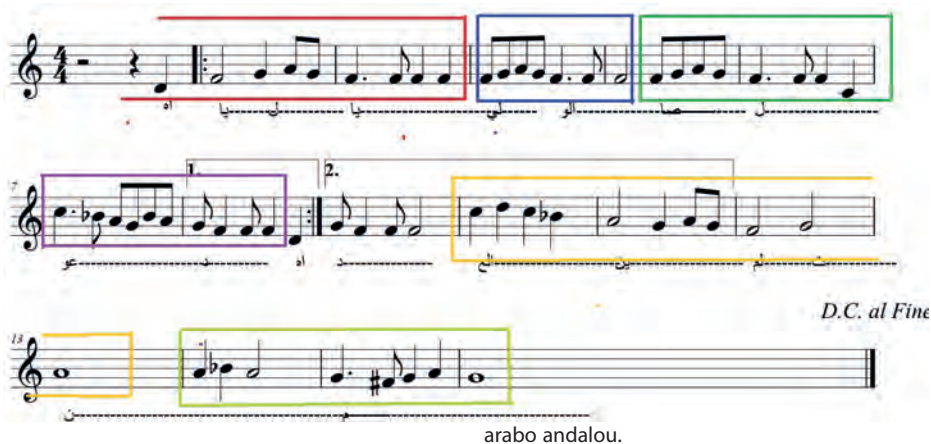
Le début du 3^e vers du btaïhi commence à la 3^e minute 6s Jusqu'à l'enchaînement du Metlaa à la 3^e minute 46s qui se termine à la 5^e minute 2s.

La durée totale du Metlaa accompagné du Djaweb (réplique) de l'orchestration est de 1min 18s.

La transcription du Metlaa montre 53 notes transcrites répartis

dans 14 mesures sur 6 phrases musicales. Cheikh Abdelkrim Dali anticipe avec une anacrouse en laissant passer 4 temps après la fin du 3^{ème} vers, probablement pour donner plus d'ampleur et de magnificence à l'interprétation du Metlaa.

En mode Mezmoum Cheikh Abdelkrim Dali jubile avec sa voix montrant tout son talent de grand artiste à la grandeur de l'art, passant au mode Raml maya à la fin du Metlaa et il termine en beauté le chant du 4^{ème} vers montrant toute la splendeur du morceau « بدلتم الوصل بالصدود ».



ببلىتم الوصل بالصدود بطايحي رمل الماية
 غناء الشيخ عبد الكريم دالي

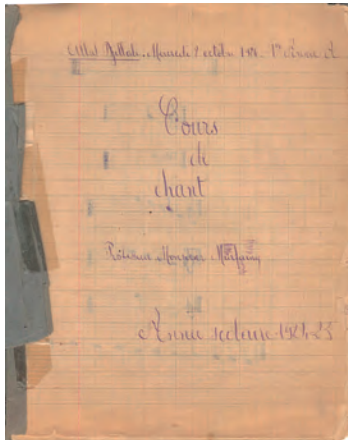
Fine

CONCLUSION

La voix de du cheikh Abdelkrim Dali restera éternelle et immortelle aux différentes générations amoureuses de notre riche patrimoine Algérien multidimensionnel. Ma modeste contribution à la transcription musicale incitera certainement à envisager une étude plus profonde des œuvres du grand Dali, ce sera alors un enrichissement pour la conservation de ce patrimoine

La transcription de notre musique ne sera qu'un autre moyen de sauvegarde de notre patrimoine, un travail didactique et de facilitation à l'apprentissage, une sauvegarde déjà entamée par nos chouyoukhes depuis, une décennie comme cheikh Sfinja, cheikh Larbi bensari, cheikh sidi el Guermai et bien de nombreux autres chouyoukhes. L'oralité dans notre musique algérienne andalouse à travers l'énorme travail fait à ce jour par nos différentes associations musicales andalouses Algériennes nous permet d'établir une banque de données à travers des milliers d'heures de travail et d'enregistrement.

Et pour clore ma communication, je ne peux m'empêcher d'évoquer dans ce même contexte, mon grand-père ALLAL Djilali (allah yerh mou) à qui je rends hommage et qui m'a légué son cahier de musique datant du siècle dernier et qui m'a étonné par l'apprentissage musical de son époque. la conservation de ce document était dû peut être à une prémonition de l'avenir professionnel musical de son petit-fils que je suis.



Bibliographie

Théorie de la musique : par A. DANHAUSER Professeur au Conservatoire de Musique de Paris édition Henry le moine 1872

La musique classique du maghreb par Dr Mahmoud Guettat édition Sindbad 1980

الضروب الإيقاعية في الموسيقى العربية

إعداد الطالب ميلاد سهيل جميل عيسى إشراف د. أحمد موسى

نابلس - فلسطين كلية الفنون الجميلة جامعة النجاح الوطنية 2017

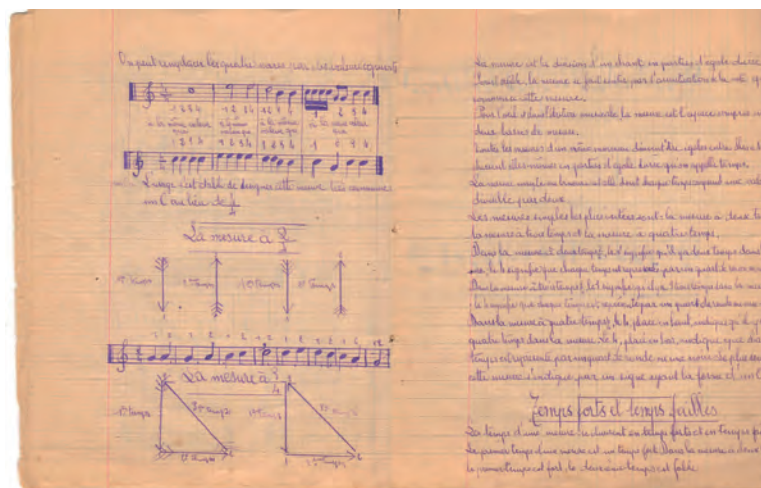
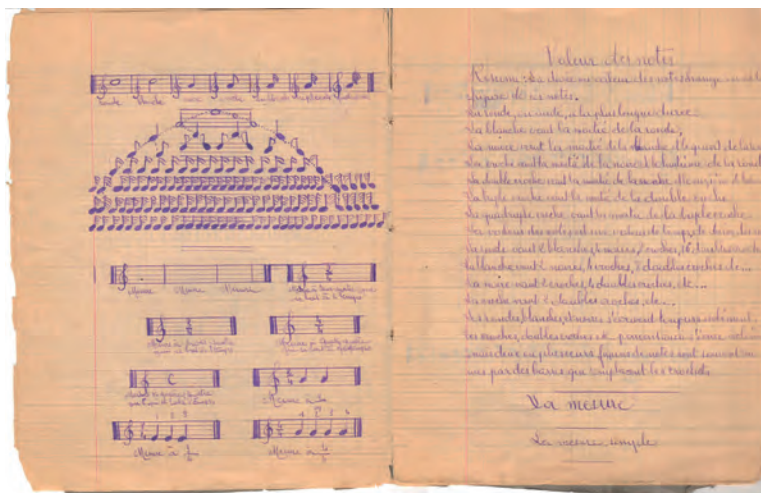
Chant et musique de la Nawba ou Nûba algérienne par GUERBAS Rachid : Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°47, 2002. Musiques d'Algérie

https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2055

L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe du IX^e à la fin du XX^e siècle par Habib Yammine édition ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie 1999

Kashf al Qinaa Ghouti Bouali 1904

[27]



MOUATS Hafid

Chercheur autodidacte en musicologie – Skikda

bordjdahmene@gmail.com

Enjeux de l'enseignement de la musique arabo-andalouse : entre oralité et transcription musicale

La critique d'art est l'art de juger les œuvres de l'esprit, elle est une traduction du langage artistique en langage logique et, de ce fait, peut servir de pont vers la compréhension de la création qu'elle analyse. La critique d'art peut aussi apparaître comme « guide du goût du public ». Elle est donc nécessaire pour faire avancer les arts.

Par ailleurs et si j'ai décidé de m'adresser à vous par une courte intervention, un texte à l'orée de ma pensée ; ce n'est que pour mieux exploiter le temps alloué. À vrai dire, mon propos portera sur l'utilité et la réforme de l'enseignement de la musique andalouse par le biais de nouvelles méthodes et par d'autres pédagogies aussi. Il sera aussi question de revoir l'évolution des nouveaux adeptes de cet héritage musical dans l'enseignement-apprentissage de la musique andalouse et qui ont plus que jamais besoin d'une approche orale actualisée et surtout d'une approche académique, théorique basée sur la théorie musicale, entre autres le solfège.

Pourtant, je ne peux aborder ces deux questions névralgiques sans le constat que voici. En réalité, on assiste aujourd'hui à une fuite en avant, celle d'une musique dite « savante » qui doit son érudition bien plus à l'oralité et les efforts consentis par les maîtres Chouyoukhs afin de sauvegarder cet héritage valorisant qu'à la théorie musicale universelle telle que nous la connaissons aujourd'hui avec ses outils pédagogiques, méthodologiques, esthétiques et artistiques dont elle dispose. En effet, la musique arabo-andalouse est continuellement altérée et ce au niveau des trois écoles (la sanaâ d'Alger, le malouf du Constantinois et le gharbata de Tlemcen.) qui n'arrivent plus à suivre l'avancée théorique en matière de musicologie contemporaine et qui persistent malheureusement à perpétuer des pratiques désuètes de l'enseignement-apprentissage de l'art musical arabo-andalou. Sévère certes dans mon constat ou dans mon état des lieux mais j'assume mes propos que j'estime modestement argumentés et mûrement réfléchis.

Mon exposé portera sur trois axes qui détermineront ma façon d'aborder un sujet à polémique depuis un bon moment et il est peut-être temps d'en finir avec les débats sans fin où chacun campe sur ses positions et sur sa manière de voir les choses. La

mienne je l'ai exprimée voilà plus de deux décennies déjà sur mes blogs, sur les réseaux sociaux et enfin par un modeste livre édité en 2021 sur la question de la préservation et de l'enseignement de cette musique dite savante, classique ou arabo-andalouse.

Dans cette intervention j'exposerai donc quatre déclics ou grandes étapes qui ont marqué mon parcours en matière de pratique musicale en façonnant artistiquement et intellectuellement ma personne. De là découle d'ailleurs toute mon expérience et surtout mes convictions et mes déductions quant à ce patrimoine musical qui nous vient de l'Andalousie musulmane.



Figure 1 : Mon association el Itihad el Fenni de Skikda au TNA Alger en 1972, festival de musique classique.

I. Mon premier déclic

Ou ce que j'appellerai mon éveil n'est autre que le 3e festival de la musique andalouse en 1972 au TNA d'Alger où j'ai participé avec mon association musicale El Itihad el Fenni à la finale de ce grand concours festival remporté par l'illustre association

Elmossilia d'Alger qui avait décroché alors le premier prix. Lors de ce grand rassemblement de l'élite musicale versée dans ladite musique, je me suis approché des musiciens et des maîtres pour les admirer en premier lieu puis les écouter avant d'avoir envie de leur poser certaines questions audacieuses car j'étais moi-même confus et des questions sans réponse me taraudaient l'esprit continuellement. Hélas, je suis resté perplexe et à la fois dérouté par leurs réponses approximatives à de simples questions que je leur ai adressées, comme par exemple la question portant sur les différents mouvements de la nouba, les mesures, les modes, les mchalias, les ritournelles, koursi, bachrafs, touchias, tchanbar, les haouzis, les mahjouz, etc. N'ayant pu assouvir ma curiosité, je suis resté sur ma faim sans toujours savoir des réponses convaincantes de la part des maîtres de cette musique qui utilisent un langage du terroir, pas du tout technique voire scientifique et qui ont plutôt une terminologie populaire et distincte d'une région à une autre. Pourtant un langage universel existe pour expliquer les fondements de la musique. Alors, j'ai décidé de trouver moi-même des réponses à ces questions qui restaient en suspens lors des différents festivals ou je me suis produit. Hélas, je suis resté perplexe et à la fois dérouté par leurs réponses approximatives à de simples questions que je leur ai adressées, comme par exemple la question portant sur les différents mouvements de la nouba, les mesures, les modes, les mchalias, les ritournelles, koursi, bachrafs, touchias, tchanbar, les haouzis, les mahjouz, etc. N'ayant pu assouvir ma curiosité, je suis resté sur ma faim sans toujours savoir des réponses convaincantes de la part des maîtres de cette musique qui utilisent un langage du terroir, pas du tout technique voire scientifique et qui ont plutôt une terminologie populaire et distincte d'une région à une autre. Pourtant un langage universel existe pour expliquer les fondements de la musique. Alors, j'ai décidé de trouver moi-même des réponses à ces questions qui restaient en suspens lors des différents festivals ou je me suis produit



Figure 2 : Avec mes élèves du conservatoire de Skikda dans les années 80.

II. Mon deuxième déclic

C'était en 1980 quand j'ai rejoint le conservatoire de musique de Skikda nouvellement créé, comme prof de violon, de solfège et de musique andalouse. Dans ce nouvel établissement créé par

décret de Wilaya, indépendamment du système de l'enseignement, j'étais parmi quatre autres professeurs de musique : trois Français qui enseignaient le piano, la guitare et les instruments à vent et un égyptien qui enseignait les maqams et le mouwachah. Mes premiers cours de la musique andalouse dans ce conservatoire c'était les chants faciles, des inqilabats comme enseignés dans le mouvement associatif par « le bouche à oreille ». Lors de ma première représentation de chants avec mes élèves, devant leurs parents, les profs Français ont remarqué que nos chants ont une ressemblance ou une inspiration de la musique médiévale et baroque, une musique à l'unisson et des modes (le majeur, le mineur) semblables aux nôtres, ceux de la musique andalouse, du moins dans les premiers tétracordes des échelles ou tab'e طبع طوع. En effet, j'ai choisi exprès ces deux modes car dans les cours de solfège à l'école de musique on enseigne aussi ces deux modes de l'occident pour expliquer la théorie des intervalles comme les tons et les demi-tons.

À la fin de la présentation des inqilabats avec leurs ritournelles koursi ou krèssè, les Français m'ont demandé « c'est quoi cette musique ? ». J'ai répondu tout simplement que c'est de la musique classique algérienne, son origine c'est l'Andalousie musulmane où un certain grand musicien nommé Zeriab dans son exil de Baghdad des mille et une nuits à Cordoue, première principauté des musulmans avait mis les premières pierres de cet édifice que nous héritons encore de nos jours. Les profs Français intrigués m'ont alors demandé s'il y avait des partitions pour ces chants ? Gêné, mais d'une manière spontanée j'ai répondu : non c'est une musique qui se transmet par oralité, de bouche à oreille et par les instruments de musique.

C'est là que nous avons engagé une petite discussion sur l'utilité de la transcription musicale pour mieux préserver les musiques anciennes, c'est le cas de la musique médiévale du chant liturgique des églises, les chants des troubadours contemporains des musulmans en Espagne et puis la préservation du chant de la période baroque au moment où la théorie du solfège a été complétée et qui existe jusqu'à nos jours grâce aux signes et autres graphismes qui fixent une musique qui sera éventuellement et authentiquement exécutée de la même manière, sans dénaturation et quel que soit l'origine du musicien.

Voilà ce qui m'a contraint à revoir ma méthode d'enseignement pour utiliser le solfège en parallèle avec l'enseignement du chant par l'oralité. J'avais une base en solfège, dans mon ancienne association El Itihad el Fenni de Skikda on avait cette chance d'avoir étudié le solfège par l'intermédiaire de notre cheikh M Boughandjioua Badreddine qui fut un professeur de musique au lycée dans les années soixante et soixante-dix, avant que la musique au lycée ne soit malheureusement suspendue. Je me rappelle de mon premier cours, un inqilab que j'ai transcrit aisément car dans notre association on a fait des tentatives avec réussite. Mais à cette époque ce n'était pas un sujet d'actualité ou de préoccupation, d'ailleurs on avait aucune trace de partitions en 1980 à notre niveau sur notre patrimoine classique andalou musulman. Pour l'anecdote, un de mes élèves très

curieux m'a posé cette question qui m'avait vraiment fait plaisir : « **Ya cheikh, lèh la musique andalouse noukoutbouha be solfège ?** ». Et c'était pour moi un émerveillement d'avoir posé l'inqilab « qom tara » sur une portée, l'afficher au tableau avec l'armature du tab'e, son mode dil/mouwel majeur, sa mesure en 2/4 et tous les outils du solfège pour expliquer ce chant. Puis un autre inqilab mineur raml maya, rit eryad avec sa mesure à 5/4. Au point où le prof M. Joël fut très charmé allant même à nous accompagner avec son piano. Il me proposa d'ailleurs d'harmoniser ces chants traditionnels en superposant des mélodies avec de l'harmonie pour en faire du contre point et du contre chant, technique qui dilue les voix soprano, alto, ténor et baryton. C'était une curiosité et une réussite avec ma chorale mais j'ai juste insisté pour que la mélodie de base domine et ne soit pas sacrifiées par les autres registres ajoutés.

Les gens qui ont écouté cette tentative de chant en polyphonie avaient l'impression que cette musique était la nôtre, cependant harmonisée à la manière du chant des églises agréable à ouïr. Nous autres algériens sommes habitués à cette dilution sonore étant donné que nous utilisons la théorie des accords pour accompagner nos chants de variété mais pas notre musique classique monophonique héritée de l'Espagne musulmane. Avec ces chants harmonisés mes élèves et moi avons obtenu le 3^e prix en 1986 lors d'un festival national des ensembles vocaux à Setif. Le jury très épaté n'en revenait pas, du malouf en harmonie c'était inouï et audacieux. On n'était pas les premiers à le faire mais il fallait oser, du moins sur le plan expérimental. Rappelons-nous du violoniste Mohamed Mokhtari en solo sur le mçadar mezmoum « ya men sekèn wasta sadri » avec l'orchestre symphonique d'Alger, puis d'autres maestros ont refait l'expérience qui de nos jours est rare.



Figure 3 : Conférence que j'ai donnée à la salle Franz Fanon à Riad el Feth, Alger en 2015.

III - Mon troisième déclin

C'était avec l'avènement de la révolution technologique du WEB qui nous a permis d'avoir des documents téléchargeables relatifs à la musicologie et sur l'histoire de la musique. Une

manne qui nous a facilité les recherches et l'acquisition de la connaissance et différents savoirs. C'était ainsi que j'ai pu échanger avec des musiciens d'autres horizons sur la musique, ce qui m'a permis de rédiger des articles, de découvrir sur la toile du net un domaine vraiment utile mais jusque-là presque méconnu chez nous.

Étant convaincu de l'utilité et des bienfaits de l'enseignement du solfège dans le mouvement associatif, je rédige dans mes blogs et sur les réseaux sociaux des articles sur les prestations des ensembles musicaux, sur les instruments de musique, les modes, l'histoire relative à la musique, j'insère des biographies des maîtres de la musique et tout en y ajoutant du mien, j'inaugure parfois des pistes qui apparemment n'ont jamais été empruntées selon mes lecteurs etc. J'agace aussi mon milieu car je n'aime pas les tabous et je ne me contente pas d'encourager et dire uniquement du bien sur les chanteurs ou les musiciens. Je bouscule aussi les aprioris en recentrant certaines déviations ou incohérences, alors forcément je déplais comme j'intéresse aussi ceux qui me lisent. Ma présence permanente sur le web par mes modestes travaux m'a valu une petite notoriété dans mon milieu musical et c'est grâce à ça que certaines associations m'ont honoré en m'invitant chez eux pour rendre hommage à mon humble personne et bien plus encore à mes recherches et mes synthèses que je partage généreusement.

Cette débauche d'énergie au cœur de ce domaine me cause aussi des désagréments. Il y a des personnes qui n'acceptent pas mes critiques d'art ou mes différents avis. Il faudrait dire que la critique d'art est un domaine qui n'est pas accepté chez nous dans le milieu artistique habitué aux félicitations, aux satisfécits et à la complaisance même si un chanteur par exemple passe à côté de son interprétation. C'était pour cela et pour d'autres frictions aussi avec certaines personnes malveillantes que j'ai songé plusieurs fois à cesser cet exercice mais devant les encouragements de pas mal d'amis virtuels ou réels j'ai continué et je persiste encore à tremper ma modeste plume pour la bonne cause. Cette petite notoriété dans notre milieu andalou m'a donné la chance inouïe d'être invité à donner des conférences ici à Alger à l'INSM et à la salle Ibn Zeydoun en marge du festival sanaâ ou dans ma région. Puis, j'ai mis un frein à mon élan et à ma poussée d'adrénaline, il fallait que je fasse enfin une pause dans la réflexion, ceci après plusieurs années disons de dur labeur. Je n'étais peut-être pas prêt ou assez mur pour cet exercice, malgré ma modeste maîtrise des sujets à traiter.

De rares mélomanes et des spécialistes de la musique m'ont encouragé à rédiger un livre et beaucoup estimaient qu'il était temps de le faire. Il était donc raisonnable pour moi de prouver que j'étais bien présent dans les moments de disettes en matière de publications et de réflexions sur notre musique dite classique : la nouba et ses dérivés. En effet, il est regrettable à titre d'exemple de voir qu'un seul livre sur le malouf, son histoire récente et sa théorie ait vu le jour depuis l'indépendance, désignant de fait l'ouvrage de la musicologue Dr Mme Maya Saidani.

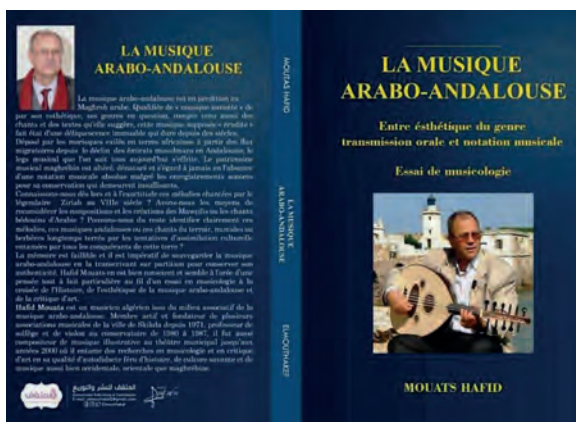


Figure 4 : première de couverture de mon livre La musique arabo-andalouse. Entre esthétique du genre, transmission orale et notation musicale édité en février 2021.

IV. Mon ultime déclic

Après tant d'années de recherches à fouiner dans une large documentation, j'ai enfin décidé de rédiger un essai en musicologie en choisissant un thème qui fut ma principale brèche pour aborder et approfondir mon sujet et donner aussi des réponses à certaines questions d'ordre musicologiques. À vrai dire, le livre de musique est absent. Les Algériens ont écrit peu ou pas du tout sur leurs musiques. Dès lors, j'étais bien décidé enfin à livrer mes pensées les plus profondes en matière de musicologie car il en va de l'intérêt de tous. Effectivement, je juge, arrivé à mon âge, qu'il est essentiel nonobstant

l'abondance des thèmes en musicologie de parler de l'essence même de toute musique savante.

Pour en revenir au livre que j'ai édité en février 2021 en pleine pandémie du virus corona, je dirais que :

- Son contenu comprend **un premier chapitre sur le volet historique** qui questionne en profondeur les fondements de cette musique qui puise sa source à Bagdad avant de se répandre en Andalousie au moyen âge et finir déposée par les morisques en terre musulmane, principalement dans le grand Maghreb arabe. C'était un entassement durant des siècles de musiques et de chants qui avaient subi des influences de la Grèce antique, de la Perse, de l'extrême orient, de l'Occident et aussi des musiques des terroirs dans les régions du Maghreb. Cette musique a été miraculeusement tant bien que mal préservée par ses maîtres de par l'unique méthode orale.

- Une série de questions me taraudaient toujours l'esprit : **avons-nous bien ou mieux conservé cet héritage ? Que reste-t-il d'authentique à cette musique. Est-elle une musique andalouse, une musique savante, classique, arabo- andalouse ?** C'est à cela que j'ai essayé de répondre à ces questions judicieuses dans un grand chapitre.

- Au **deuxième grand chapitre** j'ai fait **un état des lieux de ce patrimoine** en soulignant les incohérences et les confusions

dans cette musique avec ses trois écoles. Je me suis appuyé sur mon expérience pratique et théorique, sur des musicologues orientalistes qui avaient séjourné dans le monde arabe ou dans notre pays avant et après la colonisation de l'Algérie. J'ai essayé de soulever leurs erreurs aussi pour avoir étudié d'une manière rapide et conclusive nos musiques et leurs analyses faites dans la précipitation. J'ai cité des auteurs en mentionnant leurs écrits contenant les causes de la déperdition de cette musique. Un contenu qui converge parfois avec mes constats. Là j'ai donné l'exemple de certains pays qui ont une musique proche de nous qui est à base modale comme le maqam et le tab'è. Ces pays comme la Turquie, l'Iran et la Tunisie ont mis plus ou moins de l'ordre dans leurs musiques en faisant appel à la théorie universelle du solfège par la transcription sur partitions, même s'il y a une incompatibilité entre la musique occidentale et la musique modale des pays cités. Ils sont arrivés quand même à amalgamer la théorie ancienne des arabo-musulmans avec la théorie universelle du solfège. Le résultat est que leurs musiciens exécutent leur patrimoine musical presque de la même manière grâce à la lecture matérialisée sur papier

- Le **troisième chapitre** porte sur **l'absence de l'écriture** musicale qui préserve ces chants et ces musiques authentiques qui ne seront pas ternis ainsi par l'usure du temps et la mémoire faillible. Là je me suis référé au musicologue français **Jules Rouanet** qui avait séjourné en Algérie au début du siècle dernier et avait approché les maîtres de la musique andalouse d'Alger et de Tlemcen

pour l'élaboration d'un intéressant ouvrage intitulé « **La musique arabe** », sous la direction de l'édition d'Albert Lavignac et Lionel de la Laurence, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire (Paris: Librairie Delagrave, 1922: 2677). Voici sa citation : « **... il n y a pas de musique arabe écrite** », « **les ouvrages des anciens et ceux des modernes ne sont en effet, accompagnés et expliqués par aucune mélodie notée, l'élément le plus clair et le plus probant de l'analyse de la discussion et des comparaisons est toujours absent.** ».

- J'ai posé à mon tour une question judicieuse qui me revient depuis un bon moment : « **pourquoi les arabes ou les arabo-musulmans n'ont pas inventé des signes qui fixent une lecture musicale, exactement comme une langue écrite et parlée ? Une musique qui aurait dû se traduire par une écriture musicale que toute personne initiée à la théorie de la musique aurait pu lire et exécuter.** ».

Toute ma réflexion et mes recherches se sont donc focalisés sur cette omission coupable de tous les musiciens en Andalousie et ceux qui se sont installés au grand Maghreb arabe après l'expulsion des musulmans et des juifs suite à la chute de Grenade, dernier bastion des musulmans et même jusqu'à au début du 17^{esi} siècle où il y a eu encore des expulsions. Ainsi, j'ai tenté de répondre dans mon livre à ma propre question en opposant mes arguments puisés d'une longue recherche en parcourant pas mal d'ouvrages sur l'histoire de la musique an-

dalouse. J'ai donc essayé de lever le voile sur cette lacune qui à mon avis avait causé des dégâts car aujourd'hui nous sommes dans la confusion et des questionnements sans fin.

Nous sommes presque les seuls à négliger la notation musicale et la rigueur qu'elle instaure au niveau musical. Maintenant, libre à celui ou à celle qui ne se reconnaît pas dans une démarche scientifique, technique et rationnelle de faire le spectateur résigné en s'abstenant aussi d'entraver ceux qui veulent aller de l'avant pour l'avenir de nos enfants et de nos arts.

V. Musique savante

On a toujours qualifié notre patrimoine musical hérité de l'Andalousie musulmane de musique savante c'est-à-dire une musique sérieuse appartenant à une certaine catégorie de gens, souvent des citadins sédentarisés dans de grandes villes ou agglomérations. Une grande musique qui a ses règles, ses traditions et son histoire, structurée sur la base d'une théorie élaborée et parfois complexe. Contrairement à la musique folklorique (une musique d'instinct et embryonnaire, un art à usage populaire) dont les adeptes semblent négliger le raffinement sonore, se contentant de mélodies courtes et rébarbatives. Celle-ci est généralement exécutée avec très peu d'instruments et avec une poésie accessible à tous, loin des cercles fermés de lettrés et de ceux qui détiennent un capital culturel conséquent.

De là, j'ai encore posé d'autres questions : ***Que reste-il d'authentique ou d'andalou à notre musique savante ?***

1. Ya-t-il urgence à transcrire sur partition notre patrimoine andalou ?
2. Qui doit entamer ce travail de sauvegarde ? Pour qui et à quelles fins ?
3. Doit-on enseigner le solfège dans le mouvement associatif andalou ? Quelle méthode pour quelle pédagogie ?
4. Que faut-il faire pour entamer un travail de fond dans le champ de la musicologie relatif à la sauvegarde et la promotion de la tradition musicale ?
5. Doit-on garder le statu quo et continuer à enseigner notre musique dite «savante» en privilégiant l'oralité comme unique méthode d'apprentissage de la musique ?

De prime abord, on constate que cette musique a très peu de règles en l'absence d'une théorie élaborée soit par consensus entre les gens du domaine (chercheurs, professeurs, praticiens, amateurs), soit par un illuminé à l'exemple des plus grands savants musulmans tels que El Kindi ou El Farabi (il y'en a d'autres à l'évidence) qui étaient soucieux de tracer les reliefs théoriques de la musique arabe puis d'en fixer les règles dans un élan individuel qui allait vite être approuvé par la communauté des musiciens et mis à profit de l'art en vigueur. Ensuite, je dirais que cette musique a subi certaines influences par le passé, ottomanes, maghrébines et occidentales. Une accointance due à l'apport des musiciens locaux ou des musiciens ambulants des occupants qui nous ont colonisés.

Tous les milieux où l'on pratiquait la musique dite andalouse au Maghreb ont fait le sujet d'incohérences et recèle des zones d'ombres qu'il y a dans cet héritage du patrimoine musical andalou, mais un pays au moins a essayé de mettre de l'ordre en organisant des séminaires dès leurs indépendance sur la situation de marasme et la polémique sans fin entre les maîtres de cette musique car il y a des écarts entre les versions des noubas et tout ce qui tourne autour comme dérivés du concept de la nouba. Si les Marocains et les Algériens ont réussi à rassembler des recueils de poésies chantées, en les répertoriant, les classant et les corrigeant, les Tunisiens ont fait dans le mieux. Ils se sont intéressés à la sauvegarde de leur patrimoine malouf au moyen de la notation musicale, c'est-à-dire par la transcription des noubas et des musiques écrites sur partitions. Un pari tenu depuis 1963.

VI. Perspectives d'avenir

Par mon exposé, je ne déplore pas seulement et humblement la situation de notre patrimoine andalou qui est à mon avis stagnante et avec peu de perspectives, alors on doit mettre de l'ordre pour pouvoir aller de l'avant et enfin hisser plus haut cette musique et pourquoi pas lui donner une dimension universelle, d'ailleurs on l'a déjà qualifié de musique classique ou savante.

Je suggère ainsi dans les lignes qui vont suivre quelques propositions qui contribueront j'espère à la reconsidération de la question de la transcription musicale du patrimoine arabo-andalou et sa transmission à la nouvelle génération par l'outil du solfège, seul garant de la bonne préservation et évidemment avec l'apport de l'indispensable oralité comme transmise depuis des siècles de générations en générations.

Pour une structure institutionnelle de base

1. J'estime que la première décision à prendre au niveau des plus hautes instances du ministère de la culture est de réunir tous les passionnés de cette musique autour de ce dossier. Musicologues, maîtres de la tradition orale des trois régions du pays et représentants des trois écoles devront donc être conviés à des séminaires.
2. Ceci afin d'engager une profonde réflexion et soumettre enfin des actions susceptibles de mettre fin à la désoccupation et au délaissement du débat autour du sujet. Une substantielle méga structure serait ainsi mise en place afin d'élaborer un travail de fond et d'affranchissement si toutes les conditions et la volonté collective seraient à priori réunies.
3. **Récupération, classification et numérisation du patrimoine existant**
4. **Faire un état des lieux et un bilan** sur tout ce qui a été entrepris depuis l'indépendance du pays tout en faisant montre d'un intérêt particulier pour les premières expé-

riences à l'instar des trois festivals anecdotiques de la musique dite andalouse de 1967, de 1969 et celui de 1972 au TNAIger.

5. **Récupération au maximum de documents** ; sonores, manuscrits, recommandations et résolutions des séminaires, forums et autres rapports de regroupement, biographies des maîtres, l'imagerie, les témoignages, les livres édités sur nos musiques et nos chants.
6. **Numérisation et sauvegarde** de tout ce magma informationnel dans une banque de données unique.
7. **Mettre en place les procédés juridiques, les moyens matériels et pédagogiques.**

Sont concernés par cette perspective d'avenir : le ministère de la culture qui s'occupera des éditions et des publications, des manuels pédagogiques, des répertoires tant sur les poésies que sur les chants et les musiques, des supports sonores, imagerie ; **Le Ministère de l'éducation nationale** donnera les outils juridiques pour avaliser les diplômes et les attestations des élèves formés au conservatoires ou aux instituts de la musique, ainsi que pour la formation et l'encadrement pédagogique par des professeurs. **Le Ministère de la Jeunesse et des Sports** contribuera par une aide financière, matérielle et aussi par la permission d'utilisation des infrastructures comme les maisons de jeunes, les auberges de jeunesse, les camps de colonies de vacances, les centres aérés et autres... **Le Ministère de l'Intérieur** avec les domaines de l'immobilier et les autres organismes fonciers dégageront des locaux et des infrastructures pour la pratique musicale, pour sa promotion et son épanouissement. (Il y a des locaux non utilisés dont les cinémas qui sont fermés). Je pense ici notamment aux salles de spectacles ou les théâtres encore gérés par les municipalités. **Les grandes sociétés privées ou publiques** (comme la Sonatrach avec son riche département des œuvres sociales à titre d'exemple, peuvent financer leurs propres écoles de musique tout en œuvrant dans ce même cadre et en gardant les mêmes statuts. - **Le dernier contribuable et qui n'est pas des moindres c'est l'Etat** lui-même, autrement dit les plus hautes sphères institutionnelles. Une importance particulière sera bel et bien accordée à cet art, ce qui apportera une forme de stabilité à la société et un bond considérable à celle-ci en matière de développement culturel. Bien sûr, sans omettre les autres arts ou activités artistiques qui bénéficieront aussi de tous les égards. - L'État avec ses gros moyens, construira (ou reconvertira des bâtisses) des conservatoires pour chaque Wilaya où des structures annexes seront installées dans l'ensemble des Dairas, ceci, afin de vulgariser la pratique musicale par une réelle démocratisation et par l'accès facile aux arts dans les coins les plus reculés du pays. - Une autre action que l'état devrait prendre en charge, c'est la dotation pour les

écoles de musiques en outils pédagogiques comme les instruments de musique.

VII. L'impérativité de la promotion de la lutherie

Il faudrait aussi impérativement tenir compte de la logistique et penser à la fabrication massive des instruments de musique. Il est clair que notre pays n'a jamais investi pour une manufacture des instruments. Déjà, la lutherie n'est nulle part enseignée, sauf sans intérêt et sans répercussion par un passé récent à l'institut National Supérieur de la Musique. Pourtant, il existe des artisans luthiers qui fabriquent des instruments acoustiques de qualité (mandole, mandoline, luth et ses dérivés la kouitra et le oud arbi etc.) mais qui n'arrivent pas à satisfaire la demande. L'État peut subventionner ces artisans ou leur donner des locaux afin qu'ils transmettent leur savoir-faire aux jeunes. En perspective, l'État financera des stages en lutherie dans le monde arabe, en Turquie ou en Occident et fera en sorte d'embaucher des maîtres luthiers qui encadrent les stagiaires. Enfin, **le Ministère de la Formation Professionnelle** peut créer des classes de lutherie au niveau des centres de formation professionnelle avec le concours des luthiers avérés.

SAADAoui Mohammed

Médecin pédiatre - musicologue et enseignant de musique.

Ibnou_sina2010@hotmail.com

Propositions d'analyse des modes algériens

L'intérêt de l'étude des modes réside dans la recherche de la compréhension des règles de composition régissant ce répertoire. Cette étude ne peut se faire sans données écrites permettant d'analyser les pièces, débattre et sortir avec des conclusions. Le travail de mémoire ne peut expliquer ni résoudre à lui seul l'ensemble des problèmes rencontrés. L'enseignement prodigué jusqu'à l'heure actuelle ne permet pas cette évolution. *Nous avons la responsabilité de changer et faire évoluer les choses afin d'ouvrir la voix de la connaissance, complément indispensable, à mon sens, aux acquis transmis par l'oralité.* L'étude des modes m'a intéressé depuis que j'ai découvert le monde des maqams turcs grâce à mon maître **Halil Karaduman**, auprès de qui j'ai, non seulement appris le qanun, mais également la musique classique turque et les rudiments d'analyse modale. Cette belle escapade orientale m'a permis d'avoir un regard neuf sur ma musique. Je vous propose une revue sommaire des modes de la musique andalouse en apportant des éléments de structure. Une étude exhaustive dégageant le fonctionnement des modes, et par conséquent les règles de composition usitée par les compositeurs de cette musique, ne peut être réalisée sans l'écriture et l'analyse de l'ensemble du répertoire.

Il n'y a pas d'art sans connaissances techniques.

1. Le Mode DIL

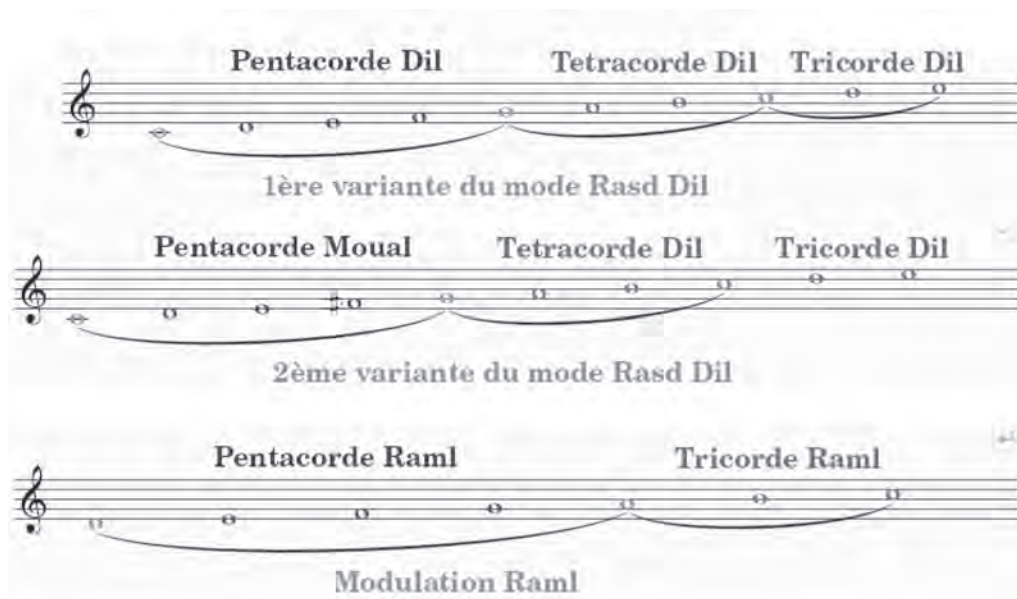


L'ambitus comprend toutes les notes allant du grave à l'aigu. Autrement dit l'octave (ici Do à Do), les notes complémentaires à l'aigu (ici Do Ré Mi) et les notes complémentaires au grave (ici Do Si La Sol).

NB : pour la clarté de l'exposé, le pentacorde est représenté en bleu, le tétracorde en vert. Les notes pivots, en rouge, sont ces notes station sur lesquelles peut commencer une mélodie ou sur lesquelles on observe une cadence mélodique (une station d'arrêt momentané) ou à partir desquelles on démarre une modulation.

- **La tonique** étant le Do.
- **La dominante et note pivot** est le Sol.
- **La sous tonique est à ½ ton de la tonique, c'est donc une sensible.**
- **Le mouvement de la mélodie est souvent descendant, c'est-à-dire que la mélodie commence par les sons aigus et descend.**

2. Le Mode Rasd Eddil



Rasd Eddil veut dire *Rasd sur le Dil*, c'est-à-dire le Rasd sur la note Do. Il partage avec le mode Rasd (qui n'est autre que le mode Raml Maya avec des particularités propres) une signature de finition qu'on peut appeler *signature Rasd*, d'où le nom de mode Rasd pour le différencier du mode Raml Maya. Cette signature Rasd est représentée, en autres, par **le saut Sol- Mi** évitant la note Fa dans son mouvement descendant.

Les deux particularités du Rasd Eddil sont les suivantes :

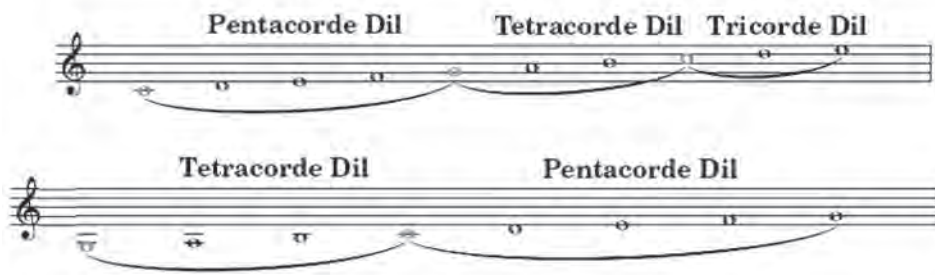
Il utilise très souvent dans son mouvement conjoint descendant vers la tonique, à partir de la dominante Sol, le genre ou la saveur Moual, comme illustré à la 2^e variante sur la plaque ci-dessus.

Dans son mouvement de résolution vers la tonique, il utilise presque toujours une signature du mode qui est le saut Sol- Mi en évitant la note Fa, comme signalé plus haut.



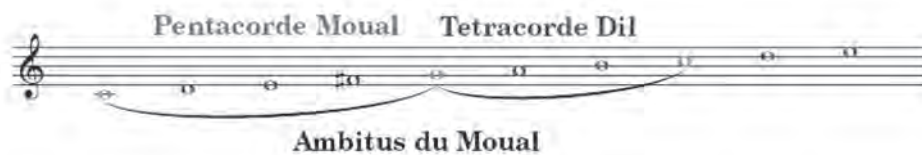
A titre d'exemple, ce kursi Rasd Dil le saut Sol – Mi (en notes rouges), et la saveur Moual illustrée ici par le Fa # (en rouge) du pentacorde Moual en mouvement descendant.

3. Le Mode Maya



- Le mot Maya désigne la note Ré dans la tradition orale.
- On le joue sur le Do alors qu'il devrait, peut être, être joué sur le Ré.
- Il emprunte alternativement les saveurs (genres) du Dil et du Moual.
- On utilise fréquemment, mais pas toujours, la partie complémentaire aux graves (genre Dil sur le Sol) contrairement au Dil et au Rasd.

4. Le Mode Moual

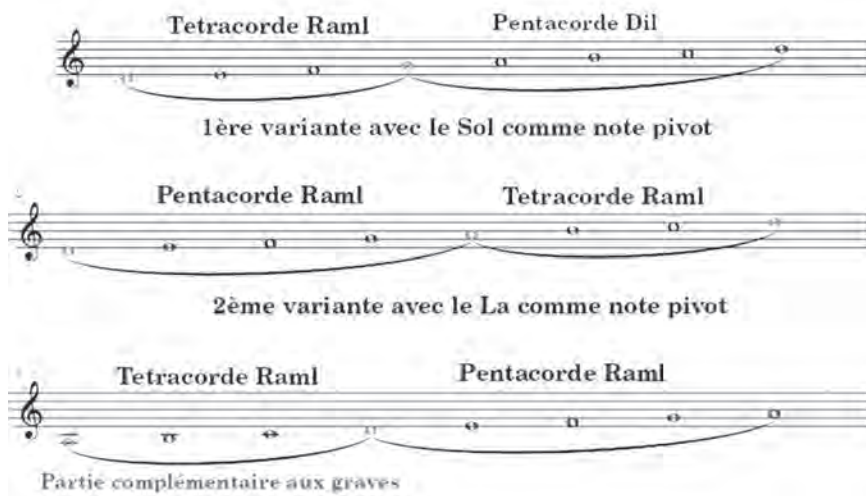


Equivalent du mode Pençgah ottoman,

très rarement utilisé comme son équivalent ottoman. Il sert surtout comme saveur dans certains modes comme le Dil, le Rasd Eddil, le Maya, le Hsine. Dans le répertoire de la musique andalouse, on ne dénombre qu'une seule composition.

- **Tonique** : le Do ;
- **Sous tonique est une sensible** : Si ;
- **Dominante et note pivot** : Sol.

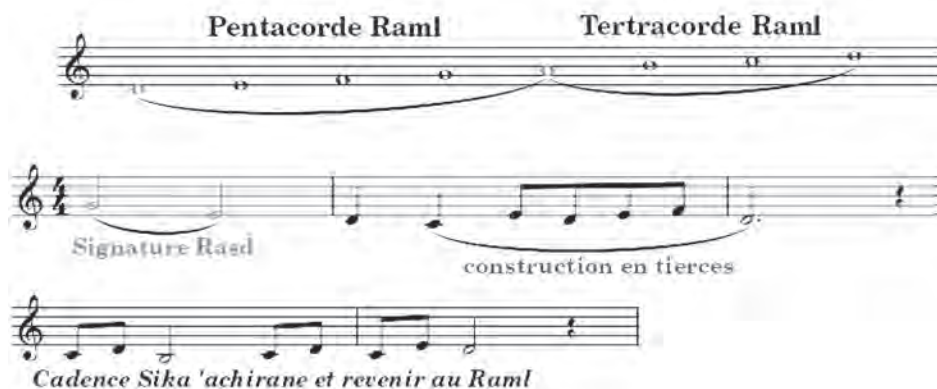
Le Mode Raml Maya



- **Tonique** : Ré
- **Mouvement de la mélodie** : ascendant descendant ;
- **Dominante et note pivot** : Sol et parfois le La
- **Sous tonique /Sensible** : Do ou Do# selon les besoins de la mélodie, mais très souvent Do, donc sous tonique ;
- **Comporte deux variantes** :

La 1^{ère} utilise l'assemblage tetracorde Raml-pentacorde Dil et la 2^e utilise l'assemblage pentacorde Raml-tétracorde Raml, selon que la note pivot soit le Sol ou le La.

5. Le Mode Rasd

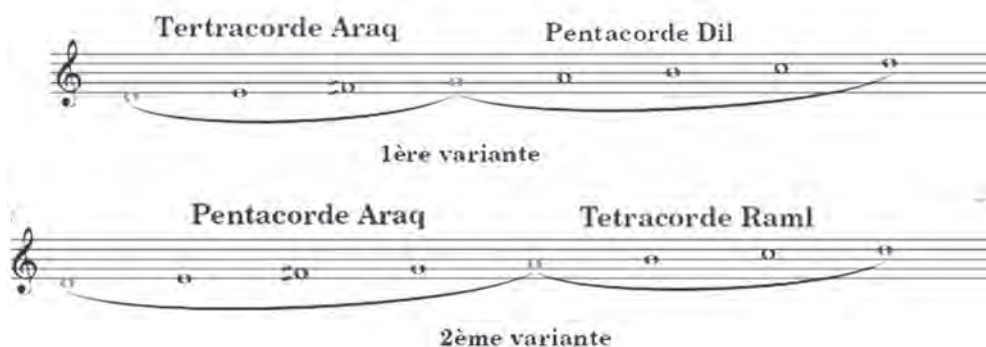


- **Tonique** : Ré
- **Mouvement de la mélodie** : ascendant descendant
- **Dominante et note pivot** : La
- **Sous tonique** : Do
- **Construction** : Pentacorde Raml- tetracorde Raml,
- cadence sur le Sika 'achirane,

[37]

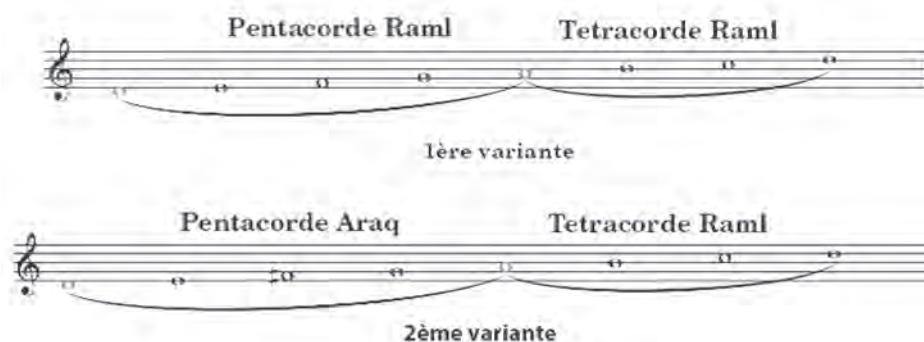
Particularité Rasd comme pour le Rasd Dil : le saut Sol- Mi en évitant la note Fa en mouvement descendant. On retrouve d'autres particularités que partage les deux modes précités.

6. Le Mode Araq



- **Tonique** : Ré ;
- **Dominante** : Sol ou La selon les besoins modaux ;
- **Sous tonique** : Do ;
- **Mouvement ascendant descendant à partir de la dominante** ;
- *Le Fa # ne semble pas tempéré, il est diminué de 1 à 2 commas selon la sensibilité des musiciens.*

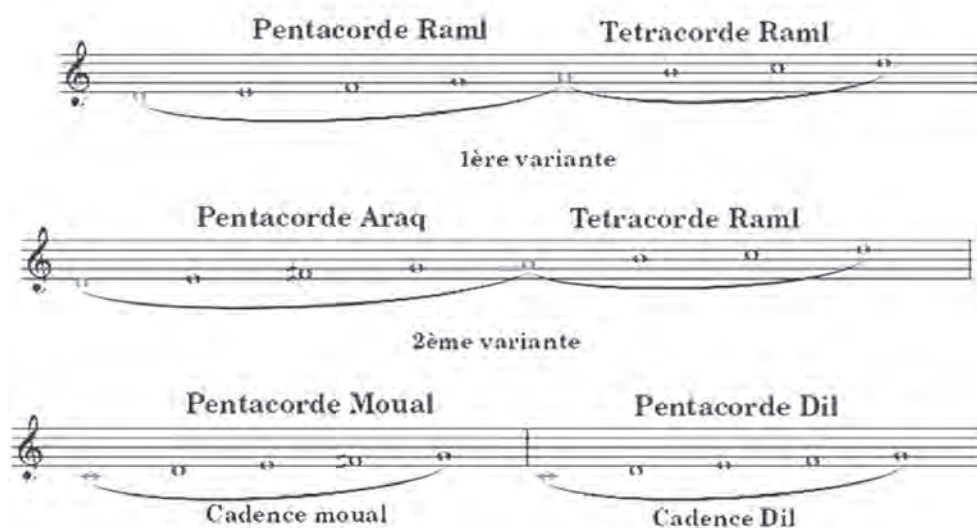
7. Le Mode Jarka



- **Tonique** : Ré
- **Dominante** : La
- **Sensible** : Do#
- **Mouvement ascendant descendant à partir de la dominante**
- **Le Fa # est tempéré ici contrairement à celui du mode Araq.**
- *On ne lui connaît pas de composition dans le répertoire de la nouba. Dans les neqlabats il y a assurément une confusion de classement.*

Le Mode Hsine

[38]



- **Tonique** : Ré
- **Dominante** : La
- **Sous tonique** : Do
- **Mouvement ascendant descendant à partir de la dominante La**
- *Ce mode utilise alternativement l'échelle du mode Raml Maya et celle du mode Araq. C'est une juxtaposition de modes.*
- *Il présente deux cadences différentes sur le Do en utilisant soit le Moual quant la mélodie est sur l'Araq soit une cadence Dil lorsque la mélodie est sur le Raml Maya.*

8. Le Mode Ghrib

Le mode **Ghrib** comme son nom semble l'indiquer, est un mode qui doit avoir la particularité de sortir de la logique modale andalouse pour aller butiner sur des fleurs orientales. Ceci en raison de la ressemblance de certaines pièces avec le Bayati et le Muhayyer.

L'exemple suivant illustre les confusions qu'on trouve de temps en temps dans la classification des pièces dans les registres de la nouba. A l'exemple suivant, Msaddar classé Ghrib, (Leylatou el ounsi), présente une cadence sika.

Transcription: Mohamed Saadaoui Leylatou El Ounsi Patrimoine classique algérien

♩ = 95

9. Le Mode Zidane

Tetracorde Zidane Pentacorde Dil

1ère variante

Pentacorde Zidane Tetracorde Sika

2ème variante

Pentacorde Zidane Tetracorde Zidane

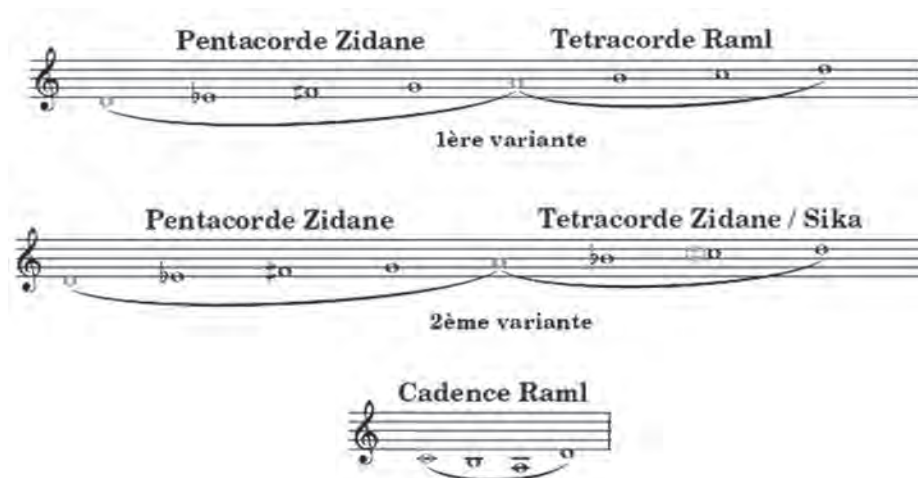
3ème variante

La 1^{ère} variante de ce mode (Tétracorde Zidane et pentacorde Raml) trouve son équivalent dans le Hijaz de la musique ottomane ; seulement le Si bémol observé chez nous est abaissé d'un ou deux commas selon les contrées orientales. De même le Mi bémol est augmenté d'un comma et le Fa # abaissé d'un comma dans les contrées orientales et arabes ; il ne sont donc pas tempérés.

La 2^e variante de ce mode, Pentacorde Zidane et tétracorde Raml, trouve son équivalent dans le mode Hijaz Humayyun de la musique ottomane. Dans ce cas la sous tonique est une sensible.

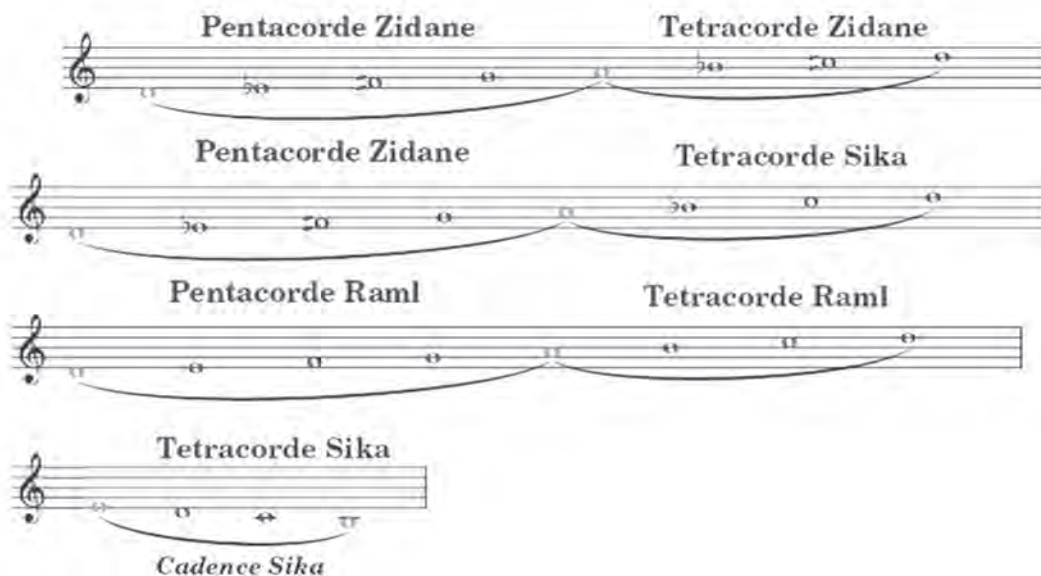
La 3^e variante de ce mode, Pentacorde Zidane et tétracorde zidane est l'équivalent du Hijaz Zirkula de la musique orientale.

10. Le Mode Raml



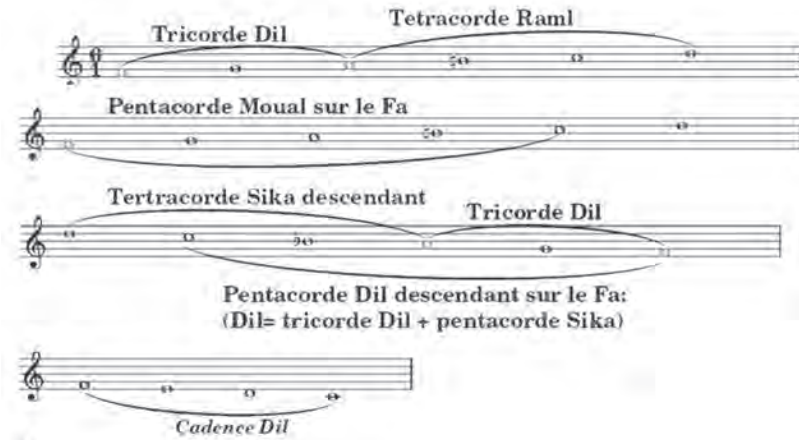
- **Tonique** : Ré
- **Dominante (Note pivot)** : La
- **Sous tonique** : Do
- **Mouvement descendant** à partir de la note **Ré aigu**, particularité de la musique modale d'avoir l'octave de la tonique qui fonctionne comme une dominante.
- Dans ce mode, le début doit débiter par la dominante et marqué le genre ou saveur Raml d'où le nom de Raml donné à ce mode. **Quand au pentacorde Zidane, il est identique à celui du mode Zidane. A la résolution, on utilise souvent la 2e variante du Zidane (Pentacorde Zidane et tetracorde Sika).**
- Autre particularité, certains pièces présentent une cadence mélodique Raml dans les sons graves, comme mentionné sur la plaque précédente. Une espèce de signature du mode.

11. Le Mode Mjenba



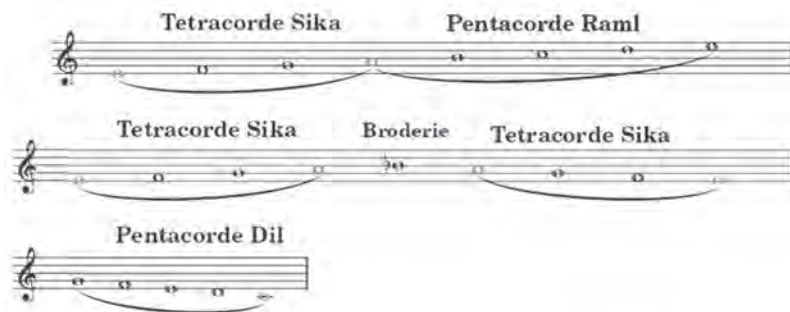
Ce mode utilise les différentes variantes du Zidane avec une particularité de modulation vers le mode Raml Maya et le Sika Achirane, c'est-à-dire le Sika sur le Si Grave comme résolution dans certaines compositions, d'où l'appellation de Mjenba qui veut dire s'écarter de la ligne originelle (le fait de quitter carrément le mode Zidane et faire une modulation et une cadence sur un autre mode comme le Sika Achirane ou le Raml Maya).

12. Le Mode Mezmoum



- **Tonique** : Fa ;
- **Note pivot** : La qui est le 3^e degré ;
- **Sensible** : Mi ;
- **Mouvement** : Ascendant descendant. La mélodie commence le plus souvent par la dominante, ici la note La (3^e degré).
- Phénomène d'attraction de note en mouvement ascendant les notes **La Si bécarré Do** et en mouvement descendant **Do Si bémol la Sol Fa** pour marquer la saveur Dil sur le **Fa** (Mezmoum).
- En général, la note Ré aiguë est la plus haute. La partie complémentaire au grave utilise le genre Dil sur sa note originale Do.

13. Le Mode Sika



- **Tonique** : Mi ;
- **Notes pivots** : Do et La selon les besoins de la composition ;
- **Mouvement** : descendant ;
- **Cadence complète et résolution** : saveur Dil pentacorde et Sika dicorde en mouvement conjoint à partir du Do et redescende en mouvement également conjoint pour présenter la saveur Sika finale.
- **Equivalent du mode Kurdi ottoman et arabe.**
- *A noter que souvent on confond entre le Zidane sur le Mi, en utilisant le Sol#, et le Sika avec le Sol Bécarré, en mouvement descendant et marquer la cadence sur la tonique, une sorte d'une Sika Mjenba*

Conclusion

La compréhension des modes et leur fonctionnement, soit les règles de composition modales, **nécessite une revue et une analyse exhaustive de l'ensemble du répertoire**. Cette étude ne peut se faire que sur la base de **documents transcrits pour révéler les règles et mettre le doigt sur certains dysfonctionnements inhérents à la culture de la transmission orale**.

- Aimer cette musique c'est
- lui donner les moyens de s'exprimer correctement ;
- la faire découvrir aux autres ;
- la transmettre dignement à la jeune génération ;
- Enfin, lui rendre son statut réel de musique savante et la faire évoluer .

TEBBANI Lynda-Nawel

Docteure ès Lettres, chercheure en Lettres et Musique, Romancière, Paris

lyndanawel@hotmail.fr

Herméneutique nouvelle de la poésie-chantée de la musique classique algérienne

Nous proposons de réfléchir à une herméneutique nouvelle de la poésie-chantée de la musique classique algérienne. Pour cela, nous voulons mettre en avant une sémiostylistique (Molinié) de l'art Verbal andalou comme quintessence du patrimoine culturel. Prenant place dans un choix non exhaustif des poèmes-chantés de la musique classique algérienne, nous observerons le travail poétique, esthétique et sémiotique qui permettra de nommer cet art verbal. Depuis les *qc'id* tlemcenien de Bensoussan, Ben Triqui et Ben M'saib jusqu'aux chants *chaabi* d'Alger en passant par les cantiques *maalouf* constantinois, il s'agira de démontrer comment le chant traditionnel classique participe à la préservation d'un patrimoine linguistique, entre une lexématique précise et élevée, et une poétique sublimée. Devenus mystes, les spectateurs, auditeurs et membres participants à ce patrimoine en partage et legs, sont dans ce *lieu de pensée* qu'est la salle de concert et le livre, dans un précipité de préparations et d'élaborations directes mobilisées et construites par des institutions officielles ou non, lors de festivals, de concerts et de salons.

[42]

Nous avons eu plusieurs pertes dans l'élaboration de cet article issu du colloque et dans sa préparation, je pense notamment à Yahia Ghouli mais tout particulièrement je pense à mon ami Hamed Triki. Parler d'héritage et de legs, de ce passage de relais de témoins entre des figures de la musique classique algérienne et le présent dans lequel nous vivons, c'est aussi penser à ces personnes érudites passionnées vivant la musique dans leur âme et dans leur chair qui ont permis de la rendre tout à la fois *sacrée* et *sacralisée*. *Sacrée* comme étant quelque chose d'intouchable référant à une forme quasi immaculée et *sacralisée* dans le sens où il s'agit de la partager religieusement au sens latin du terme, c'est-à-dire dans le lien et dans l'échange. Dans la tradition de ce patrimoine, des textes et dans la traduction des chants, il y a aussi cette tradition de l'orant : celui qui voue un culte à cet art. Celui-ci dans la seule écoute et cet autre dans l'entente. C'est-à-dire à la fois ce qui est entendu et ce qui est compris. Par plusieurs aspects cette musique classique est un mystère et elle appelle au myste, c'est-à-dire au mystique. C'est pourquoi, on ne peut proposer une réflexion sur l'herméneutique et ce secret révélé d'un texte qui viendrait être analysé, sans penser à cette passion en partage. Passion comme douleur, aujourd'hui. Plus que jamais quand on pense que les maîtres, les penseurs les plus grands passionnés viennent à nous quitter et passion comme l'amour divin presque, celui qui rappelle que nous avons une chance extraordinaire de nous réunir ensemble. Tout à la fois pour dire combien on aime, cet art combien il fait partie de notre vie, comme objet de recherche et objet de discipline mais aussi ce sujet d'amitié, de parcours de vie.

Penser, alors, à l'un c'est aussi rendre hommage à l'autre et rendre hommage à Dali c'est aussi penser à tous ses amis que nous avons perdus avec qui on avait une passion d'écoute, de jouer et d'entendre. Il m'était important d'entamer mon propos par cette nécessaire réflexion : l'art algérien ne meurt pas si nous gardons vivants à nous-mêmes ceux qui l'ont créé, ceux qui le partagent et magnifient.

La passion de la musique classique algérienne est, avant tout, une passion de vie et d'âme. Absolue dévotion pour un art multiséculaire, ses orants lui offrent temps sans compter dans son apprentissage, son partage et sa transmission. Parler de musique n'est pas anodin, c'est sérieux et demande respect. Respect pour toutes celles et ceux qui l'ont rendu vivante, sacrée et intemporelle. En réalité, convoquer la musique classique algérienne, c'est avant tout provoquer des émotions et des ressentiments. Car elle se ressent, se vit et imprime en nous une nécessaire évidence : elle est unique.

Ce modeste article ne cherche pas tant à rendre compte d'un historicisme de la musique classique algérienne ou d'une liste biographique de noms célèbres, qu'à démontrer cette passion pour un art verbal pur et absolu. Seront, alors, pardonnés des manquements ou des oublis. Cela ne sera que juste justification de cette quintessence unique : on ne peut la réduire à quelques pages ou mots, quand son univers demande une éternité pour être découverte et surtout comprise.

Introduction

« (...) on devrait écrire non pas « sur » la musique mais « avec » la musique et musicalement demeurer complice de son mystère ... ».

Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, p.248

يَا عَشَّاقُ حَزَجْتُ تَتَمَاشَى * فِيمَا لَقَيْتُ وَاحِدَ النَّهَارِ
يَعْرِضُ لِي زَايَسٌ مِنَ الرِّيَاسِ * مَا شِئِيَ عَلَى حَاشِيَةِ الْبَحَارِ
أَشْ قَالَ لِي يَا مَنْ مَلَكَ عَقْلِي * زَانِي نُجَبِّكَ يَا الْقَمَرِ
حَضْرِيَّةٌ مِنْ مَدِينَةِ فَاسَ * مِنَ الْقُصُورِ الْعَالِيَةِ
مِنْ الْقُصُورِ الْعَالِيَةِ * فِي كُلِّ زَنْقَةٍ حَالِيَةِ

يَا عَشَّاقُ Mçaddar Rasd eddil

Istikhbar de Nadir Marouf¹ au sujet des exergues :

« Le chant "عَشَّاق" Ya 'uchchaq " confirme le propos de Jankelevitch cité en exergue. Nous sommes, ici, avec la musique. Le poème passe en second plan, il ne dit rien de jouissif. Il est porté par la musicalité, qui est très belle, avec cette gamme pentatonique qu'offre le Rasd-dhil. En effet, la dialectique du registre esthétique et du registre sémantique, valable dans le cas général, est asymétrique.

Cela dit en passant, le Melhoun (hawzi et 'Aroubi) recèle du sens à bien des égards. Il est texte d'abord, musique, ensuite.

Cet article tend à réfléchir la problématique linguistique chantée par l'apport de la poésie-chantée de la musique classique algérienne. Comme l'expose Nadir Marouf, cet art est texte d'abord, musique ensuite.

Pour cela, nous voulons mettre en avant une sémiostylistique² de l'art Verbal andalou (nous utilisons ce terme générique afin de limiter la problématique de l'appellation musicologique entre arabo-andalou, maghrébo-andalou, çana, ghanati, etc) comme quintessence du patrimoine culturel. Prenant place dans un choix non exhaustif des poèmes-chantés de la musique classique algérienne, nous mettons en exergue la poétique, esthétique et sémiotique qui permettront de nommer cet art verbal. Depuis les *qc'id* tlemcenien de Bensoussan, Ben

Triqui et Ben M'saib jusqu'aux chants *chaabi* d'Alger en passant par les cantiques *maalouf* constantinois, il s'agira de démontrer comment le chant traditionnel classique participe à la préservation d'un patrimoine linguistique, entre une lexématique précise et élevée, et une poétique sublimée. Devenus mystes, les spectateurs, auditeurs et membres participants à ce patrimoine en partage et legs, sont dans ce lieu de pensée qu'est la salle de concert et le livre, dans un précipité de préparations et d'élaborations directes mobilisées et construites par des institutions officielles ou non, lors de festivals, de concerts et de salons.

Pour ce faire, nous allons rendre compte de l'essentiel *mizane* sur lequel se fondent la poétique et la musique de ce patrimoine. Le *mizane* est le système rythmique, le rythme et le tempo. Mais il est, avant tout, l'élégance d'un mouvement. Et c'est pourquoi, nous souhaitons rythmer notre article de mouvements de réflexions.

Tout d'abord, nous expliquerons le lien entre sémiostylistique et musique classique algérienne, en démontrant le *wissal* de la *Musikè*. Pour cela, nous évoquerons la nécessité des sources poétologiques. De plus, si la musique classique algérienne revêt l'aura des grands *chioukh*, il ne faut omettre l'apport du féminin à cet art, qu'il soit acteur ou sujet. Car c'est bien par l'art poétique, autrement nommé par nous, l'Art verbal andalou que s'expose une forte *artistisation* somatique. En effet, si la poésie-chantée de la musique classique algérienne est patrimoine, c'est qu'elle participe et fonde la Culture Algérienne. Enfin, nous verrons comment l'on peut parler d'une poétique andalouse et d'un Art de la *Musikè* pour louer ce trésor national et résolument universel.

Sémiostylistique et musique classique algérienne : le wissal de la Musikè

La sémiostylistique est une théorie de philologie et de philosophie du langage développée et conceptualisée par Georges Molinié, feu notre directeur de recherche. Il propose dans ses deux essais, *Sémiostylistique*, *L'effet de l'art* et *Hermès Mutilé, Vers une herméneutique matérielle*, *Essai de philosophie du langage*, ses hypothèses sur la littérarité transformée par le concept d'*artistisation* en *art verbal*. L'objet commun à sa réflexion et à notre proposition de l'Algérianité littéraire³, théorie

1 - Nous partageons pour cet article des extraits de nos entretiens inédits avec Nadir Marouf et Cheikh Salah Boukli, effectués à Tlemcen en 2018.

2 - Molinié Georges, *Sémiostylistique*, L'effet de l'art, Paris : PUF, 1998.

3 - Notre travail propose un double état de lieu tout en cherchant à placer le roman algérien dans le champ critique théorique. Il s'agit de démontrer comment la qualification du roman algérien comme [francophone] et/ou [postcolonial] impose des lectures-analyses qui échappent à la littérarité du texte, qui lui imposent des codes d'interprétation biaisés et ne permettent pas démontrer la poétique et l'esthétique des textes. Pour cela, il s'agira de dé-lire la critique théorique du roman algérien contemporain, afin de sortir des apories, des lieux communs et des réflexions enjointes à ce dernier qui souvent sont passésistes et datés. Il s'agira de faire l'état des lieux du roman algérien dans un double mouvement, l'état des lieux de ses œuvres et de ses lectures. Le dernier mouvement se veut réflexion clairement libre et subjective qui sera conclusion de notre proposition assumée d'une nouvelle conceptualisation de la production littéraire. L'algérianité littéraire comme nouvelle approche du roman algérien contemporain propose un roman qui ne s'attache plus à faire plaisir à son lecteur en lui racontant ce qu'il connaît déjà ou à flatter son égo en lui laissant une béquille pour suivre un récit...L'algérianité littéraire serait une réflexion idéale de l'auteur avec son livre, avec son texte et ses personnages. Le roman

et sujet de notre thèse de doctorat que nous avons ouvert désormais à l'Algérienité artistique, tient en ce que nous cherchons à questionner et réfléchir l'art verbal de la poésie-chantée de la musique classique algérienne. En cela, il s'agit moins d'un travail de musicologie que de poétologie, par l'analyse littéraire des poèmes eux-mêmes issus des différents *diwan* de Bentrighi, Ben m'Saib, et Sidi Boumédienne, entre autres.

Il faut, ainsi, comprendre que la musique classique algérienne ne se pense pas uniquement par la problématique de sa musicalité. En effet, alors que ses ornements musicaux ne sont jamais transcrits et se transmettent depuis toujours à l'oreille – hors travaux musicologiques contemporains nécessitant la transcription en partitions, notamment en héritage de Yafil, par exemple –, ses poésies-chantées ont survécu par l'usage de manuscrits et de *diwan*. Ainsi, la poétologie participe à la mise en exergue de recueils existants. Néanmoins, les particularités musicologiques sont fortes et souvent problématiques. Comme l'explique Mahmoud Guettat, spécialiste de la musique andalouse :

Les caractéristiques de cet art musical résultent en fait d'un ensemble complexe de répertoires, de genres et de styles dont la classification systématique n'est pas sans difficulté du fait de leur interférences⁴.

C'est avec les *nawbat* – les formes musicales typiques de la musique savante algérienne qui se déclinent en différents mouvements et rythmes que l'on trouve les particularités les plus importantes. Christian Poché, dans *La musique arabo-andalouse* propose définition éclairante :

La nouba est basée sur une série de mouvements hiérarchisés : ils ne peuvent en aucun cas être permutés. L'accélération de chacun d'eux engendre l'apparition de nouvelles formules rythmiques. Elles sont toutes codifiées, jamais laissées au hasard⁵.

Maya Saidani explique dans son ouvrage *La musique du constantinois* que :

La nûba est une composition en cinq mouvements chantés commençant le plus souvent par une ouverture instrumentale préfigurant ce qui va caractériser cette suite musicale (ou nûba), et qui consiste en un dialogue entre musique et chant [nous soulignons], voix et instruments typiques (...). L'exécution d'une nûba se développe sur différents rythmes et théoriquement sur un tab (mode) bien défini. Cependant, cette règle n'est pas toujours respectée (...).⁶

D'après Gérard Le Vot dans son dictionnaire *Vocabulaire de la musique médiévale* – et nous abandonnons en son sens –, le *zadjal* s'apparente à la *cantiga* portugaise et aux chants du *fin'amor* courtois des troubadours⁷. Il reprend par ailleurs les travaux de Mahmoud Guettat sur les analogies musicales et poétiques entre « L'art andalou et l'Europe médiévale », qui se trouve dans son ouvrage, *La musique arabo-andalouse, L'empreinte du Maghreb*.

La musique classique algérienne fait appel à l'ordre et à la régularité dans son mouvement. L'étude à l'oreille qui participe à sa transmission demande de connaître les textes poétiques au sens *grammatical* du terme. Nous pensons, notamment à ce détail de vocalisation dans la *qacida*

إِنْ قَرَّبُوا آهْ إِنْ بَاعَدُوا آهْ إِنْ عَاشَرُوا الْعَبْرَ آهْ عَلَى آهْ

où la fin du vers s'interprétera *ahoun* et non *ahin* comme cela est transcrit.

C'est bien sûr le rôle des *tubu'* qui donne le *la* et son *mizane*, cependant la *qacida* possède le sien propre entre prosodie et versification. Et c'est par ce rôle essentiel du poétique, et pour nous de la poétologie, que se déploie la sémiostylistique. Celle-ci offre une lecture nouvelle en écoutant différemment et autrement la musique classique algérienne. Dans une posture absolument phénoménologique, il s'agit d'écouter ses poèmes et de lire sa musique dans un *wissal* pur de la *musikè*.

Le terme *wissal* est pour nous très important, au sens où il performe le sens de la poéticité de cette musique. Le *Wissal*, tout à tour, retrouvailles, réunion, union charnelle participe à l'absolu échange et à l'apocalypse (au sens étymologique du terme, révélation) somptueuse de l'union de la musique et de la poésie. De plus, dans le langage courant tlemcenien et constantinois, on arrive, *wasslat*, à destination. Se noue, alors, le lien essentiel et pur : l'Art, pour nous verbal. La musique en son *wissal* est apocalypse artistique d'un idéal retrouvé : l'extase vers laquelle se tendent cordes et archet.

Des sources poétologiques

Les textes accessibles, aujourd'hui, de la poésie-chantée algérienne sont issus de divers recueils, de différentes éditions et support (à la fois folio et numérique, notamment, le merveilleux site *Patrimoine culturel algérien* qui offre en accès libre les textes complets et leurs traductions (majestueuses de Soheil Dib⁸) ainsi que différentes interprétations sur différentes

algérien contemporain se meut entre une fabula et une utopie, entre mémoire et silence. Et surtout, il est ce qu'il reste à écrire. Sous la direction de Dominique Ranaivoson, Université de Lorraine, 2017.

4 - Guettat Mahmoud, *La musique arabo-andalouse, L'empreinte du Maghreb*, Paris, Edition El Ouns, 2000, p.12.

5 - Poché Christian, *La musique arabo-andalouse*, Arles, Actes Sud, 2001 p.84.

6 - Maya Saidani, *La musique du constantinois*, Contexte, nature, transmission et définition, Alger, Casbah Editions, 2006, p.11.

7 - Gérard Le Vot, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Minerve, Musique Ouverte, 1993, p. 197.

8 - Mohammed Souheil Dib est né le 26 février 1944, homme de lettres algérien, il a été professeur de philosophie. Tout particulièrement, il est le traducteur de

périodes (des grands *chioukh* aux nouveaux noms de la scène andalouse contemporaine) et selon, les dites, trois écoles : Alger, Constantine et Tlemcen, permettant la concrète réalisation sonore et auditive par l'archive d'un panorama de la musique algérienne depuis *El çaana* jusqu'au *Hawzi*, en passant par le *Maalouf* à travers les voix éternelles de Bentobal, Dali, Benachour, Cheikha Tetma, Sid Ahmed Serri, Fergani et Cheikh Redouane.

Nous pensons notamment à l'interprétation de ce dernier de cet *insiraf Raml Al 'Achiya* :

وَأَنْتَ يَا مَلِيحَ جَانِي	*	رَانِي نَهْوَاكُ
وَأَنْتَ تُرِيدُ خِلَاتِي	*	وَرَاغَيْتُكَ
كَاسَ الْمَدَامُ صَانِي	*	وَسَقَيْتُكَ
نَوَارُ الدَّفْلَةِ	-	كَاسَ الْمَدَامُ صَانِي
الْمُرَّ مَا يَحَلَى	-	مَكْتُوبٌ فِي الْأَوْرَاقِ

C'est bien pure extase du texte qui se transmue dans la voix de l'interprète en une déclamation amoureuse des plus intenses provoquant à l'écoute non plus le simple plaisir de l'orant, mais la dévotion d'un culte.

Si pendant longtemps les enregistrements de soirées et mariages se passaient en K7 tels des trésors rares, qui restent encore aujourd'hui des références d'interprétations, la musique classique algérienne connaît un nouvel essor grâce à internet et aux réseaux sociaux. Nous pensons notamment au merveilleux travail des époux Guellati qui participent par leur passion à filmer tous les concerts *andalous* entre Alger et Tlemcen, offrant, ainsi, une vidéothèque exceptionnelle de la réalité de la pratique de la musique classique algérienne, aujourd'hui. En plus d'une page Youtube⁹ de référence, ils possèdent aussi une page Facebook de partage. On peut comprendre, avec leur travail, la chance de pouvoir, aisément, accéder aux différentes interprétations de nombreuses personnalités de la scène mais surtout, et c'est peut-être le plus important, la mise en lumière des associations les plus modestes lors de festival et de présentations publiques, permettant ainsi la mise en exergue de nouveaux talents et offrant de manière indubitable l'essor, l'espoir et l'avenir de la musique classique algérienne.

Ecole, disions-nous, mais c'est sans omettre la leçon reçue de Cheikh Salah Boukli qui nous rappela qu'il « (...) il n'y a pas d'école, il n'y a que des maîtres. L'école c'est le maître, ce n'est pas la région ».

De plus, l'on peut prétendre à une certaine crainte dans l'usage de la musique classique algérienne, aujourd'hui. Quand elle ne

doit être que sincère exécution et orfèvrerie, l'on peut s'étonner de la voir, souvent, perdue dans des appareils dorés et des entraves synthétiques d'usage électronique. C'est ainsi, que Cheikh Salah Boukli, nous confessais :

« Je préfère vendre un luth que de vendre une *nawba*. Je préfère fabriquer un luth et le vendre, c'est un objet, qui fait de la musique, mais je ne pourrai jamais vendre une *nawba* à quelqu'un, s'il m'arrive un jour d'enregistrer un CD, je l'offre, je ne peux vendre quelque chose qui ne m'appartient pas, qui appartient à une civilisation. Je ne peux pas faire cela. »

De plus, il nous a fait comprendre le lien essentiel entre l'interprète et la *doxa* des maîtres : « C'est incroyable que le disciple change l'interprétation, il fait quelque chose qui le démarque par rapport à son maître, une signature. Une autre vision, une analyse avant de jouer. ».

La musique classique algérienne ne se joue pas, c'est un travail, un art, un artisanat. Ce n'est pas anodin que l'un de ses fleurons soit la *çaana*, littéralement l'artisanat. Le musicien est, indubitablement, un artiste-artisan et son art est sérieux. C'est ainsi, que Cheikh Boukli nous raconta une anecdote. Cheikh A. Dali, donnait une soirée à Tlemcen, son violoniste n'était pas arrivé à l'heure, quelqu'un lui dit : « S'il ne vient pas je joue avec toi ». Ce à quoi, Dali répondit : « Non, je ne suis pas venu jouer, je suis venu travailler. ». Cheikh Salah Boukli développa sa réflexion sur le jeu et le verbe *jouer* : « *Nhlbou*, le jeu n'est pas péjoratif, on joue la guitare, mais c'est devenu péjoratif ».

Cheikh Salah Boukli n'a pas tort, l'usage des termes imprime à la musique classique algérienne différentes appréhensions. Quand on y voit l'ascèse des disciples aux maîtres, l'on ne peut sciemment pourfendre cette respectueuse dévotion dans la simplicité d'un jeu. Entendons-nous bien, cette ascèse n'enlève nullement le plaisir et les rires d'interprétations impromptues et toujours inédites. Cependant, quel que soit le dialogue initié dans le groupe d'artisans assemblés, jamais la simplicité d'un jeu ne vient se montrer. Seule demeure la rigoriste interprétation d'un rythme régulier et séculier qui se transmet dans l'écoute attentive et tourmentée par la justesse du Beau renouvelé à chaque coup de plectre.

Du féminin dans la musique classique algérienne

Lorsque l'on pense à la musique classique algérienne, nous avons en tête des orchestres masculins et des chefs d'orchestre homme. Or, il s'agit là d'une erreur. Les voix féminines sont légion : Simone Tamar et Alice Fitoussi à Constantine, Cheikha

Tetma à Tlemcen, Fadhila Dziria et Fekkai à Alger, par exemple, ont toutes joué et chanté en compagnie des mêmes orchestres et musiciens les plus connus de leur époque. De plus, il ne faut omettre la tradition des orchestres classique féminin de type *medahat* et *fkiret* que l'on retrouve dans les plus grandes villes citadines.

Dès lors, il s'agit de proposer les enjeux et perspectives de la représentation du féminin dans, par et autour de la musique classique algérienne entre autres typologie et anthologie d'un *arte musica feminae*. Il s'agit moins de faire lumière sur, que rappel effectif : si la poésie-chantée loue la femme dans les textes traditionnels des poètes algériens, la femme n'en reste pas moins l'un de ses plus beaux interprètes loin des poncifs et des écueils.

La création se veut acte de libération de la voix. La poésie-chantée, la *qacida* présente dans la culture savante et populaire, par des *medahat*, des *fkirat*, a toujours été animée d'une profonde liberté par ces thèmes mêlant à la fois l'amour courtois et grivois, ainsi que le chant religieux. Ces groupes de femmes participent à la vie quotidienne, à la vie sociétale, au groupe même de la vie de la société. Nous donnons, ici, lecture d'une riche présentation de ces traditions féminines du poème-chanté :

Les fqirât et les maddahât sont des ensembles vocaux féminins ; la pratique de cet art musical populaire et ancestral est des plus fréquentes dans le Nord-ouest algérien à l'occasion de réjouissances familiales de mariage ou de circoncision. Les cérémonies religieuses sont aussi animées par les maddahât. Les thèmes mystiques, panegyriques et élogieux portés par une poésie complexe, donne à la structure rythmique et musicale le second rang. Quant aux thèmes festifs, ils sont animés par des rythmes le plus souvent ternaires destinés à la danse, les rimes plus enjouées, légères et redondantes abordent le quotidien, la vie intime des femmes avec ses joies et ses déboires; abordent aussi les plaisirs de la chair, les interdits qu'elles enfreignent, les libertés auxquelles elles aspirent... (...) A Tlemcen et ses localités (Nedroma, Beni S'nous, Aïn Al Hout, ...), ce genre musical est appelé chant des fqirât, où les instruments à percussion sont bien mis en évidence : gallal (tambour longiligne creusé dans un tronc d'arbre et recouvert sur un seul côté par une peau de chèvre), tbila (petit tambour percuté à l'aide d'une baguette), tar (tambourin) et parfois bandir (tambour sur cadre) pour animer les danses conduisant à la transe¹⁰.

Madahat dans l'oranais, *Msamiyat* dans l'Algérois, *Fqirat* à Constantine, ces groupes de femmes ont toutes lien à une particularité d'interprétation régionale. Tout particulièrement, à

Constantine où les femmes dans un orchestre *maalouf* uniquement féminin, sont appelées *benoutat*. Ainsi, le style, les instruments et l'accent typiques participent à la précision culturelle de ces groupes de chants.

Nous n'oublions pas les chants traditionnels de Kabylie, des Aurès, du Mzab, des Touareg qui reprennent les moments de la vie : le décès, le mariage, la circoncision, la naissance, les berceuses. Ainsi, la femme a, toujours, eu voix dans la société algérienne. Certes, dans des groupes fermés et non mixtes. Mais, elle a toujours eu parole, certes, non écrite, mais chantée. Et ces chants sont ancrés dans la tradition, le patrimoine de la société algérienne jusqu'à ce jour.

De la Musikè

Comment cependant offrir concrète analyse de l'art verbal andalou. D'autant que nous rappelons que notre étude ne s'intéresse qu'aux poèmes : à leur poétique, leur lexématique et surtout, à une heuristique sémiostylistique ?

La *Musikè* permet le lieu, le *wissal*, si nous pouvons jouer du terme entre littérature et musique. Elle fait, donne et offre pensée, le lieu où elle se travaille est et demeure *lieu de pensée* et *lieu de mémoire*.

Lieu de pensée car la poétologie nous rappelle le rôle social du poète, aède en la cité qui vient à décrire un mode vie et une culture : toujours citadine. C'est bien à travers les poèmes élogiques de la ville perdue en exil que seront décrits les quartiers, les lieux et les places du souvenirs impossiblement oubliés. *Lieu de mémoire* car les termes permettent d'an/encoder le lien essentiel et incoercible à une langue qui détermine l'éthos et le *pathos* : on est moins d'une ville que de son chant.

La *Musikè* est par essence transcendance du lien entre littérature et musique. En faisant le monument du corps-œuvre du patrimoine culturel. En effet, la musique et la littérature animent, préparent et parfument la pensée du dialogue au sens où elles le prédisposent à une mise en retrait – l'épochè husserlienne- d'une mondanité dont seuls les instruments, les artistes et interprètes deviennent éléments transcendants d'une élévation entre écoute et nostalgie : entre souvenir d'exil ou exaltation des îles (*Djazair*) qui nous incitent à les visiter. Comme nous le déclamaient Sidi Boumediene :

تَحْيَ بِكُمْ كُلُّ أَرْضٍ تَزِلُّونَ بِهَا	كَانَتْكُمْ فِي بَقَاعِ الْأَرْضِ أَمْطَارُ
وَتَسْتَهِي الْعَيْنُ فِيكُمْ مَنْظَرًا حَسَنًا	كَانَتْكُمْ فِي عُيُونِ النَّاسِ أَهْوَارُ
وَإِنْ حَلَلْتُمْ بَرْنَجٍ فَاحِ شَرْكُمُ	كَانَتْكُمْ فِي رِيَاضِ الْحَيِّ أَغْطَارُ
وَنُورُكُمْ يَهْتَدِي السَّارِي لِرُؤُوسِهِ	كَانَتْكُمْ فِي ظِلَامِ اللَّيْلِ أَقْصَارُ
لَا أَوْحَسَ اللَّهُ رُبْعًا مِنْ زِيَارَتِكُمْ	يَا مَنْ لَكُمْ فِي الْحَسَا عِزٌّ وَمَقْدَارُ

Après avoir foulé la terre, les retrouvailles sont louées par le poète soufi :

عِيدُوا إِلَيَّ الْوِصَالَ عِيدُوا إِنَّ الْوِصَالَ بِكُمْ جَدِيدٌ
وَقَرَّبُوا الْوِصَالَ وَالتَّدَانِي قَالَقَرَّبُ لِلْعَاشِقِينَ عِيدٌ
حُدُوا فُؤَادِي وَفَتَّشُوهُ وَقَلْبُوهُ كَمَا تُرِيدُوا
فَإِنْ وَجَدْتُمْ فِيهِ سَوَاكُمُ عَلَيَّ زِيدُوا الْبِعَادَ زِيدُوا
وَ كُلَّ يَوْمٍ أَرَاكُمْ فِيهِ فَذَلِكَ عِنْدِي يَوْمٌ سَعِيدٌ

L'Art verbal andalou et l'artistisation somatique

Comme nous le rappelle Heidegger dans son texte « L'origine de l'œuvre d'art » : « l'origine d'une chose, c'est la provenance de son essence¹¹ ». De plus, « [q]uelle que soit la réponse, la question de l'origine de l'œuvre d'art devient celle de l'essence de l'art.¹² ». Pour nous, la mysticité est cette origine artistique et musicale conjointe. Le poème chanté se lit et se lie dans la rhapsodie d'une modernité patente au-delà des manques, des pertes et des oublis.

« Ainsi, on est conduit à rappeler que l'art est vivant, non pas que l'art est la vie, mais que l'art ne s'appréhende, comme art, que dans la sensation de ce vertige », (Molinié, 1998, 189). Cette citation de Molinié n'est pas sans faire écho à un extrait de l'entretien mené par Kateb Yacine avec El Anka, dans lequel ce dernier dira que « l'art c'est la vie et que l'on ne peut pas estimer la vie ».

Nous démontrons l'artistisation somatique dans la production et l'élaboration du corps érigé dans la mise en jeu d'un corps à cordes d'une monumentalité « pénétrée et pénétrante » comme marque indélébile de l'effacement dans la stylistique de ses pratiques pour l'émergence d'une œuvre comme réponse contrainte à une nécessité subjective. Créer n'est pas sans lien avec l'être et le corps de l'artiste. Le corps vient se nouer à l'œuvre pour l'exigence sublimatoire de l'excellence. Car « l'art est des sens et non d'abord du sens ». De plus, « Le corps, ça se représente et ça se parle, c'est tout ».

C'est pourquoi, toujours la *qacida* amoureuse rendra compte de ce qui habite le corps de l'aède. Tourmenté en son âme, c'est la poitrine, tout d'abord, qui sera lieu de tourments, avant d'atteindre la raison et ses sarments. L'amour déclamé n'est que long rôle d'une passion ardente qui essouffle l'âme essoufflée et triste qui, toujours, attend le retour de celui trop loin et trop longtemps parti dont l'ombre perdure dans les yeux de l'amant insatisfait.

وَصَدْرِي سَكَنٌ الْهَوَى دَلَّ الْعُشَّاقُ
بِالدِّمَا تَجْرِي وَدُمُوعِي مِنَ الْأَسْوَاقِ

مِنْ سُجُونِي صَدْرِي صَاقٍ لِلَّيْلَةِ أَمْرِي
ءَاهَ مَا مَرَّ الْهَوَى وَذَا مِنْ جَسَمِي الْقَوَى
لَيْتَ شِعْرِي يَا تَرَى ذَا لِقَلْبِي مَا نَوَى

La nuit sans sommeil accompagne l'amant éperdu, de l'ivoire de sa veille, il trace les liens de la flamme qui alimente sa folie.

يَا مَنْ سَكَنَ صَدْرِي * شَعَفْتَنِي وَسَعَفْتَ بَالِي
يَا لَوْ تَكُونُ تَدْرِي * فِي عِشْقِكَ مَاذَا جَرَى لِي
وَجَرْتُ فِي أَمْرِي * وَصَارَ جِسْمِي يَحْيَى خَيَالِي
لَيْلِي رَجَعَ يَوْمِي - وَحُرْمْتُ عَنْ عَيْنِي رُقَادِي
أَشْ يَنْفَعَكَ لَوْمِي - بِالْبُعْدِ يَا غَايَةَ مُرَادِي

Selon nous la poétique incarnée de l'artistisation somatique des poésies-chantées offre à la fois le corps de l'œuvre et le sème de l'art. C'est par l'apport psychanalytique lacanien du stade du miroir que le fantasme du corps morcelé et l'identité d'un corps propre s'oppose à une totalité unifiée et une impossible distinction de l'altérité atténuée par le mimétisme. Les chants diffèrent mais exposent même élan, le travail et le geste de l'archet : violon, *r'beb* entre autres acmé et extase d'une voix s'élevant dans les volutes de *ahètes* entêtants. Le corps de musique, le corps de l'instrument et le corps musicien sont dispersés, morcelés dans le rhizome d'une représentation totale en une seule image : pentagramme élaboré dans ses mélodies et ses rythmes de toute une unité qui vient nommer l'algérianisation d'une musique universelle, telle « l'universel identique » husserlien.

Comment, dès lors, le corps musical, dans son geste, son écriture, son son et les pulsions somatiques qu'il provoque, permet de nommer l'artistisation somatique d'une poétique incarnée et le lieu même de son art, nommant ainsi la Culture Algérienne ?

L'Art verbal andalou et la Culture Algérienne

Mostefa Lacheraf a, dès l'Indépendance, questionné, mis en cause et posé les jalons d'une définition de la Culture Algérienne Contemporaine, tout en maintenant essentiels les enjeux de sa viviscence et de sa pérennité. Dans son discours de 1968 pour le premier colloque national algérien de la Culture, il marque son texte argumentatif par une forte injonction quant à l'obligation morale de l'algérien « pour [chacun] ; de connaître son pays et son patrimoine intellectuel ». Ce dernier récuse notamment une réflexion de l'auteur en langue française, Mohammed Dib, qui expliquait que « la mémoire du peuple algérien se trouve à la Bibliothèque Nationale ». Dans ce court texte à visée rhétorique, Mostefa Lacheraf expose la nécessité de ne pas vénérer le passé sans le refléchir :

« Mais je peux affirmer, aussi, en connaissance de cause, que la mémoire du peuple, compte tenu des ruptures de chaînons entre générations inégalement conscientes de la chose et sous la poussée impitoyable des faits économiques et sociaux, des carences subies, des malheurs sans nombre, du transfert de l'intérêt collectif, d'un certain passé à un certain présent au rythme plus rapide, fait d'images nouvelles, de missions chancelantes, rempli d'un dépaysement global et d'autre tension d'esprit : je peux donc affirmer que la mémoire du peuple est souvent incapable d'enregistrer de restituer le souvenir d'événements très anciens, même, et dirais-je, surtout quand il s'agit de ceux qui ont trait à l'histoire régionale ou locale vécue par des ancêtres illustres » .

C'est pourquoi, selon lui :

« (...) il nous faudra exorciser ce perpétuel et stérile va-et-vient entre la tradition et modernisme, le passé et le présent et nous bien pénétrer de cette vérité que jamais les débris altérés, hétéroclites et archaïques d'une tradition, même vénérable, ne peuvent former un tout efficace avec les débris timides, éclectiques ou restrictifs d'un progrès social contraignant ».

L'importance pour nous est de soulever, tout à la fois, la même volonté d'un travail nécessaire pour rendre prégnante la culture algérienne mais il ne peut s'effectuer, selon lui, sans relever les nombreuses carences et les épineux problèmes quant à leurs typologies et caractérisations. Dans un vocabulaire qui ne fait place à aucune équivoque, il insistait sur le fait que le *statu quo* et le laisser aller, mener à un folklorisme suranné ; tout cela empêchant la culture algérienne à la fois d'être, de demeurer et de rester possible dans la réelle et seule dimension d'une « Esthétique Nationale ».

« Esthétique Nationale » que nous avons fait choix de renommer « Algérianité Littéraire » dans notre thèse de doctorat en Lettres et que nous ouvrons à une « Algérianité artistique ». Dès lors, comment la tradition orale de la poésie-chantée et sa musique, issue d'un patrimoine multiséculaire et mondial perdure encore aujourd'hui ? Quels sont les enjeux et les moyens permettant de rendre pérennes une oralité tenant tour à tour de la légende, de la poésie pour mieux mettre en exergue la musique et son chant : c'est-à-dire son ineffable et son secret. Par le biais de témoignages entrepris lors de travaux de recherches, de quêtes bibliographiques et bandothèques, nous pouvons assumer les enjeux de la préservation d'une oralité qui fait la richesse d'un patrimoine en commun de la *mare nostrum*, de l'organologie, aux textes, en passant par les gammes ; cette musique anime, prépare et parfait la pensée au sens où elle la prédispose à une mise en retrait – l'époque husserlienne – d'une mondanité dont seuls les instruments, les artistes et interprètes deviennent éléments transcendants d'une élévation entre écoute et nostalgie.

En somme, la tradition de la transmission de la poésie-chantée interroge la musique comme vectrice et medium d'une culture en partage, notamment dans les groupes de musiques diasporiques algériens, français et juifs. En effet, il perdure encore dans la communauté juive séfarade la pratique de chants religieux, notamment de Shabbat selon les rites tlemcenien et constantinois. C'est-à-dire, littéralement des chants religieux interprétés sur les modes, *tubu'* et mélodies, donc, du *gharnati* et du *maalouf*. Selon, un *insiraf maya*, un *mseddar zidane*, sera déclamé comme le faisait René Guedj, à la synagogue de la rue Thiers à Constantine, aujourd'hui encore, bien loin d'elle.

Cette musique est, intrinsèquement, universelle tout en étant absolument algérienne. C'est parce que l'on vient d'un chant, disais-je et que celui-ci habite le sang et l'âme comme l'aimé habite la poitrine de l'amant. En hommage à tous les exilés loin de leur terre, ces poèmes-chantés qui provoquent nostalgie lacrymale aux premières notes entonnées :

depuis le souvenir d'Alger,

من بيات يراعي الآحباب أش هي

من كلام الشيخ الكباطي رحمه الله

مَنْ يُبَاتُ يُرَاعِي الْآحْبَابَ أَشْ هِيَ حَالُهُ وَ دُمُوعُهُ عَلَى الْخَذِّ شَيْ غُرَائِرُ
لَا خَيْنَ وَلَا رَجِيمَ يَعْ لَمْ أَشْ يَ حَالِي حَالَهُ مَنْ لَبَدَا يُبَاتُ سَاهَرُ
يَا حَمَامَ أَعْلَالِي وَاعْمَلْ جَمِيلَ فِي بَلَّغْ سَلَامِي يَا الْوَرَشَانُ لِلْجَرَائِرُ

s'évoque alors Constantine et ses secrets,

حوزي من كلام الشيخ محمد بن مسايب رحمه الله هَاضَ الْوَحْشَ عَلِيَّ

هَاضَ الْوَحْشَ عَلِيَّ هَاضَ الْوَحْشَ عَلِيَّ
أَنَا يَا بَرَّانِي غَرِيبُ لَا مَنْ يُسَالُ عَلِيَّ
هَاضَ الْوَحْشَ عَلِيَّ وَ جَارُ بُبْكِ فِي اللَّيْلِ مَعَ النَّهَارُ
دَمْعُ أَغْيَانِي مِثْلُ الْأَمْطَارُ عَنْ خَدِّي مَجْرِيَّة
عَقْلِي بِهَوَاهَا رَاهُ طَارُ مَا وَلَّى شَيْ لِيَا
أَنَا يَا بَرَّانِي غَرِيبُ لَا مَنْ يُسَالُ عَلِيَّ

Sans oublier Tlemcen et son passé :

حوزي من كلام الشيخ محمد بن مسايب رحمه الله

رَبِّي قَضَى عَلَيْهَا وَ الْوَقْتُ أَدْعَاهَا فِي السَّابِقِ الْمَقْدَرُ كَانَ اللَّيْ كَانَ
سَوَائِعِ السُّعُودِ دَارَتْ الْإِيَّامُ مَعَهَا تَنَكَّسَ الزُّمَانُ عَلَيْهَا وَ أَشْيَانُ
عُدْمَتْ مَشَاتُ فَسَدَتْ وَ الظُّلُمُ أَخْلَاهَا مُدِينَةُ الْجَدَارِ بَلَدٌ تَلَمَّسَانُ

C'est par l'élégie de la douleur de l'exil que s'étiolent le manque et le vide de ces villes aimées dans des poèmes-chantés qui provoquent ressentiments et profondes tristesses. Il faut être loin d'elle comme les poètes et devenir soi-même étranger, pour comprendre le sens de ces aimés regrettés. Le chant arrivera toujours plus vite que le corps attristé quand celui-ci demeure, à demeure, dans le chienlit d'une perdition hébétée. Le poète

ne parle pas tant d'amour que de patriotisme, et c'est dans la langue, dans son idiomatisme qu'il murmure moins qu'il crie la douleur de la séparation et la lenteur des retrouvailles. Le pays, la ville aimés demeurent dans l'âme une épine qui vient aveugler le plus serein des voyages. La terre devient mélodie et en elle s'ancre l'adage : il faut savoir d'où l'on vient... pour savoir ce que l'on chante, aimerions-nous rajouter.

Poétique andalouse et l'Art de la Musikè

La lexématique de la poésie-chantée andalouse est précise et élevée. La lexématique signifie ce qui est relatif au mot et au vocabulaire. Dès lors, il s'agit d'une réflexion sur les isotopies, les métaphores filées et les figures poétiques. Nous avons déjà proposé des études en ce sens sur le vocabulaire du paysage, de l'objet épistolaire et le blason amoureux. C'est par une orfèvrerie lexicale que se déploie le champ sémantique dans la poésie-chantée de la musique classique algérienne permettant la préservation du patrimoine linguistique.

Cependant, l'on peut noter des habitudes, si ce n'est hiatus quant aux poèmes-chantés répétitifs et devenus usuels. Nous pensons notamment à *Qoum tara*, devenu héraut de la musique classique algérienne. Cette invite à entrer dans l'exhalaison fleuri se retrouve quelque peu surannée.

بَيْتْ

قُمْ تَرَى بَرَاعِمَ اللُّوْزِ * تَدْفِقُ عَنْ كُلِّ جِهَةٍ
وَالنَّسِيمُ سَقَطَهَا فِي الْحَوْزِ * وَالنَّدَى كَبَبٌ عَلَيْهَا
بَدَتْ تَلْقَحُ وَرَقَهُ الْجُوزِ * جَا بَشِيرُ الْخَيْرِ إِلَيْهَا

طَالَعُ

الربيع أقبل يا إنسان - مَا أَحْسَنَهُ فَضْلُ الْخَلَاعَةِ
يَا تَدِيمُ هَيَّا لِلْبُسْتَانِ - نَعْتَمُ فِي الدُّنْيَا سَاعَةً

A cette qacida, nous lui préférons :

رَأَيْتَ الرِّيَاضَ قَدْ لَبَسَ

رَأَيْتَ الرِّيَاضَ قَدْ لَبَسَ * نَوْبًا جَدِيدًا مِنْ نَوَازٍ
حَوْلُهُ بَتَفْسُخٍ وَأَسْ * وَحُبُّهُ مَعَ جُلَّتَارٍ
إِذَا يَهْبُ التَّسِيمُ * نَشْمُ مِسْكَ الرَّهْرِ
يَا قَلْبِي بَيْنَ الْقُلُوبِ - مَا لَكَ دَوَا أَوْ طَيْبِ
رَأَيْتُ الْمَلِيحَ فِي سُرُورٍ - أَقْبَلْ إِلَى مَنْزِلِي
عَمِلْتُ حَصْرَةَ زُهْرٍ - وَالطَّيِّبُ فِي مَحْفَلِي

Pourquoi ? Si le premier invite, effectivement, هَيَّا، Le second évoque et décrit, du parfum aux fleurs, du musc à la bise, il est sensoriel, vivant et explicite par le verbe ce

que l'on respire. Il incite moins à venir au jardin qu'à le regarder, vraiment.

Ces émotions se retrouvent toujours, tout le temps dans la poésie-chantée, dès le titre qui reprend le premier hémistiche du poème. Tels :

حوزي من كلام الشيخ أحمد بن تريكي رحمه الله :
طَالَ عَذَابِي وَ طَالَ نَكْدِي وَ الصَّبْرُ فَتَانِي

Ou

حوزي من كلام الشيخ بومدين بن سهلة رحمه الله
فَأَيُّوقُ هَيَّ قَلْبِي وَ لِمَيَّ يَسْتَرَاخُ

L'amour se plaint de la longueur de l'absence et de la douleur toujours propriété éclatante de celui qui se meurt d'aimer. Toujours, il demandera aide, support, onguent et traitement docile tantôt à l'aimé ou au *taleb*, dont les plus soins thérapeutiques les plus forts ne sauront traités la folie passionnée de l'amant entêté. Celui-ci, seulement, se demandera à qui il pourra dire sa peine, à qui il pourra confesser sa passion. Et de déclamer :

لِمَنْ نَشِي بَقْرَحَهُ جَمَارُ غَزَالِي رَانِي مَنْ وَحَشَهَا هَيْلُ
سَحَرْتُ عَقْلِي بِحُبِّهَا وَنَشَطُنُ بَالِي مُمَّا مَعَ ذِي وَسِيلِ
مَوْلَاةُ السَّالَفِ الطَّوِيلِ مَنْ لَا دَاقُ الْغُرَامِ

Alors, conscient de ce mal incarné et incurable, le poète de geindre : وَيَنْ دَوَاكُ يَا الطَّالِبُ غَابَ دَوَاكُ سَيِّدُ الطَّالِبِ :

Mais, le poète sait aussi être festif, joyeux quand l'heure du *wissal* arrive :

يَا زَيْنَةَ الْخَلَالِ وَ النِّسْبَةِ يَا مَنْ شَهَرْتِي زَيْنَتُكَ فِي كُلِّ عَمَالَةٍ
مَا ضَبْتُ لِيكَ عُمْرِي سَبَةِ خَائِفٌ عَلَيْكَ مَنْ تَقْوِيلُ الْقَوَالَةِ
يَا مَنْ رَمَيْتِي لِلْعَقْبَةِ شَفِيتِي فَيَا لَعْدَاءِ الْكُلِّ بَدَالَةِ
خَلَيْتِي مَدْرُؤَالِ مَا بَيْنَ جُبَالَةِ يَا فَاطِمَةَ عَلَا شِ الْغَضَبَةِ

C'est qu'il faut un lieu au poète pour savourer les libations joyeuses des retrouvailles :

وَيَنْ تَبَانُوا إِذَا طَاحَ اللَّيْلُ فَوْقَ فَرَاشِ حَرِيرٍ وَمَحْدَانُهُ
تُرِيَّةَ مَالَتْ وَاللَّيْلُ عَسَعَسَ عُمُيُونُ وَلَفِي بَاشْرَاكَ دَبَالَتْ
فِيكَ الْعَقِيَّةَ وَأَشْ طَلَّعَنِي أَشْ يَصَبَّرَنِي عِنْدَ الْخَبِيَّةِ
يَا ضَوَايَا يَا كَبِيرَةَ الشَّانِ صَوِّي عَلَى الشُّنُوفِ وَالْقَطَايَةِ
يُدُومُ هُنَاكُمُ يَا جَالِسِينَ اللَّهَ وَالْفَرْحُ يَكْمَلُ وَالْقُلُوبُ مَعَكُمْ

La particularité tient en ce que c'est bien en langue arabe que ces poèmes ont été écrits et sont interprétés. Nous pouvons noter l'importance du terme *interpréter* plutôt que le simple terme *chanter*. Alors que le premier convoque l'idée de vivre le texte, et *de facto*, en lui donnant un sens personnel, tout en offrant une explication à ce même sentiment par l'aura de la voix ; le deuxième n'est qu'une modulation sur les différents degrés de l'échelle diatonique. Ainsi, si le premier verbe donne

vie, le second demeure un mécanisme. De plus, la langue arabe possède un champ sémantique très large et un terme, en français, possède de nombreuses acceptions. A commencer par le substantif *Amour* ou *Aimé*. D'autant que s'il y a pluralités d'acceptions, il ne faut pas omettre l'approche tantôt profane ou sacrée, le substantif relevant alors de l'amour courtois ou de l'Amour Divin. L'objectivation de ce seul A majuscule peut se retrouver dans un autre élément que sont les vocalisations courtes ou longues dans la métrique poétique arabe.

Dans la *qacida* de cette *qadriya*, nous pouvons voir comment le *a allongé* donne au vers lui-même la tonalité et la rythmique du soupir transporté et ravi dans l'extase de l'aimé. تَهْوَاكُ

Plusieurs fois répétés, ce *je t'aime*, tout à la fois, murmuré et entonné dans la longueur d'une langue tourmentée. *Je t'aime*, toujours, encore, à jamais. Quand le *noun* vient poser la tendresse d'un mot sussuré.

تَهْوَاكُ وَ مَا زِلْتُ تَهْوَاكُ وَ لَآ فِي هَوَايَا نَدَامَةٍ
تَهْوَاكُ وَ الْخُبْ يَهْوَاكُ حَتَّى لَيَوْمِ الْقِيَامَةِ

Cependant, la *qacida* la plus illustrante quant à l'art verbal et sa somatique se meut en ces vers :

بَعْدَ بَعْدِهِ بِالْوَصَالِ	*	لِي حَبِيبٌ قَدْ سَمَحَ لِي
وَتَبَدَّى كَالِهَلَالِ	*	وَاحْتَفَى الْبَدْرُ لِإِجْلِهِ
رَيْفُهُ سَهْدِي كَالزُّلْ	شَعْرُهُ جَعْدِي	حَدُّهُ وَرْدِي
الَّذِي صَانَ قَدْكَ الْعَجِيبِ	*	اللَّهُ يَحْفَظُ لِي سُبَابَكَ
وَيَعِيبُ عَنِّي الرَّقِيبِ	*	مَتَى تَشْرَبُ مِنْ شَرَابِكَ لِلَّهِ
وَسَمَحَ لِي بِالْوَصَالِ	وَوَفَى لِي	قَدْ صَفَا لِي

Choix, sans nul doute, subjectif, mais on peut y lire la force et la profondeur de la *joy du wissal*. C'est qu'après toutes les épreuves et attentes, après tous les tourments et douleurs, vient, vraiment, le temps des retrouvailles : en un seul hémistiche de ce vers, louer le pardon de l'aimé : لِي حَبِيبٌ قَدْ سَمَحَ لِي

Ce *qacida* n'est pas seulement un joyau de prosodie, il est un trésor de versification : *Li /Al ; Bak/ib ; Li, Li, Al*. Ces fins de vers entre labiales et ouvertures, entre pointe et passage, décrivent par la phonétique, le rythme même des embrassades. Et de ce premier au dernier vers qui se closent sur le *wissal*, poème au rythme suivi et embrassé, offre l'accolade et la coupe à boire dans le tercet comme l'on fait don d'un éloge dans le sourire lunaire de l'aimé retrouvé.

La particularité dans l'ébauche d'une esthétique propre à l'Art verbal andalou entendu – à la fois comme écouté et compris – dans l'Algérienité artistique est que celui-ci s'appréhende selon les dites trois écoles de pratiques interprétatives : en cela, c'est par une certaine accentuation et de concrets idiomatismes que vont être reçus les poèmes-chantés. C'est pourquoi, spécifiquement l'interprétation constantinoise diffère de l'algéroise, et celle-ci de la tlemcénienne, par l'accent, le verbe et la

tessiture même du timbre de voix et l'ornementation vocale, dite *ahètes*.

Ainsi d'un poème nous voilà translatés dans une ville avec ses spécificités linguistiques et ses particularités patrimoniales. Si bien que certains poèmes -chantés deviennent des hymnes et des étendards. Dès lors, l'élégiaque *Salah Bey* résonne de *Souika* à *Sidi Djiliss* malgré la distance de son interprétation. *Rabbi qad aaliha*, ou plutôt *rabbi °ad aaliha*, devient la complainte du tlemcénien en perte. *El Warchan* et son pigeon messenger, voyage selon son interprète d'Alger, Constantine et Tlemcen jusqu'à l'escalade de Mostaghanem, lui sera demandé à son arrivée son origine, et l'interprète alors de caractériser celle-ci en changeant le texte original du *tlemceni*, en *qcemteni* ou *djazairi* (allongement pour suivre la rythmique).

من كلام الشيخ بن شنهو رحمه الله

بَالله يَا بَنَ الْوَرْشَانِ	أَدَى سَلَامِي وَاسْعَانِي
لله يَا حَمَامِي تَوَصَّلْ	أَقْبِصُ الطَّرِيقُ وَأَعِزِّمْ
حِينَ أَوْضَلْتُ لَمْ تُسْتَعَانَمْ	بَالِكَ تُخَافُ يَا قُمْرِي
سَقِيبِي وَسَالِ عَلَى الْأَسْمِ	عَلَى الْمَالِ كَاجِنِي
بَالله يَا بَنَ الْوَرْشَانِ	أَدَى سَلَامِي وَاسْعَانِي
لله يَا حَمَامِي تَوَصَّلْ	لِلْبَابِ دَايَهَا وَادْخُلْ
أَجِي عَلَى حُجْرَتِهَا وَأَنْزِلْ	لِلْبَابِ دَايَهَا وَادْخُلْ
إِذَا سَأَلْتُكَ عَلَى الْأَصْلِ	قُولْ لَهَا تَلَمَّسَانِي
بَالله يَا بَنَ الْوَرْشَانِ	أَدَى سَلَامِي وَاسْعَانِي

Ainsi, la voie du chant, dans les chemins du legs et de l'héritage du patrimoine, transmue les voix en hérauts d'un art multiséculaire.

Cependant, et nous ne pouvions éviter de la citer, il existe pour nous, une *qacida*, au poète inconnu, qui illustre à elle seule tout notre propos. Une *qacida* qui, dès son entame, provoque l'extatique douleur ressentiment de l'art vivant et incarné. Il faut sans nul doute être constantinois pour le vivre, mais il y a en *Salah Bey*, un mystère poétique, une magie musicale, un sort multiséculaire en partage : porter le deuil de *Salah Bey* en cette élégie et poursuivre des siècles plus tard, dans l'écoute silencieuse et prostrée la douleur du *meddah* criant *Salah rah*. De ces constantinoises portant à ce jour, encore, la *M'laya* noire du deuil à ces mélomanes connaissant par cœur par le simple fait d'être constantinois, ce poème-chanté, toujours demeure la constriction de cette douleur devenue l'hymne d'une ville. Peu importe le lieu de son interprétation, quelconque constantinois entendant l'entame aura pause à l'âme et soupir.

Salah Bey n'est pas qu'une histoire ou un chapitre de l'Histoire, c'est une inscription concrète d'une identité en partage. Si *Salah Bey rah*, demeure un chant qui perpétue et son nom et son héritage, depuis Constantine et Fergani, jusqu'à Tlemcen et Dali. Un héros poursuit sa légende entre le chant d'une flûte, la

corde d'un luth, et la voix grave d'un orant qui magnifie l'écoute d'un auditoire en suspens.

و لا ماله	قالوا العرب قالوا	قالوا العرب قالوا
عن لرقاب	و يطيحوا لرقاب	و لو نقتلوا
خلا سبع ولاد يا كبدي		روحوا عند صالح باي
باي البيات	اعطيونا صالح	قالوا العرب هيهات
مقدر رات	آكتيتب ري جات	هذي من الله جات
الخيالة يا كبدي		روحوا لداره يا
نقدوه بالمال	أعطيونا صالح	قال العربي قال
قتلا	الله لا يرحم من كان له	و علاش أن يقتال

Khlass... En guise de conclusio

Voilà notre voyage dans l'Art verbal Andalou achevé, peut-il seulement alors demeurer des ébauches herméneutiques et des propositions d'analyses sémiotiques qui ont tenté de rendre compte du ressenti de l'art à la lecture et l'écoute de ce florilège de *qc'id*.

Il peut être difficile de réduire ainsi des textes longs qui n'ont été que cités, effleurés, à peine entamés dans un objectif de commentaire d'analyse. Cependant, nous avons pu démontrer l'enjeu de l'art du verbe comme expression d'une identité, d'un savoir-faire et d'une incarnation d'humanité universelle. De l'art musical à la poétologie, la poésie-chantée de la musique classique algérienne demeure un joyau d'un patrimoine multi-séculaire qu'il s'agit de préserver. Au-delà des frontières et des langues, l'art possède le miracle de transcender la vie, même si on ne peut l'estimer. De toutes ces voix, c'est bien l'intonation idiomatique qui chatouille la nostalgie de l'exil. L'art du dire et le dire de l'art, transmués tous deux, en art d'un verbe éternel. Celui qui lie, lit et relie les âmes éperdues et orantes entre les volutes de *ahetes* étourdissantes.

De l'aède soufi au poète courtois, de Tlemcen à Constantine, la poésie-chantée de la musique classique algérienne est et restera le firmament d'un patrimoine culturel national qui construit au-delà du temps la fierté d'un langage, la gloire d'un héritage et la force d'une communion : être celle et celui en lequel le poète trouve à qui narrer sa peine. Du *Wissal* intemporel, l'invite au jardin merveilleux demeure : *diwan* de textes à lire, écouter et partager, comme se savoure la bise de l'exhalaison des fleurs d'un *riadh* transcendé.

Bibliographie

- Belhafaoui, Mohamed, La poésie arabe maghrébine d'expression populaire, Paris : François Maspero, 1973.

- Dib, Souhel, Poésie populaire d'expression arabe, Paris : L'Harmattan, 1987.
- Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Paris : Gallimard, 1962 [2006].
- Le Vot Gérard, Vocabulaire de la musique médiévale, Paris : Minerve, Musique Ouverte, 1993.
- Marouf, Nadir, Le chant arabo-andalou ou la topique du urbain, Paris : L'Harmattan, 1995.
- Mammeri, Mouloud, « Y a-t-il des caractères spécifiques de l'oralité ? », Actes du colloque international sur l'oralité africaine, Alger du 12 au 14 mars 1989, tome II, Alger : CNEH (Centre National d'Etudes Historiques).
- Molinié Georges, Sémiostylistique, L'effet de l'art, Paris : PUF, 1998.
- Hermès Mutilé, Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage, Paris : Honoré Champion, 2005.
- Poché, Christian, La musique arabo-andalouse, Arles : Actes Sud, 2001.
- Saidani, Maya, La musique du constantinois, contexte, nature, transmission et définition, Alger : Casbah, 2006.
- Guettat, Mahmoud, La musique classique du Maghreb, Editions Sindbad, Paris : Sindbad, 1980.
- Site du Patrimoine Culturel Algérien Portail du Patrimoine Culturel Algerien - بوابة التراث الثقافي الجزائري : www.patrimoineculturel.algerien.com

TOUAIBIA Youssef

Chercheur autodidacte dans le domaine de la musicologie. Alger

groupe_yafil@hotmail.com

Pour une relecture des *Naqlâbât* (à la lumière de la notion d'équilibrage et de celle de pavage des mélodies)

Les *Naqlâbât* (نَقْلَبَات؛ انْقِلَابَات) pluriel de *Naqlâb* (نَقْلَاب) ou *Anqlâb* (انْقِلَاب) sont un répertoire d'une soixantaine de mélodies associées à des textes en langue arabe classique et/ou dans la langue du *Zajal* (arabe simplifié) qu'on retrouve, pour une partie, dans les *Nouba* maghrébines. On y retrouve aussi des textes qui seraient empruntés à d'autres répertoires (Egypte, Syrie...).

Les *Naqlâbât* utilisent des structures rythmiques différentes de celles qu'on recense dans la *Nouba*.

Le *Naqlâb* se chante isolément comme intermède ou en introduction d'un '*Arûbi* ou d'un '*Hawzi* qui sont des pièces qui mettent en musique des poésies dans la langue du *Malhûn* (arabe populaire)...

('Arûbi, Hawzi et Qadria-çanaa constituent le répertoire dit des genres apparentés à la *Nouba*.)

Notons enfin que la pratique, controversée, de débiter une *Nouba* par un *Naqlâb* a fini par s'imposer...

2

Les *Naqlabât* sont aussi organisés en une *Nouba* éponyme en variant le nombre de *Naqlâb* et où on exposera, en partie ou en totalité, les sept *Tubû'* (modes musicaux) dits « fondamentaux » de la musique ; *Muâl* ; *Jarka* ; *Raml-al-Maya* ; '*Arâq* ; *Zidân* ; *Sika* et *Mazmûm*.

Cette *Nouba* débute par une ouverture instrumentale, le *Tshambar*, (un mot turc qui veut dire cerceau, cercle, cycle). Elle est construite autour de l'*Istikhbâr*, une improvisation vocale et instrumentale sur deux ou trois vers de poésie classique arabe (sui- vie parfois par deux autres vers en langue populaire).

3

Le mot *Naqlâb* renverrait au verbe -*inqalaba*- (انْقَلَبَ، انْقِلَابًا) avec l'idée de reversement, de transformation, de transposition (rythmique, tonale ou modale), de « mise à l'écart » ...

Plusieurs pistes sont avancées concernant cette appellation, mais il n'y a aucune certitude, ni aucun consensus. Cependant on ne saurait retenir celle qui prétend que les *Naqlâbât* proviennent du « retournement » d'un '*Darj*, '*Naçrâf* ou '*Khlâç*, même si cela reste réalisable, tout comme le serait le processus inverse consistant à « tourner » des *Naqlâbât* en '*Darj*, '*Naçraf*, '*Khlâç* voire même en '*Mçaddar*.

En fait, l'hypothèse la plus probable fait le rapprochement avec une pratique ancienne utilisée dans la *Nouba* d'Alger (toujours en usage à Tlemcen) qui concernait les '*Mçaddar* et '*Btâyhî* (les deux premières phases de la *Nouba*) et qui consistait à diviser la mesure utilisée pour le chant de ces deux phases en deux mesures identiques lors de la réplique instrumentale.

Ainsi, à Alger, depuis au moins la fin du 19^e siècle et jusqu'aux années 1940, '*Mçaddar* et '*Btâyhî* utilisaient une mesure à deux temps « lourds » (Dum/Tac) (chiffrée à 2/2 ou 4/4) qu'on divisait en deux mesures à deux temps « légers » (Dum-x /Tac-Tac (chiffrée à 2/4 ou 4/8) pour la réplique instrumentale ; une mesure qu'on désigne toujours par « *Mizân Naqlâb* ».

Tous les *Naqlâb* étaient alors accompagnés avec ce rythme à deux temps... dont les mélodies à 7 temps, avec toutes les complications que cela entraînait et qu'on peut deviner, car sept est un nombre impair !

On pourrait donc avancer que les *Naqlâbât* seraient des compositions dont les structures rythmiques s'appuient sur celles des répliques instrumentales présentes dans ce qu'on appelle la première partie de la *Nouba* (les '*Mçaddar*, '*Btâyhî* et '*Dardj*) et que la structure à sept temps (dite '*Sofyân*, '*3ayab*, '*Nawakht*...)

constitue une autre classe de *Naqlâbât* ou un autre pan du répertoire associé à la Noubâ.

Notons enfin qu'un certain nombre de *Naqlâbât* se présente avec des structures singulières qu'on ne peut pas directement relier aux répliques de la Noubâ...

Mesure pour le chant des *Mçaddar* et *Btayhi*

Mesure pour la réplique dite « *Mizân Naqlab* »

La mesure pour le chant était divisée en deux parties identiques lors de la réplique (dans un jeu simple). **Mais, dès les années début 1950, le deuxième silence de la mesure chant sera remplacé par un Tac et on adoptera une mesure à quatre temps pour la réplique instaurant ainsi « une nouvelle pratique ».**

Mesure à sept temps (3/4 + 4/4) : « *Mizân Sofyân* ou *3ayab* »

L'accompagnement en 7/4 n'a été (ré) introduit à Alger qu'aux débuts des années 1950 sous la forme (2/4 + 5/4) avec les frères Fakhardji ; une façon qui sera abandonnée par la suite ; conservée uniquement par le professeur Seri (1926-2015) et ses élèves :

Cette façon (2+5) de jouer le rythme permettait, en supprimant l'un ou les deux derniers Tac, de transiter vers une mesure en 6/4 ou en 5/4 quand la mélodie posait des problèmes d'accents. Dans les années 1970, des musiciens du conservatoire d'Alger vont rétablir le rythme dans sa forme matricielle en (3+4) mais sans pour autant régler tous les problèmes de mesure.

4

Si l'on retient :

- la piste des structures rythmiques présentes dans les *Naqlâbât* (en lien avec celles de la Noubâ)

- l'argument de la contre-facture (*Qiyas*) des matrices de *Naqlâbât* (c'est-à-dire les modèles les plus reproduits pour la composition)

alors on pourra facilement admettre que les *Naqlâbât* sont un savoir-faire local. Ceci n'exclue aucunement les influences et les emprunts aux autres répertoires au demeurant signalés par les anciens musiciens (dont ceux rapportés par Jules Rouanet dans son article)

5

Dans l'évolution de la pratique des *Naqlâbât*, on distinguera trois grandes périodes :

a- Période d'avant 1930.

- 1886, mention de la plus ancienne transcription connue de *Naqlâbât* avec le *Naqlâb Jarkâ* « *Mahma Yakhtur* » ; rapporté par Mohamed BOUAZIZ ;

- Le recueil de textes du Malouf Tunisien (« فن الموسيقى - سفان المالوف التونسي ») de al hadj ali ben 'abd rabbu al fedawi (1886) qui renferme de nombreux textes de *Naqlâbât* (classés avec les *3amaliyât*) établit une « connexion » évidente entre les deux traditions algérienne et tunisienne. Le *3amali ou shoghli-3amali* n'est cité qu'avec les deux rythmes « *3ayab* » 7/4 et « *mraba3* » 4/4 - !

Dans quelques anciens cahiers de maîtres algériens des textes *Naqlâbât* sont désignés par le mot *shoghli* !)

- 1904, édition du recueil de textes d'Edmond Nathan Yafil qui donne un aperçu du répertoire des *Naqlâbât* connus (les *Naqlâbât Mazmûm*, pratiqués et enregistrés, ne sont pas mentionnés) ;

- Jusqu'en 1922, enregistrement d'une bonne partie des *Naqlâbât* par les maîtres de la musique d'Alger les Maalem Sfindja, Mouzino, Yamna, El Ledjam, Laho Seror, Sidi Saïd, Sassi, ..., la société al Motribia -fondée en 1910-, ..., Bachetarzi, Kespi, Zerbib, ... ;

- vers 1913, les fascicules de musique de Rouanet, dont sept transcriptions de *Naqlâbât* avec Laho Seror ;

- 1922, article de Jules Rouanet, « La musique arabe au Maghreb » avec un exposé sur les *Naqlâbât*.

b- De 1930 à 1945.

Cette période, qui correspond à l'émergence de nombreuses associations de musique et aux débuts des concerts radiodiffusés reste une zone d'ombre dans l'évolution des *Naqlâbât* : pas d'enregistrements connus, pas de transcriptions...

On sait juste, par le témoignage des membres de familles de musiciens qui disposaient du phonographe, que les maîtres et les professeurs de cette période exploitaient les enregistrements des derniers Maalem du 19^e siècle pour « se ressourcer ».

c- De 1945 à nos jours : l'école des frères Fakhardji.

La réouverture en 1946 des classes de musique arabe au conservatoire d'Alger et la création du grand orchestre de la station Radio Alger vont contribuer à imposer les versions des *Naqlâbât* transmises par les deux frères Mohamed et Abderrezak Fakhardji qui dirigeaient cet orchestre et qui enseignaient au conservatoire. (Des enregistrements de cet orchestre ont été conservés.)

Une bonne partie des enregistrements des Maalem va être revisitée (et plus ou moins modifiée) ce qui va contribuer à instaurer une sorte de « nouvelle » tradition qui finira, paradoxalement, par reléguer la musique de ces anciens maîtres à « la marge ».

La trace de ces anciennes versions enregistrées au tout début du 20^e siècle va disparaître pour ne réapparaître qu'à la fin des années 1990 avec l'avènement de l'internet et grâce à des « collectionneurs d'archives ». Toutefois, une grande partie de ces enregistrements n'a toujours pas été récupérée, ni partagée avec les chercheurs et les mélomanes ; une mission de sauvegarde du patrimoine dévolue, en principe, à l'office des droits d'auteurs –ONDA–

Durant cette période l'héritage des frères Fakhardji va essayer de se structurer, essentiellement, sous l'impulsion des deux professeurs Boudjemaa Ferguène (1916-2002) et Sid-Ahmed Seri (1926-2015).

Cependant, il n'y a eu aucune avancée notoire dans la compréhension des techniques de composition des *Naqlâbât*, pas plus qu'il n'y a eu de réels résultats dans l'identification de cycles rythmiques alternatifs censés remplacer le 2/4 simplifié des « anciens ».

En effet, tous nos musiciens (jusqu'à aujourd'hui) ne font pas la distinction entre « *iqaa murâfaq* » ou « *dharb* », qui désigne le rythme d'accompagnement de la percussion dans une sorte « d'harmonie rythmique » (pressentie et décrite par le musicien et compositeur Francisco Salvador-Daniel) et « *Mizân* » dans le sens de rythme « intrinsèque » (rythme propre) d'une mélodie ou de celui de « pavé musical », matrice de composition (*qâlab al talhîn*) dans une relation avec le texte et sa métrique.

Note

Francisco Salvador-Daniel (1831-1871) avait parlé de cette « d'harmonie rythmique » dans la musique du vieil Alger ou superposition de deux (ou plusieurs) rythmes, celui, propre de la mélodie (qui est lié à la métrique et qui reste caché) et celui (ceux) de l'habillage rythmique des instruments à percussion.

Deux lignes rythmiques qui restent en relation et qui se rejoignent au moins à un endroit de la séquence rythmique d'accompagnement (généralement en début de séquence) pour matérialiser les cycles.

Voir à ce sujet ce qui se fait par exemple dans le *Naçraf* à Alger (le *Naçraf* qui a plusieurs matrices mais qui, depuis les années 1950, ne se présente qu'avec un seul rythme d'accompagnement ; alors qu'on le pratiquait avant cette date avec deux autres rythmes rapportés par la tradition et consignés par Rouanet dans son célèbre article). Voir aussi la pratique de la percussion dans la Noubâ à Tlemcen et dans le Malouf de l'Est algérien.

Cependant, depuis plus d'un siècle, nos musiciens, quand ils ne confondraient pas ces deux notions, n'utilisent qu'un seul mot générique, « *Mizân* », pour tout ce qui concerne l'univers des rythmes !

Par ailleurs, les défauts qui subsistent dans les textes actuels et/ou qu'on relève dans les anciens manuscrits connus nous montrent que la tradition des chanteurs (depuis au moins la fin du 19^e siècle) n'a pas intégré les notions de la métrique arabe ou alors qu'elle les aurait perdu. (?)

Les chanteurs (et maîtres) ne soupçonnaient pas que la métrique classique ou qu'une métrique spécifique puisse aussi guider la poésie *Zajal* du répertoire comme le faisait remarquer Joseph Desparmet en 1905 dans sa conférence au congrès des orientalistes...

Nos deux professeurs, Ferguène et Seri ainsi que d'autres maîtres et musiciens qui entreprendront la même démarche, ne maîtrisaient pas ces aspects liés à la musique et à la métrique. Ils ne pouvaient donc que passer à côté des subtilités qui présideraient à la définition et à l'identification des cycles rythmiques des *Naqlâbât*.

Aussi, une relecture des *Naqlâbât* s'impose à la lumière de ces nouvelles données (métrique, découverte de manuscrits anciens, recoupements avec d'autres répertoires, etc.)

6

En peu de mots, nous dirons que **l'équilibrage est la manière d'être de la construction mélodique, son architecture.**

On sait, depuis quelques siècles déjà, que les mélodies en musique arabe « sont découpées à la façon dont sont découpées les poésies » ; et cela se vérifie dans le répertoire d'Alger.

En d'autres termes, les phrases musicales (pavés musicaux) seront en relation (ou à mettre en relation) avec les paradigmes ou pieds de la poésie.

Le paradigme, dans son essence, est constitué d'un groupe de syllabes longues groupées autour d'une seule syllabe brève. (Tous les paradigmes recensés dans la poésie ne sont pas identiques : il y a dix paradigmes de base et un nombre incalculable de paradigmes dérivés.)

Dans la pratique musicale, les « pavés » musicaux d'une mélodie ont cette tendance à apparaître de même longueur et avec la même répartition des syllabes (découpage-accentuation).

Composer une mélodie équilibrée, serait alors faire en sorte d'avoir tous les pavés équivalents ; ceux dédiés aux paradigmes courts comme ceux dédiés aux paradigmes longs ou ceux dédiés aux « *tlaliyât* » éventuelles qui sont des vocalises sur des syllabes sans signification (*ya la lan*), etc.

Cependant, il arrive, plus qu'on pourrait s'y attendre, qu'un ou plusieurs pavés d'une même mélodie se présentent, aléatoirement, avec des longueurs différentes sans possibilité de compensation rythmique ou avec des configurations (distribution de pavés) où on ne décèlera ni symétrie, ni parallèle avec la construction du texte poétique : c'est le déséquilibre.

Et, devant un déséquilibre, on devra soit réfléchir à un rééquilibrage, soit se dire que la mélodie n'admet pas de cycles courts (en mesures à 3, 4, 5, 6, 7, 8 temps) auquel cas il faudra examiner la pertinence et la cohérence de cycles plus longs et s'assurer si ces cycles font système ou pas (c'est-à-dire s'ils sont reproductibles dans le répertoire des *Naqlâbât*).

Soit enfin (et ce n'est pas exclu) se dire que nous sommes en face d'une « mauvaise » composition ou d'un morceau trop dénaturé (par l'oralité).

7

La méthode d'approche de l'étude se résumera ainsi (après transcription de tous les morceaux) :

- Classer les *Naqlâbât* par famille métrique (le cas échéant réviser les textes en tenant compte de toutes les traditions maghrébines, des éditions connues en Orient, des manuscrits disponibles, ...);
- Observer, pour chaque famille métrique, le découpage « effectif » (tel qu'on l'observe chez les chanteurs) et le comparer au découpage « théorique »;
- Recenser les mélodies équilibrées qui serviront de modèles ;
- Repérer et essayer de comprendre ce qui de l'ordre de l'exception (lié à un modèle observé) de ce qui serait de l'ordre du « défaut » (qui ne ferait pas système, c'est-à-dire non reproductible dans le répertoire ou contraire à ce qui serait suggéré dans les modèles) ;
- Proposer des « rééquilibrages » soit par l'étude, soit par recoupements avec des versions connues (anciennes ou récentes) en privilégiant l'apport de « matière musicale » pour éviter (sauf obligation incontournable) de couper dans les mélodies...

8

Les *Naqlâbât* nous sont apparus alors déséquilibrés pour plus de 75 %.

Or, TOUS ces *Naqlâbât* pourraient et peuvent être rééquilibrés

en cycles courts, parfois de manière unique toujours en restant « au plus près » des versions enregistrées par les maîtres (anciens ou nouveaux) sans toutefois exclure d'autres propositions, d'autres solutions de rééquilibrages...

Notre étude nous a donné les résultats suivants pour une première relecture des 61 mélodies courantes.

(Voir ci-dessous la planche récapitulative en annexe 1)

On remarquera la prédominance des trois matrices de composition :

- Le **(2+2+4)** pour 34 % des *Naqlâbât* ; matrice que nous avons désignée par « *Bashraf* » par rapprochement avec la mesure du *Btayhi* Tlemcen

- Le **(1+2+3)** pour 20 % des *Naqlâbât* ; matrice que nous avons désignée par « *Darj* » par rapprochement avec la mesure pratiquée à Tlemcen ;

- Le **(3+3+1)** pour 15 % des *Naqlâbât* qui est le *Sofyân*, la mesure à (7/4)

Tous les *Naqlâbât* à l'exception de ceux en matrice 7/4 (et en Qcid 8/4) pourraient être accompagnés avec un rythme à deux temps ; en somme dans l'esprit de ce que faisaient les anciens ! Dans ce cas, pourquoi vouloir à tout prix réintroduire de nouveaux cycles dans les *Naqlâbât* (des cycles « spécifiques » dictés par les matrices de composition) ? Et qu'est-ce que cela apporterait de plus à la musique ? La question reste posée.

Modèle de Naqlâb	Matrice/ Pavage	cycle (noire)
متى نستريح (موال)	4 + 2 + 2	temps 8
من لي بمخضوبة البنان (عراق)	3 + 2 + 1	temps 6
زارني محبوب قلبي في الغلس (موال)	1 + 3 + 3	temps 7
غزيلي سكر نبات (موال)	4 + 2	temps 6
لو كان سلطان المحبة (صيقة)	4	temps 4
يطيب عيشي (صيقة)	3 + 1	temps 4

9

Dans les enregistrements des Maalem, on se retrouve avec quelques cas « protéiformes » ; c'est-à-dire des *Naqlâbât* qui pourraient se concevoir aussi bien en 8/4 *Bashraf* qu'en 6/4 *Derdj* ou trois fois 2/4 ou alors des *Naqlâbât* qui pourraient se concevoir en 7/4 *Sofyân* ou en 8/4 *Qcid*...

On signalera aussi le traitement réservé à la forme métrique *Al Ramal* qui donne lieu à un style « syncopé » avec la matrice à 7 temps (*Bashraf*) et qui pourrait induire en erreur les non-initiés qui y verraient un 6 temps. Avec la matrice à 7 temps le style « syncopé » pourrait induire en erreur et faire penser à un 5 temps...

Une curiosité qui mériterait une étude.

Certaines matrices de composition révélées dans le répertoire des *Naqlâbât* auraient (et soulignons le conditionnel) un lien avec les anciens rythmes arabes décrits par les théoriciens des 8^e et 9^e siècles.

Ainsi :

- Le cycle rythmique de la matrice 4/4 en [1+3] peut se lire : « deux percussions suivies de deux percussions et entre chaque deux percussions et deux percussions un silence de la valeur de deux percussions », soit une des descriptions proposées pour le rythme ancien « al hazaj » ;

- Le cycle de la matrice 6/4 en [1+2+ (3=1+2)] : « deux percussions suivies de deux percussions et entre chaque deux percussions et deux percussions un silence de la valeur d'une seule percussion », soit une description proposée pour le rythme ancien « khafif al hazaj »

- Le cycle de la matrice 8/4 en [2+2+4] : « trois percussions suivies de trois percussions et entre chaque trois percussions et trois percussions un silence de la valeur d'une seule percussion » ; soit la description proposée pour le rythme ancien « khafif al thaqil al thâni » ou « al khafif al thâni »

- Quant à la matrice 7/4, réservée exclusivement au mètre Al Ramal, elle a été rapprochée du rythme ancien « **al ramal** » (voir bibliographie Simon Jargy)

Quatre des huit rythmes matriciels anciens se retrouveraient ainsi dans les *Naqlâbat* ; comme s'ils avaient été séparés (écartés) des quatre autres rythmes anciens (thaqil awwal, thaqil thâni, khafif al thaqil al awwal, khafif al ramal) ; ces quatre derniers rythmes qui pourraient être rattachés à des structures rythmiques présentes dans la Noubâ d'Alger.

Notons que dans les traités anciens on ne parle que de percussions et de silences sans préciser les accentuations en « dum » ou « tac ».

Conclusion

Faut-il ignorer et sacrifier la musique « équilibrée et mesurée » au nom de la tradition des chanteurs ? Et à quelle tradition ferait-on référence ? Celle des Maîtres du 19^e ou celle des musiciens du 20^e ?

(Voir un exemple en annexes 2 et 3 ; cas du *Naqlâb Jarka* « *mahma yakhtor* »)

Quelles versions des *Naqlâbât* et quelles notions théoriques doit-on retenir dans une approche « pédagogique » pour ne pas dérouter les jeunes apprenants des écoles de musique ?

Comment aborder la composition si on n'a pas encore compris

tous les aspects techniques liés à cette musique ?

Le retour aux anciens enregistrements, la collecte des archives, la critique objective de ce qui été proposé depuis un siècle, l'intégration impérative de la dimension maghrébine permettra de travailler avec plus de sérénité à mieux comprendre cette musique ...

Après le temps du « c'est ainsi et pas autrement » imposé par les cheikhs du 20^e siècle, on espère venu le temps du « voyons ça tous ensemble de plus près ! »

La musique a perdu trop de... « temps » !

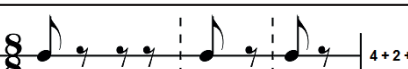
« temps » pour perte de temps et « temps » pour les temps manquants dans les mélodies déséquilibrées.

Annexe 1 :

Les matrices de compositions recensées dans les *Naqlâbât* identifiés comme étant des « modèles » d'équilibrage et qui pourraient être proposées pour le « rééquilibrage » des *Naqlâbât* qui n'apparaissent pas équilibrés.

On remarquera que le rythme d'accompagnement à 2/4 (ou 4/8), *Mizân Naqlâb*, reste une possibilité pour presque toutes les matrices de composition.

Les autres rythmes seront le 7/4 et éventuellement un rythme (3+3+2) calqué sur le « *Qcîd-djuâb* » de Tlemcen et le rythme en 8/8 d'influence orientale (*bourdjila/masmûdi çaghîr*).

Matrices de composition	Nombre de Naqlâb recensés	Rythmes d'accompagnement (éventuels)
	04	Wihda kabira (4/4) Mizân Naqlâb (2/4)
	03	Rumba (4/4) Wihda kabira (4/4) Mizân Naqlâb (2/4)
	05	Composé (2 + 4) Mizân Naqlâb (2/4)
	01	Mizân Naqlâb (2/4)
	12	Spécifique à (6/4) Darj (6/4) Mizân Naqlâb (2/4)
	01	Spécifique à (6/4) Mizân Naqlâb (2/4)
	20	Composé en (2+2+4) Wihda kabira (4/4) Mizân Naqlâb (2/4)
	02	Spécifique à (8/4) Wihda kabira (4/4) Mizân Naqlâb (2/4)
	01	Qcid inverse (3+2+3)
	00 (recensés à Alger)	Qcid (3+3+2)
	09	Sofyân (7/4)
	01	Mizân Naqlâb (2/4)
	02	Bourdjila (8/8)

Annexe 2 :

La transcription du fascicule Rouanet N° 10, d'après Maalem Seror (1913)

Pièce équilibrée et mesurée où chacun des quatre paradigmes qui constituent le vers de la poésie se déploient sur 7 temps ; soit huit pavés à 7 temps avec les reprises. Couplet en 56 temps.

Rythme d'accompagnement.

Continuer le rythme d'accompagnement jusqu'à la fin de la chanson.

Mahma iekhter fel moudelel. Jules Rouanet

CHANT.
Couplets. +)

1. Ma - - ma iek - - ter fel mou -

de - - - lel ma da - hā - k - ta - ni

ma. da - hā - k - ta - ni

ma da - hā - k - ta - ni

58

Annexe 3 :

La transcription d'après la version du professeur Sid-Ahmed Seri (2011).

La pièce apparaît déséquilibrée et écourtée au début, en $(5+7) + (7+8) + (7+7) + (7+7) = 55$ temps, ce qui a amené le professeur Seri à proposer un rythme d'accompagnement à 5/4.

L'orchestre de la station (direction Fakhardji année 1952) proposait : $(6+6) + (7+8) + (7+7) + (7+7) = 55$!

أَنْقَلَابٌ جَارِكُهُ

Chant: Sid-Ahmed Seri

Transcription: Y.T.

5 7

7 8

7 7

7 7

Bibliographie

- Jargy, Simon, La musique arabe, collection que sais-je ? puf 1977
- GUETTAT (Mahmoud), La musique classique du Maghreb, Paris, éd. Sindbad, 1980
- SALVADOR DANIEL (Francisco), Musique et instruments de musique du Maghreb, Paris, La Boite à Documents, 1986
- La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, Alger –Bastide 1863
- ROUANET (Jules), article. « La musique arabe dans le Maghreb », in : Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, sous la direction de A. Lavignac et L. La Laurencie, vol. V, Paris, éd. Delagrave, 1913-1922,
- الحلو، سليم : « الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها » ، بيروت -دار مكتبة الحياة، 1965
- حركات، مصطفى : « نظرية الإيقاع/ الشعر العربي بين اللغة والموسيقى » الجزائر دار الآفاق، 2006
- حركات، مصطفى : « كتاب العروض » ، الجزائر - دار الآفاق، 1985
- سري، سيد أحمد : « مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة » ، الجزائر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية 1998
- قناوة، مهدي : « فهرست المؤلفات » قسنطينة - أم الخواطر 2017
- محمد البوعصامي : « إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع » : من تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 1995.
- « كُنَّاش الحايك » من تحقيق الدكتور مالك بنونة ، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 1999.
- أيديمون ناتان يافيل : « مجموع الأغاني الألحان من كلام الأندلس » الجزائر 1904.

- الحاج علي بن عبد ربه الفداوي : « سفان المؤلف التونسي » : الدار العربية للكتاب ، تونس 1998.
- جلول بلس & الحفناوي امقران : « الموشحات والأزجال - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر
- ج 1 1972. ج 2 1975/ ج 3 1982
- محمد بن إسماعيل بن عمار شهاب الدين : « سفينة الفلك و نفيسة الفلك » - مصر 1893.
- فيليب قعدان الخازن : « العذارى المائسات في الزجل و الموشحات » بيروت 1902.
- محمد بن لمرباط : « الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان : تصنيف 1885 » ، تحقيق عبد الحميد حاجيات ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1974.
- سليم الحصار : « الموسيقى العربية الأندلسية من غرناطة إلى تلمسان » تلمسان 2011.
- مراد بن علي وعمارة : « جامع السفاين و الكناشات في صنائع الأزجال والموشحات للعواصم الثلاث (مزغنة ، تلمسان ، قسنطينة) » : في جزئين وزارة الثقافة 2011.
- طوايبيّة، يوسف : « القصيدة الشعرية في الطراز الموسيقي المعروف بالصنعة » في وقائع المؤتمر السادس عشر للمجمع العربي للموسيقى الجزائر 2001 - وزارة الثقافة الجزائر 2004
- إصدارات حول موضوع الانقلابات عبر المواقع :
- <http://yafil.free.fr>
- <https://www.facebook.com/GroupeYafil>
- ## Discographie
- Portail du patrimoine algérien (Sid-Ahmed Seri) : patrimoine-culturel.algerien.com
- Collection privée (archives d'avant 1930)
- Et autres (festivals, émissions, youtube, etc.)

ZEROUALA Mohammed

Docteur en médecine, romancier et passionné de musique andalouse, Constantine

t.zerouala@yahoo.fr

Apport du cheikh Abdelkrim Dali à tous les genres musicaux

Abdelkrim Dali, une personnalité hors du commun, d'un charisme exceptionnel, une force tranquille et une générosité sans limite qu'il exprime dans son apport multiple à tous les genres musicaux de l'andalou. Seigneur dans la Noubas, il plane sur l'orchestre qui l'accompagne comme s'il était seul sur scène. Sa voix tlemcenienne apporte un plus attendrissant à la Sanaa. Il se permet d'innover en changeant par exemple le rythme d'un Darj, le troisième mouvement de la Noubas qui est généralement rapide en le transformant en un Darj « thaquile » lent. La pièce musicale devient plus langoureuse et mélancolique. Les gens de la Sanaa sont en général frileux dans le changement, ils affirment qu'il faut respecter la tradition. Chaque mouvement dans la Noubas doit garder strictement son rythme. Avec Cheikh Abdelkrim Dali, j'ai croisé ce changement, qui n'est pas un blasphème, avec mon ami Cheikh Smaïne Heni (Allah Yarhamou) et Cheikhna Si Kaddour Darsouni qui n'est pas à présenter, un symbole dans le Malouf. J'ai commencé à écouter Cheikh Abdelkrim Dali dès mon très jeune âge. En même temps que les grands de la chanson andalouse à cette époque avant l'indépendance. Dahmane Benachour, Serri, Saddek Lebджаoui, khaznadji, Cheikh Mahfoud...on se demande comment à cet âge très jeune on écoute et on apprécie ce genre musical savant et que ne partagent que les initiés. La raison est relativement simple. Mon père est musicien, pionnier dans l'introduction de la chanson Chaabi algéroise à Constantine. Un défi colossal dans le sanctuaire du Malouf. Son amour du Chaabi ne l'a pas éloigné du Malouf qu'il maîtrisait parfaitement par sa voix. Souvent j'ai été près de lui dans les concerts, les diffusions à la radio et dans les fêtes familiales. Il nous a appris, nous ses enfants, les notes du solfège et les faisaient correspondre avec les tobou9s de la musique classique algérienne. C'est ainsi qu'il m'a enseigné les modes Sika, zidane, Raml Maya etc.

Revenons au Malouf, l'école de Constantine, pour lequel je présume, mon exposé a été sélectionné, et dans le cadre de ce colloque qui a une portée internationale, je souhaiterais une mise à jour selon mes modestes connaissances sur ce patrimoine. Dans cet exposé je vous transmets ce que j'ai appris dans mes lectures et recherches. A l'instar de la Sanaa et du Gharnati, le Malouf est un genre musical qui désigne l'école de Constantine mais pas seulement. Il est répandu dans l'est de Constantine comme Annaba qui a connu et connaît encore de grands interprètes, Souk Ahras.. il ne se limite pas en Algérie. Nous le rencontrons en Tunisie et en Lybie. Si en Tunisie l'interprétation se rapproche de celle de Constantine, de nombreuses pièces musicales sont exécutées de la même façon dans les deux pays. En Lybie la musique Malouf, qui n'est pas des moindres, s'interprète à la façon maghrébine et a aussi une touche orientale. Si en Tunisie la troupe traditionnelle qui in-

carne le Malouf tunisien est Errachidia dirigée par Si Tahar Gharsa qui a passé le flambeau à son fils Ziad, en Lybie le Malouf est incarné par feu Si Hassane Laribi un immense personnage dans l'interprétation, la composition, la recherche musicale. Je signale que les textes poétiques dans le Malouf Constantinois, Tunisien et Libyen sont à bien des égards similaires. Mon ami feu Cheikh Darsouni m'apprend que Harramtou bik nou3assi est une composition de Constantine offerte aux Tunisiens lors de leur passage à Constantine. Dans le Diwan tunisien de la Noubas, il est écrit que cette pièce musicale est de Constantine. Le Malouf désigne le répertoire de la musique andalouse de Constantine. C'est une musique savante et dont la tradition la rattacherait à la ville de Séville. La musique andalouse maghrébine, vous constatez que j'utilise cette expression que nous avons adoptée par consensus lors d'un forum qui s'est tenu à Constantine dans les années 2000, et qui a réu-

ni, je les cite Omar Métioui du Maroc qui dirige souvent l'orchestre national du Maroc, Mahmoud Guettat chercheur en musicologie et ancien Directeur de l'institut de musique de Tunis, Rachid Guerbas de Paris et moi-même président par intérim de l'association Maqam de Constantine. Les participants des autres villes ou pays ont rejoint leurs transports aériens avant l'émission télévisée organisée par feu Méziani et dont les débats ont duré près d'une heure et demie. Certains utilisent l'expression de musique ancestrale pour désigner la musique andalouse. Il est vrai que si l'on se réfère aux temps très anciens nous allons trouver des racines de cette musique savante aux temps araméens, persans, hindous. Mais des compositions sont nées au 20^{ème} siècle. Je cite Har-ramtou Bik Nou3assi et le Bacheraf mezmoum appelé Bache-raf regrigui. L'école de Constantine comprend 10 noubets. On peut les citer : Dil, M'djenba, H'sine Saba, RaMaya, Raml, Zi-dane, Mezmoum, Sika, Rasd E'ddil, Maya. Les modes ou tûbû de ces Noubets sont respectivement Do, Re, Re, Re, Fa, Mi, Do, Do. Comme chacun le sait, la Nouba est une suite musi-cale composée de 5 mouvements respectifs que sont le M'ceddar, le Btaihi, le Dardj, l'enseraf et le khlass. Une polém-ique persiste à Constantine concernant la place du Dardj et du B'taihi. Classiquement à Constantine, le Dardj précède le Btaihi, et cela continue avec certaines formations dites de tradition. Cheikh Darsouni a mis un terme à cette contro-verse et s'est aligné avec les deux autres écoles que sont Alger et Tlemcen, le Dardj occupe la troisième place dans les cinq mouvements de la Nouba.

Personnellement je persiste dans la dénomination de trois écoles. Alger, Tlemcen et Constantine. Certains parlent de genres. Ecole, c'est plus enrichissant. Si Alger et Tlemcen ont de très nom-breuses similitudes au niveau de la technique musicale, Constan-tine semble un peu éloignée et assez compliquée.

A côté de la Nouba classique, il y a la série des enklabates dont le rythme est en 4/4. On peut citer Koum Tara Darahima el louz en mode Dil, El Hawa dhal El Oussoud dans le Zidane, kalbi Btala dans le mode Sika etc.

On cite aussi les Madjmouates issues du répertoire algérois. Je nomme Ya Moukabel dans le mode Raml El Maya, kouna fi 3 ichka dans le mode H Sine...

Il y a les Madjmouates typiquement constantinoises dont un des exemples Ya 3achikine Nar El mahaba.

Tout ce que je viens de citer se trouve dans le répertoire de Cheikh Darsouni dont le grand mérite est d'avoir classé le Malouf Constantinois.

Classiquement un concert andalou, qu'il soit à Tlemcen, à Alger ou à Constantine est organisé comme suit. Une introduction représentée par un Enklab ou une ouverture musicale Touchia ou Bacheraf. A titre personnel, et c'est mon humble choix, je préfère La Touchia ou le Bacheraf comme ouverture, qui per-mettent de juger la valeur des musiciens dans l'exécution de la

pièce musicale et qui nous transportent déjà dans le mode ou le tab3 qui va suivre. Cette tradition est conservée par l'école de Tlemcen et celle de Constantine en espérant que l'école de la Sanaa revienne à la tradition.

C'est la Nouba qui suit avec ses 05 mouvements avec leurs is-tikhbarates. Notons que dans la Sanaa l'istikhbar précède le Dardj, à Tlemecen il précède l'insraf et à Constantine le M'céder.

A côté de la Nouba il y a le Hawzi une création populaire en arabe dialectal de Tlemcen. A Constantine il a été remodelé. Le corpus littéraire du Hawzi est le même pour les 03 écoles. Le Aroubi. Un chant populaire bedouin restructuré dans sa mélo-die. La différence entre le Hawzi et le Aroubi à Constantine a été réglée. Le Hawzi est un chant linéaire sans interruption. Tout au long de l'interprétation de la pièce musicale il y a des change-ments dans la mélodie il ne lasse pas. Le Aroubi est un chant poétique coupé par des istikhbarates de plusieurs toubou3. Quelques exemples. Hawzi : khial mouni. Aroubi : dhama.

Ces compositions se terminent par les Mahdjouz. C'est toujours en arabe dialectal. En général c'est dansant. Mais il y a beau-coup de mélancolie dans les textes et la composition musicale.

Dans le patrimoine constantinois il y a aussi les sjouls et le chant Aissaoui. Ils appartiennent au chant soufi. Je n'ai pas le temps de m'y étendre.

Je dirais un mot sur un phénomène qui pour moi est en train de dévaloriser notre patrimoine. C'est l'introduction du synthé dans les concerts. C'est du bruit. Les constantinois ne s'avancent pas beaucoup dans l'introduction de cet instrument. Parler du piano. Un autre travers qui perturbe notre oreille musicale, c'est la pastille. Placer sur un luth, c'est le bruit d'un tronc d'arbre vide. Je termine sur une conclusion heureuse. Il n'y avait pas d'ouverture musicale dans les symphonies classiques universelles. Il a fallu attendre Mozart pour inaugurer les ouver-tures. Elles existaient déjà au temps des andalous puis plus tard avec les Ottomans.

- 40 - مقالة : محمّد رشيد باي الحاكم المتسامح و الشاعر و الموصيّق الموهوب: عادل بن يوسف مجلّة ليدرز العربيّة الشّهريّة؛ قسم أدب و فنون؛ العدد 156؛ يوم 06 مارس 2020م.
- 41 - كنّاش الحايك التّطواني؛ النّسخة د ؛ من تحقيق مالك بنونة؛ أكاديميّة المملكة المغربيّة؛ سلسلة الثّراث؛ ط2: الرّباط سنّة 1999م.
- 42 - كتاب مجموع في فن الموسيقى: علي ابن عبد ربّو الفدّاويّ 1886م؛ ط1؛ وزارة الثّقافة؛ تونس سنّة 1998م.
- 43 - مجموع الأغاني و الألحان من كلام الأندلس: إدمون ناتان يافيل؛ الجزائر سنّة 1904م.
- 44 - كتاب صنائع تلمسان: مخطوط ابن درّة الثّرازي الأندلسي. يقال أنّه من القرن 14م.
- 45 - توجد نسخ من مخطوطات مالوف الهرّل لابن مسيّح عبد الله (1820م-1910م)، المصنّي و الشّاعر القسنطينيّ، منتشرة لدى أعيان المدينة، و يقابلها مخطوطات مالوف الجدّ التابعة للرّواية العيساويّة على طريقة مالوف تونس (زاوية الكاف تونس) التي دخلت قسنطينة بداية القرن الثّاسع عشر.
- 46 - كتاب التحليل الموسيقي: سيدرك ثورب ديفي؛ تحقيق د. سمحة الخولي؛ المركز القومي للترجمة، القاهرة

سنّة 1999م، ص279.

47 - كتاب إيقاعات موسيقى الثّراث المغاربي بين الرّيف و الحضري: مقناوة مهدي.

48 - إيقاع الثّقيل الأوّل العربيّ القديم، و ميزانه 8/16 ، و هو من عائلة إيقاع ميزان حركة المصدّر مدرسة تلمسان، و مدرسة صفاقس؛ و إيقاع ميزان حركة بسيط مدرسة فاس، و مدرسة تطوان، و الذي هو نفسه مرّبع مدرسة قسنطينة.

49 - كتاب إيقاعات موسيقى الثّراث المغاربي بين الرّيف و الحضري: مقناوة مهدي.

50 - الاحتمالات الهزريّة كطريقة علميّة لتحديد السّلام الموسيقيّة مثال تحليلي : قصيدة بأداء علي البرّاق؛ بحث أنس غراب.

51 - أنظر كتاب تاريخ الموسيقى و آدابها: صالح المهدي ص

52 - كتاب السّماع عند العربي: مجدي العقيلي؛ رابطة خزّجي المعاهد العليا، ج 4، ط1: دمشق 1970 ص247.

نغمة (رمل اللّاية) على عود الأستاذ دالي بتاريخ ١٩٧٢ / ٣ / ٧

نغمة رمل اللّاية

سنت	ذبلّة	مي	فا	صول	لا	سي
٠	٤٤٧	٤٤٧	٤٤٧	٤٤٧	٤٤٧	٤٤٧
٧٢٤	٤٢٨	٤٢٨	٤٢٨	٤٢٨	٤٢٨	٤٢٨
٨٠٠	٤٤٧	٤٤٧	٤٤٧	٤٤٧	٤٤٧	٤٤٧
٧٢٤	٤٢٨	٤٢٨	٤٢٨	٤٢٨	٤٢٨	٤٢٨
٤٩٢	٤٤٥	٤٤٥	٤٤٥	٤٤٥	٤٤٥	٤٤٥
٢٨٨	٤٤٤	٤٤٤	٤٤٤	٤٤٤	٤٤٤	٤٤٤
١٩٢	٤٤٥	٤٤٥	٤٤٥	٤٤٥	٤٤٥	٤٤٥
٢٤	٤٢٦	٤٢٦	٤٢٦	٤٢٦	٤٢٦	٤٢٦
٢٠	٤٢٧	٤٢٧	٤٢٧	٤٢٧	٤٢٧	٤٢٧
١٠٢٤	٤٢٦	٤٢٦	٤٢٦	٤٢٦	٤٢٦	٤٢٦
٩٠٨	٤٤٩	٤٤٩	٤٤٩	٤٤٩	٤٤٩	٤٤٩
٧٢٠	٤٢٧	٤٢٧	٤٢٧	٤٢٧	٤٢٧	٤٢٧

نغمة رمل اللّاية

— ٢٤٨ —

نغمة (موال) على عود الأستاذ دالي بتاريخ ١٩٧٢ / ٣ / ٢٢

نغمة موال

سنت	ذبلّة	مي	فا	صول	لا	سي
٠	٤٢٩	٤٢٩	٤٢٩	٤٢٩	٤٢٩	٤٢٩
٢١٦	٤٢٣	٤٢٣	٤٢٣	٤٢٣	٤٢٣	٤٢٣
٤١٦	٤٢٣	٤٢٣	٤٢٣	٤٢٣	٤٢٣	٤٢٣
٦٣٠	٤٣٦	٤٣٦	٤٣٦	٤٣٦	٤٣٦	٤٣٦
٧١٦	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣
٩١٦	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣
١١٣٢	٤٣٧	٤٣٧	٤٣٧	٤٣٧	٤٣٧	٤٣٧
١٢٣٦	٤٣٨	٤٣٨	٤٣٨	٤٣٨	٤٣٨	٤٣٨
١٢٣٦	٤٣٨	٤٣٨	٤٣٨	٤٣٨	٤٣٨	٤٣٨
١١٤٠	٤٣٩	٤٣٩	٤٣٩	٤٣٩	٤٣٩	٤٣٩
٩١٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢
٧١٦	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣
٦١٦	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣	٤٣٣
٤١٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢
٢١٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢
٨	٤٣١	٤٣١	٤٣١	٤٣١	٤٣١	٤٣١

نغمة الموال

نغمة موال

— ٢٤٩ —

ثانيا: و على نهج المفكّر الجزائري مالك ابن نبي: يجب أن نجمع على زرع الثقافة في الشّوارع، كي يحتضنها الشّعب، و نقرّبها إليه في الحضانات، و في المدارس الابتدائيّة، لكي نجعلها ترسّخ في مستقبل ذاكراتهم، و ثقافتهم السّمعية، لضمان المستقبل. كما يجب تخصيص مقاهي معاصرة بنكهة الموريسكيّين. لجعلها ثقافة متجدّدة.

ثالثا: تنظيم مسابقات غنائيّة محلّيّة و إقليميّة، بهدف اصطصاد الأصوات الشّجيّة الموهوبة بسحر الفنّ الموسيقي، فهي سرّ و أصل اكتساح الأقاليم الغنائيّة و البقاء و الرّيادة و القيادة.

رابعا: إعادة الثقافة السّمعية لموسيقى الغرناطين المغاربيّة البحث في تصميم آلة ساني تيزور خاص بالسلم الموسيقيّ الأندلسيّ، و هو سرّ جوهرى دوره إعادة زرع ثقافة سمعيّة أصيلة غرناطيّة جزائريّة.

خامسا: نبحث عن إيقاعات موازين التّوبة في الإيقاعات الشّعبية الفلكلوريّة لأنها لها صلة وثيقة بالصّناعة.

سادسا: نستعيد الصّنائع الصّائغة من تدوين مدارس مالتوف تونس التي استند بها الباي رشيد. و هي مدوّنة في أسفار سنة 1960، و كذلك في مخطوطة مدونة الصّنائع بجمعيّة الرّاشديّة بتونس.

سابعا: إعادة النّظر في ما يخصّ مسألة الطّبوع فإنّ ما استعرضه الشّيخ أحمد سرّي من نظريّة السّلالم السّبع التي أظنّها من أعمال و تصوّرات غربية منبعثة من فلسفة المستشرقين في القرن التاسع عشر. مع ضرورة إعادة النّظر في طبع التّوبة و تصنيفها. من اثني عشرة نوبة إلى ستّة عشر نوبة و أكثر.

ثامنا: نقل هذه الموسيقى من الصّورة الفلكلوريّة، إلى صورتها الطّبيعيّة العاملة.

هوامش و بيبوغرافيا

- أصل تسمية الصّناعة (مدارس الصّناعة) من المصطلح المركّب: صناعة اللّحون، و على أساس مبدأ المرادفة: أصل مصطلح المألوف (مدارس المألوف) من المصطلح المركّب: تأليف اللّحون. كذلك مصطلح الآلة، أي من آلة اللّحون. و كلّها اصطلاحات بالمرادفة. أمّا مصطلح الآلة (الاثنين و الالي)، فهي كلمة مشهورة في بلد قسنطينة كنية للأجواق الموسيقيّة الأندلسيّة و الموسيقيّ.
- كتاب منظومة المألوف ما قبل 1900م، مقناوة مهدي، ملتنقى دولّ بمدينة سكيكدة (الجزائر).
- توجي الخريطة الجيوموسيقولوجيّة، لأقاليم المدارس الغنائيّة الكرى نوع الأندلسيّ: « مألوف » ، « صنعة » ، « آلة » ؛ بأنّ المدارس الغنائيّة نشأت خلال الدّولة الحفصيّة، و الدّولة الرّياضيّة، و الدّولة المرينيّة، و قبل سقوط غرناطة سنة 1492م.
- محاضرة بصمة المدرسة: مألوف قسنطينة أنموذجا. مقناوة مهدي، ملتنقى دولّ بمدينة سكيكدة (الجزائر): التّوبة المعاصرة، شهر أفريل 2014.
- يرجع تأسيس مدينة إيكوسيم (الجزائر) إلى قدوم الفينيقيين. مقالة: الجماعات البشريّة الوافدة على مدينة الجزائر خلال العصر الإسلاميّ الوسيط. الأستاذ عبد القادر قريشان، جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة (الجزائر). المجلّة التّاريخيّة الجزائريّة: المجلّد 05؛ العدد01 سنة 2021؛ ص214-237.
- كتاب الموسيقى التقليديّة في سورية: حسان عبّاس؛ صدر عن منظمة الأمم المتّحدة للتّربية و التّعليم و الثقافة؛ سنة 2018 ص21.
- السّلالم السّبعة اليونانيّة: الأثوني، الدّوري، الفريجى، اللّبيدي، الميكسوليدي، الإيوليي، و اللّوكريي.
- مقالة: على آثار التاريخ القديم لمدينة الجزائر: الأستاذة حسينة عينوش، ص40.
- الفيلسوف و فنّ الموسيقى: جوليوس بورنتوي؛ ص61 و ص74-73.
- الفيلسوف و فنّ الموسيقى جوليوس بورنتوي؛ ص80 و ص83.

- نظام الأكان الثّمانيّة العربيّة، أو بما يعرف بأصابع إسحاق الموصلي، و المذكورة في رسالة ابن النّجّمر في الموسيقى و كتاب الغاني لأيّ فرح الأصفهاني، و هي مذكورة أيضًا في رسالة الكنديّ.
- مقالة: الجماعات البشريّة الوافدة على مدينة الجزائر خلال العصر الإسلاميّ الوسيط: الأستاذ عبد القادر قريشان. ص215
- كتاب فصول في التاريخ و العمران و الغرب الإسلامي: محمد الأمين بلغيت؛ البصائر الجديدة للنشر و التوزيع: الجزائر.2013م ص59.
- زرياب كنية عليّ ابن نافع (ت857م)، صاحب أوّل مدرسة عربيّة في الأندلس.
- متعة الأسماع في علم السّماع: الثّيفاشيّ (1253م)؛ تحقيق رشيد سلّاميّ؛ المجمع التّونسيّ للعلوم و الآداب و الفنون بيت الحكمة؛ قريطاج سنة 2019م، ص131.
- كتاب الموسيقى العربيّة الأندلسيّة؛ بصمة المغاربيّين: د.محمود قطّاط؛ الأّس، باريس 2000م؛ ص122.
- مقالة محمّد بن تاويت: الموسيقى و الغناء في الأندلس؛ مجلة الأبحاث مج2 ع2 ص114.
- بصمة المغاربيين محمود قطّاط ص130. متعة الأسماع: الثّفاشيّ (1253م)؛ ص107.
- كتاب سقوط غرناطة و مأساة الأندلسيّين 1492-1610م؛ جمال بجاوي، ط1؛ دار هومة للطباعة و النّشر و التوزيع، الجزائر 2004م، ص146؛ كتاب السّتات الأندلسي في الجزائر و العالم: فوزي سعد الله ج2، دار قرطبة للنّشر و التوزيع، الجزائر،2016م، ص39. كتاب شتات أهل الأندلس: مرثيدس غارثيا أرينال؛ تحقيق محمّد فكريّ عبد السّميع؛ النّشر المجلس الأعلى للثقافة؛ ط1؛ مصر سنة 2006م، ص231.
- تأثّرت بلاد المغرب و إفريقيا بالثقافة السّمعية خلال القرن الثّامن عشر بموسيقى الأتراك، و ما نقل عن رسائل في الموسيقى التي تعود إلى عبد القادر ابن الغيبي المرافى (1360م-1435م)، و محمّد بن عبد الحميد اللّذقيّ ق15م، و شهاب الدّين العجمي المصريّ (1605م-1675م)، كذلك موسيقى فرق الجيش الاكتشاريّ، و هو ما يعتبر تطوّرًا نظريًا و عمليًا في نظام الموسيقى الغرناطيّ. بحيث بقيت آثار هذا الفكر راسخة في الصّناعة العمليّة إلى يومنا.
- نشر جول روانيه مقالة، الموسيقى العربية في بلاد المغرب (1913) عبر موسوعة لافينيّاك في القسم الأوّل من تاريخ الموسيقى (ص ص 2813 - 2944) سنة 1922م، نُشر أُعيد النّشر في سنة 1931 في المجلّد 6 من ذات الموسوعة.
- يذكر جول رواجّ في مقالته عن موسيقى العرب في بلاد المغرب (الموسيقى الغرناطيّة) ص2919 من موسوعة لافينيّاك: أنّ طبع الموالّ يعدّ مئة فروع طبع الرّيدان.
- كتاب الطّرب الغرناطيّ سيد أحمد سرّي موفّر للنّشر ط2 سنة 21.
- مقالة: تحسّر، جدالات، و استراتيجيّات نزائيّة: الموسيقى الحضريّة في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسيّ: الحاج الملباني، ترجمة: سعاد العاقر، مجلّة إنسيّات، في العدد 79 ، عام 2018 ، صفحات 41-27.
- أنظر: كتاب رسم أوّلٍ تاريخي لموسيقى العرب القديمة: كريستيانوفيتش؛ كولن؛ 1863م؛ ص06. كتاب الموسيقى العربيّة:: البودالّجّ سفير ملقّات جزائريّة 36، 20 جوان 1949م. نصّ غير منشور. رسالة دكتوراه لماكوم طيولايّر: الموسيقى العربية، فلكلور فرنسا؟ باريس (2016)، ص ص 476-445. كتاب لغة العرب المعاصرة: جاك بيرك؛ مؤسّسة غيمار؛ باريس 1980م. كتاب المغرب العربي بين الحريين العالميتين: جاك بيرك؛ العتبة؛ باريس 1962م.
- و كتاب رسم أوّلٍ تاريخي لموسيقى العرب القديمة: كريستيانوفيتش، كولن، 1863م؛ ص06.
- مقالة: تحسّر، جدالات، و استراتيجيّات نزائيّة: الموسيقى الحضريّة في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسيّ: الحاج الملباني
- رسالة دكتوراه ماکوم طيولايّر: الموسيقى العربية، فلكلور فرنسا؟ (2016)، ص ص 476-445.
- كتاب منظومة المألوف، مقناوة مهدي، أمّ الحواضر ط1 2019م قسنطينة، صفحات 280-211.
- نفس المرجع السابق ص43 و محاضرة طبع الدّليل، أمّ طبع الموالّ؛ مقناوة مهدي، المهرجان الوطني للمألوف نوفمبر سنة 2022م.
- كتاب منظومة المألوف: مقناوة مهدي ص47، و محاضرة صورة النّغز النّظريّ: مسألة الإيقاع و الموازين: حالة مدرسة مألوف قسنطينة: مقناوة مهديّ؛ تنظيم نادي الثّقافي لولاية قسنطينة سنة 2022م.
- مخطوطة التّاريخيّ التّلمسانيّ.
- كتاب منظومة المألوف، مقناوة مهدي. ص292.
- إنّ المصطلحات الواردة في الشّكل فهي نظريّة بحتة. فطبع حسين الرّيدان مثلا معروفا بـ الموالّ جول رواجي (الصّناعة)، أو الأصبعين (مألوف)، أو الحجاز الكبير (الآلة)، و كلّها لها أسماء معروفة مغاربيّا فيما بين المدارس الغنائيّة.
- كتاب بصمة المغاربيين محمود قطّاط صفحات 337-335.
- كتاب منظومة المألوف: مقناوة مهدي ص275.
- كتاب متعة الأسماع: الثّيفاشيّ، ص142.
- كتاب تاريخ الجزائر الثّفاشيّ (1500م-1830م): أبو القاسم سعد الله؛ الجزء الثّاني؛ دار الغرب الإسلامي؛ ط3، بيروت سنة 1998م؛ ص441.
- كتاب أسطقسات الصّناعة: مهدي مقناوة؛ دار مداد يونيفارسيّتي؛ ط1؛ قسنطينة سنة 2011م. مقالة: اختلاف اللهجة في الطّبع: ص124

الحديثة، بمعهد الموسيقى بسوسة، عن طريق استقراء التسايل القديمة، بوسائل جد متطورة، و التي كشفت عن استعمال ثمن البعد الطيني⁽⁵⁰⁾.

دراسات في السلم الموسيقي المستعمل في المدارس الغنائية

نعم، و من دون أدنى شك، نستطيع استرجاع الثقافة السمعية بالمغرب العربي الأصلية، و بنسبة كبيرة. و كما و أن نوهنا، فإن التأثير بالثقافة السمعية الأوربية، عن طريق إقحام الآلات الثابتة، و كذلك التأثير بطبيعة حركية المقامات المشرقية، بعد انتشار الأدوار المشرقية بالمغرب العربي، ابتداء من القرن التاسع عشر ميلادي، و ما تبناه مؤتمر القاهرة 1932م، فهذه كلها كانت عوامل رئيسية لعبت دورا جوهريا في فقدان ثقافة السمع الغرائبية، و أصالة السلم الأندلسي في مدارس الصنعة، و الآلة، و كذلك مدارس مالوف تونس، في منتصف القرن العشرين الميلادي. باستثناء مدرسة مالوف قسنطينة التي لتزال تحافظ على تلك الثقافة السمعية. بمعنى أن الطوبوع فقدت أصولها العملية في الكثير من المدارس، و ذوقها المميز العربي البيزنطي القديم، و سلم المجموع الأندلسي المكون من 48 دقيقة صوتية، من الأبعاد الصغار اللحنية، تشهد له تساجيل أسطوانات 78 لفة من تونس، و قسنطينة، و تلمسان، و تساجيل التلفزيون و الإذاعة الوطنية بالعاصمة. كذلك دراسات الأستاذ صالح المهدي، الذي انتقل، رفقة أمهر ضاري العود العربي الأندلسي من مدارس مالوف تونس، إلى الولايات المتحدة، فكشفت النتائج عن حقيقة وجود 48 دقيقة صوتية في سلمنا الموسيقي⁽⁹²⁾.

إن مخبر الصوت بمعهد الموسيقى بالعاصمة، الذي كان الأول على المستوى العربي، فقد عمل سنة 1972 على دراسة السلم الموسيقي الأندلسي⁽⁵²⁾، و طوبوعه، و نغماته، و جذبات كل درجة صوتية، فكانت النتائج مستخرجة من أنامل الشيخ عبد الكريم دالي، مقارنة بأنامل الأستاذ غول؛ فكانت النتائج تنص: بالنسبة لأنامل الشيخ عبد الكريم دالي، فقد دلت النتائج على تثبيت السلم الموسيقي الغربي المعدل بـ 12 درجة صوتية، لكون الشيخ تعود على درجات سلم آلة الموندول الثابتة. لكن و في المقابل، تكشف أنامل الأستاذ يحيى غول عن تثبيت سلم الموسيقي الفينغوري القديم بـ 18 درجة صوتية، لأنه تعود على آلة الكويثرة الغير ثابتة.

تساءل: لماذا لا نعي بأن معالم العلمية للمدرسة قد اندثرت، و بأن استعادة مجدها واجب وطني، توجب على كل قنّان موسيقي جزائري؟ لأن مدرسة الصنعة الجزائرية تعدّ من المعالم الحضارية الاجتماعية الثقافية لدولة الجزائر عامة و مدينة الجزائر خاصة.

جميع الوسائل المادية و المعنوية، بتشبيد مخبر يجمع نخبة الأكاديميين في المجال، من التكوين العالي، مع مشايخ الصنعة العمليين، و الباحثين الموهوبين، من أجل التكاثف لإحياء هذه المدرسة، و بعث روحها العلمية و العملية الأصلية و الأصيلة. و بالتالي، تحي المدارس الأخرى، و التاريخ يعيد نفسه.

ثالثا: يجب أن نعلم بأن المدارس الغنائية تشترك في نفس الموازين، لكن تضع كل منها بصمتها العملية، فتغيّر من فيزيولوجية الإيقاع بتصميم مخالف. فميزان 8/16 الثقيل الأول العربي القديم المذكور في كتب المصنفين⁽⁴⁸⁾. نجده ميزان بطاحي في العاصمة، و القايم و التصف مدارس الآلة، و المربع مدرسة قسنطينة. لكن بتصميم مخالف.

رابعا: لابد و أن نستخلص من ضنائع الثوبات، بصمة الإيقاع اللحي، و الذي يجب أن يتطابق مع الإيقاع المقترح في الدراسة⁽⁴⁹⁾.

مسألة تأثر الثقافة السمعية للمدرسة الغنائية بسلم الآلات الموسيقية الثابتة

مساهمة في دراسة الباحث الأستاذ سعداوي محمد

مسألة السلم الموسيقي الأندلسي، هي قضية نظرية بحثة، يتوجب علينا أن نضعها على طاولة الأبحاث في معاهد الموسيقىولوجية المغاربية، و العالمية. لأن السلم الموسيقي في عهدنا، فهو متذبذب الاستخدام، فيما بين المدارس المغاربية. و من المحتمل الأكيد، أن استخدام السلم الموسيقي كان موحدا، و الذي يدعى سلم المجموع الأندلسي. بحيث نجد في تساجيل ما قبل منتصف القرن العشرون ميلادي، و خاصة مدرستا مالوف قسنطينة و تونس، تستعمل الأبعاد اللحنية الصغار؛ من ثمن و سدس و ربع، (أو سدس و ربع و ثلث). و هذا على عكس مدارس الصنعة و الآلة اللتان تستعملان الآلات الثابتة في مجمل الحالات. و مع العلم، أنه هنالك تساجيل، في ذات المدارس، و للآلات الغير ثابتة، تتم باستخدام أبعاد لحنية الصغار. بمعنى: أنه هنالك احتمال كبير لتأثر الثقافة السمعية بسلم الآلات الثابتة الموسيقي، من جراء أفول نظام المدرسة العالم و الصارم في الصناعة العملية.

إن احتكاك الأستاذ محمد سعداوي، بالأستاذ كارادومان التركي، كانت تجربة مثمرة من الناحية النظرية، خاصة بعدما عملوا على استعراض ما توارثه المغرب العربي من نظام العرق العثماني، و تحديدا: البشارف. فانتبه كارادومان، على حسب رواية الأستاذ سعداوي محمد، بوجود الأبعاد اللحنية صغار، و خاصة ثمن البعد الطيني. و هو ما أثبتته أيضا دراسات الأستاذ أنس غراب

استراتيجيات المحافظة

أولا: إن مدرسة الصنعة، قطب العاصمة، أبدة و معلم ثقافي، و صرح حضاري. و أن تحسيس المسؤولين من رجال الدولة، بالواجب الوطني تجاه هذا التراث، و ضرورة مد يد الدعم و المساندة،

نصف القرن العشرين. دون أن ننسى ذكر كتاب: تاريخ الموسيقى العربية و أدائها، د. صالح المهدي حقيقة نقل رشيد باي (40)، في القرن الثامن عشر ميلادي، المعارف و القطع اللحنيّة الغرناطية من العاصمة الجزائر؛ بحيث عكف بها، ثمّ رجع إلى تونس، و أسس على إثرها مدرسة الموسيقى الرّاشدية.

أمّا عن تشابه رصيد المدارس فهي حقيقة موثّقة في المخطوطات الحاملة لمتن الشّعر الغنائيّ الغرناطيّ الأندلسيّ فكناش الحايك «د» (41) و كتاب سفاين تونس (42) و مجموع غناء الموريسكيون (43)، و مخطوط التّزاري (44)، و مخطوط مالوف قسنطينة لبن مسّح، و مخطوط الرّواية العيساوية بقسنطينة (45). لخير دليل على هذا المقال. لكن، دون التّفريط في المبدأ الجوهريّ: مبدأ بصمة المغاربيين في استمرارية صناعة اللّحون، و الأشعار الغنائيّة، و التّطعيم بنكهة المحلية، و هو ما ساعد على ظهور و بروز أقطاب المدارس بهويات محليّة، و بشخصيات فنية ثقافيّة، تجسّد بصمة كلّ مدرسة على حدّاد. و على هذا الأساس نشأت خريطتنا الجيوموسيقولوجيّة.

مسألة إيقاعات و موازين مدرسة الصّنعة، قطب العاصمة الضّائعة

مساهمة في دراسة الباحث الأستاذ طوايبيّة يوسف

إنّ مسألة الإيقاع في مدرسة العاصمة تعدّ من أهم الإشكالات العلميّة التي عرفتها ساحة الأبحاث، مقارنة بالمدارس المغاربيّة الأخرى، التي تمتاز بالخضوع إلى نفس المجلد التّطريّ الموحد فيما يخصّ مادّة الإيقاع. و السّؤال الذي يطرح هو: هل هذه الإيقاعات المعتمدة في الوقت الرّاهن في المدرسة، أصيلة، و عريقة؟ أو هي ناتجة عن عمليّة تبسيط علميّ قام به المستشرقون، خلال القرن التّاسع عشر، و تبعهم الموسيقيّون المحليّون؟ و هذا السّؤال تجيبنا عليه نتائج دراسة الأستاذ الباحث يوسف طوايبيّة، الذي جنح إلى وسائل القراءة و التّحليل العلميّة الموسيقولوجيّة الحديثة، إذ تبين أنّ مدرسة الصّنعة العاصمة، كان لها نفس التّراء في الموازين و الإيقاعات، كغيرها من المدارس الأخرى.

في الجدول المقابل (77)، نلاحظ أنّ موازين حركات الأولى للتّوبة الغنائيّة الحقيقيّة تختلف كلّ الاختلاف على ما هو معمول به في الوقت الرّاهن. و أنّ حركة المصدّر الأصليّة، مثلا: هي، و في الحقيقة العمليّة، تؤخذ بميزان 8/12، و الموافقة لحركة المصدّر في مدرسة مالوف صفاقس، و حركة البسيط الأولى في مدارس

الحركة الإيقاعيّة	مصدّر	بطايحي	درج
12	65%	16	60%
16	30%	12	20%
-	-	16	8%
-	-	8	8%
-	-	8	4%

الشّكل 14 نتائج أبحاث الأستاذ طوايبيّة يوسف في موازين حركات التّوبة بمدرسة العاصمة.

الآلة. و هذا على غرار مدرسة مالوف قطب قسنطينة، التي تستعمل هذا الميزان في حركة التّوبة الثّانية. كذلك حركة التّوبة الثّانية بميزان 8/16، المستعمل كذلك في مدارس مالوف تونس، و مدارس الآلة (81) في نفس الموضع الثّاني من التّوبة، المسمّى: « بطايحي ». و هذا على عكس مدرس مالوف قسنطينة و مدرسة مالوف صفاقس، و مدرسة صنعة تلمسان، الّلاتي تستخدمه في الحركة الأولى. أمّا ميزان 8/12 للحركة الثّالثة « الدّرج » فهي مشتركة بين مدارس الصّنعة، و مالوف تونس. أمّا مدرسة قسنطينة، بهذا الميزان 8/12 تسمّي حركتها الثّالثة: « بطايحي ».

استراتيجيّات استرجاع إيقاعات موازين الحركات الإيقاعيّة للتّوبة الغنائيّة للمدرسة:

نعم، و بكلّ تأكيد، نستطيع استرجاع إيقاعات موازين الحركات الإيقاعيّة، فهي لتزال حيّة بيننا، إلى يومنا.

أولا: و لقد أثبتت دراساتا (47) لإيقاعات التّراث المغاربيّ، أنّه هنالك علاقة بين إيقاعات موازين حركات التّوبات، و الأغاني الشّعبية. لكن بصيغ متسارعة؛ أي، تعتمد على البعد الرّابع لإيقاعات موازين التّوبات المختلفة. فالبعد الرّابع، لا يختص بالغناء المتقن الأندلسيّ. و إنّما يستعمل في تلك الألوان الغنائيّة الأخرى. طبيعيّة كانت أم رويّة.

ثانيا: لابد و أن نؤمن بمبدأ التسارع الإيقاعي للتّوبة الغنائيّة، فلكلّ حركة إيقاعيّة من التّوبة تعتمد على ثلاثة حركات متسارعة. و هو ما ليزال معمولاً به في مدارس الآلة، و مالوف تونس نسبيا.

LES RYTHMES DE LA NOUBA D'ALGER AVANT 1900

UN ESSAI EPITOMOLOGIQUE

♩ = 120 mçadar

♩ = 180 btayhi

♩ = 180 dorj

♩ = 120 ingiraf

♩ = 180 khlaçe

D'après une prévision musicologique et ethnomusicologique basée sur la recherche du Dr Yousef TOUAYBIA dans les années 90

الشّكل 15 إيقاعات موازين مدرسة الصّنعة المقترحة.

مسألة الطَّبوع:

« الدَّائرة »، هو مصطلح استعمل في موسيقى الصَّناعة المميّز لقطب مدرسة العاصمة للتعبير عن مرحلة المقدّمة العامة والتي تعتبر من مراحل الاستفتاح الأساسية في أداء التوبة الغنائيّة الغرناطيّة بالعاصمة، بحيث يستعرض خلاله البنية العروضيّة اللّحنيّة للطَّبوع على أساس ترنيمة « ترلن » (36) الموازية لتفعيله « فعلن » في العروض الشّعريّ. يستظهر خلالها طبيعة و خواص الحركة اللّحنيّة للطَّبوع:

من وقفات و انتقالات، على منازل نغميّة معيّنة و سجلات، و تهديّات؛ و استعراض الطّاقة الكامنة:

من طبيعة اتّساع المجال النّغميّ، و التّنوعيّة النّغميّة. و هذه الصّناعة كانت من عمل بما يسمّى: بالمصنّفين (37)، أي: المصمّمين لفيسيولوجية الطَّبوع الأندلسيّة.



الشّكل 13 دائرة طبع الغريب أو عروض اللّحن: ملخّص خواص حركة الطَّبوع.

أمّا الطَّبوع و مصطلحاتها، في الصّناعتين التّظريّة و العمليّة، فهي قضيّة يكتنفها الكثير من التّناقض في مدرسة الجزائر، و كذلك في المدارس الغنائيّة الأخرى. و ذلك يعود إلى غياب المادّة العلميّة الحقيقيّة لعلم صناعة تأليف اللّحون الأندلسيّة، الذي لعب دورا بارزا في عدم بقاء بعضا من هذه الطّبوع، التي ذابت في طبوع أخرى في التوبة، و هذا من فرط التشابه العمليّ القائم فيما بينها؛ كطبع الماية فارغ و طوالعه: من رمل الماية و حسين، و كما لعب هذا الغياب التّظريّ دورا بارزا في إعاقة عمليّات الإنعاش العمليّ لبعض من هذه الطّبوع، بحيث أصبح الطّبع الطّالع يستظهر مكان الطّبع الأصليّ المندثر، وعلى هذا الأساس، لقد بنا المستشرقون نظريّة السّلام السّبعة، على أسس من الجهل التّظريّ بالمادّة. و الدّليل على ظاهرة التشابه العمليّ هذا، هو، أنّا عندما نطعم و نمزج الطّبوع الفرعيّة بالطّبوع الأصليّة، ينتج لنا طوالع؛ أو الشّعب من الطّبوع. و لهذا، فهي تقترب كثيرا من بعضها، كتدرّج الألوان⁽³³⁾.

أمّا الاصطلاح، في هذا الشّكل، الذي أماننا، كما ترون، فهو نظري محض (34). أمّا الاصطلاح العمليّ منه، فتعتمد المدارس الغنائيّة على اختيار مسميات الطّبوع على أساس تلك المبادئ الاصطلاحيّة المشتركة. كمبدأ التّأثير، أو بما يعرف حديثا بالبوريزم؛ كذلك، مبدأ المرادفة و المخالفة؛ و مبدأ تسوية العود... الخ

الغريب	زيدان	مزوم	ماية	ذيل	رمل
غربة الزيل	رمل الزيدان	رمل المزوم	رمل الماية	رمل الذيل	رمل
غربة الحسين	حسين الزيدان	حسين المزوم	حسين الماية	حسين الذيل	حسين
غربة العراق	عراق الزيدان	عراق المزوم	عراق الماية	عراق الذيل	عراق
غربة الرصد	رصد الزيدان	رصد المزوم	رصد الماية	رصد الذيل	رصد

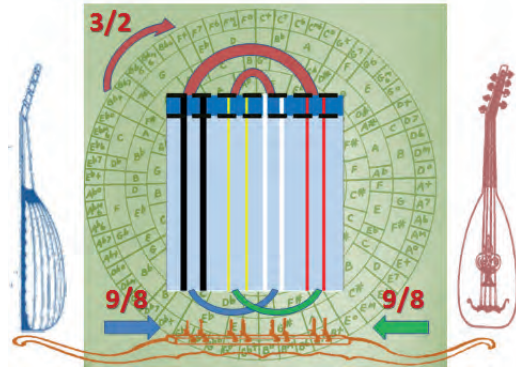
الشّكل 11 نظريّة مزج الطّبوع الأندلسيّة.

التأثير و الدور الذي لعبته مدرسة الصّناعة قطب الجزائر.

إنّ الدور الرّئيسي الذي لعبته المدرسة هو الدّعم الذي استفادت منه كل المدارس تقريبا، بمادّة متنوّج الغناء الغرناطيّ، خلال القرون الماضيّة الثّامن عشر، و التّاسع عشر، و العشريّن الميلاديّة، و الآثار لتزال قابضة إلى يومنا في هذه المدارس.

و في الحقيقة، نجد في الأثر الإثنوغرافيّ المقروء، و المسموع، و المرئيّ، أنّ المدرسة أصبحت ظاهرة فنيّة عظيمة خلال هذه القرون الثّلاثة الأخيرة، بحيث أثّرت حتّى في أنظمة موسيقى المدارس الأخرى، و خير دّليل على هذا المقال هو فقدان مدرسة مالوف قطب قسنطينة أصالة نظامها الموسيقيّ، و الذي يرجع إلى العوامل الجيوسياسيّة و قسوة المستعمر. أمّا باقي الأدلّة، فهي موجودة في كتاب: تاريخ الجزائر الثقافيّ، لأبي القاسم سعد الله⁽³⁸⁾؛ بحيث كان البايات و الحكّام العثمانيّين في المغرب العربيّ يعتمدون على أجواق من مدرسة الصّناعة في إحياء محافلهم و مجالسهم. و كذلك طريقة العزف و لهجات الأصابع العاصميّة⁽³⁹⁾ التي رسخت في التّقاليف السّمعيّة مع انتشار أسطوانات 78 لّقة الكثيف سنوات

و نستدلّ لبرهنة عمليّة مزج الطّبوع الأندلسيّة هذه، هو ما تلخّصه لنا تسوية آلة عود الكويثرة نظريّا، و ما جاء به كتاب بصمة المغاربة⁽³⁵⁾: للأستاذ الدّكتور محمود قُطاط، و الحكمة من تعانق أبعاد الخامسة. بحيث أنّ، الخامسة الأولى، الحاملة للطّبوع الأصليّة: ذيل، ماية، مزوم، زيدان، تعانق الخامسة الثّانية، الحاملة للطّبوع الفرعيّة: رمل، حسين، عراق، رصد. فنتنتج لنا تلك الطّوالع،



الشّكل 12 تعانق الخامسة أو الكويثرة ملخّث نظريّة مزج الطّبوع

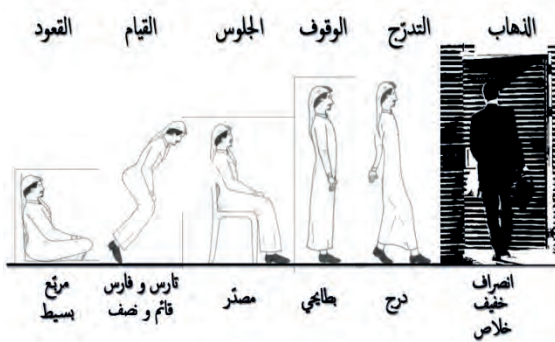
مقاربات إيتيمولوجية و الإمكانات النظرية للمدرسة

قبل أن نشرع في سرد حالة مدرسة الصنعة قطب الجزائر العلمية، لابد لنا وأن نستوعب حقيقة:

- اشتراك المدارس الغنائية الأندلسية المغاربية في نفس وحدة المجلد النظري، لعلم صناعة الموسيقى الأندلسية (29).
- أن عمليات الاصطلاح العلمية لهذه الموسيقى، في ذات المدارس الغنائية، قد أسست على قاعدة وحدة المبادئ الاصطلاحية المشتركة فيما بينها (30). و أن الاختلاف الموجود في استعمال المفردة بين هذه المدارس أصله حب الانفراد الإقليمي بالمووروث الغنائي
- البناء النظري و العملي بني على أساس قواعد الموسيقى العربية القديمة.

الحركة الإيقاعية، الميزان، و الإيقاع:

إن الاصطلاح العلمي في مدرسة الصنعة قطب العاصمة، فإنه يتسم بالوضوح، النظري و العملي، في مادة حركية الإيقاع في النوبة الغنائية. وهذا على غرار مادة طبع النوبات، التي يعثر بها بعضا من الإبهام و الإشكال. فنجد المصطلحات المختارة لتسمية حركات النوبة مستنبطة من نظرية مبدأ التأثير (31)، التي تعتمد على العدد أربعة، و الذي ينظم علاقات و حركية أجزاء الخلق في الكون.



الشكل 9 مبدأ الاصطلاح العلمي لحركات النوبة

و من بينها حركة الإنسان الأربعة المختارة من عمليات القعود، و التهوض، و الجلوس، و الوقوف، و التدرج في المشي، و الذهاب. لكن تختار فلسفة المدرسة أربعة مصطلحات فقط، من هذه الحركات، لتحايي بها الحركات الإيقاعية للنوبة الأربع. فمدرسة الصنعة بأقطابها العاصمة و تلمسان (32)، و حتى مدارس المالوف بتونس، اختاروا مواضع الجلوس، و الوقوف، و التدرج في المشي، و الذهاب.

و في المقابل، نجد أن مدرسة المالف قسنطينية، و مدارس الآلة، اختارت فلسفتهم الفنية مواضع القعود، و التهوض، و الوقوف، و الذهاب. أما مدرسة المالف قطب طرابلس، فاختارت مواضع القعود، و الجلوس، و الوقوف، و الذهاب. أما في ما يخص مسألة الحركة الخامسة، فأصلها هو اتفاق المدارس، خلال القرن التاسع عشر، زيادة الحركة الخامسة.

رابعاً: لقد حاول جول روائي، تفسير الطبع الأندلسية، بنظام الأبحان الثمانية البيزنطية، و هو ما يجعلنا نستنتج جزءاً من طبيعة هذه الموسيقى، و كيفية استخراج الطبع الفرعية، من الطبع الأصلية، مثاله: كما هو موضح، من استخراج طبع الحسين الفرعي، من الطبع الماية فارغ الأصلي.

آراء المستشرقين في مدرسة الصنعة قطب الجزائر:

في ظاهر الأمر، لقد كان التحسّر، لوصف وضعية و حالة الموسيقى الحضرية القديمة، أكثر العبارات تداولاً، من طرف المستشرقين في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية، الذي يشكّل مزيجاً من التّدم، و الرّثاء، و أحياناً الاحتقار (24). و ردة الفعل هذه، ما هي إلا محاولة لدق ناقوس الخطر، ضد الانحطاط الفني المسجل منذ بداية القرن، و ضد أخطار زواله، و ضد التحول الفتاك لهذه الأنواع الموسيقية، بفعل العامل الزمني: و من بين هذه العبارات التّشاؤمية، يقال عن موسيقى الصنعة: تركة دون وريث، الإهمال، الاستقالة، التّقهقر.

و يؤوّل المستشرقون (25) أسباب هذا الانحطاط إلى عدّة عوامل، و مظاهر، منها: عدم اكتراث النّخبة بالموضوع، و الجهل الشّبه العام لمعنى هذه الموسيقى، و قواعد لغتها؛ بمعنى غياب المدرسة؛ و هو ما يعتبره المستشرقون اختلالاً هيكلياً، الذي أدى إلى ضعف التكوين، في مجالي الغناء و العزف، و ما تبعه من التّخلي عن الآلات التّقليدية، و إدخال آلات جديدة، التي لا تتماشى و طبيعة موسيقى غرناطة. كذلك ضعف المنافسة الفنيّة الحقّة، فيما بين الموسيقيين، و ظهور المنافسة الشّكلية بين الفرق الموسيقية، و الجمعيات، كذلك تشتت بعض الموسيقيين الجيّدين، و بروز نخبة الضّعيفة من الموسيقيين. كما نجد غياب التّضامن بين مختلف الموسيقيين رغبة في إثبات الأنا، الفاقدة للمهارة الفنيّة في غالب الأحيان.

كما لعب تراجع مداخيل الحفلات دوراً بارزاً، من جرّاء عدم الاكتراث المتزايد بهذا النوع من الموسيقى، و ملل الجمهور، و شغفهم بالموسيقى الشرقية، و الأغاني الشّعبية، و هو الجانب الاقتصادي، الذي حوّل وجهات الموسيقيين إلى التّخلي عن ممارسة الموسيقى العالمية، و استبدالها بالأنواع الموسيقية الخفيفة. كذلك ضياع الرّصيد الموسيقي، و مسبباته الرّئيسية، كالاستحواذ على التّراث؛ إذ نجد عدداً قليلاً من الفنّانين، لا زال لديه معرفة بالرّصيد الموسيقي الحضري كلّ (26)، و هو الأمر الذي جعل الفرق الموسيقية تكتفي بإعادة عزف القطع الموسيقية نفسها، بشكل روتيني ممل. و أمّا عمل ناتان إيدمون يافيل التّقلي، و ما قارب المائة لحن الغير مكنتمل، فهو غير جيّد و مليء بالأخطاء، على حسب التّقاد في ذلك الزّمن. (27)

إنّ عدم اقتراح المستشرقين لإصلاحات واضحة في منظومة الصنعة، ينوّه بأنهم لاقوا إشكالا كبيراً في دراساتهم لمادة موسيقى الصنعة، غير أنهم أكتفوا بالتّنبية، بشكل غير مباشر، إلى إعادة تأهيل هذا النوع من الموسيقى، و خلفياته التّقافية. و كذلك التّحذير من بعض النتائج التي تحدّثت عن: محاولة البقاء؛ موسيقى فلكلورية؛ أو مجرد لهو (28).

- أولاً: نظام موسيقى العنصر العرقي الفينيقي (5) ذو السلم السباعي (6) المبني على الحسابات والقراءات الفلكية، وهذا خلال القرن الثالث قبل الميلاد.
- ثانياً: نظام موسيقى العرق اليوناني الذي ادمج نظام السلالم السبعة (7) المعد على لغة علم الرياضيات وفلسفة ضرورة تزاوج العلم والفن.
- ثالثاً: استمر النظام الموسيقي العالم اليوناني على يد عنصر العرق الروماني أواخر ق 1 ق م (8)
- رابعاً: أقدم المسيحيون بمباركة فلسفة القديس أوغسطين (9) نظام الموسيقى الأسطوخوسية (10) الكنائسي، أو نظام الألحان الثمانية البيزنطي.
- خامساً: نظام الألحان الثمانية العربية (11) باندماج العنصر العرقي العربي في نسج الثقافة الاجتماعية و فن الموسيقى العرقي لمدينة إيكوزيوم (12).

٢٠٠٠ م	١٠٠٠ م							
3 ق.م	3 ق.م	6 ق.م	9 ق.م	11 ق.م	12 ق.م	14 ق.م	17 ق.م	19 ق.م
بونيقيّة	يونانية	بيزنطية	عربية	أندلسية	أندلسية	أندلسية	أندلسية	أندلسية
مسيحية	كنائسية	قديمة	أ	ب	ج	د	هـ	
			عربية	عربية	غرناطية	غرناطية	مغربية	
			قديمة	بيزنطية	تركية	غربية		
الألحان السبعة اليونانية		الألحان الثمانية الغريغورية		الألحان الثمانية العربية		الألحان الثمانية الأندلسية		الألحان السبعة اليونانية !!!

الشكل 3 كرونولوجيا تاريخ الموسيقى في مدينة الجزائر.

نقاط أساسية في قراءة جول روائي العلمية للمدرسة الغنائية.

إن أهم النقاط التي تطرق إليها جول روائي ، في رسالته موسيقى العرب بالمغرب الكبير (21)، و تحديدا فيما يخص مسألتنا الإيقاع والطبوع، في مدرسة الصنعة قطب العاصمة، هي:

أولاً: نجد افتقار المدرسة إلى التنوع في إيقاعات النوبة الغنائية بحيث نجد ثلاثة حركات إيقاعية للنوبة إيقاعا واحدا يجسدها، كحركة المصدر و البطايعي و الدرج. و هذا على غرار المدارس المغاربية الأخرى التي تزخر بتنوع كبيرة و ثروة في الموازين و الإيقاعات. و هذا ما تعكسه رسالة جول روائي.(21).

ثانياً: نجد أنه هنالك تناقضا كبيرا في الصناعة العلمية. حيث أن طبع الموال (22) الفرعي يستعرض خواص طبع أصلي ك الدليل و يستعرض الطبوع الفرعية الماية و رصد الدليل. و هو ما تنص عليه نظرية السلالم السبعة في كتاب أحمد سري (23)، التي أسسها المستشرقون في ق 19 م، على أساس نظام الموسيقى اليوناني الأول، الذي عاشته المدينة قبل 2500 سنة. و السؤال الذي يطرح: هل شحنت المدرسة من تنوع خواص الطبوع المتنوعة؟ حتى تنوب طبوعا ثانوية عن طبوع رئيسية في مادة الاستخبار و في القابل توجد تساجيل الاسطوانات القديمة إذاعية، التي تزخر بالخواص اللحنية المتنوعة، المنتشرة بين أنامل العازفين.

ثالثاً: نضيف نقطة أساسية أخرى، تتمثل في كون جول روائي لم يذكر أو لم ينتبه إلى وجود الأبعاد الصغار اللحنية في سلم موسيقى غرناطة. لا ثمن التغمّة و لا ربعها و بالمعنى العملي؛ نطرح سؤال وجيه: هل أثر دخول الآلات الغربية الثابتة من آلة البيانو، و آلة القيتار، آلة موندولين، على أصل سلالم الموسيقى الغرناطية؟ و بالتالي، كانت دخيلة على الثقافة السمعية بمدرسة الصنعة قطب العاصمة.

إن أهم ما ميّز تاريخ فن الموسيقى في مدينة الجزائر كذلك هو ملازمة الفن الموسيقي الأندلسي طوال 1000 سنة الماضية بمعنى أن المدينة عاشت كل التطورات النظرية للموسيقى الأندلسية و السبب يعود إلى الهجرات الجماعية للعرق الأندلسي (16) المتعاقبة على سهول متيجة عامة، و مدينة الجزائر بني مزعنة خاصة.

- أولاً: نقلت هجرة القرن الحادي عشر تعاليم مدرسة زرياب (15) التي عمل المؤلّدون الأندلسيون (أعراق: من العرب، البربر، اسبانيين، أفارقة) على ترسيخ نظام الألحان الثمانية العربية القديم مع نظام النوبة الأندلسي الأول (16).

- ثانياً: الهجرة الثانية، و بعد سقوط اشبيليا و قرطبة، عمل العرق الأندلسي على إدماج نظام موسيقى مطور، و هو عبارة عن مزج نظام الأوسطوخوسية البيزنطي بنظام الموسيقى العربية القديم (17) و الذي عكف على صناعته الفيلسوف الكبير ابن باجة الأندلسي. و استبدال نظام زرياب للنوبة الغنائية بنظام نوبة الأندلس الثاني لابن باجة (18).

- ثالثاً: الهجرة الجماعية الأخيرة، كانت بعد سقوط غرناطة، ابتداء من القرن السادس عشر إلى السابع عشر (19)، حيث أدمج العرق الغرناطي نظام الموسيقى الأندلسي، الذي نعرفه اليوم و أسسوا له مدرسة للموسيقى التي عرفت بمدرسة صنعة غرناطة.

- رابعاً: لكن، بنكهة مخففة من نظام موسيقى العرق العثماني المطور نظرياً، الذي أدمج خلال القرن الثامن عشر (20). مع تطوير نظام النوبة المعروف حالياً.

مدرسة الصّنعَة (الجزائر): الجوانب المخفية

موضوع، الجوانب المخفية في مدرسة الصّنعَة (1) قطب الجزائر، في الحقيقة، ما هو إلى محاولة تأسيس إيبستيمولوجي لعلم تأليف اللّحون الأندلسيّة، عن طريق اتّخاذ مدرسة الصّنعَة الجزائر أنموذجا، بهدف محاولة إنعاش وإحياء المدرسة الموسيقية، و بالتالي إعادة بناءها و بعثها من جديد، و تحويل زمنيّتها إلى ما قبل سنة 1830م، حيث يكون للعلم السّبق و الفضل في تجميع موادها الثّقافيّة العلميّة، و وضعها على خارطة طريق نظام ثابت من علم الموسيقى. كما أنّ اختيارنا لهذه المدرسة، لكونها تعدّ أقدم مدرسة للموسيقى الأندلسيّة، و هذا بحكم الحركة الجيو-اجتماعية، و آثارها الفنيّة الثّاريخيّة، التي عاشها سهل متيجة عامّة، و مدينة الجزائر خاصّة.

الجوانب المخفية، هو عبارة عن رسالة إلى كلّ من ينتمي فنيّا إلى مدرسة الصّنعَة الجزائر، و إلى كلّ غيور على هذا الصّرح الحضاريّ الثّاريخيّ، الذي تختصّ به العاصمة. و هو بمثابة إنذار إلى الفنّان الموسيقي، و تنبيهه بحقيقة اندثار مدرسة كبرى لا تضاهى في الموسيقى، و توعيته بضرورة المساهمة في محاولة استرجاع ما قد يضيع، و ما ضاع من الثّراث اللّاماديّ، حيث يمكن استرجاعه.

[30]

نتساءل: هل نعي فعلا بقيمة مدرسة الجزائر الحقيقية، على مستوى المغرب العربي، و هل نستطيع إيقاد هذا العملاق النّائم، عن طريق بعث روحه العلميّة المندثرة، و استكمال مشروع الرّسالة إلى الأجيال القادمة.

قراءة جيو-موسيقولوجيّة.

و ما نستنتجه من خلال قراءتنا للخريطة الجيو- موسيقولوجيّة الخاصّة بالموسيقى الأندلسيّة، هو:

أوّلا: نلاحظ ظاهرة تكوين المدارس الغنائيّة و اكتساحها فضاءات واسعة. لكنّ السّؤال القرين و الجوهريّ لهذه الظاهرة الاجتماعيّة الثّقافية، هو: كيف؟ و متى؟ و بماذا؟ أنشأت هذه المدارس(3).

ثانيا: نلاحظ أنّه هنالك نظام تدرّج وظيفي داخل هذه الأقاليم. فالمدرسة الكبرى الواحدة تضمّ قطبين أساسيّين على الأقل و في آن واحد؛ بمثال: عاصمتين لدولة واحدة. كما نجد أنّ لكلّ قطب رئيسي من المدارس الكبرى مدارس تابعة لها. بمعنى: يخضع لنظامها الموسيقي. التوابع (4)، المبيّنة باللّون الأحمر، على خريطتنا.

قراءة تاريخيّة كرونولوجيّة لفن الموسيقى في مدينة الجزائر.

إنّ أهم ما ميّز تاريخ فن الموسيقى في مدينة الجزائر هو وفود عناصر عرقية مختلفة تعاقبت و انصهرت بكل ما تملك من مواد ثقافيّة اجتماعية، حتى عرفت المدينة عدّة أنظمة موسيقية منذ نشأتها.

لقد ورث فضاء المغرب العربي خريطة جيو-موسيقولوجيّة (2) جدّ ثريّة بثقافة الفنّ الموسيقيّ حيث أصبح للمدارس الغنائيّة الأندلسيّة و مساحاتها كيانا يضاوي كيان الخرائط الجيو- سياسيّة. و كأنّما نرى أقطاب المدارس يشكّلون عواصر لتلك المماليك، أو الدّول المتراصة الأطراف في فضاء شمال إفريقيا.



الشّكل 1 خريطة المدارس الغنائيّة لموسيقى غرناطة بالمغرب العربيّ.

تتكون مصنفات التراث الثقافي التقليدي من :

- مصنفات الموسيقى الكلاسيكية التقليدية.
- المصنفات الموسيقية والأغاني الشعبية.

• الأشكال التعبيرية الشعبية المنتجة والمتزعة والمرسوخة في أوساط المجموعة الوطنية والتي لها ميزات الثقافة التقليدية للوطن...

حماية مصنفات التراث الثقافي التقليدي وفقا للأمر 03-05 المؤرخ في 19 جويلية 2003 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة

يتولى الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة حماية مصنفات التراث الثقافي التقليدي.

وعليه، يخضع إستغلال مصنفات التراث الثقافي التقليدي لترخيص من الديوان.

كما وجب الإشارة أن الديوان يتلقى أتاوى الإستغلال متى كان مربحا، ليتم تخصيصها لتمويل إحصاء المصنفات والحفاظ عليها.

مراقبة الديوان مدى الاستغلال الملائم للمصنفات :

- على كل مستعمل احترام سلامة المصنف،
- الإبلاغ للجمهور مع مراعاة أصالتها،
- بالتالي، يمكن للديوان أن يرفض أو يعلق كل استغلال مضر بها.

كما يقوم الديوان :

- إحصاء وتحديد ذوي حقوق أصحاب المصنفات وغيرها من الأداءات التابعة للتراث الثقافي بمختلف أنواعه.
- السهر على حمايتها من الاستيلاء غير المشروع عليها،
- السهر على حمايتها من التشويه المؤذي والاستغلال الاقتصادي غير القانوني.

كلف الديوان في مجال حماية مصنفات التراث الثقافي التقليدي :

- القيام بإحصاء المواطن الثقافية التي قد تنطوي على مصنفات التراث الثقافي التقليدي.
- القيام بجمع مصنفات التراث الثقافي التقليدي عن طريق استخدام جميع الوسائل (السمعية، البصرية)
- وضع مصنفات التراث الثقافي التقليدي في متناول الجمهور والباحثين وجمعيات المستعملين.

دور الديوان في حماية مصنفات التراث الثقافي التقليدي



حماية مصنفات التراث الثقافي التقليدي

تعتبر مصنفات التراث الثقافي من ضمن التراث الثقافي اللامادي، تتمتع بالحماية القانونية وفقا لقانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، كما وجب الإشارة أنها تتمتع بحماية خاصة - من خلال الترخيص بالإستغلال-

وفقا للأمر 03-05 تحمي مصنفات التراث الثقافي التقليدي وفقا لنظام حقوق المؤلف ووفقا لنظام الحقوق المجاورة، وفقا لحقوق المؤلف،

المادة 2 فقرة 2 بقولها "تضمن أحكام هذا الأمر حماية حقوق... القواعد الخاصة بالتسيير الجماعي للحقوق وحماية مصنفات التراث الثقافي التقليدي..."

المادة 5 فقرة 2 بقولها " تعتبر أيضا مصنفات محمية الأعمال الآتية المجموعات والمختارات من المصنفات، مجموعات من مصنفات التراث الثقافي التقليدي..."

كما أكدت المادة 8 من الأمر 03-05 أن مصنفات التراث الثقافي التقليدي تستفيد من حماية خاصة، بقولها

"تستفيد مصنفات التراث الثقافي التقليدي...حماية خاصة..."

وفقا للحقوق المجاورة،

بالرجوع للمادة 107 من الأمر 03-05 كما يلي

- كل فنان يؤدي أو يعزف مصنفا من المصنفات الفكرية أو مصنفا من التراث الثقافي التقليدي...يستفيد عن أدائه حقوقا مجاورة تسمى "الحقوق المجاورة".

إن حق المؤلف في الجزائر يعتبر حق دستوري، وفقا لما هو منصوص عليه في المادة 74 منه.

لقد جاءت المادة 74 من الدستور الجزائري كما يلي:

«حرية الإبداع الفكري، بما في ذلك أبعاده العلمية والفنية، مضمونة. لا يمكن تقييد هذه الحرية إلا عند المساس بكرامة الأشخاص أو بالمصالح العليا للأمة أو القيم والثوابت الوطنية.

وفقا للمادة 76 فقرة 2 من الدستور :

"...تحمي الدولة التراث الثقافي الوطني المادي وغير المادي، وتعمل على الحفاظ عليه."

يعتبر الديوان مؤسسة عمومية ذات طابع صناعي وتجاري، تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي.

أنشئ الديوان بموجب الأمر 46-73 المؤرخ في 25 جويلية 1973.

يمارس مهامه بموجب المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المؤرخ في 21 سبتمبر 2005 المتضمن قانونه الأساسي، المعدل والمتمم.

مهام الديوان:

وتتلخص فيما يلي :

- حماية المصنفات الأدبية والفنية.
- التسيير الجماعي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.
- الحماية الاجتماعية للمؤلفين والأعضاء الآخرين.
- التشجيع على الإبداع.

وهي تترجم عمليا في :

- توسيع تشكيلات الفرق الموسيقية وإقحام آلات وافدة شرقية كانت
أمر غريبة؛ اتباع أساليب حديثة في التعليم وتكوين الموسيقيين؛
كيفية احترام أصول الغناء العربي (+ سلامة النصوص /النطق
السليم - مخارج الحروف - تقنية التنفس، الخ).

- كيفية التعامل مع الروايات الشعرية والموسيقية [من حيث التنوع
/ التوحيد / > التهذيب <]؛

- المعادلة بين اعتماد النوتة الحديثة والتلقين الشفوي؛

- عقلنة أساليب الأداء ومواكبة تطورات التدوّن الفني؛

- تحديث دور المعاهد والجمعيات ووسائل الإعلام، فيما يتعلق
بطرق تعليم هذا التراث والتعريف بخصائصه الفنية والجمالية
والاجتماعية؛ مع الاقتناع بأهميته في تأكيد الهوية الوطنية، وبالتالي
القدرة على الانخراط الفعلي في الثقافة الكونية.

مراجع مختصرة

*[التفاصيل حول المسائل الواردة في هذا المقال، نحيل القارئ إلى الإصدارات
التالية]

قطّاط، محمود: «نوبة»، **موسوعة الحضارة الإسلامية** (المجمع الملكي لبحوث
الحضارة الإسلامية / آل البيت)، عمان 1989، ص 193 - 206؛ «من قوالب التراث
الموسيقى العربي الإسلامي/ النوبة»، **الحياة الثقافية**، عدد 63، تونس، 1992
ص 41-17.

----- : **التراث الموسيقي العربي / المدرسة المغاربية الأندلسية**، المجمع
العربي للموسيقى - جامعة الدول العربية، عمان / بغداد 2002.

----- : **آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن**، مسقط - وزارة الإعلام، 2006
(272+ صورة - 41 بين أشكال وجداول ورسوم بيانية).

----- : **دور فلاسفة الحضارة العربية الإسلامية في إرساء دعامة العلوم
الموسيقية وتطويرها**، مسقط-مركز عُمان للموسيقى التقليدية، 2019.

----- : **الوجه الآخر للفنون الموسيقية العربية الإسلامية من خلال «مُتعة
الأسماع في علم السّماع»** [لأبي العباس أحمد بن يوسف التيفاشي الفُقي:
580-651 هـ/1253-1184م]، تونس، قرطاج، بيت الحكمة، 2024، 700 ص (في
طريق الاصدار).

Guettat, Mahmoud : *La musique classique du Maghreb*, Paris - Sindbad,
1980, 400 p.

----- : *La tradition musicale arabe*, Ministère Français de l'Education Natio-
nale / Direction des Ecoles - CNDP, Nancy 1986, 132 p..

----- : *La Musica Andalusi en El Magreb*, Sevilla - Fondation El Monte, 1999,
182 p.

----- : *La Musique Arabo-Andalouse / L'Empreinte du Maghreb*, Paris (El-
Ouns), Montréal- Québec (Les Fleurs Sociales), 2000, 564 p. (2^e éd. Dâr al-
Âfâq - Alger, 2008).

----- : *Musique du monde Arabo-Musulman / Guide bibliographique et disco-
graphique* (Approche analytique et critique), Paris - Dâr al-Uns éd., 2004,
464 p. (2^e éd. Dâr al-Âfâq - Alger, 2008).

----- : *La Grande Tradition Musicale de l'Islam africain et méditerranéen* [du
Mashriq au Maghrib], Paris, Geuthner/Tunis, Beit al-Hikma, 2024, 1100 p.
(en cours d'édition).

على مختلف الآلات [الرباب، والكوبتة، والعود الشرقي، والمندولين،
والناي، والكنجة، والألطف، وضابط كذلك للإيقاع على الدربوكة]،
هذا مع تمكّنه وجذّقه لتقنيات الغناء وهو المؤدّي المتميّز في
الطرب الكلاسيكي بأسلوبه «الغرناطي» و«الصنعة» وكذلك
«العروبي»، و«الحوزي».

ترك فقيّدنا إرثاً فنياً حافلاً، يغطي أكثر من 700 ساعة من تسجيلات
تشمّل جميع النوبات، وعديد القطع من نوع العروبي والحوزي،
إضافة إلى تآليفه الخاصة مثل قصيدته الشهيرة «رحلة حجازية»،
وغيرها... هذا إلى جانب مساهمته الفعّالة بالمعهد الوطني للموسيقى
(منذ التحاقه به سنة 1971)، سواءً في تكوين جيل من الشّباب
الجزائري، أو كخبير مُتميّز. علماً وأنّه كان عنصراً أساسياً في أنجاح
مشروع «البحث عن التراث الغنائي الوطني»، والذي كان من ثماره
الإصدار التوثيقي الهام الذي نشرته الشركة الوطنية للنشر والتوزيع
(SNED)، 1976-1982، بعنوان: **الموشحات والأزجل** (ضمن سلسلة
«التراث الغنائي الجزائري»). وهو في ثلاثة أجزاء تتضمّن الجانب
الأساسي للنصوص الشعرية للتراث الغنائي الجزائري الخاص برصيد
«النوبات ونوبات الانقلاب، والسلاسل والمجموعات»، حسب رواية
كبار مشايخ المدارس الجزائرية الثلاثة: المالوف (بالشرق)، الصنعة
(بالوسط) والغرناطي (بالغرب).

وقد جاء الإصدار مُصنّفاً ومُرتّباً حسب الحروف الهجائية، وحسب
الطبوع والإيقاعات، تبعاً كما يؤدّي في المالوف والصنعة والغرناطي.
[وقد قام بإعداده وتقديمه المرحوم جلول يّلس مدير المعهد
حينها وأمّقران الحفّناوي المستشار الثقافي].

وخلال هذه الفترة، كان لي شرف الالتقاء به شخصياً [في إطار بحث
ميداني شملّ الجزائر خلال إعدادي لأطروحة الدكتوراه بين سنتي
1972-1975] حيثُ كانت لي مع المرحوم جلساتٌ مُثمرةٌ استفدتُ
منها أيّما استفادةٍ معرفيّة، إبداعيّة، أخلاقيّة وإنسانيّة.

ولا زِلْتُ أحمِلُ أجملَ الذكريات لهذه اللقاءات واستمتع بكل روح الودّ
والإجلال لما توصّلتُ إلى توثيقه حينها ممّا دار بيننا من أحاديثٍ
وشروحاتٍ وتحليلٍ لا تخصّ الموسيقى الجزائرية فحسب، بل
والموسيقى المغاربيّة والعربيّة عموماً، إذ كان للمرحوم درايةٌ واسعةٌ
بذلك.

واليوم، بالرّغم من أهميّة المُميّزات المحليّة، فإنّ رصيدَ النوبات
يُمثّل قاسماً مُشترَكاً للتراث الموسيقي الكلاسيكي/التقليدي المغاربي.

تستعمل هذه الذخيرة الضخمة لرصيد النوبات مُنتخباتٍ من الشعر
الفصيح الموزون، والموشّح، والأزجل، والملحون باللهجة العامية
المغاربية (وجميعها نصوصٌ منتقاةٌ من أصولٍ مغاربيّةٍ وأندلسيّةٍ
ومشرقيّة).

وهي تُشكّل قاعدةً موسيقيةً متينة، يفوق مجموعها - في إحصائيّةٍ
أوليّةٍ - أكثر من ثلاثة آلاف مقطوعة، تتمثّل تقريبا في الآتي:

بالمغرب (1066)؛ الجزائر (1003)؛ تونس (783)؛ ليبيا (حوالي 200)؛
موريتانيا (حوالي 100).

الوضع الراهن:

حاليا، تواجه هذه الموسيقى مجموعة تحديات وقضايا تطرح نفسها
إلحاح، وتتعلق أساسا بالمووروث والتحديث، أي بين خطاب يرمي إلى
تركيس سياسة المحافظة المتحفية (الموسيقاغرافية) وسلوك موسيقي
يسعى جاهدا إلى إيجاد الحلول الملائمة في كيفية مواكبة العصر
واستغلال التقنيات الحديثة ومواجهة مظاهر العولمة...

محاولات عدّة - تستوجب نقاشا معمقا، لا يسمح المجال بخوضه -

وهذه الملاحظات بارزة في الجداول التالية :

• "المقام" بالعراق • "الصوت" بالجزيرة العربية • "القومة" باليمن • "الوصلة" الشامية المصرية						
النتظة / الدرسة	الرسيد (المصلح) (العدد)	بقصة / الفتاحيه / مغل	الألوار الأساسية	فواصل / لوازم داخلية	القطعة	قطع اضافية
المصرية الشامية	الوصلة [إلى 22]	- شرف (أ) - موشحات : من 3 إلى 6 (ص) - ثواب (أ)	■ نور (ص) ■ قصيدة (ص) ■ + رتجال	- سباعي (أ) - تلتاميم (أ) - ثنائي (ص/أ) - حوال (ص/أ)	- بلطوقة (ص/أ) - قد (ص/أ) - تحميلة (أ)	
العراقية	المقام [5 فصول / مجموعة مقامات]	- بدوة (ص) - تحريز (ص)	- [شدا] عروض المقام (ص) - [جلسة - ميانة - فرار - قطع وافواصل + رتجال	- لازمة / محاسبية (أ)	- تسليم / تسلوم (أ)	- ارتجالات (ص/أ)
الجزيرة العربية	الصوت (?)	- اسباع (أ / ص) - تحريزة (أ / ص)	■ صوت عربي (ص) ■ صوت (ص)	- لازمة / محاسبية (ص)	- خالة / كوشية (ص)	- ارتجالات (ص/أ)
اليمن	القومة (?)	فونثاني / فونثية (أ) - بنتيين (أ/ص)	1 - نور (ص) : نصفية (مطلوب) 2 - نور (ص) : وسطي 3 - نور (ص) سبع	قطعة (بين) مختلف الألوار (صوفي)	- ثومل (ص) (مضمون) - صوفي	- ارتجالات (أ/ص) - رفض

جدول مقارن لقلوب لنوبة قديما وحديثا بالغرب الاسلامي (بين ق 3-11هـ/ 9-17م)

٣. البلاد المغاربية

مقاربة عامة تشمل قالي: « النبوة » و « الأزوان »

بدون الدخول في التفاصيل، يُلاحظ في الجدول المقارن، أهمية التماثل والتباين في الأرصدة الأربعة منذ أواخر القرن العاشر هـ/السادس عشر م، وصلتنا كتاباتٌ لمؤلفين مغاربة، ودواوينُ النُوبات والوصلات الغنائية (كُتُباتٌ / سفائنٌ / مجاميع) تتعلّق بجمع نصوص النوبات وترتيبها حسب المتعارف عليه، مع ذكر بعض للمسائل النظرية، خاصّة ما تعلّق منها بالطبوع والموازين المتداولّة. يستشف منها وجود عددٍ من المصطلحات والمفاهيم والمضامين مُركّزاً ما لوفنا من قبل، من بينها:

• خصوصية العو

• خصوصيُّه العود التقليدي المغاربي الحالي (صناعتُهُ، تسويُّتُهُ وتقنياتُ عِزْفِهِ)؛

• المصطلحات الدالة على الميَازين (الأقسام) والموازين (الإقاعات) + الأنماط الكسَّة والغنَّاة المكوَّنة لأقسام النوبة؛

• التماثل والتباين يبدو واضحة من خلال هذا الجدول المقارن، وهو ما يُفيد تنوعها من حيث الشكل والمضمون والمصطلحات المعتمَدة، قديما وحديثا. الأمر الذي يؤكد مرة أخرى دور المبدعين المحليين...

• أو في المجال الموسيقي حيث يظهر الطابع المحلي المغاري- الإفريقي عموماً، واضحاً في العديد من التراكيب اللحنية والإيقاعية، وكذلك طرق الأداء ... وهذا ما يبرز جلياً خاصة في الأمثلة الكثيرة ذات المضمون الشعري الواحد في عددٍ من صنائع النوبات المغاربية... وكذلك في تميز الأساليب المغاربية مقارنة بالأساليب المشرقية...

فالأمر يتعلّق إذاً، بجانب هامٍّ منّ التراث الموسيقي العربي- الإسلامي المتميّز - كما أشرنا - بشموليّة طابعه الكوني الموحّد في أصوله، المُتَنَوِّع في روافده، والذي كان للفنانين المحليين الدور الحاسم في بلوّزه وتَمَيُّزه. مثالنا في ذلك **المرحوم الشيخ عبد الكريم دالي** [1978-1914] أحد أهمّ هؤلاء الرُّوَاد، وأكبرَ الفُطْرَيْن والموسيقين الجزائريين في القرن العشرين... فثان مُعَدِّد الماهب أُنْدَع في العرف

« لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكفّ، وما لها عروض إلّا التلحين، ولا صَرَبٌ إلّا الصَّرب، ولا أوتاد إلّا الملاوي، ولا أسباب إلّا الأوتار (...) فهي كلامٌ منظومٌ على وزن مخصوص ⁵». لا يمكن ضبطها إلّا بالتلحين فيلجأ فيها إلى إدخال ألفاظ التزمُّم لإكمال تطابق الإيقاع الشعري على الإيقاع الغنائي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ قالب النوبة يحتوي على مختلف العناصر الفنية والتقنية للرصيد الكلاسيكي/التقليدي في التراث الموسيقي العربي الإسلامي.

وهو بالرغم من الخصوصيات المحليّة التي أثَّرت في تنوّع تراكيبه واختلاف تصميماته، بقي محافظاً على طابعه ومضمونه العام كلوّن مميزٍّ وموحّد في أصوله المستمدّة من روح الحضارة الإسلامية وتنوّع رواقدّها. وقد ساعد قالب النوبة إلى حدّ كبير في الحفاظ على هذا الرصيد وضمان استمراريته لدى مختلف المجتمعات العربية الإسلامية.

تحولات عرِفَتْها النوبة أواخر القرن XI بداية XII هـ/ XVII-XVIII م

بين ق IX - XI هـ XVII-XV م، عرِفَ الغناء بطريقة النوبة فترة عُمُوض... ثمّ أواخر ق XII بداية XII هـ/ XVII-XVIII م = عادَ لِبَرَزَ من جديد كوَحدة قَبِيّة متكاملة داخل الأرضيّة الموسيقية المحليّة المكوّنة للتراث الموسيقي العربي الإسلامي.

غير أنّهُ، رغمَ حفاظه على إطاره العام (والتسمية أيضاً بالنسبة للرّصيد المغاربي)، قد شَهِد سلسلة من التَّحوّلات غيَّرتْهُ على ما كان عليه من قَبْل في كلِّ من الشرق والغرب... ويمكنُ حَوصْلُهُ هذه التَّحوّلات في القوالب المُركّبة للمدارس التالية:

القوالب المنبثقة عن النوبة التقليدية في كلِّ من المشرق والمغرب، حسب المدارس:

العربيّة	العربيّة الإفريقيّة	التركيّة. المغوليّة	الإيرانيّة	الهنديّة
• "المقدم" - بالعراق • "المصوت" - بالجزيرة العربية • "الفوّة" - باليمن • "الوصيلة" - الشامية المصرية • "النوبة" - المغاربيّة	• "أزوان" - بني حسان (موريتانيا)	• "الفصل" - التركي • "الثنائي مقوم" - أفغانستان • "الغلام" - أذربيجان • "الأونكي مقاد" - كشمير	• "الداستقوا" - إيران - أفغانستان • "المقدم" - أذربيجان • "الأونكي مقاد" - كشمير	• "الراقا" - (الهند الشمالي - باكستان)
- في إطار هذه القوالب الكبرى المنحدرة من النوبة التقليدية تمّ الحفاظ على أهمّ الأتماظ الغنائية والآليّة للرّصيد الكلاسيكي ومن خلالها مختلف العناصر المكوّنة للمقاميّات المحليّة.				

وفيما يلي ملخّص عام لمضامين القوالب المنبثقة عن النوبة التقليدية

1. المشرق الإسلامي

التركيّة. المغوليّة	الإيرانيّة	الهنديّة
• "الفصل" - التركي • "الثنائي مقوم" - أفغانستان • "المقدم" - أذربيجان • "الأونكي مقاد" - كشمير	• "الداستقوا" - إيران - أفغانستان • "المقدم" - أذربيجان • "الأونكي مقاد" - كشمير	• "الراقا" - (الهند الشمالي - باكستان)

جدول مقارن للنوبة الغنائية بالشرق الإسلامي (منذ أواخر XVII - بداية XVIII).

المنطقة / المدرسة	الرصيد (المصطلح/العدد)	مقدمة / افتتاحية / مدخل (ص / أ)	الأدوار الأساسية (ص / أ)	قطع إضافية
تركيا	فصل	- يشرّف (أ) + تقاسيم	• كار (ص) • البنتّة (ص) • أغور سماعي (ص) • شرقي (ص) • يورك سماعي (ص) • سار سماعي (أ)	- قصيدة (ص) - غزل (ص) - مربع (ص) - سيرتو (أ) - لوتقة (أ)
إيران	رديف/داستقوا (200-400 فرشيّة حسب الروايات)	• ييش - دراماد (أ) • تشهار - مزراب (أ)	• آواز : قسم غنائي طويل • شعر : قصيد غنائي (إيقاع حر) • تصنيف : غناء موقع • تحرير : ترديدات صوتيّة وإرتجالات (آلية وصوتيّة) • رلق : غناء ذو إيقاع حي وسريع أو • مثقوي : غناء صوفي	
أذربيجان	الغلام / مقامات [2]داستقوا أساسية + 10 نثويّة	• ييش درمات (أ) • درمات (أ/ص)	• مجموعة شعب (أ/ص) : • تصنيف • يارشت • رلف • ناكش • خود جاسته • ... الخ	

جدول مقارن للنوبة الغنائية بالشرق الإسلامي (تابع - 2)

المنطقة / المدرسة	الرصيد (المصطلح/العدد)	مقدمة / افتتاحية / مدخل (ص / أ)	الأدوار الأساسية (ص / أ)
أوزبكستان / طاجيكستان	شاش مقوم (أكثر من 250 بين قطع أخرى)	• مشكلات (أ) • تصنيف • ترجيع • كردون • مخسن • سيفال/تقيل/بشرّف	• نصر (ص) • مجموعة أولى من شعب : [مصرحار، طرافات، نصو، طرافات، أوفر] • مجموعة أولى من شعب : [صوت مع : تلفنشا، قشور نشا، ساقيندا، أوفر] • [مفولنشاي مع : تلفنشا، قشور نشا ساقيندا، أوفر]
سين كياتج الصينية - [تركستان الشرقية - الأيوغر]	اون اككي مقام (أكثر من 360 لحنا مختلفا)	• بلاش مقام/مقام بالشي : • افتتاحية (إيقاع حر)	• شولفب نغمه : مجموعة غنائية أولى، مع أقسام آية في أدوار إيقاعية متنوعة الحركة • [دستان / دستان نغمه : مجموعة غنائية ثانية - مسألة لأزلي • مشراپ : أغاني خفيفة إيقاعها سريع ، دورها الإيقاعي قصير (2.4 ، 7.8) مجموعة للرقص

جدول مقارن للنوبة الغنائية بالشرق الإسلامي (تابع - 2)

المنطقة / المدرسة	الرصيد (المصطلح/العدد)	مقدمة / افتتاحية / مدخل (ص / أ)	الأدوار الأساسية (ص / أ)
أوزبكستان / طاجيكستان	شاش مقوم (أكثر من 250 بين قطع أخرى)	• مشكلات (أ) • تصنيف • ترجيع • كردون • مخسن • سيفال/تقيل/بشرّف	• نصر (ص) • مجموعة أولى من شعب : [مصرحار، طرافات، نصو، طرافات، أوفر] • مجموعة أولى من شعب : [صوت مع : تلفنشا، قشور نشا، ساقيندا، أوفر] • [مفولنشاي مع : تلفنشا، قشور نشا ساقيندا، أوفر]
سين كياتج الصينية - [تركستان الشرقية - الأيوغر]	اون اككي مقام (أكثر من 360 لحنا مختلفا)	• بلاش مقام/مقام بالشي : • افتتاحية (إيقاع حر)	• شولفب نغمه : مجموعة غنائية أولى، مع أقسام آية في أدوار إيقاعية متنوعة الحركة • [دستان / دستان نغمه : مجموعة غنائية ثانية - مسألة لأزلي • مشراپ : أغاني خفيفة إيقاعها سريع ، دورها الإيقاعي قصير (2.4 ، 7.8) مجموعة للرقص

جدول مقارن للنوبة الغنائية بالشرق الإسلامي (تابع - 3)

الهند الشمالي (الرصيد الهندستاني)	1. راقا آلي :	- الأوب (تقديم/ارتجال آلي - إيقاع حر) - جور (ارتجال موليّ) - جهال (حركة سريعة) - فات (قطعة آية يتم ارتزاها لحنيا وإيقاعيا، تنوّع حركاتها من البطيء فالمعتدّل والسريع).
من بينها: 6		
ذكور (راقا) و 6		
أنثى (راجني) وعدد من الفروع (يوثرا)	2. راقا غنائي:	• آلب (تقديم/ارتجال آلي - إيقاع حر) • دروياد : غناء بأسلوب متنقّل إلى وغنائي، تتنوّع عنه أساليب أخرى : • دمار / أكثر حركيّة • تر (الغناء خفيف الحركة) • تيا/الأكثر تعقيدا وزخرفيّة • شوي (غناء في أسلوب لّين وخفيف) • خيال (غناء بسم أسلوبه اللحنّي والإيقاعي بالثّرى والتنوّع، وهو الأكثر أناقة في أداء الراقا).

«لَقَدْ حَصَرْنَا بِإِفْرِيقَةٍ مَعَنَّا أُنْدَلُسِيٍّ فَعَجَىٰ مِنْ شَعْرِ أَبِي تَمَامٍ [وَمُتَفَرِّدٍ بِالْحُسْنِ خُلُوٍ مِّنَ الْهَوَىٰ]، فَعَدَدْتُ لَهُ فِي هَذَا الْبَيْتِ أَرْبَعَةً وَسَبْعِينَ هَذِهِ»

« وَحَضَرَتْ جَارِيَةٌ مُغْنِيَّةٌ فِي مَجْلِسٍ عَظِيمٍ مِنْ عُظَمَاءِ الْمَغْرِبِ، تُغْنِي فِي هَذَا الشَّعْرِ لِابْنِ أَبِي رِيْعَةَ (تَسْكُنُ الْكَمِيْثَ الْجَزْيَ لَمَّا جَهْدَتْهُ)، فَمَرَّ عَلَيْهَا فِي غَنَاءِ هَذَا الْبَتِّ وَحَدَهُ مَقْدَارُ سَاعَتَيْنِ مِنَ الزَّمَانِ »

ودون الدُّخول في التفاصيل، فإنَّ ما جاء في هذا الوصف يُؤكِّدُ
المُسْتَوَى الذي اِنْتَقَتِ إِلَيْهِ في ذلك العصر، التَّقْنِيَةُ الصوتِيَّةُ وَجُودُهُ
الغناء وفنَّ الارتجال والتصرُّف والأداء عموماً... وهي أمورٌ تُعْتَبَرُ من
رَأْسِ الموسيقى والمقامِية ذات التقاليد الشفوية.

عدد النوبات:

أَنْ وَفَرَةً النَّوْبِ (ج. نوبة) مُشَارٌ إِلَيْهِ فِي أَكْثَرِ مَصَدَرٍ:

نقرأ في **حاوي الفنون**... (مقالة 2/الباب 18)، لابن الطحان المصري (ق 5 هـ / 11م) بأن: «التوب كانت كثيرة»، ويقول التيفاشي: (ق 7هـ/ 13م) «...ومن معي الأندلس رجالا ونساءً ممن يعي خمسُمائة نوبة ونحوها». والنوبة عندهم [«نشد» و«صوت» و«موشح» و«زجل»]. وكذلك في **مسالك الأبصار** (ج 1/ 392-391)، للعمري (1301-1349م)، في ذكره لصفي الدين الأرموي: «حَفَظَ لَهُ النَّاسُ ثَلَاثِينَ مِائَةً» [130] نوبة...».

وهذا ما يُفقدُ الرأيَ القائلُ بوجود 24 نوبةً باعتبارِ نوبةٍ لِكُلِّ ساعةٍ من ساعاتِ اللَّيْلِ والنَّهَارِ، والذي هو - مِنْهُ مَثَلُ الْوَقْتِ الْخَامِسِ لَعُودِ زُرِّيَاب (بَيْنَ الْمُثْنَى وَالْمُثَلَّثِ) - اعتقادُ باطنِي بَحْت، يعودُ إلى رِبْطِ الموسيقي بِمعتقداتِ روحانيَّةٍ وفلكيَّةٍ مؤرُونَةٍ: في تَوَجُّهِ يَرْكُزُ على علاقةِ الأصواتِ بالطَّائِعِ البَشَرِيَّةِ والكُونِيَّةِ، وعلى مبدأِ التأثيرِ (3).

من نتائج الغناء بطريقة النوبة

تتأج الغناء بطريقة النوبة عديده، من ذلك أثره البالغ كان للغناء بطريقة النوبة، الأثر البالغ في تطوّر الشعر والموسيقى إذ أنّه كان يجمع في المجلس الواحد نخبة من المغنّين والعازفين فيبدأ أحدهم بالغناء أو الضرب على آتّه ثمّ تنتقل النوبة إلى من يليه، وذلك في تناوب يقدّم خلاله عددا من الأبيات تعتمد تراكيبها اللحنية على وحدة المقام (أو مقامات متقاربة)، مع تنوّع في الإيقاع والموسيقى والحركة. وبالتالي في الجور الشعرية والقافية⁴.

وهكذا تتعدّد الضروب والأساليب في الحصة الواحدة فيكون التصرف والزوائد والابداع الفوري مكانةً أساسية. وهي كلها عناصرٌ إثراء وتجديد في مجالي التلحين والأداء، كما أنّ مسايرة تنوّع الإيقاعات الموسيقية واستنباط ما يناسبها في النظم الشعري أدخل تطوّراً متواصلًا على القوالب الغنائية نظماً ولحناً حيث صار الشعر يُنظم من أجل الغناء، أي أصبح الإيقاع الموسيقي هو العماد والأساس، هذا ممّا ساعد على تجاوز قيود النظم التي منها أبحر العروض المحدودة والقافية الواحدة. فعُرفت محاولاتٌ عدّة تعتمد التنوع في نظم الشعر والتفنّن في القافية والوزن.

من ذلك اختراع **المُزدوج** و**المربّع** و**المخمس** و**المسمّط** وما اصطُح عليه بالفنون السبعة الجديدة ك**المواليا** و**الكان كان** و**القوما** و**الدويت** و**السلسلة**، قبل أن يبلّغ التجديد ذروته مع **الموشح** و**الرجل** الذين يقول عنها ابن سناء الملك (1211-1155م):

الشرق الإسلامي			الغرب الإسلامي		
النظام العربي القديم (النونية العبودية) (--IX--)	التأثير الفارسي/التونسي/المغولي المدرسة الطنوبورية (XIII-X) (XVI-XIII)	إضافة ابن عيني (781م/1379م)	زريب (IX)	ابن باجة (XII)	التفشي (XIII)
* نشيد/نشيد العرب	* قول	* قول	* تشيد	* استهلال/نشيد	* تشيد/استهلال
* بسيط	* غزل	* غزل	* بسيط	* عمل (استهلال)	* عمل (صوت)
-					
(نوبة)	* نرانة	* نرانة	* محركات	* محركات مركبات	* محرك
	* فروناشت	* سستازاد (إضافة) فروناشت	* أهراج	* اشعار خفيفة موشحات أزجال - رفض	* اشعار خفيفة موشحات أزجال
بطريقة	بشرو				
صوت الوسط	/				

ثوابت قالب النبوة بالشرق والغرب الاسلامي

المضمون	اللحن	الإيقاع الموسيقي	الإيقاع الشعري	الشعر	الآداء
عدد من الانماط الالية الغنائية تؤدي حسب تسلسل معين	وحدة المقام/الطبيع، مع إمكانية الانتقال بين مقامات/طوبوع مقاربة والرجوع إلى الأصل	تنوّع الإيقاع والحركة من الحز المنفصل ثم التقيل الموسع إلى الخفيف المتوسّط السرعة. فالسرّيع المزّقص	تعدّد البحور والأوزان الشعرية مع تنوّع القافية	عربي قديم (وأعجمي بالمشرق) عربي قديم مع * موشحات وأزجال أشعار المولدين (بالغرب الإسلامي)	يسم بكثرّة الارتجالات والتريديات والتصرّفات للحنّة والإيقاعية

- النبوة وطرق أدائها في الغرب الإسلامي

ملحقات	حبيب التليسي [651 580 - 1184-1253]	الثوب في الأندلس والريفية (المغرب)
وحدة القماش - تنوع في الشعر والإبريق والحركة	البلاط المغربية (الريفيا نموذجاً)	الأندلس
إبريق حر	تشيد - استئصال	سيد (استئصال وعمل)
إبريق موسع	عمل	بوت (عمل كلّه بون استئصال)
إبريق خفيف	محرك	شع
	موشعة - رِجل (أشعار خفيفة)	جل
	الأداء	الأداء
	أهل إفريقية فإنّ طريقته في النقاء مولدة بين طريقة أهل المغرب والعشقي فهي أخف من طريقة أهل الأندلس وأكثر نعسا من طريق أهل المشرق، وكذلك أيضا أشعارهم التي يتغنّون فيها هي أشعار المولدين	طريقة أهل الأندلس في النقاء، الطريق قديم وأشعارهم التي يتغنّون فيها أسهل الحرب القديمة المذكورة في باب الأغاني الكبير للأصفياني بنفسها
	التحجين	التحجين
	أخف من طريقة أهل الأندلس وأكثر نعسا من طريق أهل المشرق.	أهل طراسق التحجين، فإن طريقة الأندلسيين فيها أثقل وأكثر نعسا

تَدُلُّ الجداولُ البيانيَّةُ السابقةُ على تنوُّعِ قَالِبِ النوبةِ وطُرُقِ أدائِهِ مِنْ مركزٍ لآخر (رغمَ ثوابته)، وذلك حتَّى في الغرب الإسلامي.

ويستعرض التيفاشي أُمثلةً من 56 صوتاً مما كان يُغنى فيه من الأشعار بالغرب الإسلامي، ويُقدِّم وصفاً لنموذجين منها، حيثُ يقول:

موسيقى: « أندلسيّة مغاربيّة » - « مغاربيّة أندلسيّة »

- « كلاسيكيّة » - « تقليديّة » - « رصيد النوبات »...

مع إحياء التسميات المحليّة الأصليّة والتأكيد عليها:

- **المالوف** : (تونس وليبيا والشرق الجزائري / قسنطينة)
- **الصنّعة** : (الوسط الجزائري / العاصمة وما جاورها)
- **الغُرْناطي** : (الغرب الجزائري / تلمسان وما جاورها)
- **الأكلة** : (المغرب الأقصى)

... وجميعها يُستند إلى الموسيقى الحضريّة الكلاسيكيّة التي تشمل رصيد مختلف النوبات المغاربيّة.

1 - الغناء بطريقة النوبة (2)

* كانت تصانيف الألحان عند القدّامى، صُفّان:

- أ / مُفَرَّدَة

- ب / مُرَكَّبَة :

والنوبة الغنائيّة تدخل ضمن الصّنف الثّاني: كتأليف / قالب موسيقيّ مُركّب ومنظّم شهّد تطوّرات مُتتاليّة، بطول الخوصّ في تفاصيلها. لذا ولضيق الوقت، سوف نكتفي هنا بموجز يرسم الملامح العامّة لهذا القالب الهام (الغناء بطريقة النوبة) في التّراث الموسيقيّ العربيّ الإسلاميّ، ووصولاً إلى ما آل إليه يَمنطقتنا المغاربيّة...

بدايّة، كان مصطلح النوبة مقتصرًا على معنى تتأوّب المُبدعين من شعراء وموسيقيّين وغيرهم، حسب دور كلّ منهم... قبل أن يتوسّع إلى مجالات أخرى من ذلك المجال الموسيقيّ، حيث صارت له معانٍ عدّة منها:

- مجموعة من آلات الطرب / فرقته المُغنّين أو العازفين « نوبة المغنّين » / « التوثيّة » // آله تفر إيقاعيّة من فصيلة الطبل البرميلي... بعدها صار المصطلح يشمل الحصّة الموسيقيّة وصولاً إلى معنى:

« قالب موسيقيّ مُركّب ومنظّم »..:

- في الموسيقى العسكريّة
- في الموسيقى الشعبيّة (بتداخل صنفها الدنيوي والطّرقي)
- في الموسيقى التقليديّة، الصوفيّة منها والدنيويّة...

ما يعنينا هنا،

النوبة الغنائيّة في الرّصيد التقليديّ/الكلاسيكي الدنيوي (علماً وأنّ دور النوبة في الرّصيد الصوفي لا يقل أهمية) لقد أفرز الغناء بطريقتي النوبة قايماً من أهمّ التأليف وأكملها، وهو يتضمّن عدداً من الأنماط الآليّة والغنائيّة تُؤدّى حسب نسق مُعيّن ونظام وقواعد متفق عليها. كما شهد عبر التاريخ إضافات مُتتاليّة وكان له التأثير العميق في تنوّع وإثراء الفئتين الشّعري والموسيقي، وكذلك في أساليب الأداء...

تاريخيًّا: تعود الملامح الأولى لهذا القالب إلى القرن الثّاني الهجري/ الثامن الميلادي. ثمّ توضح شكله ومضمونه مع العصر الذهبيّ لموسيقى الحضارة العربيّة الإسلاميّة خلال الطّور العبّاسي الأوّل، قبل أن يتمّ تعميمه في مختلف مراكزها شرقاً وغرباً...

وفيما يلي عيّناّت من مراحل هذا التطوّر، نعرّضها تباعاً في مجموعة الجداول البيانيّة:

أ / التراكيب الأولى

(1) بالمشرق الإسلامي

النوبة الكاملة في المدرسة العربية القديمة / العونية (II-IV هـ / VIII-X م)					
النوع	المعتمدون	النوع	الإيقاع الموسيقي	الإيقاع الشعري	الآداء
■ التشديد : تشديد العرب استهلال مصرع مبيات مزودج معكوس	- غناء أبيات في الشعر العربي مع استعمال إيقاع حرّ (نثر النعمات) والموزون (نظم النعمات)، وهو على ست طرائق مختلفة أهمّها "المزدوج" - غناء يعخذ أساساً الإيقاعات الموسوعة كالنقل الأول والثاني ونقل الرمل. وهو يمزج بين الآلي والغنائي: - استنفاغ إلى، يتكوّن من خانات + تشبيعة / بلا كيت (لإزالة تسلیم) (يمكن أن يستعمل فيها كلمات شعريّة) - اللحن الصوغ المقرون بالآفاق ذات الحنى - أو صوت الوسط (ضربت من التلويحات التصرفات)	وحدة المقام تنوع الحركة تنوع من الحز أو تنوع المقامات المنساب القافية مقارنة لم البليء الى الخفيف	تنوع الجور وتنوع الشعر العربي	استعمال كثير الإرتجال من الترييدات	
■ البسيط : + إضافات: * طريقة: * الصوت + صوت العرب (مالة خلة)					

خلاصة مراحل تطوّر النوبة بالمشرق (II-IV هـ / VIII-XIV م)

بغداد	التطورات بالمشرق الإسلامي			ملاحظات
II-IV هـ / VIII-X م	V هـ / XI م	VII هـ / XIII م	VIII هـ / XIV م	
تشديد	قول	قول	قول	وحدة المقام، تنوع في الشعر والإيقاع والحركة من الحرّ القنساب، ثمّ البليء إلى الخفيف السريع
بسيط	عزل	عزل	عزل	إشدا حرّ فيه عمل
	عزّال	عزّال	عزّال	غناء منقّ - إيقاع مومّغ، من بحر القول
	عزّال	عزّال	عزّال	توبييت أو زباعي متوسّط الحركة، من بحر القول
	عزّال	عزّال	عزّال	من إضافات ابن غنبي، (يؤدّى قبل الفروشات)
	عزّال	عزّال	عزّال	سريع الحركة، من بحر القول
+ إضافات: (طريقة، صوت / الوسط / مالة خلة ...)	عزّال، صوت / الوسط / مالة خلة ...	عزّال، صوت / الوسط / مالة خلة ...	عزّال، صوت / الوسط / مالة خلة ...	استنفاغ إلى + ترييدات وتلويكات صوتيّة وآليّة

(2) بالغرب الإسلامي

تطوّر النوبة بالغرب الإسلامي (V-VIII هـ / XI-XIII م)

النوبة القديمة	التطورات بالغرب الإسلامي		ملاحظات
X-VIII هـ	XI هـ	XII هـ	XIII هـ
بغداد	زرياب	ابن باجة - تيفاشي	وحدة المقام - تنوع في الشعر والإيقاع والحركة - شعاع عربيّة قديمة، وفيها للمخضرمين المؤلدين
تشديد	تشديد	استهلال	إشدا حرّ
بسيط (+ طريقة - صوت / الوسط...)	بسيط...	عسل	غناء منقّ - إيقاع مومّغ
	محرّكات / أهزاج	محرّكات / أهزاج	غناء خفيف - إيقاع مرقص
		موشحات / أزجال	شعر محدث يعتمد إيقاع موسيقيّ، يُرقص عليه.

النوبة في الرصيد الموسيقي المغاربي

الموسيقى المَغَارِبِيَّة الكلاسيكية (رصيدُ النوبات) تُشكِّل جانبًا هامًا من التُّراثِ الموسيقيِّ العربيِّ الإسلاميِّ المُتميِّزِ بِسُمُولِيَّة طابعه الكُوْنِي في أصوله، المُتَنَوِّع في روافده التي تداخلت وتكاملت عَبرَ التاريخ، مُستمدَّة طابعها من الرُّوح الإسلاميَّة واللُّغة العربيَّة.

دور مؤسس البغدادي (ت 314هـ/926م) في تأسيس المدرسة المغاربية.

تسوية آلة العود بالمدرسة المغاربية-الأندلسية حتى القرن التاسع الهجري / الخامس عشر ميلادي.

دور ابن باجة وتابعيه (مثل ابن جودي، ابن الحمارة، وخاصة أبو الحسن ابن الحاسب المرسى، وغيرهم...)

النوبة الغنائية من حيث النشأة، والعدد، والشكل، والمضمون...

حقيقة وجود 24 نوبة باعتبار نوبة لكل ساعة من ساعات الليل والنهار...

الطبع وشجرة الطبع

خصوصية العود التقليدي المغاربي الحالي - بما في ذلك الكوبتة - في نشأته، وصناعاته وشكله وتسويته وأوتاره، وطريقة العزف عليه...

أهمية دور أهالي شمال إفريقيا في بلورة هذا الفن وإشعاعه، والذين لم يكونوا قط - كما يُروَّج - مُجرَّد «مستهلكين له على مرِّ الأجيال، أو أن نقلهم الشَّقْوي له تسبَّب في إثلاف الكثير من مضمينه»...(!)

تاويلات عدَّة تُفنِّدها الوقائع التاريخية وتُعارضها سنن تطوُّر إبداع الفنون لدى الشعوب، والشَّقْوية منها بِخَاصَّة. واستجلاؤها يستوجب وضع هذه الموسيقى في إطار الحضارة العربية الإسلامية ككل، ثُمَّ حضارة الغرب الإسلامي بالتحديد... وهو ما سعت إلى مُعالجته ولا تزال، مجموعة دراسات وبحوث برزت في السنوات الأخيرة.

ونظرًا لضيق الوقت، سوف أختصر هنا على عنصرٍ وحيد، وهو قالب النوبة، أمَّا فيما يتعلَّق بِتسمية هذا التراث، أكتفي بالتركيز، أنَّه تجاوزًا للتاويلات المذكورة، تمَّ استنباط مصطلحات بديلة أكثر واقعية وتوازُنًا وإنصافًا، من ذلك:

لقد حظي هذا التراث ولا يزال، باشتغال اهتمام الموسيقيين والدارسين.

غير أنَّه عند التعرُّض لجوانبه التاريخية والفنية غالبًا ما يتمَّ تزجيج كفة الخنن والخيال والتاويلات المجاتية، ممَّا أدى إلى عديد الاشتتاجات الخاطئة، من ذلك:

• اغتباره مُجرَّد إرث أندلسيٍّ، مرجَّعه أربع مدارس كُبرى تعودُ كُلُّ منها إلى أصل أندلسيٍّ مُعيَّن :

[فاس (فلسيا وغرناطة) - تطوان (غرناطة) - تلمسان (قرطبة) - تونس (إشبيلية).. ويمكِّننا في نفس السَّياق، إضافة فُسنطينة وطرابلس (إشبيلية)، والجزائر العاصمة (غرناطة)].

في هذا السَّياق تمَّ التزوُّج حَديثًا لمُصطلح «موسيقى أندلسية» واتِّشاره بين أوساط الباحثين والموسيقيين، مع تهميش كُلِّ لدور المغاربية في بلورته وتطوُّره...

وراء هذه الافتراضات الاعتبارية، خُلفيات عدَّة، سياسيَّة، إيديولوجيَّة، وغيرها، من بينها: اغتبارُ موسيقى الحضارة العربية الإسلامية، والمغاربية منها على وَجْهِ الخُصوص - شأنها شأن الفنون والعلوم الأخرى - مُجرَّد هَمزة وصل بين مُنجزات الإغريق وأوروبا قرون الوسطى... أي عبارة على «ذمية وسيطة» لا إضافة لها تُذكر...

• وحسب نفس الزَّعم، بقي هذا الرِّصيد الموسيقي منذ ذلك العهد، على حاله دون تغيُّر يُذكر، بل وفقد الكثير من مَضمينه (!)

إدَّا، تاريخيًا وفنيًا توجد مجموعة افتراضات هي في حاجةٍ للمراجعة والتدقيق، نذكر من بينها⁽¹⁾:

عمق العلاقة المغاربية الأندلسية، وما كان يجمع بينهما من وشائج وروابط وتفاعل أتاح فرصًا كثيرة للتبادل والتكامل...

توضيح شخصية زرياب (ت 243هـ/857م) ودوره (من ذلك: توقُّفه بالقبروا + اختراعه المزعوم للنوبة / والموشح (!) + إضافته الوتر الخامس لآلة العود...)

(1) لقد سبق لناقشنا هذه المسائل وغيرها في أكثر من إصدار، من بينها: الموسيقى العربية الأندلسية: البصمة المغاربية...، مونتريال - باريس، 2000 / Guettat, Mahmoud, La musique arabo-andalouse

انقلاب جاركه	درج حسين	شغل عربي	درج سيكه
هل سقتني الراح	الورد يفتح	دمعي جرى	حي الذي راني نعشوقو
انقلاب رمل المايه	غريبة حسين	انصراف مزوموم	انصراف غريب
يا نسيم جر ذبلا	يا صاح قم افرح	فارقوني يا تراهم	ان كنت من أهل الهوى
انصراف رمل المايه	درج رمل	انصراف مايه	انصراف غريب
يا بدورا أشرقت	يا مدعي في الحب	باي من زارني والفجر لاح	عذبتني يا رشيقي القد
انصراف مايه	انقلاب سيكه	انصراف رمل المايه	انصراف مايه
يا نديم الليل	يطيب عيشي	قمر في جنح ليلى بزغا	مضى على جفني النعاس
انصراف رصد الذيل	انصراف مجنبه		انصراف رصد الذيل
ترحلوا عني	در المدام		ترحلوا عني وساروا
انصراف ارهاوي	انصراف غريب		انصراف مايه
يا اخي قف واستبارك	إن كنت من أهل الهوى		يا نديم الليل ولي
	انصراف غريب		انصراف رمل
	محبوتي خطرت		يا بدر في سعد السعود (البعاد)
	انصراف رمل		انصراف رمل المايه
	يا بدر في سعد		ربي يا مجيب عبده
	انصراف رصد الذيل		
	غزيلي سكر نبات		
	انصراف رمل المايه		
	قمر ترى دراهم اللوز		

كلمة أخيرة

حاولنا في هذا العمل جلب الانتباه إلى ذخيرة من ذخائر التراث الجزائري. فلَقَصَايد كنز من الكنوز التي لا تتضب، يجد فيها الذاكر ضالته بتوفير نصوص الأذكار والصلاة على النبي بالألحان الطبيعية جميلة تمنع الملل وتعين على مواصلة الذكر دون تعب. كما يجد فيها الأدباء والشعراء نصوصاً أدبية شعرية من أجمل ما أنتجه أدباء الجزائر وهي في غالبها غير مدروسة ولا حتى منشورة. كما يمكن أن يجد فيها الموسيقي المهتم بالموسيقى العربية الكلاسيكية في الجزائر خزاناً من الألحان والأنغام يمكن أن تكون محل إلهام وإبداع.

والملاحظ من خلال الجدول، العدد الكبير للألحان وتنوع الطبوع المستعملة في كل قصيدة، مما يعطي نظرة عن درجة التمكن التي كانت للقصّادين. كما تجدر الإشارة أن الأداء يكون بدون أي آلة، أي أنه لا يوجد أي دليل صوتي على الميزان. كما أننا وجدنا في بعض الأحيان سلاسل تلحينية مختلفة للمولودية الواحدة.

وثمة هناك بالإضافة إلى الميادين المعروفة، ميزاني: مزدوج وشغل عربي (عروبي). ومن جهة أخرى قد تدرج الانقلابات ضمن سلسلة الألحان التي لا تدخل فيها إلا قبل الانصرافات ولا تتخلل الميادين الأخرى كالمصدر والبطايحي مثلاً. فالانقلاب لا يكون إلا بين الدرج والانصراف، أو في بداية الألحان. وفي كلتي الحالتين يتبع دائماً بميزان الانصراف.

الاثنين 12 ربيع الأول	8 صباحا (سيدي عبد الرحمن الثعالبي)	10 صباحا (سيدي منصور)
الأربعاء 14 ربيع الأول	8 صباحا (سيدي عبد الرحمن)	
الجمعة 16 ربيع الأول	8 صباحا (سيدي امحمد الشريف)	بعد صلاة الجمعة (الجامع الكبير)
الأحد 18 ربيع الأول	8 صباحا (سيدي عبد الرحمن)	10 صباحا (الوالي داه)
الجمعة 23 ربيع الأول	بعد صلاة الجمعة (الجامع الجديد)	
الاحد 25 ربيع الأول	8 صباحا (سيدي واضح)	صلاة الظهر (سيدي رمضان)
الاحد 2 ربيع الثاني	8 صباحا (سيدي امحمد بوقبرين)	10 صباحا (منزل مفتي المالكية)

يظهر جليا من هذا التنظيم، مدى تأثير الاحتلال الفرنسي في المظاهر الثقافية والاجتماعية للجزائريين. ونحن بداية لن نعرف أبدا بدقة كيف كانت تتم مراسم الاحتفال في المائة مسجد وجامع التي كانت تزخر بها مدينة الجزائر كما أننا لن نعرف كيف كانت تتم الطقوس اليومية. فبسبب الاحتلال فقد الاحتفال بالمولد إبطاره المكاني الطبيعي الذي نشأ تدريجيا خلال قرون عديدة كما فقد ترتيبه الزمني، إذ اضطر الجزائريون إلى تنظيم

الاحتفالات خلال أيام الجمعة فقط. ولا شك أنه في نسختها الاصلية كانت الاحتفالات تدوم أسبوعا كاملا كما هو مشاهد في بعض المناطق التي لم يتمكن الاحتلال من اختراقها والتأثير فيها مثلما حدث بالمناطق الساحلية.

وقد وجدنا في المصادر التي اطلعنا عليها القصائد التالية التي كانت خاصة ببعض الأماكن:

القصيدة	المكان	الزمان
محمد روح الوجود	ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي	صبيحة المولد
الله الله الله	ضريح سيدي ولي داه	صبيحة المولد / اليوم السابع
يا مرحبا بمولد	ضريح سيدي ولي داه	
يا غرة اليمن يا ربيع	الجامع الكبير	
بشرى لقد لنا المني	الجامع الجديد	
اختم يا سلام لنا كرامة	ضريح سيدي عبد الرحمن	اليوم السابع

وتأتي الألحان متسلسلة حسب الميزان، تبدأ عادة بالثقليل فالخفيف ثم الأخف: مصدّر، بطايحي، درج، انصراف. كما هو الشأن عند أداء التوبة. وهو ما يمكن ملاحظته في الجدول التالي الذي يعطي أمثلة عن تلاحين عدد من القصائد المولدية:

وفيما يخص تلحين القصائد، نلاحظ بداية أنه قد تختص بعض القصائد بلحن واحد، في حين تتميز أخرى بتعدد الألحان. أما القصائد المولدية، فألحانها متعددة ومن كبوع مختلفة، وطلّك تنفاديا للملل والروتين.

محمد روح الوجود	أقبل السعد	بشرى لقد لنا المني	من لعبد ضاق ذرعا
مصدر حسين ذوك العوينات الوقاح	انقلاب عراق يا عزيز الحسن رفقا	مصدر ذيل تالله لقد	مصدر مايه يا قلبي كم تبقى في دلال
بطايحي حسين باكر إلى بنت الدنان	انقلاب موال زارني محبوب قلبي	مصدر حسين يا مبرك نهار	درج رصد مذ بدت شمس
بطايحي حسين يا عاشقين بعد الحبيب	انقلاب زيدان يا بدورا أشرق	مصدر رمل المايه جسمي فاني	درج غريب يا مقابل فاعذروني
بطايحي رمل حرق الضنى مهجتي	انقلاب صيكة أخفيت ما ألقاه	بطايحي زيدان معشوق من غيد [الحسان]	انقلاب عراق لي حبيب قد سمح لي
درج عراق الورد يفتح في الخدود	مزدواج أيها الساقى إليك	بطايحي رمل حرق الضنى	انقلاب جاركه يا فريد العصر أهيف
درج مايه يقال لي تب	انصراف عراق هل درى ظي الحمى	درج ذيل أدر الكاس	انقلاب عراق رشيق القد

المسجد وكررت الجماعة انشاده»⁽³⁶⁾. ولم يحدد للأسف عبد الرحمن الجيلالي تاريخ الحادثة ولا من كان حاضرا معه فيها. لكن المعروف أن الشيخ محمد بوقندورة توفي سنة 1928 م⁽³⁷⁾، مما يعطينا حدا زمنيًا للاحتفال.

ألحان القصائد غير المولدية

المطلع على مجموع القصائد والأدعية من خلال طبعاته المتتالية سيلاحظ دون شك ثبات عدد من القصائد الأساسية والزيادة في عدد القصائد المولدية. كما أن من ساعده الحظ في الوقوف على نسخ بعض القصائد أو حتى المحبين سيلاحظ احتواءها على العديد من الهوامش وهي في الغالب تعطي الألحان التي تؤدي بها هذه القصائد وزيادة على القصائد المولدية فكان هناك عدد من القصائد التي تؤدي بالألحان. ومن ضمنها نجد بالطبع قصائد للبوصيري وسيدي أبي مدين الغوث، وسيدي عبد الرحمن الثعالبي، وابن مرزوق، الخ.

وفي هذا الصدد يقول الأستاذ محمد بن أبي شنب(38) إنه: خلال الجناز بمدينة الجزائر، وفيها فقط، يقوم الطلبة عند رفع الميت لوضعه على نعشه بقراءة قصيدة قصيرة وقوفا تنسب للسيدة أم هانئ ابنة أبي طالب أخت الامام علي كرم الله وجهه. والقصيدة جاءت ضمن مجموع القصائد والادعية ومطلعها:

ما للمساكين مثلي مكثري الزلل ** إلا شفاعة خير الخلف والرسول

ولكنه وللأسف لم يحدد اللحن المستعمل. ومن جهة أخرى، يقول أحد المؤلفين أنه في البلدة وشرشال والمدينة ومنطقة متيجة عند إخراج الميت تقرأ منظومة العروسي(39).

ألحان القصائد المولدية

تعدّ لقصائد، من دون أدنى شك أو ريب، من أهم مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف بالجزائر العاصمة. فهي ميزة اختصت بها المدينة، فأصبحت جزءا لا يتجزأ من ملامح الثقافة بها. وأقدم توصيف وصلنا لهذه المناسبة هو ما أورده أحمد ابن عمار (ت 1782 / 1196 م) في رحلته نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب: «وقد جرت عادة أهل بلادنا الجزائر... أنه إذا دخل شهر ربيع الأول انبرى من أدبائها وشعرائها من إليه الإشارة وعليه المعول، إلى نظم القصائد المديحيات والموشحات النبويات، ويلحنونها على طريق الموسيقى بالألحان المعجبة، ويقرؤنها بالأصوات المطربة، ويصدعون بها في المحافل العظيمة، والمجامع المحفوفة بالفضلاء والرؤساء والنظيمة، من المساجد والمكاتب والمزارات، وهم في أكمل زينة وأجمل زي وأحسن

شارات، تعظيما لهذا الموسم الذي شرف به الإسلام، واحتفالا بمولده عليه الصلاة والسلام.» ثم أورد عددا من القصائد المولدية لعلماء المدينة ممن اشتهر بهذا الفن من علماء وأدباء وشعراء. وللأسف فما وصلنا من تقييدات ابن المفتي ورحلة ابن حمادوش ومذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار لا يضيف الكثير إلى ما جاء في رحلة ابن عمار.

وعلى كل حال، يعتبر مقام الشيخ العلامة سيدي عبد الرحمن الثعالبي مركز ثقل وقطب رحي الاحتفال. ففيه تعطى إشارة الانطلاق وذلك بالقيام ما يسمى بالتعزية، أي تعزية التابوت. ويكون ذلك عند دخول شهر ربيع الأول. وفي خلال الأسبوع الأول من الشهر يقوم جماعة من الشبان بتنظيف المقام كلية، أرضية وحيطانه، دون أن ننسى الثريات، الخ. وبعد أسبوع تتم عملية كسوة التابوت.

وعشية المولد يأتي شيخ الحضرة⁽⁴⁰⁾ مع جماعة من طلبته ليبيتوا في ضيافة وكيل المقام. في روايتنا كان شيخ الحضرة هو الأستاذ محمد فخارجي وكان تلامذته من المنخرطين في جمعية الجزائرية الموصلية يبيت هؤلاء الطلبة في قراءة القرآن وإنشاد القصائد. وفي الغد صباحا يستيقظ الجميع استعدادا لليوم المنتظر. فبعد أداء صلاة الفجر وتناول فطور الصباح يعود الجميع إلى المقام لإنشاد القصائد إلى أن يأتي الباش قصاد، في هذا الأوان كان الشيخ محمد الأكل. عند ذلك يصدق الحاضرون بقصيدة محمد روح الوجود للشيخ محمد بن الشاهد. ثم ينتقل الجمع إلى مقام سيدي منصور وبعده إلى مقام سيدي الولي داه، وفيه تؤدي قصيدة «الله الله الله الله» للشيخ ابن يوسف الجزائري بشهادة الأستاذ محمد رضا بسلطانجي.

يفترق الجمع بعد ذلك ليعودوا للالتقاء مجددا بعد صلاة الجمعة في الجامع الكبير، وفي الجمعة التالية بالجامع الجديد، ثم بجامع سيدي امحمد الشريف، وفي آخر جمعة من الشهر يكون الالتقاء بجامع سيدي امحمد بن عبد الرحمن الأزهري. وفي كل مرة يختار الباش قصاد القصيدة التي تؤدي، وقد يتخللها في بعض الأحيان بعض الابيات الشعرية المناسبة للمقام والتي تؤدي في شكل استخبارات. وفيما يلي برنامج الاحتفال لمولد سنة 1375 (1955 م):

(36) عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 4/ 179-180.

(37) توفي في أكتوبر 1928 م.

(38) Mohamed Bencheneb, Poème en l'honneur du Prophète, Revue Africaine, 1910, T 54, n° 277, pp. 182-190 (38)

(39) ديسامي، كتاب الفوائد في العوائد والقواعد والعقائد، مطبعة موفان، البلدة، 1905 م، 258، 260.

(40) يبدو أن هذه الوظيفة كانت ترتبط بمقام سيدي عبد الرحمن الثعالبي فشيخ الحضرة هو أحد الموظفين به. وكان يتراأس مجالس ولقاءات الذكر وكان ريع بعض الإحباس مخصص له. وهذه الوظيفة تختلف عن مقابلتها في

الطرق الصوفية. 42. A. Devoulx, Les édifices religieux de l'ancien Alger, Imprimerie de la Bastide, Alger, 1870, p. 42.

ألحان رفع الأذان والإقامة

عند دخول وقت الصلاة يصدح المؤذن بصوته معلنا عن ذلك، رافعا صوته بجملة من العبارات ذات الدلالة الإيمانية لدعوة الناس للالتحاق بالمساجد لأداء الصلاة جماعة. وفي مدينة الجزائر يتميز أذان الفجر بأدائه في طبع الزيدان، أما الأوقات الأخرى فللمؤذن حرية اختيار الطبع الذي يريد كرملة الماية، المزموم ولكن الغالب هو طبع العراق. أما إقامة الصلاة في العيد والذكر الخاص به فيؤدى في طبع السبكة. كما يقول العرف أن قراءة الفاتحة والسورة في الصلاة الجهرية تؤدي بنفس الطبع الذي رفعت به الإقامة. وفيما يلي، نقدم التقسيم الموسيقية لأذان مدينة الجزائر بنوعيه، ذلك الخاص بالجامع المالي والآخر الخاص بالجامع الحنفي.⁽³³⁾



تلحين الأذان بالجامع الكبير المالي بمدينة الجزائر.



تلحين الأذان بالجامع الجديد الحنفي بمدينة الجزائر.



الألحان في الأدعية والتسابيح

ما قلناه سابقا عن تلاوة القرآن، يصح كذلك عند قراءة مختلف الأدعية، كدعاء ختم القرآن، وختم البخاري، وكذا تسابيح العيدين أو التسابيح المتخللة لركعات صلاة التراويح. وحتى التذكير بحديث أبي الزناد قبل خطبة الجمعة، كلها تؤدي باحترام الصيغ المعروفة وباستعمال الألحان الجزائرية. وكنا أشرنا أعلاه إلى أنه خلال الجلسة التي تتخلل أشغال التراويح يقوم المصلون بأداء التسيب جهرًا وبصوت واحد بالقول: «سبحان الله العظيم، سبحان الله وبحمده» ويكون ذلك على قياس «خدم لي سعدي».

تلحين القصائد وأنشادها

يؤدي القضاة مجموعة من القصائد بحسب المناسبة، ففي المولد النبوي مثلا، تؤدي القصائد المولدية التي تذكر غالبا أقساما من سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم ومعجزاته، وتركز غالبا على شمائله وأوصافه الشريفة، الخ.

أما عن الألحان والموسيقى فيقال إن المفتي الحنفي بالجزائر، دون تحديد اسمه أو عهده، هو الذي جمع أحسن القصائد واقترح عليهم استعمال تقاسيم النوبات الاندلسية في تأدية القصائد المولدية ومنذ ذلك العهد تم تبني هذه الطريقة في التلحين⁽³⁴⁾. وهو ما نجده في وثائق ودقاتر القصائد وهوارة هذا الفن العريق. فأصبحت ملحنة بحسب الطبوع المعروفة في الموسيقى الحضرية لمدينة الجزائر⁽³⁵⁾. وقد جاءت أسماء بعض النوبات ضمن بعض القصائد المولدية كقول سيدي عمار في قصيدته «روض الأمانى لليوم الثاني»:

والورق تورّد زجلا فوق الرّبي والإكام
تريك رصدا ورملا وماية باحكام

وفي قصيدة «مولد المختار طاب مولدا»، يقول الشاعر:

كلما أصغى لمزموم الهوى وقدت بالقلب نيران الجوى
وإذا باح غريب بالنوى كادت الروح تبيد الجسد

ويقول الشيخ عبد الرحمن الجيلالي: «إن آخر من سار على هذا المنهج الطريف من علماء الجزائر هو الشيخ عبد الحليم بن سماية رحمه الله الذي جاء بموشحه «يا روح سار تعطر»، صبيحة يوم الاحتفال بذكرى المولد بجامع الحاج أحمد بن مصطفى الاكل، وكان قد نظم في تلك الليلة. فوضعه بين يدي الباش قصاد محمد بن أحمد بوقندورة المفتي الحنفي آنذاك، فاشتغل هذا الأخير مع جماعة القصادين ووضعوا له ألحانا مناسبة وتم انشاده في ذلك اليوم ودام الاحتفال إلى ما قبل اللزوال. ثم انتقل الجمع إلى منزل الشيخ ابن سماية القريب من

J. ROUANET, La musique arabe dans le Maghreb, in Lavignac, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, T. V. Delagrave, Paris, 1922, pp. 2818-2819 (33)

Romey Alain, Tradition orale de la musique classique andalouse arabe à Alger. In: Cahiers de la Méditerranée, n° 48, 1, 1994. Hommage à Alain Sainte-Marie. P. 40 (34)

(35) قد يسميها بعضهم موسيقى الآلة أو الصنعة وقد يسميها آخرون بالموسيقى الاندلسية.

نبذة حول النصوص المؤداة في مدينة الجزائر

تعد النصوص المؤداة، وهي شعرية في أغلبها ونثرية في القليل منها، القاعدة الأولى والأساسية لهذا الفن. فالمعاني والأدعية والأذكار والصلوات على الرسول الأعظم عليه الصلاة والسلام هي المقصودة بعينها، أما الألحان فما هي إلا وسيلة لتأكيد وقع هذه المعاني على النفس، وتسهيل الحفظ، والقضاء على الملل الذي قد يدخل الانسان بسبب الرتابة والتكرار.

أما المديح النبوي، فيشكل أهم موضوع تطرق إليه الشعراء ويمكننا القول أن أغلبية القصائد المعروفة جاءت في شكل مولديات ألّفت بمناسبة المولد النبوي الشريف في مدح النبي المكرم عليه الصلاة والسلام وذكر شمائله وسيرته ومعجزاته، الخ.

ولعل الأذان هو من أكثر الشرائع الإسلامية شهرة، فهو من جملة الهويات الصوتية للمدينة الإسلامية. وتعدد صيغ الأذكار والتسابيح التي تقرأ في مختلف المناسبات. ويقال إن أول تطبيق لرغبة المفتي الحنفي في استعمال هذه الطبوع هو التسبيح الذي يؤدي بين ركعات التراويح.

كما أن هناك عادات وتقاليد متبعة في مختلف المناسبات. فعند ختم القرآن، وبعد قراءة دعاء الختم يؤدي الحضور دعاء ولله الأسماء الحسنى، ويتبعوه بالقصيدة اللطيفية وقصيدة باسمائك الحسنى. وفي ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي وبنفس المناسبة، أي ختم القرآن، تقرأ قصيدة قد قصدت الثعالبي بحر جود.

وعند ختم البخاري، يقرأ الحضور دعاء خاصا كما جاء عند عبد الرزاق ابن حمادوش. وعشية عيد الأضحى تقرأ قصيدة: جد في سيرها فلست تلام.

وللاطلاع على هذه النصوص يمكن الرجوع إلى مجموع القصائد والأدعية الذي نشرته المطبعة الثعالبية في طبعات متتالية (1315/ 1897 م، 1341/ 1922 م، 1344/ 1926 م، 1960 م). إلى جانب ما جاء في كتاب نحلة اللبيب في الرحلة إلى الحبيب للمفتي العالم الشاعر أحمد بن عمار الجزائري. ألّفها صاحبها سنة وهي أقدم وثيقة وصلتنا تتحدث عن عادة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في مدينة الجزائر. وقد نسخ فيها صاحبها عدد من القصائد المولدية.³¹

وفي سنة 2018 م، نشر المرحوم الأستاذ محمد رضا بسلطاني وأحمد قريق احسين، مجموعة من القصائد المولدية التي جمعها عمه الباش قصاد ممداد بسلطاني. وكان عدد القصائد المنشورة 31. وهو آخر منشور في الموضوع. وفيه قدمنا للموضوع وعرفنا بمختلف الشعراء أصحاب القصائد.

الألحان المستعملة في فن لقصايد بمدينة الجزائر

في البداية نشير إلى أن الألحان المستعملة، تنتمي كلها إلى الطبوع الموسيقية الجزائرية المعروفة: رمل المايه، صيكة، زيدان، عراق، موال، جاركه، المزموم. ومن دون شك القاعدة الأساسية للموسيقى بالجزائر. فهي نفسها الطبوع المستعملة في تلاوة القرآن، والأذان إلى الصلاة. كما نجدها في مختلف التعابير الملحنة، من أغاني الأطفال، والأدعية، والأذكار، الخ.

كما تستعمل ألحان النوبات الموسيقية بموازينها المختلفة: المصدر، البطيحي، الدرج، الانصراف، الخلاص.

وللتذكير فأسماء النوبات المعروفة هي: الذيل، المجنبه، الحسين، رمل المايه، الرمل، الغريب، الزيدان، الرصد، المزموم، الصيكة، رصد الذيل، المايه، الجاركه، الموال. دون أن ننسى الانقلابات وهي في طبوع: رمل المايه، العراق، زيدان، صيكة، مزموم، موال، جاركه. وفي حالات نادرة تم استعمال غريبة الحسين، مع العلم أن هذه النوبة ليست من ضمن نوبات مدينة الجزائر.

في تلاوة القرآن

كغيره من الشعوب الإسلامية اختار الشعب الجزائري أن يتلو القرآن الكريم باستعمال الطبوع المعروفة لديه. وهو ما نجده في مختلف أنحاء العالم، ولعل من أكبر الأمثلة على ذلك المدرسة المصرية التي اشتهر مقرئوها في العالم الإسلامي. وكذا تلاوات بعض قراء الحرمين الشريفين التي دخلت إلى بيوت المسلمين قهرا، هي الأخرى تنتمي إلى المدرسة المصرية، كيف لا والمصريون هم فاتحو الجامعات عندهم.

وعليه فالقراءة الجزائرية الأصيلة انحصرت قليلا، قليلا إلى أن كادت تختفي، وإلى عهد متأخر لم يبق من القراء المعروفين، إلا الشيخ ابن يوسف سعيدي إمام الجامع الجديد، الذي حافظ عليها إلى وفاته بالرغم من كل الضغوطات وتركه وحيدا في الساحة.

ويستعمل القراء الطّبوع السبعة المعروفة، التي يراعون في استعمالها الطابع المتصلة بمعاني الآيات، وينتقلون فيها من طبع إلى آخر بسلاسة.

وقد جاء في مقال عن تلاوة القرآن بعض المعلومات عن التلاوة في مدينة الجزائر. وفيه أن المايه غير مستعمل، كما أن الصيكة المستعمل هو الصيكة القديم الذي يختلف عن الصيكة المستعمل حاليا. كما أن الجاركه المستعمل في التلاوة هو في الحقيقة جاركه تلمسان وليس الجاركه المستعمل في مدينة الجزائر.⁽³²⁾

(31) أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب. مطبعة فونتانة، الجزائر، 1330/ 1903 م.

J. Cantineau et L. Berbès, La récitation coranique à Damas et à Alger. Annales de l'Institut d'Etudes Orientales, T. VI, Année, 1942 - 1947, p. 81 (32)

في التوصية بذلك في كتابه «واسطة السلوك في سياسة الملوك»⁽²⁴⁾. فابتداءً من سنة 1359/760 م، وهي سنة استعادته عرش أجداده ابتدأ في الاحتفال بهذا العيد بطريقة رسمية يدعو فيها الأكابر والأصاغر من الناس دون تمييز ويكون الاحتفال طوال ليلة كاملة يصرف فيها الكثير إظهاراً لمحبتته للشيء الأعظم، عليه الصلاة والسلام، كما كان يشارك في قرط الشعر وإنشاء القصائد المديحية التي يؤديها المسمعون.

ولنفسح المجال ليحيى ابن خلدون ليصف لنا طريقة الاحتفال وطوقسه، إذ يقول: «سنة ستين وسبعمئة ... وأطلت ليلة الميلاد النبوي على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم فأقام لها بمشور داره العلية، مدعى كريماً وعرساً حافلة، احتشدت لها الأمم وحشر بها الأشراف والسوقة .. والخليفة أيده الله صدر مجلسها، ... والمسمّع قائم صدر عترته، على بعد من الخليفة مقدر، يردد نغمات الإلحان، ويرتب رنات الإيقاع، وينشد خلال ذلك أمداح سيد الرسل، وخاتم النبيين محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم»⁽²⁵⁾.

كما كان أبو حمو موسى الثاني يقرط الشعر «فما من ليلة مولد مرت في أيامه إلا ونظم فيه قصيد في مديح مولد المصطفى صلى الله عليه وسلم أول ما يتدنى المسمّع في ذلك الحفل العظيم بإنشاده، ثم يتلوه إنشاد ما رُفع إلى مقامه العلي في تلك الليلة نظماً»⁽²⁶⁾.

ويحرص المؤرخون على الإخبار كل مرة أن القصيدة التي ينشئها أبو حمو موسى الثاني يؤديها المسمع أمام الحاضرين كما يحرص على التوضيح أن قصائد المولى تنصدر الاحتفال وتؤدي في بدايته. وكذلك تؤدي باقي القصائد «في عام إحدى وستين وسبعمئة ... جاءه مولد سيد الأنام ... فجاءه شعراء تلمسان بالمولديات فنشدت بين يديه تلحيناً على حسب الأعاريض والصناعات السمعية»⁽²⁷⁾.

وعليه فقد أصبح لهذا السماع بنية خاصة لا يكتمل هذا الفن إلا بتظافر ثلاثة عناصر أساسية: النصوص الدينية، الألحان المستعملة، والطقوس المتبعة.

وهو عين ما نجده في مدينة الجزائر، أين العبارة المكترسة هي: التّقصيد، والمسمّع فيها يُسمى قصّاد، أي منشد للقصيدة. ولا

توضح المصادر متى تكرست هذه الاصطلاحات. وتلتئم جماعة القضادين تحت قيادة رئيسها، المسمّى عندهم الباش قصّاد، ونائبه المسمّى بالكاهية، وهي كلمة تركية تعني النائب. كما يحضر السماع شيخ الحضرة⁽²⁸⁾. ولا نعرف عن شيخ الحضرة هذا أي شيء، ويبدو أنه كان موجوداً في ضريح سيدي عبد الثعالبي فقط.

جماعة القضادين وتنظيمها

أما طريقة انتقال هذا الموروث من جيل إلى الذي يليه فقد كان يتم بتبني تنظيم خاص وصارم لطريقة الاحتفال. فيترأس الحفل الباش قصّاد، أي رئيس القضادين، الذي يشترط فيه أن يكون حافظاً للديوان شعراً وتلحيناً، وهو الذي يترأس الجلسة إلى جانبه شيخ آخر يحفظ الديوان مثله يساعده وقد يخلفه عند غيابه، ويُسمّى بالكاهية⁽²⁹⁾. كما يحضر معهم من يسمى بشيخ الحضرة بالإضافة إلى مجموعة من القضادين وغيرهم. وقد احتفظت الذاكرة بأسماء عدد من هؤلاء.

وقد توالى أجيال القضادين والباش قضادين لقرون طويلة، حفظت لنا الذاكرة أسماء بعضهم، منهم: أحمد بن عمار، الحاج إبراهيم موسيقي الداي حسين، الشيخ المنمش، محمد بن علي سفينجة، المفتي علي بن الحفاف، المفتي الحنفي والباش قصّاد محمد بوقندورة، الشيخ قدور بن عبد الرحمن الأمين، الشيخ محمد الاكحل، محمد بن قبطان، الشيخ بن شاوش، المفتي محمد بن مصطفى بابا عمر، وابنه الشيخ سيد علي، حمدي الصابونجي، الشيخ ممد بسلطاني، وأخوه الرشيد، الشيخ بكير بن مصطفى مسيحي، عبد الرزاق فخارجي، وشيخ الحضرة الشيخ محمد فخارجي.

كما تحدّث محي الدين باشطارزي⁽³⁰⁾ عن عدد من النسوة، المّداحات، اللاتي كن ينشطن بمدينة الجزائر، ومن بينهن خيرة جابوني التي كانت تتقن المدح، وحليمة فواد البقري، التي كانت مختصة في المديح الديني فقط. وللأسف لا نعرف عن آدائهن ولا عن النصوص التي كانت تؤديها أي شيء.

وقد أشرنا أعلاه إلى الطريقة التي كان يتبعها القضادون في التمرين والمراجعة من خلال إقامة تجمعات دورية أسبوعية.

(24) ومما أوصى به أبو حمو موسى الثاني ابنه: «يا بني عليك بإقامة شعائر الله عز وجل، وإتبهل إليه في مواسم الخير وتوسل، وأتبع آثارنا في القيام بليلة مولد النبي عليه السلام، واستعد لها بما تستطيع من الاتفاق العام، واجعله سنة مؤكدة كل عام، تواسي في تلك الليلة الفقراء وتعطي الشعراء. وإن ركبت فيك الغريزة الشعرية وتحليت بالحلية الأدبية، زدت جمالا إلى جمالك. فانظم المولديات واجر مع حلبة السابقين في الادبيات، تحرز بذلك أفضل المزيات. وهذا دأبنا في كل عام، وستننا على الاستمرار والدوام.» أبو حمو موسى الثاني، واسطة السلوك في سياسة الملوك، تونس، 194.

(25) يحيى ابن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تحقيق بوزيان الدراجي، دار الأمل للدراسات والنشر والتوزيع، 2007، م، 100-104/2: محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان مقتطف من نظم الدر والعقبان في بيان شرف بني زيان، تحقيق وتعليق محمود بو عياد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985/1405: 162-164: مجهول، زهر البستان في دولة بني زيان (السفر الثاني)، تحقيق محمد باغلي، مؤسسة الأصاله للنشر والتوزيع، 2011، م، 40-41: قارن بين هذا وبين ما جاء في احتفال إبي الحسن المرياني بالمولد كما وصفه ابن مرزوق في المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، تحقيق ماريّا خيسوس يغيرا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981/1401: 152-154.

(26) محمد بن عبد الله التنسي، م، س، 162-164.

(27) زهر البستان في دولة بني زيان، 84.

(28) وهو المنصب الذي لم يتمكن من التعرف على وظيفته ومهامه إلى حد الساعة. مع العلم أن المصطلح متداول عند المجموعات الصوفية.

(29) الكاهية كلمة تعني عادة النائب، وقد بقيت في الجزائر كلف لبعض العائلات.

K. Bendimered, Quand Bachtarzi racontait «le vieil Alger musical», Djazair, n° 6, 2003, pp. 13 - 17 (30)

تلحين قصيدة «بشرى لقد نلنا المنى» كما سجلت بالصولفاج في بداية القرن العشرين.

كما اهتم أحد المؤلفين بقراءة القرآن في الجزائر وسوريا وقام بكتابة على الصولفاج طريقة تلاوة القرآن باستعمال عدد من الطبوع⁽¹⁸⁾.

القسم الثالث: الألحان المسجلة

قام بعض الفنانين، وعلى رأسهم الأستاذ محي الدين باشطارزي بتسجيل عدد من الأسطوانات ذات المحتوى المديحي، وقد تمكنا من الوصول إلى البعض منها بفضل بعض الأصدقاء⁽¹⁹⁾. وإذا علمنا أن الأسطوانات التي سجلها باشطارزي تعد بالمئات والمعروف منها لا يتجاوز العشرات، فأملنا كبير في العثور على المزيد من التسجيلات.

كما قام الشيخ بكير مسيكجي بتسجيل عدد من حصص السماع، كما أسلفنا سابقا من خلال جمعية التعاليمية. وقد وصلنا منها عدد من التسجيل الذي لا يتجاوز أصابع اليد.

ولعل بعض التسجيلات لاتزال موجودة بأرشفة الإذاعة وغيرها من دور الأرشفة والمكتبات الصوتية. فقد نظمت العديد من الحصص الإذاعية التي أديعت بمناسبة المولد النبوي وغيره من المناسبات الدينية، كما وجدناه على صفحات جرائد ذلك العهد.

ولا تزال بعض التسجيلات التي قام بها بعض المشاركين في مختلف الاحتفالات الدينية، المولد النبوي بصفة خاصة، حبيسة الأدراج والمكتبات الخاصة في انتظار إخراجها إلى الضوء ووضعها في متناول المهتمين. مثل ما قام به الأستاذ سيد أحمد عنترى بوزار الذي لم يتردد في تزويد الجمهور بالتسجيلات التي كانت بحوزته، له منا كل الشكر.

من السماع إلى لقصايد: عناصر تاريخية

«من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره،

فهو فاسد المزاج ليس له علاج.»

الغزالي، إحياء علوم الدين، 2/275.

والسماع أو فن السماع أو السماع الصوفي هو فن معروف في الأوساط الإسلامية، وفي الأوساط الصوفية منها خاصة⁽²⁰⁾. وهو

نوع من أنواع الموسيقى العربية، يختص بإنشاد القصائد الدينية والمولدية، على طبع وأنغام الموسيقى المعروفة باستعمال أو بدون استعمال الآلات الموسيقية⁽²¹⁾. وهو يعتمد بالأساس على الحناجر الآدمية كآلات موسيقية طبيعية، وعلى ما يمكنها إنتاجه من أصوات شجية ندية يمكنها التأثير على السامعين بضم جمالها إلى جمال الألحان المختارة إلى جمال النصوص المستعملة المعبرة عن المعاني الراقية.

والسماع يعتمد بالخصوص على الشعر الديني المديحي والصوفي بأغراضه المختلفة: الذكر، الصلاة على النبي عليه الصلاة والسلام، المديح النبوي، الابتهالات، التوسل، التسابيح، ذكر ومدح الأولياء والصالحين، الخ. وقد تلحق بها الأشعار الصوفية التي تتغنى بالحقائق الصوفية المتعددة.

وقد كادت تختص به الطرق الصوفية، إذ نجد لكل طريقة منها متنا سماعيا خاصا بها. كما نجد العديد من النصوص المشتركة بينها من أهمها قصائد البوصيري، وعلى رأسها البردة والهمزية، كما نجد ديوان ابن الفارض وأبي مدين الغوث والششتري، على رأس النصوص التي يؤديها المسمعون في مختلف المناسبات.

وبالعودة إلى تاريخ المنطقة، نجد عددا من العناصر التاريخية التي تشير إلى وجود السماع بها. وورد ذكر السماع في القرن السابع الهجري (13 م) لدى ابن المحلي السبتي⁽²²⁾ (ت 1263/661 م)، الذي يقول في إحدى قصائده:

إذا هزَّ أرباب السَّماع تواجد فحظيَّ منه زفرة وصياح

ومن أشهر ما قيل من السماع ما جاء في ترجمة أبي الحسن الششتري المتوفى سنة 1270/668 م، في بداية تصوفه، إذ يُقال إنّه خرج إلى سوق مدينة مكناس، وغنى الرجل التالي:

شويخ من أرض مكناس في وسط الأسواق يغني
أش عليّ من الناس أش على الناس مني

ولا يعرف من اهتم واشتغل بالاحتفال بالمولد النبوي بالمنطقة اهتمام وانشغال بني زيان حكّام تلمسان. فنجد في المصادر الكثير من الأخبار عن الاحتفالات التي أقيمت بتلمسان خلال عشرات السنين: من سنة 1359/760 م إلى ما بعد سنة 814/1411 م. ولا يُعرف منهم من اهتم بذلك اهتمام أبي حمو موسى الثاني⁽²³⁾، عالمهم وأديهم الذي لم تمنعه السياسة والحروب من التأليف وكتابة الشعر. فبعد استعادة عرش أجداده بادر إلى الاحتفال بهذه المناسبة مؤسسا بذلك لتقليد استمر عشرات السنين بعده، كما حرص على مواصلة أبنائه لذلك إذ لم يتردد

(18) Cantineau, J. La récitation coranique à Damas et à Alger. Annales de l'Institut des Etudes Orientales, Vol. 6, 66-107 (1920).

(19) تفضل كل من الأستاذين يوسف طوابية وسامي تري بإطلاعنا على البعض من هذه التسجيلات التي تعود إلى سنوات 1920 م.

(20) انظر مثلا ما كتبه أبو حامد الغزالي (ت 1111/505 م) في كتاب آداب السماع والوجد. إحياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي، دار المعرفة، بيروت، 2/268-305. كما ألف محمد ابن الدراج التلمساني (ت 1294/693 م) كتابه «الإمتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع»، سقى فيه 31 نوعاً من آلات الموسيقى. توجد نسخة منه بالمكتبة الوطنية بمغربي، فرغ منها ناسخها عام 701 هـ/ 1301 م. معجم أعلام الجزائر، 75.

(21) يسمي مريدو الطريقة العيساوية أداءهم للنوب العيساوية بالالة، ويسمونه سماعا أيضا.

(22) ابن عبد الملك المراكشي (ت 1303/703 م)، الذيل والتكملة لكتاي الموصول والصلة. تحقيق إحصان عباس ومحمد بن شريفة، وشار عواد معروف. دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2012 م، 5/175.

(23) عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزباني، حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 م.

ثانيا: الألحان المكتوبة بالصولفاج

تعد مسألة كتابة ألحان الموسيقى العربية باستعمال النوتات وعلى الصولفاج من المسائل المطروحة على الساحة الثقافية منذ عشرات السنين. وبالرغم من كل المبادرات والاجتهادات، التي تمت منذ انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1933 م، إلا أننا نسجل تقدمها الكثير عند بعض الموسيقيين⁽¹³⁾ وتحقق البعض الآخر.

ويجب لفت الانتباه، بدايةً، لوجود أعمال تاريخية قام بها العديد من الموسيقيين الأجانب ممن زار الجزائر في فترات قديمة. وهو ما قام به مثلاً شاو عند كتابته نوتات طبع المزموم⁽¹⁴⁾. ويروي الأستاذ محي الدين باسطارزي في مذكراته مغامراته مع سان ساينس الذي طلب منه أداء طبع المزموم وحاول أن يكتب نواته، ولكن دون جدوى⁽¹⁵⁾. وبالنسبة للموضوع الذي يهتما فقد جاء في الفصل المخصص للموسيقى العربية بالجزائر فقرة خاصة بالألحان المستعملة في المجال الديني. من ذلك تسجيلين بالنوتة الموسيقية حول الآذان، أحدهما خاص بالآذان في الجامع الكبير المالكي، والآخر خاص بالجامع الجديد الحنفي. وقد حظيت قصيدة مولدية واحدة باهتمام الكاتب ووضع لها صولفاجاً⁽¹⁶⁾.

وفيما يلي التقسيم الموسيقية، المنشورة سنة 1922 م، لبداية إحدى القصائد المولدية المعروفة: «بشرى لقد نلنا المنى» كما سجلها أحد المؤلفين⁽¹⁷⁾:



(12) في الموسيقى الكلاسيكية، مطلعها: هل درى ظلي الجنى أن قد خفى، يؤدي هذا النص في الميزانين التالية: انصراف رمل الماية، انصراف رصد، انصراف زمزم، انصراف حسين، انصراف ماية.

(13) انظر أعمال الأستاذ يوسف طوايبة مثلاً في كتابته للموسيقى الجزائرية على موقع التراث الثقافي الجزائري.

(14) Shaw, Th., Travels or Observations relating to several parts of Barbary and the Levant. London: Printed for A. Millar and W. Sandby, 1757, p. 205 (14)

(15) Mahieddine Bachetarzi, Memoires 1919 – 1939, SNED, Alger, 1968, p. 23 (15)

(16) J. ROUANET, La musique arabe dans le Maghreb, in Lavignac, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, T. V. Delagrave, Paris, 1922, pp. 2821-2822 (16)

(17) J. ROUANET, La musique arabe dans le Maghreb, in Lavignac, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, T. V. Delagrave, Paris, 1922, pp. 2821-2822 (17)

بين أيدينا يستعمل عدد من المصطلحات للحديث عن هذه العملية: فيقال: **قياس، قَد، أشغال** (جمع شغل)، ومنه جاء وصفها بالمقيوسة أي التي تتخذ قياساً لها، وقد تستعمل كلمة **المرمى** في بعض الأحيان كمرادف لكلمة القياس. كما تسمى أيضاً **أشغال القصيدة الفلانية**.

وقد جاءت هذه الألحان في العديد من الأشكال والمظاهر. من بينها قصاصات ورقية تحمل في أعلاها عنوان القصيدة تتبعها قائمة من الميزانين وأسماء النوب التي تنتمي إليها، وهي مأخوذة من الموسيقى الكلاسيكية، مع الشطر الأول من مجموعة الأبيات أو الموشح المقاس عليه، مثاله: مصدر حسين: ذك العوينات الوقاج.

وقد كان لمجموع القصائد والأدعية الذي نشرته المطبعة الثعلبية في طبقات متتالية دوراً محورياً لدى القاصدين. فبالإضافة إلى دوره في حفظ النصوص، فقد وجدنا في عدد من النسخ القديمة التي وصلتنا لهذا مجموع، والتي كان أصحابها من القاصدين، الكثير من الألحان (الميزان + بداية النص) على هامش القصيدة، وعند المطلع المقابل.

كما انتشرت الكراريس التي كان يكتبها ويوزعها الباش قصاد محمد الاكل، وكيل ضريح سيدي امحمد بوقبرين، وكان يكتب بها القصائد المولدية مع القياسات الموسيقية المقابلة لها. وانتشرت أيضاً القصاصات الورقية التي كان يضع عليها قائمة أشغال القصائد. ولا ندري هل كانت هذه القصاصات توزع يوم الاحتفال، المولد مثلاً، تذكيراً للحاضرين أم أنها كانت توزع لمن يسأل عنها.

ونجد في بعض الأحيان، ألحاناً تستعمل كقياسٍ ألحانٍ قصائد دينية خاصة. مثاله قياس قصيدة «جد في سيرها فلس تلام»، إذ نجد في هامش نسخة من مجموع القصائد: قد «الصلاة عليك يا نور شمس»، موال ومزموم.

وفي بعض الأحيان تأتي القياسات مع تغيير الميزان، كما جاء في إحدى نسخ المجموع، فقياس قصيدة «جد بلطف يا إلهي من له زاد قليل»، جاء كما يلي: «قد: يا بدورا أشرق»⁽¹²⁾ (plus long)، أي أن الميزان أثقل، كما أن القياس لا يبدأ من المطلع بل من الغصن.

وأخيراً، نشير إلى أننا وجدنا في بعض الوثائق، اسم الطبع فقط على هامش النص، من دون تحديد الميزان المقابل. وفي أحيان أخرى يكون الحديث عن شغل في الطبع الفلاني، دون تحديد هوية الشغل المقصود.

الامتنان لمؤسسة الأستاذ عبد الكريم دالي على الفرصة التي أتاحت لنا في التعريف بهذا الفن العريق.

المصادر

في رحلتنا للبحث والتّقيب عن النّصوص والألحان المستعملة في مدينة الجزائر، وذلك من أجل محاولة إعادة بناء تقليد من أهمّ تقاليد المدينة العريقة. بذلنا جهدنا للوصول إلى تحديد المصادر، المخطوطة بالخصوص، وغيرها التي تتحدّث عن الأنغام المستعملة في هذا السّماع والمديح الديني الجزائري. وفيما وصلنا إليه، يمكن تقسيم هذه المصادر إلى ثلاثة أقسام أساسية:

• **الذاكرة: الألحان المحفوظة.**

• **الوثائق المكتوبة:**

• نسخ المشايخ والقصّادين لمجموع القصائد والأدعية،

• قصاصات ورقية، كنانيش، الخ.

• **التّواتات المكتوبة على الصولفاج.**

• **التّسجيلات.**

القسم الأوّل: الذاكرة: الألحان المحفوظة

روى لنا الأستاذ محمّد رضا بسلطاني رحمه الله أنّ جماعة القصّادين كانت تحرص على الالتقاء أسبوعياً في منزل أحد عناصرها للتّمرين والمراجعة وذلك طوال السّنة. فكانت المراجعة الدّورية للألحان، بالإضافة إلى المناسبات الدّينية التي يتمّ الاحتفاء بها من حين إلى آخر هي الطريقة التي يستعملها هؤلاء القصّادون لحفظ الألحان وترسيخها في الذاكرة.

وقد كان لنا الحظ في لقاء بعض هؤلاء القصّادين، ممّن تكرم علينا ببعض الألحان. وبفضلهم أمكننا استعادة واسترجاع عشرات الألحان لعدد من النّصوص والقصائد. وقد لاحظنا أنه قد تكون، في بعض الأحيان، ألحان متعددة للقصيدة الواحدة، ممّا يعطينا صورة عن الهامش الكبير الذي كان يتمتّع به القصّادين في اختيار ألحانهم. وكانت هذه لقصائد تؤدي في مختلف المناسبات الدّينية وتشكّل بذلك جزءاً من طقوس الاحتفالات والاحتفاءات. فمثلاً عند ختم القرآن في حلقة الحزب تؤدي عدد من القصائد مع دعاء الختم.

القسم الثّاني: الوثائق المكتوبة

أولاً: القياس على ألحان موسيقى الآلة

حصلنا على مجموعة من الوثائق الخاصة بألحان لقصائد، وهي في الغالب: أوراق، أو كنانيش أو مخطوطات كانت بحوزة بعض القصّادين أو الباش قصّادين. وهذا القسم يمكن أن نقسمه بدوره إلى قسمين: الألحان «المقيوسة» (المقاسة)، أي تلك التي تتخذ مثلاً لها ألحاناً معروفة في موسيقى الآلة، تحاكيها، وتُلحّن على منوالها، ويتم بناء اللّحن باتخاذها إطاراً له. وفي المصادر التي

أيديولوجيا ما بعد الاستقلال كلّ التقاليد العتيقة بحجّة محاربة الرّجعية والتّخلّف. كما أدى ابتداء التّديّن الجديد، الذي جاء لمحاربة كلّ عبارات الجمال والفن، بحجّة محو البدعة، إلى محاربة كلّ هذه العادات والتّقاليد. وأصحابه يفعلون ذلك خارج وطنهم، ولكنهم يحافظون فيه على حجرة عنتر وعبلة. فقد عمد هؤلاء على محاربة المديح الديني ومحاربة كلّ ما يمدح الرّسول عليه الصّلاة والسّلام، وهو الذي حدّثنا من شيطان نجد وأعوانه.

كما أن انحصار أدائها والاهتمام بها من طرف جمعيات الموسيقى الكلاسيكية، التي تركته وتخلّت عنه، أدّى في آخر المطاف إلى تغييبه الكلّي عن الساحة. فقد أنشئت العديد من الجمعيات، لم يقر إلا القليل منها بتعليم لقصائد لتلاميذها، ممّا أدى إلى تكوين أجيال من العازفين والموسيقيين، ممّن لم يسمع أصلاً بوجود لقصائد.

وعندما ابتدأنا مشروعنا هذا، وهو جمع وتسجيل والتعريف بلقصائد، كنّا نعتقد أن الكثير من الألحان قد ضاعت، وأنّنا وصلنا بعد فوات الأوان. لكن، والحمد لله، بفضل الكثير من الأصدقاء ومن أصحاب الثّبات الحسنة، أمكننا استعادة قسم مهمّ من النّصوص والألحان. وكم كانت فرحتنا، مثلاً عندما علمنا أن الأستاذ فريد دحيمن يعرف كيف كان يُؤدّي دعاء الأسماء الحسنى، وهو أول نص في مجموع القصائد والأدعية، في كلّ طبعته.

وقد كان الملتقى الدولي حول تراث الشّيخ عبد الكريم دالي مناسبة رائعة، إذ سمح لنا بالتّعريف بهذا التراث الذي يلتقي مع موسيقى الآلة الجزائرية في الكثير من النّقاط. كما أنّه يعتبر خزّان للعديد من الألحان والنّصوص والمعاني التي تكمل من دون شك رصيد الآلة. وخلال المحاضرة أثّرنا أن نعطي أمثلة حيّة عن الألحان المستعملة في لقصائد. وقد تفضّل بالأداء الأستاذان فريد دحيمن وإبراهيم معروف، مع التركيز على الألحان غير الموجودة في الآلة.

شكر خاص:

شكرنا الخاص لكل من أعاننا في مسارنا لاستعادة النّصوص والألحان. بداية لا ننسى أصحاب الفضل الكبير علينا، المرجومين الأستاذ محمد رضا بسلطاني، الأستاذ شكير بن سماية، الأستاذ يوسف دحيمن. كما نشكر الشّيخ حمدان سفاج، إمام جامع الأمة العتيق، الذي لم يتوقف عن التشجيع والمساعدة وتكرم باستضافة احتفاليات المولد منذ غلق ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي للتّرميم. والشكر الجزيل لكل من عائلات بسلطاني، المفتي محمد بابا عمر وابن سماية، والحاج سعيد حدوشي، والشيوخ الإمام رابح زرقين، ورشيد ربايعي، وبلال لعراب، والأساتذة سيد أحمد عنتر بوزار الذي تفضّل بعدد من التسجيلات، وإبراهيم بقاد، رشيد ربايعي، ويوسف طوايبيّة، وسامي تري. والشكر الجزيل للمرحوم الأستاذ نور الدين سعودي على اهتمامه ومساعداته الكريمة. كما نعبر عن أسْمى تعابير

الضروري إيجاد طريقة لتكييف نغمات التوبة الأخرى مع الترانيم المستفادة. فوقع الاختيار على القصائد المولدية.⁽⁵⁾

أما الأستاذ عمر راسم، فيقول: «وقد اهتمت الجزائر، .. بالمحافظة على الموسيقى الأندلسية .. فكان ثقات الأمة وأتقياؤها وأعيانها وأدباؤها يتنافسون في حفظها في الصدور واتقانها، وأشدّهم اهتماماً بها العلماء والشعراء، الذين كثيراً ما تنافسوا في انشاء المولدات وقياسها على نظام الأنغام الأندلسية. وبكفينا دليلاً على ذلك أنّ الذي أدخل الألحان الموسيقية، ثقلها وخفيفها، حسب القواعد الموسيقية العلمية في الأشيد والموشحات الجديدة التي تُشد في الزوايا والأضرحة الجزائرية، هو الشاعر والعالم الكبير سيدي أحمد بن عمار، مفتي السادة المالكية في أوائل القرن الماضي [يقصد القرن 19 م]⁽⁶⁾، وكان يشاركه في احتفالات الانشاد الأئمة والفقهاء. وقد سار الكثير منهم بعده على منواله مثل السيد أحمد ابن قبطان.⁽⁷⁾»

وبمقارنة الروايتين نجد عددا من الفوارق. ففي الأولى تعود الفكرة إلى المفتي الحنفي وفي الأخرى إلى المالكي، كما أنّ الفارق الزمني بينهما يزيد عن القرن. وفي حين تميّز رواية باشطارزي بتقديمها تعليلاً، ألا وهو وجود أزمة، دون تحديد أسبابها، تبقى رواية راسم دون تبرير.

ولو رجعنا إلى نصوص القصائد المولدية، التي بين أيدينا نرى أنّه فعلاً بعد الشيخ أحمد بن عبد الله الجزائري (ت 1479/884 م) صاحب أقدم المولدات التي وصلتنا (القرن 9/15 م)، يجب علينا انتظار القرن 11/17 م للثور على قصيدة مولدية واحدة لابن اقوجيل (ت 1080/1670 م)، يتلوها بعد ذلك سيدي عمار (ت 1144/1731 م) وسيدي ابن علي (ت بعد 1169/1756 م) وأحمد المنقلاقي، والثلاثي الأخير من القرن 12/18 م. ويبدو القرن العاشر الهجري (16 م) خالياً من أي قصيدة مولدية! والفجوة ظاهرة للعيان، والتقطعات الزمنية تحتاج للمزيد من البحث والتحليل. ومع ذلك، فنحن واعون بأنه من الممكن أن تكون هذه الفجوات راجعة لقلة المعطيات وليست فجوات تاريخية حقيقية.

بعد هذه التوطئة التاريخية، يمكننا الآن التطرق إلى لقصايد من عدّة زوايا: موضوعاتها، مناسباتها، شعراؤها، أماكن أدائها، قصايدوها، وأخيراً ألحانها. سنقتصر في هذا المقال على عدد منها.

ونشير بداية إلى أنّ القطيعة الكارثية التي وقعت في التاريخ الثقافي لمدينة الجزائر بسبب الاحتلال الفرنسي تجعل من المستحيل إعادة تركيب الصورة التي كانت عليها لقصايد قبل محرم 1246/جويلية 1830 م. فالمعروف أن عدد المساجد بالمدينة كان يفوق

100 مسجد، لم يبق منها إلا أقلّ من 10 فقط، وقد تم القضاء على الزوايا والمدارس وعشرات الأضرحة، الخ. وهي كلها كانت جزءاً من الذاكرة، إذ كانت تشكل الإطار المكاني لمثل هذه النشاطات الدينية.

أما بالنسبة للإطار الزمني، فيمكننا القول إنه لا تكاد تخلو أي مناسبة دينية أو اجتماعية أو ثقافية من نصوص ثرية أو شعرية تؤدي بالألحان الجزائرية. فللجناز نصوصها، البردة مثلاً، ولختم القرآن قصائده، ولعشية عيد الأضحى قصيدتها، ولختم البخاري نصوصه، الخ.

وفي مدينة الجزائر، نجد أنّ ديوان المديح ينقسم بدوره إلى قسمين. قسم خاص بالمساجد والمؤسسات الدينية، وهو قسم يخلو من الآلة الموسيقية، إلا الدقّ والمهراس في بعض الأحيان⁽⁸⁾. كما يوجد قسم آخر هو قسم يؤدي بمرافقة الآلة وهو ما يمكن أن يسمى «ديوان الجدّ»، وهو في مقابلة «ديوان الهزل» المعروف، والمؤدّي غالباً في موسيقى الآلة. وفي الجامعات الخطبة التي وصلتنا نجد أنّه قد تمّ الفصل بصفة مطلقة بين هذه النصوص. فلنصوص الهزل مجاميعها الخاصة من سفان وزمات، ولنصوص ديوان الجدّ مجاميعها الخاصة⁽⁹⁾، أما القصائد والمولدات فلها هي الأخرى مجاميعها.

وفيما يخص النصوص المستعملة في مدينة الجزائر، فقد أصدرت المطبعة الثعالبية مجموع القصائد والأدعية، ونشرت منه عدّة طبعات متتالية. وفي أقدم طبعة له، وهي الصادرة سنة 1897 م، تمّ الاكتفاء بمجموعة من القصائد ولا نجد فيها أي قصيدة مولدية.

وبعد مرور عشرات السنين من صدور آخر طبعة لمجموع القصائد والأدعية للمطبعة الثعالبية، 1960 م، صدر تحقيق لزمام⁽¹⁰⁾ الباش قصاد ممد بسطانجي (ت 1369/1949 م) وذلك في نوفمبر 2017 م⁽¹¹⁾. والكتاب به أزيد من ثلاثي قصيدة مولدية، عدد منها جاء بالألحان.

وخلال سنوات 1950 م، قام جماعة من القضادين، على رأسهم الشيخ بكير مسيكجي، بتكوين مجموعة أسموها «الجمعية الثعالبية»، قامت بتسجيل عدد من الحصص الخاصة بالمديح الديني. وصلنا منها حصتين، اتخذت احدهما معجزة الاسراء والمعراج موضوعاً لها. ولعلّها من أهم وأكثر المحاولات جدية في الحفاظ على هذا التراث.

وقد لاقت لقصايد العديد من المحاربين. فبدايةً، حاربت

(5) K. Bendimered, Qund Bachtarzi recontait «Le vieil Alger musical », Djazair, n° 6, 2003, pp. 13 - 17 (5)

(6) المفتي الشاعر أحمد بن عمار (حي 1791/1206 م)، له رحلة حجازية لم يبق منها إلا قسم تم طبعه بعنوان: رحلة الأبيي في الرحلة إلى الحبيب، أدرج فيها عددا من القصائد المولدية لشعراء من مدينة الجزائر. كما ترك عددا من المؤلفات، أغلبها ضاع وبعضها لا يزال مخطوطاً. وله عدد من القصائد المولدية.

(7) عمر راسم، الموسيقى الأندلسية بالجزائر، الأديب، السنة 4، الجزء 9، سبتمبر 1945 م، ص 19.

(8) تسجيلات الجمعية الثعالبية في سنوات 1950 م.

(9) قام الأستاذ إبراهيم بلجرب، رحمه الله، بجمع ما تبقى من دواوين الجد، لكنه توفي قبل نشرها.

(10) كلمة تستعمل للدلالة على مجموع القصائد التي انتقاها واختارها صاحب الزمام، وهي تختلف من قصائد إلى آخر ومن باش قصاد إلى آخر. وقد تستعمل كلمة كناش أو سفينة كمترادف لزمام أيضاً.

(11) ممد بسطانجي، مجموع القصائد المولدية في مدح أشرف البرية، تحقيق محمد رضا بسطانجي وأحمد فريق احسين، الوكالة الوطنية للنشر والاشهار، الجزائر، 2017 م.

والثقافة الانسانية. وبالطبع عرفت الثقافة الدينيّة مثل هذه الأنماط التعبيرية، فهو في قسم منه وجداني اجتماعي. وهو ما نراه في الموسيقى الكنسية عند المسيحيين، على سبيل المثال.

وبالإطلاع على ما تختزنه الثقافة الجزائرية من موروث موسيقي نجد قسما مهما منه اختص بالمجال الديني. وقد مزج فيه بين الثّر والشعر، بلغتيه الفصحى والعامية، وفي أشكاله المختلفة: القصيد، الموشح والزجل. وقد اختير لهذه النصوص أنغاماً وألحاناً تؤدّي بها ليزيد ذلك من قوّة تأثيرها على السّامع والطّبع على نفسه.

وقد عرف الإسلام منذ نشأته هذا التّلمّص من التّعبير، إذ يروى أنّ الرّسول عليه الصّلاة والسّلام كان يضع لحسان بن ثابت رضي الله عنه منبراً في المسجد ينشد عليه شعره مفاخرًا بالتّي عليه الصّلاة والسّلام، ومنافحاً عن دين الله. ومن ذلك ما رواه سعيد بن المسيّب قال: مرّ عمر في المسجد وحسّان ينشد فأنكر عليه فقال له: «كنت أنشد فيه، وفيه من هو خير منك»⁽¹⁾. أما فيما يخصّ الألحان، فتكفي الإشارة إلى حديث سماع الرّسول عليه الصّلاة والسّلام للحداء⁽²⁾.

وفي فترة لاحقة من تاريخ الحضارة الإسلامية، تمّ اختراع مجموعة من المصطلحات الخاصّة بالموسيقى العربيّة، للتعريف بالأنغام والميازين المستعملة فيها. وأقدم قائمة معروفة لأسماء الألحان المستعملة في تلاوة القرآن الكريم، هي تلك التي أوردها الطرطوشي (ت 520/1126 م) في كتابه الحوادث والبديع: «التّبطّي، والرّومي، والحسائي، والمكي، والإسكندراني، والمصري، والكاروندي، والرّاعي، والدّيباجي، والباقوتي، والعروسي، والرّزجون، والمّرّجي، والمّجوسي، والرّنجي، والمّتمّم، والشّندي، وغيرها»⁽³⁾.

ويحدّد الطرطوشي من جهة أخرى زمن اختراع هذه الألحان، ويعطي أسماء بعض من اخترعها: «فأما أصحاب الألحان، فإنّما حدثوا في القرن الرابع، منهم: محمد بن سعيد صاحب الألحان، والكّرمانّي، والهّثم، وأبان ... فنقلوا القراءة إلى أوضاع لحن الأغاني، فمدّوا المقصور، وقصّروا الممدود، وحركوا الساكن، وسكنوا المتحرك، وزادوا في الحرف، ونقصوا منه، وجزّموا المتحرك، وحركوا المجزوم؛ لاستيفاء نغمات الأغاني المطربة. ثم اشتقوا لها أسماء، فقالوا: شذر، ونبر، وتفريق، وتعليق، وهز، وخز، وزمر، وزجر، وحذف، وتشريق، وإسجاح، وصياح!

ثم يقولون: مخرج هذا الحرف من الأنف، وهذا من الرّأس، وهذا من الصّدر، وهذا من السّدى! فما خرج من القحف، فهو صياح؛ وما خرج من الجبهة، فهو زجر؛ وما خرج من اللّهُوات، فهو نبر؛ وما خرج من الأنف، فهو زمر؛ وما خرج من الحلق،

فهو خير وشذر؛ وما خرج من الصّدر، فهو هريز»⁽⁴⁾. أما في مدينة الجزائر، فتاريخ الموسيقى فيها، على عراقته، لا يزال موضوع بحث وتنقيب. وفي الموضوع الذي يهمنا، وهو لقّصايد، هناك الكثير من الأسئلة التي تطرح نفسها في هذا الباب: متى بدأ السّماع بمدينة الجزائر؟ ومتى بدأ استعمال ألحان الموسيقى الحضريّة فيه؟

وفي إطار بحثنا عن الإجابة عن هذا السّؤال، عثرنا على روايتين، الأولى لمحي الدين باشطارزي والثانية لعمر راسم. فمّمّا رواه الأستاذ محي الدين باشطارزي:

«تبعاً لرواية بعض المسنّين من سكّان مدينة الجزائر، وهم بدورهم ممّن يروي عن كبار المسنّين ممّن سبقهم، عرف تاريخ الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية حدّاً كبيراً وهامّاً خلال القرن السّابع عشر. فقد لاحظ العديد من محبيّ الموسيقى، في وقت من الأوقات، أنّ الموسيقى الكلاسيكية بدأت تفقد بشكل متزايد المطربين المسلمين الذين يعرفون الموسيقى جيّداً، وأنّ الجزء الأكبر منها أصبح في أيدي المطربين الإسرائيليين من الجزائر العاصمة، ممّن لا يعرف العربية الفصحى. وفي مواجهة التهديد الذي يحوم حول هذه الموسيقى التي كان يعرفها ويحبّها، دعا المفتي الحنفي في ذلك الوقت جميع المجوّدين (قراء القرآن في العاصمة) إلى اجتماع. كان عددهم حوالي المائة، ممّن لهم أصوات قوية وجميلة. في ذلك الوقت، كان الموجودون يعرفون عموماً جميع طبوع موسيقانا ولم يكونوا بحاجة إلى آلة للتمييز بين العراق من الزيدان، أو الموالم من الجاركة، أو السيكة من رمل المايه. وكانت لديهم جميعاً ثقافة موسيقية واسعة. ومن أجل إيجاد طريقة من شأنها تعزيز الموسيقى وضمان الحفاظ عليها بأمانة، اقترح المفتي على محاوريه أن يكيّفوا نغمات النوبة قدر الإمكان مع كلمات الأناشيد التي يرددونها في المساجد. وضرب لهم مثال التسييح الذي كان يُقرأ في صلاة التراويح خلال ليالي شهر رمضان، فأُنشد لهم المفتي «سبحان الله وبحمده، سبحان الله العظيم»، على لحن «خدم لي سعدي».

وفي شهر رمضان الموالي، أصبحت هذه المبادرة، التي حظيت بتقدير جميع المؤمنين ومحبيّ الموسيقى، اتخذت كقدوة في المساجد الأخرى، وعمل كل مجوّد جاهدًا لتكييف لحن من الألحان. وهكذا تم غناء جميع الألحان الممكنة على كلمات «سبحان الله وبحمده» في الجزائر العاصمة. وأمام نجاح هذه الابتكارات التي امتدت إلى المساجد الحنفية بالبليدة والمدية ومليانة، لم يتوقّف المروّجون لها على طول الطّريق. لقد كان قرن المفتين سيدي عمار وسيدي بن علي وابن الشاهد... وكان من

(1) البخاري، صحيح البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، 1422/2001 م، 4/112.

(2) صحيح البخاري، 35/8. وقريب من الحداء نوع آخر من الغناء يسمى النصب وكان رباح بن المغترف ممّن يتقنه. (ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414/1993 م، 1/762).

(3) الطرطوشي (ت 451 - 520/1059 - 1126 م)، الحوادث والبديع، 90 - 91.

(4) الطرطوشي (ت 520/1126 م)، الحوادث والبديع، 89 - 90.

السّماع في مدينة الجزائر لقصايد ومساهماتها في الحفاظ على الموسيقى الجزائرية الأصيلة

فريد دحيم، إبراهيم معروف، حمدي خالد خوجة، سمير إحدادن

مدينة الجزائر

عرفت مدينة الجزائر، منذ قرون بعيدة، ما يُعرف بفنّ السّماع، وهو في غالبه من المديح النبوي والقليل منه صوفي. وقد اصطلح أهل المدينة على تسميته بلقّصايد. وهو في الحقيقة، التّظير المديحي (قسم من ديوان الجد) للتّصوص الهزلية للموسيقى الكلاسيكية الجزائرية. وتشكّل التّصوص المستعملة في لقصايد، في حدّ ذاتها، تراثاً ذا قيمة كبيرة يجب جمعه والحفاظ عليه. كما أنّ الألحان المستعملة، تُعتبر هي الأخرى تراث ذو أهمية، لا يمكن في أي حال من الأحوال التفريط فيه أو الإنقاص من قيمته. هذه لقّصايد، التي أصبحت مهمة في السنوات الأخيرة، تتّجه إلى الاندثار، مع ذهاب آخر القّصّادين من أمثال الأساتذّين المرحومين محمد رضا بسلطانجي وإسماعيل هّتي، ومعها سيُفقد قسم كبير ومهمّ من التّراث الجزائري غير المادّي. ومن أجل الحفاظ عليها، وضعت مجموعة من محبّي لقّصايد هدفا لها الحفاظ عليها وإعادة بعثها. تتعرّض هذه الورقة لتجربة هذه المجموعة. ومن ناحية الألحان، كثيرا ما نجد توافقات بين تلك المؤدّاة من طرف القّصّادين وبين الألحان المستعملة في الآلة، فيتّمم الحديث حينئذ عن القياس أو القد. وفي عملها على استرجاع بعض الألحان، حاولت المجموعة تلحين بعض القصائد باستعمال القياس المعطى من موسيقى الآلة. لكن تبين بعد المقارنة مع التسجيلات القديمة أن هذه الطريقة لم تكن ناجعة تماما في استرجاع الألحان الأصيلة. وهو ما يمكن أن يعطي إرشادات حول الأساليب القديمة في التلحين، وكذلك حول درجات الحرية التي تسمح بها هذه الموسيقى.

[10]

المقدّمة

نجدّه في كلّ الثّقافات ولدى كلّ الشّعوب. وكثيرا ما نسمع غناءً لأشخاص في لغات لا نفهمها، ومع ذلك يمكننا التّأثّر به، والتّكهّن بالمعاني المطروقة، وذلك من خلال الألحان فقط، ففي هاته الحالة تصبح هي الحاملة للمشاعر والأحاسيس وتلعب دور المعابر للاتّصال .. فإن كانت الألحان مرحة جميلة، فرحنا، وإن كانت حزينة تعيسة، حزنا لها.

ولا تكاد هذه الأنظمة، أي الكلام الخاص الحامل للمعاني، والألحان المصاحبة له، أن تغادر أي مجال من مجالات الحياة

في زمن بعيد لا نكاد نعرف عنه أي شيء، اخترع الانسان الكلام للتّعبير عن أفكاره وحاجاته. وكان كلامه مجموعة من الأصوات التي تصدر من فمه متتالية، تفصل بين كل مجموعة من مجموعاتهما (الكلمات والجمل) انقطاعات، .. وللتّعبير عن مشاعره وما يختلج في وجدانه زاد على هذه الكلمات والجمل ألحانا وأنغاما تصاحبها، كان الغرض منها تأكيد المعاني المعبّر عنها. وهذا ما

TOUCHIAT EL KAMEL
de la NOUBA GHRIB

Transcription: Y.T

N° 1

N° 2

N° 1

المرجع :

<http://yafil.free.fr/partition.htm>

بشراف ديل

Allegretto

Transcription: Y.T

Partie N° : 01

1ère et 3ème

2ème et 4ème

Avec 2ème (Et reprise N°:01)

Avec 4ème (pour terminer N°:01)

Partie N° : 02

1ère et 3ème

2ème et 4ème

Avec 2ème (et pour 4ème aller à N°03)

Partie N° : 03

N° 4.

Allegretto

N° 5. Ripresa più vivo

1er 2ème

Rall ...

Transcription: Y.T

TOUCHIA MAYA
توشية مايه

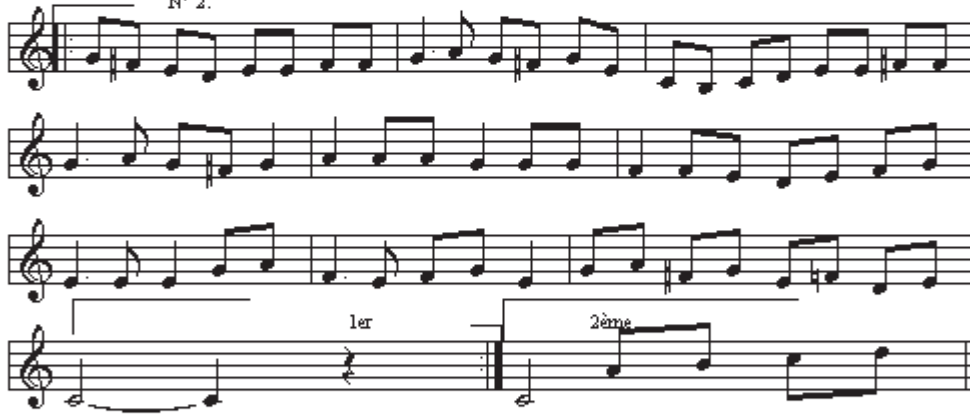
♩=114 -120

Transcription: Y.T

N° 1.



N° 2.



N° 3.



في تلمسان والعاصمة لكن هو نوع اخر من الموسيقى الكلاسيكية الأندلسية فمن هنا نرى ، بأن التدوين ضروري لكن على كل مدرسة تدوين دليلها و كل على حدى .
إلا انه مساهمة وزارة الثقافة في احياء مهرجانات و تكريمات لأعمدة الفن الجزائري فهو متواصل نراه في مساهمة الأوركسترا السمفونية في مع الجمعيات الموسيقى الأندلسية مؤخرا وكذا انشاء موقع لأرشيف التراث الثقافي شيء يميز مدى استثمار الدولة في هذا الفن الأصيل .

فنجدها « المتشالية » في مدرسة تلمسان و لا نجدها في المدارس الأخرى و نجد المصدر في نوبة الزيدان هو درج في نوبة الغريب . و لقد استمعنا إلى العديد من التسجيلات عند مشايخ من نوبة واحدة نجد عدد هائل من فاصل مصدر و عدد هائل من فاصل الدرج وكذا فاصل بطايحي و الانصرافات و خلاصات بالاضافة إلى القادريات التي تغنى للغريب فلهذا اثناء التسجيل القرص المضغوط نسمي مثلا مختارات من نوبة المزموم مثلا كما نجد في قسنطينة ، البشرف الذي يقابله التوشية

بعض فواصل موسيقية مكتوبة : (الصولفاج)

توشية الغريب

أهمية تدوين التراث الموسيقي الشفاهي الأندلسي للحفاظ عليه من التلف

أتى موسيقار اجنبي إلى الجزائر و إستمع إلى توشية الغريب ادتها جمعية موسيقية كلاسيكية الأندلسية و لقد انههر في هاته الموسيقى الجميلة و لكن طرح عليهم سؤال لماذا تعزفون كلكم بنفس الطريقة ؟ فبقي هذا السؤال يجول بيننا إلى حد الآن.

لكن لننطلق من مفهوم الكلاسيك أي الموسيقى السمفونية و تطلق بالكلاسيكية و هي كلمة إغريقية الأصل متكونة من كلمة « كلاس » و « إيك » و تعني الطبقة الأولى أي إن الذين يستمعون إلى هذا النوع من الموسيقى هم الطبقة الأرستقراطية أو البرجوازية فسواء الطرب الأندلسي أو الموسيقى الكلاسيكية تعزف للطبق الراقية و في إحدى الأيام، كانت الملكة اليزابت في سهرات بالقصر قد أتت لها the Beatles بفرقة الخنافس فامرتهم بالفرقة السمفونية للعزف على نغمات مشاهيرها: كموزار و بيتهوفن وتشايكوفسكي....

لكن السؤال هنا، كيف يمكننا تدوين الموسيقى الأندلسية التي يعتمد الجمعيات على الشفاهي أي الطريقة الكلاسيكية و كيف نحتفظ بها ،خوفا من الاندثار ؟

و الآن إذا كان من الضروري تغيير طريقة تدريس الموسيقى الأندلسية و ذلك من خلال التدوين الموسيقي.

أي على الجمعيات ان تنظر إلى التدريس بالنوتات الموسيقية لأن التعليم الشفهي يأخذ مدة زمنية طويلة حيث بالتأليف الموسيقي يمكننا اختزال الوقت و وضع حصص تدريبية قليلة ،و ذلك مع الحفاظ على ثرائنا الأصيل.

وكما أن على الذي يؤلف صولفاج يكون له دراية بالفن و التأليف معا. ومما نلاحظه في الموسيقى الأندلسية ،و بالضبط مدرسة تلمسان تأخذ مثلا مصدر : « لدلي شرب العشية » سجلنا في قرص مضغوط نوبة الزيدان و لما استمع اليها الزملاء الموسيقيين بتلمسان قيل لنا انه هذا مقام : « رمل العشية » لكن هو صنف من الزيدان وكذا توشية الماية بندرومة أو توشية الانقلابات بالعاصمة، و سميت بالانقلابات لأن الإيقاع يسير بالقلوب ، إلا انه تتفق في لحن و مع وجود جزء من التوشية مضاف في توشية الانقلابات بالعاصمة فهنا تختلف قليلا.

لكن كلا المدرستين ،لهما مشايخ : عبدالكريم دالي، الحاج الطاهر الفرقاني ،دحمان بن عاشور ،الحاج محمد العنقا ، الشيخ محمد الخزناجي، فهنا نرى بأننا تتفق و نختلف و هذا راجع إلى كل و مدرسته.

إن كتابة أغنية أو لحن على هيئة صولفاج ، فهو حمايتها و الحفاظ عليها من الأداء العشوائي الذي يضر بالتراث.

و بالتالي فهذا موضوع ذو أهمية قصوى للتراث الشعري والموسيقي. ففي الجزائر لدينا ثلاث مدارس و هي تلمسان الجزائر العاصمة و قسنطينة ففيها نسمي الطرب الغرناطي نسبة إلى مدينة غرناطة و هو ما نجده في تلمسان و كما تسمى بالصنعة أي الشغل أو العمل و هي تسمية تطلق في الجزائر العاصمة بمعنى أن هناك إتقان في العزف و الأداء.

و كذا في قسنطينة نجد المالوف أو المألوف أي النوع الموسيقي الذي نسمعه كل يوم.

نحن نعلم بأن الجمعيات المحافظة على الموسيقى الأندلسية لهم دراية معظمهم شفوية نقلت من قبل أعمدة هذه المدارس ،ومن هنا قد تتعرض للنسيان.

فكان الحل هو التسجيلات الموسيقية التي كانت تسجل في الأعراس و الحفلات.

وبالرغم من ذلك هناك قصائد سجلت ، و إلى حد الآن لم نعثر عليها لأنها مسجلة بوسائل لم يعد انسان يستعملها.

فتغيرت الوسائل و أصبحنا نفتقد بعض القصائد و بعض من التراث الأصيل.

فاز بالجَنَّة من أَبْصَره فاز بالجَنَّة من أَبْصَره

في هذا الرَّجُل يَنْتَقِل الشاعر تدرجياً من الرَّغْبَةِ الجِنْسِيَّةِ إلى تَمْجِيد الخالق ومن المستوى الأسفل - التَّمَنُّع بالدنيا - إلى المستوى الأعلى - الفوز بالجَنَّة - . وَيَلْمَح هذا الموشح إلى وظيفة التجلي في العشق الروحي كما جاء به الشيخ الأكبر ابن عربي في كتابه « الفتوحات المكية » : يَجْلِبُ الله عِبَادَهُ إلى مَحَبَّتِهِ يَتَجَلَّى في خلقه وَزَرَعَ حُبَّهُ في قلب عبده بفضل جَماله الظاهر في جمال الكائنات!

خصوصيات الموشح من ناحية المضمون والأغراض

كما رأيناه في الأمثلة السابقة، تَجَنَّبَ الوشاحون الأغراض القديمة والصُّور المرتبطة بها لِيُعَبِّرُوا عن تَمَطِّعِش أهل الأندلس الذي أصبح يحتاج إلى نوع جديد من الشعر. فعَبَّرَ الوشاحون عن عَلاقة شعبهم بالطبيعة وَتَهَجَّة العيش في الفردوس الأرضي الذي أشار إليه ابن خفاجة في هذه الأبيات:

يا اهل اندلس لله دركم يا اهل اندلس لله دركم

ما جَنَّة الخلد إلا في دياركم

وماذا بصورة المرأة في الشعر الموشح؟

لقد برزت في الأندلس نَظرة جديدة في شأن العلاقات التي تربط الرَّجُل بالمرأة. فعَبَّرَ الوشاحون عن ذلك بنوع جديد من « الحب العذري ». فتظهر فيه المرأة جامعة في ذاتها كل جمال الطبيعة :

فإن شئت أن ترى المحاسن كلها

ففي وجه من تهوى جميع المحاسن

لقد جعل الشعراء من جسم المحبوبة عالماً مُصَغَّرًا تقيم فيه جُلَّ الكائنات. فنجد رشاقة الغصن في قَدِّ المعشوقة وكون الورود في وَجَتَيْهَا واللؤلؤ يلمع بين شفَتَيْهَا كما أنَّ أطيب العطور تفوح من نَفْسِهَا وَيُرْتَشَف الراح في ريقها وينبت التفاح والرَّمان في صدرها.

الحب بين الحلاوة والمرارة

للتعبير عن الحب تحتوي اللغة العربية على العشرات من الألفاظ كالعشق والهوى و الوَدَّ والصَّبَّ والهيام والشَّغف والجُنون والوَلَه والتَّيَّم واللَّوْعَة والوجد والكلف إلخ ... فكل لفظ من هذه الألفاظ يُناسب حال من أحوال العشق. ولكن للأسف عندما نَنظُر إلى كلام « شغالات » النوبة المُمارسة في عصرنا هذا نجدها فقيرة نوعاً ما من هذه الألفاظ.

لقد عالج الشعراء موضوع اللقاء والفراق تبعاً لِرُسْم بسيطة أظهروا فيها كفاءتهم الهائلة في ميدان الغزل. يظهر العاشق في

مُعْظَم الحالات تَحِيل الجِسم ومُصَفِّر اللون لَأَنَّهُ فَقَدَ لَذَّة الطعام وصار يقضي ليلاته وحيداً مناجياً النجوم. ولكن يُفَضِّل صَبْرِهِ وخُضُوعِهِ للمحبيب ينال العاشق أعلى درجة في سَلَم المحبَّة. وقد يَحْضُل أحياناً على عَوْدَةِ المحبوب بعد صَدِّهِ وهَجْرِهِ. فثُمَّام ، على انفراد أو رفقة نخبة من الندمان، « حضرات » عَبَّرَ عنها الوشاحون ببراعة فائقة:

الله يَجْمَع شملِي ينور عَيْنِي سَعْدِي استقام يا قَرَحْتِي

جِيَّ جَالِس في خَضْرَتِي البِشَارَة نَقِمْ لَه حَضْرَة

ورَقِيبِي بَايْت على بَرًّا ورَقِيبِي بَايْت على جَمْرَة

من خلال هذه المعطيات يَتَضَح السبب الذي جعل المطربين وهَوَاة النوبة يُفَضِّلُون الموشَّح على القصيدة التي لا تزال تعالج الأغراض التقليدية التي تدور غالباً حول الفروسية والحروب والموت.

إنَّ تَوَارَثَ أشعار النوبة عن الطَّرِيقَة الشَّفَوِيَّة أَحَدَت الكثير من التَّحْرِيف والتشويه في بعض النصوص. كما أن التعديلات لأسباب إيقاعية ولَحْنِيَّة أدَّت إلى تَغْيِير بعض الألفاظ. وفي النهاية أصبح الديوان الموجود بين يدينا اليوم مختلفاً نسبياً عما كان عليه في القرون الماضية. ولكن رغم هذا فَنُعَدُّ الموشحات والأزجال تراثاً ثميناً حَلَفْتَهُ الأجيال السابقة وملكاً لكل من أراد أن يشارك باهتمامه وأعماله في تصحيحه ونشره. وهذا بالضبط ما قام به عدد كبير من « الشيوخ » خلال القرن الماضي بنقل وحفظ ما نسميه اليوم « بالصنعة » أو « الآلة ». وتبع خطاهم هَوَاة النوبة الأندلسية.

فإن المطربين يُعيدون بِأصواتهم المؤثِّرة مَجْدَ هذا التراث العَرِيق وَرُوح التُّنُوص الشعريَّة التي نظمها شعراء مجهولون. وبالضَّرْب على أوتار آلاتهم يُسَمِعُنَا العازفون الجُمْل الغنائية الساحرة للنوبات الاندلسية. فهكذا فَتَحَتْ أصوات الشيوخ ومن بينهم الشيخ المرحوم عبد الكريم دالي أبواب عالم السِّيمفونيات السَّمَاوِيَّة...

مساحة البيت وفن السرد والرواية

إن مساحة البيت المتكوّن، في الرّجل والموشح، من الغصن والقفل تُتيح للشاعر مجالاً أوسع لبناء قصة غرامية قصيرة تتضمّن الحوادث التي يعيشها أبطال المغامرة. إنّ القصة تحدث غالباً في جوّ الحداثك الباهرة حيث يلتقي الثّمان للعشق والمرح والغناء والشكر. وتشاركهم الطبيعة الخلابة بطيورها على الأشجار وأزهارها على البطاح ومياهها الجارية في السّواقي والأنهار. في مقطع من المقاطع التي غناها شيخنا المرحوم بكّي الشاعر

قصة كاملة في حدود غصن واحد:

سرق الغصن قَدْ محبوبي واختفى في الورق
قُطِع الغصن صاحت الأطيّار ذا جزء من سرق

في رجل الآخر: «قَبِلْتُ يَدَاهُ» يظهر المعشوق قاسي القلب فيُحاول العاشق أن ينال عَطْفَهُ ولكن لم يحصل إلا على الصّدِّ والنّقار. تميّز هذه الأغنية بخطاب يسخر فيه المعشوق بعاشقه. غير أنّ العاشق لا يشكو أصلاً من ألامه خاضعاً للمحبوب ومُعِيناً له عن طاعته التامة:

قَبِلْتُ يَدَاهُ قال عاش كان تُريد قُلْتُ له الوصال قال لي عنك بعيد
قلت له علاش قال لي قلبي يُريد قُلْتُ له أموت قال لي مُوتك شهيد
قلت له علاش قال لي قلبي بغضك قلت له أموت قال لي عِندي عَوْضك

ولكن هذا التّصرف القاسي لا يمنع العاشق أن يناديه بعبارة الخاضع لأمر مولاه: « سيدي يا سلطاني »

أما أغنية « أملا كؤوس الخِلاعة » التي أدّاها شيخنا المرحوم في نوبة الغريب فتذكّرنا بجوّ مجالس الأُنس التي اشتهر بها أبو نواس في خمرياته. نرى فيها العاشق ينادي إلى التّمتع بما تقدّمه الحياة من مَلذّات دون انشغال بهوموم الغد طبقاً لفلسفة « الكارب ديام » التي تحت على الإغتنام بكل لحظة من الحياة:

املا كؤوس الخِلاعة واغتم ايام السُرور
واغتم ايام السُرور اغتم زَمانك لا يمرّ
أريح زَمانك بِواجب أفرح و طِب مع الحبيب
بالكِتارة مع الرّباب طار والثّقر العجيب
في رَوْض باه الدّوانب الطّير مِن فوق القُضيب

الفرح ساعة بساعة اغتم زَمانك لا يمرّ

في أغنية « شهيل العين » يستخدم فيها الشاعر استعارات فائقة في الإبداع والرقّة لوصف الحبيب :

شهيل العين كُجِل الحَدقة عُنق الريم يُحَاكي عُنقه
كلّ شيء حلّ في وَجنته جَلّ ربّ العرش فيما خَلقه

المحدود السّابق وعَمّت جُلّ مُدُنِ الوطن ضَمَن عدد كبير من الجمعيات. ونشير في هذا المجال إلى أنّ الشيخ سيد أحمد سري، والشيخ عبد الكريم دالي رحمهما الله، قد سجّلا مُعظم الأشغال التي حافّظا عليها بِفَضْل ذَاكِرتهما الهائلة.

خصوصيات الموشح من ناحيتي الشكل والأغرض

أين يكمن الفرق الأساسي بين الشعر الموشح والقصيدة التقليدية؟

تتكوّن القصيدة، كما نعلمه، من عددٍ من الأبيات ينقسم كلّ بيت منها إلى سَطرين : الصدر والعجز وينتهي كل بيت بنفس القافية مهما كان طول القصيدة. كما أنّ كل الأبيات مبنية على تفعيلات نفس البحر من البحور الخليلية. أمّا الموشح فأكثر فيه الوشاحون القوافي والبحور، وأصبح البيت أوسع مما هو عليه في القصيدة التقليدية.

تتكون أبيات الموشح و الزجل، الذي تُستخدم فيه اللهجة العامية، من وحدات تحتوي على غُصن وقُفل تخضع لتكوين خاص. فإذا نظرنا إلى القطعة التي غناها شيخنا رحمه الله:

سَلْ هُمومك في ذي العَشِيّة:

فالغُصن فيها يتضمّن ثلاثة اسطر وهي:

سَلْ هُمومك في ذي العَشِيّة ما تَدري باش يَأْتِيكَ الصّباح
و في السّحر قُم در الحُمَيّا وافنِ فُنونَكَ مَعَ المِلاح
قُم اغتَنِم ساعة هَنيّة والدُنيا ما هي إلا مَزاح

وكل سطر يتكون من فرعين :

سَلْ هُمومك في ذي العَشِيّة ما تَدري باش يَأْتِيكَ الصّباح

والفروع تتناسب بقوافٍ داخلية (يّه) وقوافٍ خارجية (أح)

أما القُفل فيتكوّن من سَطرين وكلّ سطر يحتوي على فرعين. ونلاحظ هنا أيضاً وجود قوافٍ داخلية : (ج) وخارجية (يب):

يا ساقِي قُم فَيَض الرّجِيح واسقنا عن غَفلة الرّقيب
على حُصيرة بِأحذا السّهيَرَج السّمسُ مالت إلى المَغيب

وبينما تتغيّر قوافي الغُصن من بيت لآخر : داخلية (رّة) وخارجية (وس) تبقى قوافي القفل كما هي: (ج) وخارجية (يب)

السّمس مالت نَحو الصّفورة وَ دَهَبَتْ أَوراق العُروس
والرّوض فَرَش مِن الخُصورة في حُلّة يُشَبِّه العُروس
أنظر للأعْصان في أحسن صورة وقد حَلّى بهجة التّفوس
قُم اغتَنِم سَطوة البَفَسَج إنّ الرّياض حُسْنه عَجيب
على حُصيرة بِأحذا السّهيَرَج السّمسُ مالت إلى المَغيب

فنّ التوشيح من الأندلس إلى المغرب

إن أهل الأندلس المتكوّن من إسبان وأمازيغ وعرب ساهم بصفة فعّالة ثقافيا وفكريا وعلميا في الحضارة البشرية. وفي الميدان الذي يهْمُنّا اليوم، اخترع شعراء الأندلس، في بداية القرن الحادي عشر ميلادي، فنّ التوشيح وقام موسيقو إشبيلية وغرناطة بإنشاء النوبة الأندلسية. يحتلّ الموشح مكانةً خاصّة في ميدان الموسيقى العربية في المغرب وفي المشرق. ومن الناحية الشكلية يتميز الموشح بنظام جديد لأبياته. لذلك يُعتبر فنّ التوشيح تجديدا فريدا من نوعه في مجال الشعر العربي. ولكن قبل أن نتعرّض لخصوصياته الشكلية، نُلقِي نظرة عن الظروف التاريخية التي ظهر فيها والإطار الاجتماعي الذي انتشر فيه.

الظروف التاريخية والاجتماعية لنشأة فنّ التوشيح

لقد ظهر فنّ التوشيح بعد انتشار اللغة العربية في الأندلس وتكوين «أمة» أندلسية مُنسجمة وخاصّة بعد إعلان الخلافة الأموية من طرف عبد الرحمان الثالث. فبعد مُقاطعتهم المشرق والخلافة العبّاسية سياسيا احتاج أهل الأندلس إلى الإستقلال في ميدان الأدب والفنّ. إن أقدم وثيقة أدبية عن فنّ التوشيح لا تتعدّى الصفحة الواحدة في كتاب «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» لابن بسام الشنتريني. ولكن لحسن حظنا لقد نقل ابن خلدون والمقريّ شهادات ثمينة للغاية حول فنّ التوشيح في «المقدّمة» و«نَفْح الطّيب». فتتضمّن هذه الكتب عددا كبيرا من الموشحات أُنقِضت من الضياع. ولكن يعود الفضل الكبير للأديب المصري ابن سناء الملك. إن كتابه «دار الطراز» يُعتبر أحسن مرجع نظري حول الموشح لأنه حدّد فيه كل مميّزاته الشعرية.

إنّ التطوّر الأساسي للموشح قد حدث خلال عهد ملوك الطوائف في القرن الحادي عشر ميلادي. فبعد انهيار الخلافة الأموية في قرطبة تَشَتَّت السُلطة المركزيّة، ونتج عن ذلك عدد كبير من المملكات المُستقلّة. وبفضل جَمابتهم للأدباء برزت مواهب عديدة. ومنها نال الشعراء في الأندلس سُمعتهُم العالمية في ميدان القصيدة والتّوشيح.

في البداية كان ينتمي مُعظم الوُشّاحين إلى الطبقات الشعبية كما نلاحظه من خلال ألقاب أشهرهم مثل ابن اللبّانة والخبّاز والجزّار وابن جحّ الأمي. ثمّ، ابتداءً من القرن الثاني عشر حاول المرابطون والمُوحّدون، فرض تشدّدهم الديني في الأندلس.

ولكنهم تَصدّوا إلى مُواجهة الأندلسيين، ونمط عيشهم الرقي، وثقافتهم المُتميّزة. فتغلّبت القصائد والموشحات التي ألفت تمجيدا للعشق والتّمتّع بِجمال طبيعة الأندلس الخلافة على حُطْب الفقهاء المُتشدّدين. وعندما انتشر التّيار الصّوفي في الأندلس، في نهاية القرن الثالث عشر، أصبح الموشح النّمط الأدبي المُعبّر عن المُناجات الرّوحية والتّعطّش إلى الحبّ الإلهي. كما انتشر بعد ذلك فنّ التوشيح في الأوساط الاجتماعية الراقية - نبلاء ووزراء وحتى أمراء -، ومن بينهم ذو الوزارتين لسان الدين بن الخطيب الذي ترك لنا موشّحته الشهيرة :

جداك الغيث إذا الغيث همي

يا زمان الوصل بالأندلس

كما ترك لنا ديواناً ثميناً جدّاً عنوانه «جيش التوشيح» يتضمّن أكثر من مائة 100 موشح لا يوجد مُعظمها في أيّ مرجع آخر. ثم بعد سقوط طليطلة سنة 1085 وخاصّة بعد انهزام المُوحّدين سنة 1212 بدأ فنّ التوشيح يهجر إلى المغرب مع الأدباء الأندلسيين الذين عبروا مضيق جبل طارق لأجّئين إلى ديار الاسلام بالصفة الجَنوبية.

كما عرفت النوبة الأندلسية تطورا عميقا بعد وصولها إلى بلدان المغرب، ابتداءً من القرن الثالث عشر. فقامت أجيال الموسيقيين بصفة فردية وجماعية بتعديلات وإضافات غيّرت نوعاً ما شكلها الأصلي. فظهرت جيّنة أشكال جديدة في المدن التي استقبلتها. وتكونت مدارس تُعلّم فيها النوبة تحت تسميات مختلفة : «الآلة» و «الغناطي» في المغرب و«الصّناعة» و «المالوف» في الجزائر وتونس وليبيا. ومنذ القرن الماضي، بفضل الوسائل الحديثة للتسجيل والنشر، أفلتت هذه الموسيقى من الإطار