



AL TURATH ENSEMBLE

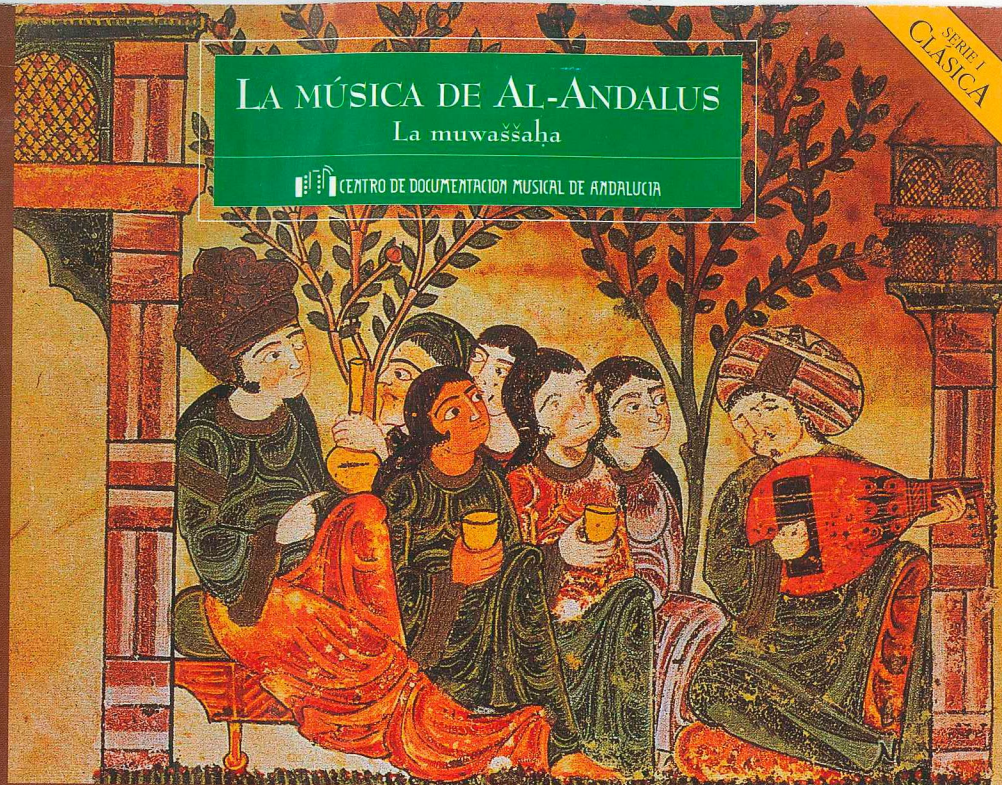
DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

LA MÚSICA DE AL-ANDALUS

La muwaššaha

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

SERIE I
CLÁSICA



AL TURATH ENSEMBLE

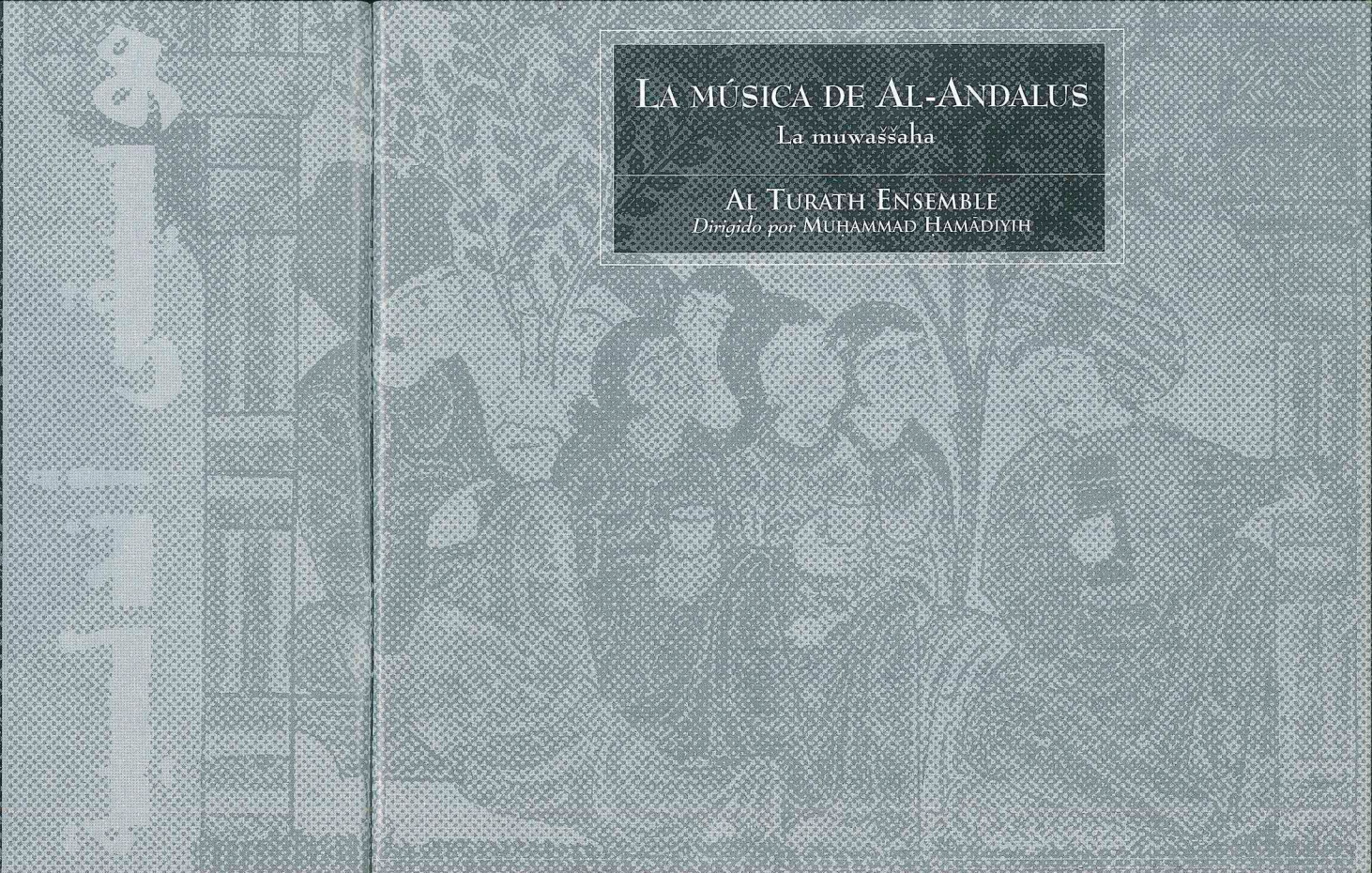
Dirigido por MUHAMMAD HAMADIYIH

LA MÚSICA DE AL-ANDALUS

La muwaššaha



AL TURATH ENSEMBLE
Dirigido por MUHAMMAD HAMADIYIH



LA MÚSICA DE AL-ANDALUS

La muwaššaha

AL TURATH ENSEMBLE

Dirigido por MUHAMMAD HAMĀDIYH

LA MÚSICA DE AL-ANDALUS

La muwaššaha

warlah de maqam hijaz/warlah of the maqam hijaz /warlah à maqam hijaz

1. samāʿi	7'05"
2. muwashshaḥa "yā ghuṣayna-l-bāni"	3'17"
3. muwashshaḥa "mā-htiyālī"	5'38"
4. muwashshaḥa "hajarnī ḥabībī"	1,40"
5. muwashshaḥa "yā fātina-l-ghuzlān"	4'35"
6. muwashshaḥa "ʿunqu-l-maliḥ"	3,45"
7. dūlāb	2'50"
8. taqṣīm	1'48"
9. layālī "yā laylī yāʿaynī"	5'28"
10. qaṣīdah	7'26"
11. qad "yā māyilāh ʿalā-l-ghuṣūn ʿaynī"	6'12"
12. mawwāl	4'40"
13. qad "fūq an-nakhil"	4'50"
14. qad "al-bulbul nāghā ʿaghuṣni-l-fill"	4'50"
15. qad "qadduka-l-mayyās yāʿumrī"	7'02"
16. qad "binī w-binak ḥārū-l-ʿawāzil"	2'50"
Tiempo total	74'56"

AL TURATH ENSEMBLE

<i>Solistas y coristas</i>	Mahmūd Fāris Rabī ^c ash-Shahir Ahmad Kabbari ʿAli Muhsin
<i>Coristas</i>	Mahmud Hamadiyih Muhammad Hamadiyih
<i>Kamān (violin)</i>	ʿAbd al-Basit Bakkar Rafwan ʿAbd al-Qadir Khalid Budaqah
<i>ʿūd (laud)</i>	ʿAbd ar-Rahim ʿAjin
<i>qānūn</i>	Yusif Salim
<i>riqq (tambor)</i>	Jamal Shamiyih
<i>darabukkah (tambor)</i>	ʿAbd al-Qadir Shamiyih
<i>Dirección</i>	Muhammad Hamadiyih

موسيقى أندلسية
موشحات
الترات



AL TURATH ENSEMBLE

Fundado en 1954 por Sabri Mudallal, conocido compositor e intérprete, alumno del famoso compositor de muwashshahāt, ʿUmar al-Baṭsh (1885-1950) de Aleppo, interpretaba en aquella primera época poemas de tipo panegírico con acompañamiento de tamboril. Adquiere su formación actual cuando al grupo vocal, se une un grupo instrumental, y sobre todo a partir de 1985 cuando Muḥammad Ḥamādiyyih se convierte en su líder y director. A partir de entonces, incluyen en su repertorio todo tipo de muwashshahāt “terza rima”, “stanzas” de Alepo (kudud), canciones populares, canciones del misticismo sufi, así como danzas tales como el Mawlawalh (danza de los “dervishes”).

Al Turath Ensemble ha participado en diferentes festivales y reuniones internacionales en Francia, Alemania, Inglaterra, Holanda, Suiza, Austria, Grecia, Hong Kong, Túnez. Líbano, Jordania, etc. Asimismo es muy famoso en su país, Siria.

Established in 1954 by Mr. Sabri Mudallal, a student of the original muwashshahāt composer ʿUmar al-Baṭsh (1885-1950) of Aleppo, performed by then panegyric poems with the tambourine. It took its present shape after a musical team joined it. The remarkable step forward made by the team was when Mr. Muḥammad Ḥamādiyyih took the leadership of the team in 1985. He introduced considerable development to the team. He has included all kinds of muwashshahāt “terza rima”, Aleppian “stanzas” (kudud), folk songs, Mystic (sufi) songs, panegyric poems and dances as the Mawlawalh (Dervishes’ Turning Dances). The team has performed many parties and participated in different festivals, international gatherings and mass ceremonies in different parts of the world including France, Germany, Holland, Switzerland, Austria, Greece, Hong Kong, Tunisia, Lebanon, Jordan, ... It is the best and most famous teams in Syria.

Fondé en 1954 par Sabri Mudallal, compositeur et interprète reconnu, disciple du célèbre compositeur de muwashshahāt ʿUmar al-Baṭsh (1885-1950) d'Alep, l'ensemble interprète, lors de sa première époque, des poèmes panegyriques accompagnés au tambourin. Il acquiert sa configuration actuelle après l'intégration d'un groupe instrumental et, surtout, à partir de 1985, lorsque Muḥammad Ḥamādiyyih assume la direction du groupe. C'est alors que son répertoire inclut toute une variété de muwashshahāt “terza rima”, “stanzas” d'Alep (Kudud), chansons populaires, chansons mystiques soufi, ainsi que des danses comme le Mawlawalh (danse des derviches).

Al Turath Ensemble a participé à différentes rencontres et festivals internationaux en France, en Allemagne, en Angleterre, en Hollande, en Autriche, en Grèce, à Hong Kong, en Tunisie, au Liban, en Jordanie, etc. De plus, cet ensemble est célèbre dans son pays, la Syrie.

التراث



LA WAŞLAH ANDALUSÍ DE ALEPO, SIRIA

waşlah

Una *waşlah* es la interpretación de hasta 8 *muwashshaḥāt* (plural de *muwashshaḥa*) sucesivamente con una introducción instrumental. Común a todas las secciones de este tipo de ciclo *waşlah* es el *maqām*, donde la combinación de piezas puede incluir obras de varios poetas y compositores. La composición *muwashshaḥa* interpretada al principio de un ciclo puede contener un *wazn* más largo que las *muwashshaḥāt* que le siguen. En Alepo se conocen un total de 22 *waşlāt* (plural de *waşlah*), cada una de las cuales se denominan según el *maqām* al que pertenecen (por ejemplo, *waşlah* de *maqām rāst*, *waşlah* de *maqām ḥijāz*, *waşlah* de *maqām sikāh*).

maqām

El término *maqām* designa un marco modal en la música de los árabes. Muestra no sólo las distancias interválicas entre tonos de un específico orden, sino más exactamente el estado emocional que se crea en la realización y desarrollo del marco modal, basado en un tipo de distancias interválicas que dan lugar a lo que se llama el modo *maqām*. Desde un punto de vista histórico, el término *maqām* llega a ser de uso común entre los especialistas de la música arabo-islámica en el siglo catorce.

El *maqām* representa un único proceso improvisatorio en el arte musical de los Árabes y de una gran parte del mundo, que abarca las culturas del Norte de África y del Asia Occidental y Central. La estructura del *maqām* depende de la organización fija o libre de los factores temporales y tonales. El componente tonal-espacial se organiza, moldea y enfatiza hasta tal punto que se convierte en el factor decisivo y esencial del *maqām*, en tanto que el aspecto rítmico-temporal no está sujeto en esta música a una forma definida de organización. Es esto, verdaderamente, lo más esencial del fenómeno *maqām*: la libre organización del aspecto rítmico-temporal y la organización fija y obligatoria del aspecto tonal-espacial. Así



Figuras 1, 2 y 3.

pues, el *maqām* no está sujeto a reglas de organización que afecten al parámetro temporal, es decir, que no posee ni un esquema de compases regulares y establecidos ni un "tactus" fijo. El ritmo es característico del estilo del intérprete y depende de su forma y técnica de interpretar o cantar, pero nunca es característico del *maqām* como tal. La singularidad de esta forma es que no se construye sobre motivos, o la elaboración, variación y desarrollo de éstos, sino sobre un cierto número de pasajes melódicos de diferente longitud que dan lugar a uno o más niveles tonales, y así se establecen las varias fases del desarrollo del *maqām*. Este se basa, específicamente, en una

sistemática realización de niveles tonales que se mueven gradualmente desde registros más bajos a registros más altos hasta alcanzar el clímax, en cuyo momento la forma se alcanza. La realización de un *maqām* original y verdaderamente convincente requiere una facultad creativa como la de un compositor genial. Sin embargo, este fenómeno sólo en parte puede ser considerado como una forma de composición porque ningún *maqām* puede ser idéntico a otro: se recrea cada vez como una nueva composición. El factor compositivo se muestra en la predeterminada organización tonal-espacial del número fijo de niveles tonales sin repeticiones, en tanto que el aspecto de

improvisación se desenvuelve libremente en el diseño rítmico-temporal. La interrelación entre la composición y la improvisación es el aspecto más característico del fenómeno maqām.

Algunos ejemplos de maqām se reflejan en las figuras 1, 2 y 3.

wazn

Los géneros que poseen una organización rítmico-temporal fija tienen compases claros, compactos y regulares que dan lugar a una organizada y fácilmente reconocible segmentación del tiempo. La muwashshaḥa pertenece a este tipo de géneros. Por otra parte, los géneros con una organización rítmico-temporal libre tienen una estructura rítmico-temporal sin compases y motivos regulares y sin una medida fija (pulso). El taqṣīm pertenece a este género. Sin embargo, el patrón rítmico en la música de Arabia se llama wazn, literalmente "compás". Este tipo de patrones son también conocidos con el nombre de uṣūl, mizān y ḍarb. El repertorio wazn de Arabia se compone de unos 100 ciclos.

Algunos ejemplos de patrones rítmicos wazn se reflejan en las figuras 4, 5 y 6.

La muwashshaḥa andalusí

El término muwashshaḥa se aplica a un arte musical vocal autónomo de los árabes cuyos textos se basan en la forma poética del mismo nombre. En su libro *Dār aṭ-ṭirāz*, el autor Ibn Sanā^C al-Mulk (1155-1211) define la muwashshaḥa como una poesía de medida especial (grupos silábicos): kalām manẓūm ^Calā wazn makḥṣūṣ. La palabra muwashshaḥa significa precisamente "adornado con" y se deriva de la expresión wishāḥ que alude a un tocado de mujer decorado con perlas y piedras preciosas. La forma poética de la muwashshaḥa incorpora un cierto número de versos agrupados en dos categorías: maṭla^C o madhhab y bayt.

*maṭla^C o madhhab comprende, al menos, dos versos cuyos finales rítmicos pueden ser iguales (aa) o diferentes (ab). Se llama muwashshaḥa kāmīl o ṭāmm, es decir, perfecta o completa cuando comprende un maṭla^C; de lo contrario se llama aqra^C, es decir, simple o incompleta. Sin embargo, la primera muwashshaḥa de un ciclo es siempre completa, mientras que las siguientes muwashshaḥāt pueden ser incompletas. Un ciclo ideal comprende cinco muwashshaḥāt, y la última muwashshaḥa se llama kharjah. El

texto de una kharjah puede estar en árabe coloquial, dialecto romance bilingüe o mozárabe.

*bayt comprende los versos que siguen al maṭla^C de una muwashshaḥa kāmīl o ṭāmm o el primer verso de una muwashshaḥa aqra^C. La sección bayt comprende, al menos, tres versos cuyas rimas difieren de las del maṭla^C o kharjah. El número de abyāt (plural de bayt) corresponde al número de muwashshaḥāt del ciclo.

La forma poética muwashshaḥa es también conocida como zajal. Los poemas zajal, sin embargo, están escritos en árabe coloquial, mientras que los poemas de muwashshaḥāt se sirven del árabe clásico.

Una muwashshaḥa concreta puede ser identificada con más exactitud por el primer verso, el maqām, el patrón rítmico del acompañamiento, así como los nombres del poeta y el compositor. No obstante, para la mayoría de las bien conocidas muwashshaḥāt tradicionales faltan los datos del poeta y el compositor. En lugar de esta información, encontramos normalmente la referencia qadīm (antigua).

En cuanto a los compositores más productivos y originales de muwashshaḥa hay que destacar a ^CUmar al-Baṭṣh (1885-1950) de

Alepo y Sheik Sayyid Darwīsh (1892-1923) de Alejandría. Durante el siglo XIX vivieron también grandes maestros de muwashshaḥāt a los que debemos la puesta en música de incontables y viejas muwashshaḥāt que, así, han pasado a las siguientes generaciones. Sheikh Aḥmad Qabbānī (1841-1902) de Damasco, por ejemplo, y un alumno suyo, ^CAqil de Alepo, compusieron docenas de muwashshaḥāt y manejaron un gran repertorio de ellas. Muḥammad Kāmīl al-Khulā^Cī (1879-1938) de El Cairo, alumno de Qabbānī, puso música a varios centenares de muwashshaḥāt. Muḥammad ^CUtmān (1855-1900) de El Cairo, alumno del gran maestro de qānūn Quṣṭandī Mansī, creó más de 150 muwashshaḥāt. Entre los más importantes investigadores y coleccionistas de muwashshaḥāt hay que citar en particular, al libanés Salīm Ḥilū, Sheikh ^CAli Darwīsh y su hijo Nadīm de Alepo, así como a Ibrāhīm Shafīq de El Cairo.

En el siglo IX, Ziryāb, el gran cantor de la corte de Hārūn ar-Rashīd, abandonó Bagdad después de un enfrentamiento con su maestro Ishāq al-Mawṣilī, y emigró a al-Andalus. En Córdoba fundó una escuela donde continuó la tradición musical de la primitiva Escuela Clásica de Arabia existente en Bagdad, no sin liberarse en cierto modo de este clasicismo. La

escuela de Ziryāb en Córdoba rápidamente alcanzó gran fama. En Sevilla, Toledo, Valencia y Granada fueron adoptadas sus enseñanzas, y en todas partes se establecieron nuevas escuelas que pusieron en práctica sus innovaciones. No obstante, la muwashshaḥa fue inventada en el siglo IX por Muqaddam al-Qabrī en al-Andalus, y allí fue desarrollada como forma poético-musical, antes de empezar a ser apreciada en las regiones orientales del mundo árabe (Egipto, Siria e Iraq). La característica del poema muwashshaḥa es que, aunque está compuesto en árabe clásico, no se basa en ninguno de los 16 metros clásicos de la poesía árabe. Por otra parte, esta forma muwashshaḥa no muestra ninguna secuencia fija de fuerte y débil, sino grupos de versos que conforman un patrón rítmico-musical específico (wazn). De esta forma, el ritmo lingüístico y musical están inseparablemente unidos en la muwashshaḥa. La forma musical ABA es análoga a la forma poética AAbbbAA o ABABcccABAB. El término muwashshaḥa, sin embargo, no sólo designa el poema, sino también la sección musical en que el poema se canta. En cada muwashshaḥa, los tonos y áreas tonales características del mākām se desarrollan musicalmente. En ellas, el cantante asume el

papel principal y, aunque los instrumentistas también cantan, la parte del solista aparece a menudo una octava por encima de la parte del coro.

La tradición de la muwashshaḥa del Oriente árabe, desde la de Alepo en los siglos XVIII y XIX hasta la egipcia actual, se distingue de la forma poética de la muwashshaḥa de Al-Andalus en que los poetas del este tienden a respetar las estrictas reglas del árabe clásico, mientras que en la España islámica estas reglas eran ignoradas. No obstante, la muwashshaḥa se considera aún hoy como andalusí en aquellas tierras del Mashriq, algo que de hecho es sólo absolutamente cierto en lo que respecta a la forma de interpretación musical.

En un grupo de intérpretes de muwashshaḥāt, los instrumentistas hacen frecuentemente la parte de coro. La parte del cantante solista consiste habitualmente en unos pocos versos. Los instrumentos son el laúd de mástil corto (ʿūd), el violín (kamanjah), la cítara de caja (qānūn), el tambor (darabukkah) y el tamboril (daff). En Alepo, las muwashshaḥāt se componen de varios maqām y presentan tres awzān. Además, en la sección bayt de una muwashshaḥa, es posible también modular a mākāmāt cercanos.

THE ANDALUSI WAṢLAH OF ALEPPO, SYRIA

waṣlah

A waṣlah is the performance of up to eight muwashshaḥāt (plural of muwashshaḥa) in succession together with an instrumental introduction. Common to all sections of such a waṣlah cycle is the principle maqām row, whereby the combination of pieces can comprises the works of several poets and composers. The muwashshaḥ composition played at the beginning of a cycle may have a longer longer wazn than the muwashshaḥāt that follow. A total of 22 waṣlāt (plural of waṣlah) are known in Aleppo, each of them named according to the maqām row to which it belongs (for exmple, waṣlah of maqām rāst, waṣlah of maqām ḥijāz, waṣlah of maqām sikāh).

maqām

The term maqām designates a modal framework in the music of the Arabs. It denotes not just the intervallic distances between tones of specifics order, but rather the mood created through realization and presentation of the modal framework based on such on order of intervallic distances, which themselves make up what is called the maqām row or the maqām mode. From a historical point of view, the term maqām became a common property of Arabic-Islamic musical scholars in the fourteenth century.

The maqām represents a unique improvisatory process in the art music of the Arabs and in the art music of a large part of the world encompassing the cultures of North Africa, West and Central Asia. The structure of a maqām depends upon the extent upon to which the tonal and temporal factors exhibit a fixed or free organization. The tonal-spatial component is organized, molded and emphasized to such a degree that it represents the essential and decisive factor in the maqām, whereas the temporal-rhythmic aspect in this music is not subject to a definite form of organization. In this very circumstance lies the most essential feature of the maqām phenomenon, that is, a free organization of the rhythmic-temporal and an

obligatory and fixed organization of the tonal spatial aspect. The maqām is thus not subject to rules of organization where the temporal parameter is concerned, that is it has neither a regularly recurring and established bar scheme nor an unchanging tactus. The rhythm characterizes the performer's style and is dependent on his manner and technique of playing or singing but is never characteristic of the maqām as such. The singular feature of this form is one which is not built upon motifs, their elaboration, variation and development, but through a number of melodic passages of different lengths that realize one or more tone-levels in space and thus establish the various phases in the development of the maqām. The maqām is based upon a systematic realization of tone-levels which gradually move upwards from the lower to the higher registers until the climax is reached, at which point the form is completed. The realization of a truly convincing and original maqām requires a creative faculty like that of a composer of genius. Nevertheless, this phenomenon can only in part be considered as a composed form because no maqām can be identical with any other: each time it is recreated as a new composition. The compositional factor shows itself on the predetermined tonal-spatial organization of the

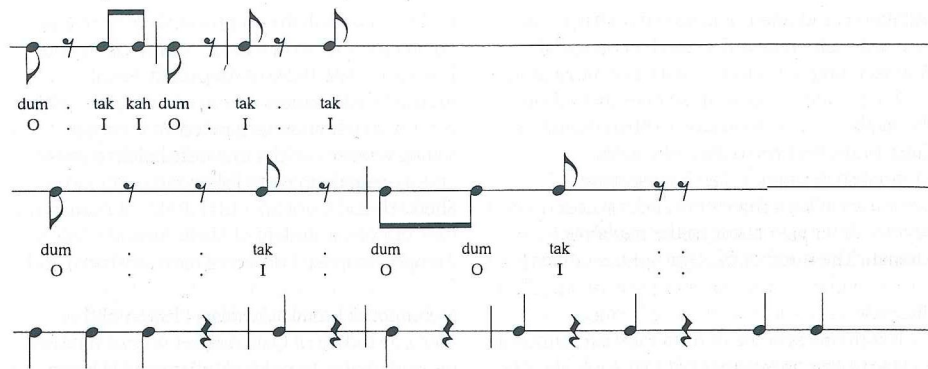
fixed number of tone-levels without repetitions, while the improvisational aspects freely unfold in the rhythmic-temporal layout. The interplay of composition and improvisation is one of the most distinctive features of the maqām-phenomenon.

A few examples of maqām rows:

wazn

Genres with a fixed rhythmic-temporal organization have clear, compact, regularly recurring measures which cause an organized, easily recognizable segmentation of time. The muwashshah belongs to this genre. On the other hand, genres with a free rhythmic-temporal structure without regularly recurring measures and motives and without displaying a fixed meter (pulse). The taqsim belongs to this genre. Nevertheless, the rhythmic pattern in Arabian music is called wazn, literally "measure". Such patterns are also known by the names *uṣūl*, *mizān* y *ḍarb*. The Arabian wazn repertoire is comprised of approximately 100 cycles.

A few examples of Arabian *awzān* (plural of wazn) rhythmic patterns:



Figuras 4, 5 y 6.

The andalusi muwashshah

The term muwashshah is applied to an autonomous vocal art music genre of the Arabs that is textually based on the poetic form of the same name. In his book *dār aṭ-ṭirāz*, the author Ibn Sanāʿ al Mulk (1155-1211) defines the muwashshah as a poetry of a special meter (syllabic groups) *kalām manẓūm cala wazn makhṣūṣ*. The word muwashshah means precisely adorned with and is derived from the expression *wishāh*, which denotes a woman's decorated scarf with pearls and jewels. The

poetic form of a muwashshah incorporates a certain number of verse lines grouped into two categories: *maṭlaʿ* ó *madhhab* and *bayt*.

**maṭlaʿ* ó *madhhab*, comprises at least two verse lines, whose end rhymes may be similar (aa) or dissimilar (ab). A muwashshah is called *kāmil* or *tām*, that is, perfect or complete, when it comprises a *maṭlaʿ* otherwise it is labelled *aqraʿ*, that is, bald. However, the first muwashshah in a cycle is always complete, while next muwashshahāt can be bald. A ideal cycle comprises five muwashshahāt, though it should be noted that the last muwashshah is

identified as *kharjah*. The text of a *kharjah* ca *muwashshah* *kāmil* o *tām* can be colloquial Arabic, *bilingua* Romance dialect or Mozarabic.

**bayt*, comprises the verse lines that follow the *maṭla*^C of a perfect *muwashshah* (*kāmil* or *tām*), or the first verse lines of a bald *muwashshah* (*aqra*^C). The *bayt* section comprises at least three verse lines whose rhymes differ from those in the *maṭla*^C or *kharjah*. The number of *abyāt* (plural of *bayt*) corresponds to the number of *muwashshahāt* in the cycle.

The rhyme scheme of *muwashshah* stanzas in a cycle of five *muwashshahāt* may look like this.

This poetic form is also known by the name *zajal*. *Zajal* poems, though, may be composed in colloquial Arabic. *Muwashshah* poets avail themselves of classical Arabic.

A specific *muwashshah* can be more precisely identified by naming the first line of the poem, the principle *maqām* row, the accompanying rhythmic pattern as well as the names of the poet and composer. For most of the well known traditional *muwashshahāt*, however, data pertaining to the person of the poet and composer is lacking. In place of this information, one usually encounters the reference *qadīm* ("old").

Regarded as the most productive and original

of the *muwashshah* composers were ^CUmar al-Baṭsh (1885-1950) of Aleppo and Sheik Sayyid Darwish (1892-1923) of Alejandría. Great *muwashshah* masters also lived during the 19th century to whom we are indebted today for setting countless older *muwashshahāt* to music and passing them on to following generations. Sheik Ahmad Qabbānī (1841-1902) of Damascus, for example, a student of Sheik Ahmad ^CAqīl of Aleppo, composed dozens of *muwashshahāt* and handed down a large *muwashshah* repertoire. Muḥammad Kamil al-Khulaci (1879-1938) of Cairo, a student of Qabbani, set several hundred *muwashshahāt* to music. Muḥammad ^CUtman (1855-1900) of Cairo, student of the great qanun master Qustāndi Mansi, created more than 150 *muwashshahāt*. Among the important *muwashshah* researchers and collectors to be mentioned are in particular the Lebanese Salim Hilu, the late Sheik ^CAli Darwish and his son Nadim of Aleppo, as well as Ibrahīm Shafiq of Cairo.

In the 9th century, Ziryāğ, the great singer at the court of Ḥaṣūn ar-Raṣīḍ, left Bagdad after a quarrel with his teacher, Ishāq al-Mawrili, and emigrated to Islamic Spain, i.e., Al-Andalus. He founded a music school in Cordoba where he carried on the musical tradition of the early Arabian Classical School of Bagdad-not,

however, without liberating it from its classicism. Ziryab's school in Cordoba quickly attained far-reaching influence. In Seville, Toledo, Valencia and Granada also, his teachings were a guiding light and newly established music schools everywhere turned Ziryab's innovations to practice. However, the *muwashshah* was invented in the 9th Century by Mūqaddam al-Qabrī in Islamic Spain, i.e., Al-Andalus and further developed there as a poetic musical form before it also came appreciated in the eastern regions of the Arabian world, the Mashriq states of Egypt, Syria and Iraq. Characteristic of the *muwashshah* poem is that although it is composed in classical Arabic, it is not based on any of the 16 classical meters of Arabian poetry. Otherwise also, the *muwashshah* poem does not exhibit any fixed sequence of stress and *arsis*, but rather groups these to conform to a specific musical rhythmic pattern (*wazn*). Thus, linguistic and musical rhythm in the *muwashshah* are inseparably linked to one another. The musical form ABA is analogous to the poetic form AAbbbAA or ABABccABAB. The term *muwashshah*, however, not only designates the poem, but also the musical section in which the poem is sung. In each *muwashshah* the tones and tonal areas characteristic of the *maqām* are developed

musically. Here, the singer assumes the leading role. Whereas the instrumentalists indeed also sing, the part of the soloist often appears an octave higher than the choir part.

The *muwashshah* tradition of the Arabian East-from Aleppo of the 18th and 19th centuries to the Egyptian *muwashshah* of the present-is, however, to be distinguished from the *muwashshah* poetic form of Al-Andalus inasmuch as the *muwashshah* poets of the East feel bound to the strict rules of Arabian meter, while in Islamic Spain, these rules are ignored. Nevertheless, the *muwashshah* is still regarded today, in Mashriq also, as *andalusī*, something that in fact also holds completely true for the musical performance form.

In a *muwashshah* ensemble, the instrumentalists often also make up the choir. The part of the solo singer consists usually only of a few of the lines of the presented. The instruments performing are the plucked short-necked lute (^Cūd), the violin (*kamanjah*), the plucked box zither (*qanūn*), the goblet drum (*darabukkah*) and the tambourine (*daff*). In Aleppo, *muwashshahāt* were composed on several *maqām* rows and presenting up to three *awzan*. Moreover, in the *bayt* section of a *muwashshah*, it was also possible to modulate to neighboring *maqāmat*.

LE WAŞLAH ANDALOU D'ALEP (SYRIE)

waşlah

Un *waşlah* est l'interprétation de jusqu'à 8 *muwashshaḥāt* (pluriel de *muwashshaḥ*) successivement, avec une introduction instrumentale. Un trait commun à toutes les sections de ce type de cycle *waşlah* est le *maqām*, où la combinaison de pièces peut comporter des œuvres de différents poètes et compositeurs. La composition *muwashshaḥ* (interprétée au début d'un cycle peut inclure une *wazn* plus longue que les *muwashshaḥāt* qui lui succèdent. À Alep, on connaît un total de 22 *waşlāt* (pluriel de *waşlah*), lesquels sont dénommés selon le *maqām* auquel ils appartiennent (par exemple, *waşlah à maqām rast*, *waşlah à maqām ḥijāz*, *waşlah à maqām sīkāh*).

maqām

Le terme *maqām* désigne un cadre modal de la musique arabe. Il montre non seulement les écarts intervalliques entre des tons d'un ordre spécifique, mais aussi, et plus exactement, l'état émotionnel qui se crée dans la réalisation et le développement du cadre modal basé sur un type d'écarts intervalliques qui constituent le mode *maqām*. Du point de vue historique, le terme *maqām* est communément employé par les spécialistes de la musique arabo-islamique du XIV^e siècle.

Le *maqām* désigne un procédé unique basé sur l'improvisation qui caractérise l'art musical arabe et une grande partie du monde qui comprend l'Afrique du Nord, l'Asie occidentale et centrale. La structure du *maqām* dépend de l'organisation fixe ou libre des facteurs temporels et tonals. La composante tonale-spatiale est organisée, modelée et amplifiée au point de devenir le facteur décisif et essentiel du *maqām*, tandis que l'aspect rythmique et temporel, dans ce type de musique, n'obéit à aucune forme d'organisation définie. C'est cet aspect qui constitue réellement le trait essentiel du phénomène *maqām*, c'est-à-dire, la libre

organisation de la dimension rythmique-temporelle et l'organisation fixe et obligatoire de l'élément tonal-spatial. Ainsi donc, le *maqām* n'est soumis à aucune règle organisationnelle concernant le paramètre temporel; autrement dit, il ne possède aucun schéma de mesures régulières et établies, ni aucun "tactus" bien défini. Le rythme caractérise le style de l'interprète et dépend de la manière et de la technique employées dans l'interprétation ou dans le chant, mais il ne caractérise pas le *maqām* en tant que tel. La singularité de cette forme réside dans le fait qu'il n'est pas construit à partir de motifs –leur élaboration, variation et développement– mais sur un certain nombre de passages mélodiques de différentes longueurs qui donnent lieu à un ou plusieurs niveaux tonals, établissant ainsi les diverses phases du développement du *maqām*. Celui-ci est basé spécifiquement sur une réalisation systématique de niveaux tonals qui évoluent progressivement des registres les plus bas à des registres plus élevés pour atteindre le climax qui constitue alors la forme. La réalisation d'un *maqām* original et réellement convaincant exige un don créateur semblable à celui d'un compositeur de génie. Néanmoins, ce

phénomène ne peut être considéré que partiellement comme forme de composition parce qu'un *maqām* ne peut être, en aucun cas, identique à un autre: on le recrée chaque fois comme une nouvelle composition. Le facteur compositionnel apparaît dans l'organisation tonale-spatiale prédéterminée du nombre fixe de niveaux tonals sans répétitions, le facteur improvisation intervenant librement dans la conception rythmique-temporelle. L'interrelation entre la composition et l'improvisation constitue le trait le plus caractéristique du phénomène *maqām*.

Quelques exemples de *maqām*:

Wazn

Les genres dotés d'une organisation rythmique-temporelle fixe ont des mesures claires, compactes et régulières qui produisent une segmentation du temps organisée et facilement reconnaissable. Le *muwashshaḥ* appartient à ce type de genres. D'autre part, les genres qui présentent une organisation rythmique-temporelle libre ont une structure rythmique-temporelle sans mesures ni motifs réguliers et n'ont pas de

mesure fixe (pulsation). Le taqsim appartient à ce genre. Néanmoins, le modèle rythmique de la musique arabe s'appelle le wazn, littéralement "mesure". Ce type de modèle est également connu sous les noms de uṣūl, mizān et ḍarb. Le répertoire wazn d'Arabie se compose de quelque 100 cycles.

Exemples de modèles rythmiques wazn d'Arabie:

Le muwashshaḥ andalou

Le terme de muwashshaḥ s'applique à un art musical vocal autonome des Arabes dont les textes sont basés sur la forme poétique du même nom. Dans son livre dār at-tīrāz, l'auteur Ibn Sanā^c al-Mulk (1155-1211) définit le muwashshaḥ comme une poésie à mesure spéciale (groupes syllabiques) kalām manẓūm cala wazn makhṣūṣ. Le mot muwashshaḥ signifie précisément "orné de" et est un dérivé de l'expression wishāḥ qui désigne une coiffure de femme ornée de perles et de pierres précieuses. La forme poétique du muwashshaḥ incorpore un certain nombre de vers regroupés en deux catégories: maṭla^c ou madhhab et bayt.

*maṭla^c ou madhhab comprend au moins

deux vers dont les finals rythmiques peuvent être égaux (aa) ou différents (ab). On appelle muwashshaḥ kāmīl ou ṭām, c'est-à-dire, parfait ou complet, celui qui comprend un maṭla^c, et sinon il s'appellera aqra^c, c'est-à-dire, simple ou incomplet. Cependant, le premier muwashshaḥ d'un cycle est toujours complet, tandis que les muwashshaḥāt suivants peuvent être incomplets. Un cycle idéal comprend cinq muwashshaḥāt, mais on observera que le dernier muwashshaḥ s'appelle kharjah. Le texte d'un kharjah peut être en arabe courant, en dialecte vulgaire bilingue ou mozarabe.

*bayt comprend les vers qui succèdent au maṭla^c d'un muwashshaḥ kāmīl o ṭām (c'est-à-dire, parfait) ou au premier vers d'un muwashshaḥ aqra^c. La section bayt comporte au moins trois vers dont les rimes différent de celles du maṭla^c ou kharjah. Le nombre de abyat (pluriel de bayt) correspond au nombre de muwashshaḥāt du cycle.

Le schéma rythmique des "stanzas" d'un muwashshaḥ dans un cycle de cinq muwashshaḥāt ressemblera à celui qui est représenté sur la fig. de la page.

La forme poétique du muwashshaḥ est

aussi connue sous le nom de zajal. Toutefois, les poèmes zajal peuvent être écrits en arabe vulgaire. Les poètes du muwashshaḥ utilisent l'arabe classique.

Un muwashshaḥ concret peut s'identifier plus précisément par le premier vers, le premier maqām, le modèle rythmique d'accompagnement ainsi que par les noms du poète et du compositeur. Néanmoins, pour la plupart des muwashshaḥāt traditionnels les plus connus, on ignore le nom du poète et du compositeur. Au lieu de ce renseignement, on trouve normalement la référence de qadīm (ancien).

Quant aux compositeurs de muwashshaḥāt les plus prolifiques et originaux, on mentionnera plus particulièrement ^cUmar al-Baṭṣh (1885-1950) d'Alep et Sheik Sayyid Darwish (1892-1923), d'Alexandrie. Le XIXe siècle connut également de grands maîtres du muwashshaḥāt auxquels nous devons la musique d'anciens muwashshaḥāt qui ont pu ainsi être retransmis aux générations suivantes. Sheik Ahmad Qabbānī (1841-1902) de Damas, par exemple, et un de ses élèves, ^cAqīl d'Alep, composèrent des douzaines de muwashshaḥāt et leur répertoire en comportait un grand nombre.

Muhammad Kāmīl al-Khulaci (1879-1938) du Caire, disciple de Qabbānī, composa la musique de plusieurs centaines de muwashshaḥāt. Parmi les chercheurs et les collectionneurs de muwashshaḥāt les plus importants, on mentionnera plus particulièrement le Libanais Salīm Ḥilū, Sheik ^cAlī Darwish et son fils Nadīm d'Alep ainsi que Ibrāhīm Shafīq du Caire.

Au IXe siècle, Ziryāb, le grand chanteur de la cour de Hārūn ar-Rashīds, abandonna Bagdad à la suite d'un affrontement avec son maître Ishāq al-Mawṣilī et émigra à Al-Andalus (l'Andalousie). À Cordoue, il fonda une école musicale où il poursuivit la tradition musicale de l'ancienne école Classique d'Arabie existant à Bagdad, non sans se libérer, dans une certaine mesure, de ce classicisme. L'école de Ziryāb de Cordoue devint rapidement célèbre. À Séville, à Tolède, à Valence et à Grenade, on adopta ses enseignements et, en de nombreux endroits, on implanta de nouvelles écoles où l'on mit en pratique ses innovations. Cependant, le muwashshaḥ fut inventé au IXe siècle par Muqaddam al-Qabrī, en Andalousie et il s'y développa en tant que forme poétique et musicale avant d'être apprécié dans les régions orientales

du monde arabe, en Égypte, en Syrie et en Iraq. Bien qu'il soit composé en arabe classique, le trait caractéristique du muwashshaḥ n'est basé sur aucun des 16 mètres classiques de la poésie arabe. D'autre part, cette forme du muwashshaḥ ne présente aucune séquence fixe à temps fort et à temps faible, mais des groupes de vers qui constituent un modèle rythmique et musical spécifique (wazn). De cette manière, dans le muwashshaḥ, le rythme linguistique et le rythme musical sont inséparablement liés. La forme musicale ABA est analogue à la forme poétique AAbbbAA ou ABABcccABAB. Le terme de muwashshaḥ, toutefois, désigne non seulement le poème mais également la section musicale dans laquelle le poème est chanté. Dans chaque muwashshaḥ, les tons et les zones tonales caractéristiques du maqām sont développés musicalement. Le chanteur assume le rôle principal et, bien que les instrumentistes chantent également, la partie du soliste se situe souvent une octave au-dessus de la partie du chœur.

La tradition du muwashshaḥ de l'Orient arabe, depuis celle d'Alep, aux XVIII^e et XIX^e siècles, jusqu'à la tradition égyptienne actuelle, se distingue de la forme poétique

du muwashshaḥ d'Andalousie dans le fait que les poètes orientaux tendent à respecter les règles strictes de l'arabe classique, tandis que dans l'Espagne islamique, on ignore ces règles. Cependant, dans les régions du Mashriq, le muwashshaḥ est considéré, aujourd'hui encore, comme andalou, ce qui est absolument certain en ce qui concerne la forme de l'interprétation musicale.

Dans un groupe d'interprètes de muwashshaḥ, il est fréquent que les instrumentistes interprètent la partie du chœur. La partie du chanteur soliste consiste habituellement en quelques vers. Les instruments sont le luth à manche court (ʿūd), le violon (kamandja), la cithare à caisse (qānūn), le tambour (darbukka) et le tambourin (duff). À Alep, les muwashshaḥāt se composent de plusieurs maqām et présentent trois awzān. De plus, dans la section bayt d'un muwashshaḥ, il est aussi possible de moduler vers des māqamāt voisins.

La Grabación / The Recordings / L'Enregistrement

waṣlah de maqām ḥijāz /
waṣlah of the maqām ḥijāz / waṣlah à maqām ḥijāz

1. samāʿī
música: Muḥammad ʿAbdo
wazn: samāʿī thaqīl

Una waṣlah comienza con un samāʿī o un bashraf. Ambos son formas instrumentales de la música árabe que se relacionan con el modelo turco semai y pešrev. Un samāʿī se compone de tres o cuatro diferentes segmentos o khānāt. Entre estos segmentos, sin intercalar ninguna pausa u otra cesura musical, hay un intermezzo fijo (taslīm), una especie de ritornello. El samāʿī se basa en una combinación de elementos binarios y ternarios 3+2+3+2 y se interpreta siempre por un conjunto instrumental mientras un patrón rítmico acompaña con la darabukkah y el riqq.

A waṣlah begins with a samāʿī or a bashraf. Both are instrumental forms of Arabian music that can be traced back to the Turkish model semai and pešrev. Samāʿī is composed of three or four different segments, the khānāt (plural of khāna). Performed between the segments, not marked off by any pause or other musical caesura, is an unchanging intermezzo (taslīm), a kind of ritornello. The samāʿī is based on a combination of binary and tertiary elements 3+2+3+2. The samāʿī is a rule performed by an instrumental ensemble, whereby an accompanying rhythmic pattern is played on the goblet drum (darabukkah) and the tambourine (riqq).

Une *waṣlah* commence par un *samāʿī* ou un *bashraf*. Dans les deux cas, il s'agit de formes instrumentales de la musique arabe qui sont en rapport avec le modèle turc *semāi* et *peşrev*. Un *samāʿī* se compose de trois ou quatre segments différents ou *khānāt*. Entre ces segments, sans intercaler aucune pause ou autre césure musicale, il y a un intermède fixe (*taslīm*), sorte de ritournelle. Le *samāʿī* est basé sur une combinaison d'éléments binaires et ternaires 3+2+3+2 et il est toujours interprété par un ensemble instrumental tandis qu'un modèle rythmique marque l'accompagnement de la *darbukka* et du *riqq*.

2. *muwashshah* “yā ghuṣayna-l-bānī”

wazn: *samāʿī* *thaqīl*

música: Sayyid Darwish.

texto: anónimo.

matla^C: yā ghuṣayna-l-bān ḥirtu fī amrī
 in-nanī walhān āhi law tadrī
 bayt: zādātī-l-ashjān fī-l-hawā-l^Cudhrī
 wa^Canā ḥayrān kātīmu-s-sirri.

matla^C: Oh, rama del árbol de la moringa (la amada), me siento perplejo.
 Ah, desearía que supieras que estoy loco de amor por tí.
 bayt: Mis penas aumentan a causa de mi amor espiritual
 me siento frustrado, guardaré mi secreto.

matla^C: Oh branch of the ben-oil tree (the beloved), I am perplexed,
 Ah! I wish that you Know That I am madly in love (in you).

bayt: (My) worries increased because of (my) spiritual love
 I am baffled, however, I shall keep my secret.

matla^C: Oh, branche de l'arbre du moringa (la bien-aimée), je me sens perplexe.
 Ah, je désirerais que tu saches que je suis follement amoureux de toi.

bayt: Mes peines augmentent à cause de mon amour spirituel
 Je me sens frustré, je garderai mon secret.

3. *muwashshah* “mā-ḥtiyālī”

wazn: *aqsāq*

música y texto: anónimos.

matla^C: mā iḥtiyālī yā rifāqī fī ghazālin
 ʿallama-l-ghuṣna-t-tathannī ḥīna māl
 bayt: dhubtu shawqan wa hwa^Cannī mu^Cruḍun
 lastu adrī ahuwa bukhluṇ am dalāl

matla^C: Oh amigos, cómo podría engañar a mi gacela (la amada)
 Quién enseñó a las ramas a envolverla cuando ella se reclinaba
 bayt: Me consumo suspirando por ella, pero me ha abandonado.
 No se si es por frivolidad o por coquetería.

matla^C: Oh friends! How can I trick my gazelle (my beloved)
 Who taught the branches to fold the moment she would recline.
 bayt: I pined away because of my yearning to her, but she abandoned me
 I do not know! Is it thriftiness or coquettishness.

matla^C: Oh mes amis, comment pourrais-je tromper ma gazelle (la bien-aimée)
 Qui a appris aux branches à l'envelopper lorsqu'elle s'appuie
 bayt: Je me consume de soupirer pour elle, mais elle m'a abandonné.
 Je ne sais si par frivolidé ou par coquetterie.



4. muwashshah "hajarni ḥabībī"

wazn: muḥajjar

música y texto: anónimos.

matla^C: hajarni ḥabībī wala dhanbun lī
 wazāda bilahaybī walā raqqa lī
 nādaytu yā tabībī billāhi ruq li

bayt: ghazālī hajar wa minnī nafar
 wa khallafa li^Caynī-l-bukā was-sahar

matla^C: Me abandonó mi amada, aunque no la había engañado
 Aumentó mi pasión, pero no se apiadó de mi
 Yo gritaba: Oh mi consejero, en el nombre de Allah,
 sé sincero conmigo.

bayt: Mi gacela, (la amada) huyó de mi lado
 dejando insomnio y lágrimas en mis ojos.

matla^C: My beloved deserted me, though I did not cause a misdeed,
 My passion heightened, nevertheless, my beloved did not pity me
 I screamed: "Oh! My counselor, by Allah's name, be candid to me

bayt: My gazelle (beloved) deserted and escaped me
 (My beloved) left behind tears in my eyes and wakefulness.

matla^C: Ma bien-aimée m'a abandonné, et pourtant je ne l'avais pas trompée
 Ma passion s'est accrue, mais elle n'eut pas pitié
 Je criais. Oh mon conseiller, au nom d'Allah,
 Sois sincère avec moi.

bayt: Ma gazelle (la bien-aimée), s'est enfuie loin de moi
 me produisant l'insomnie et des larmes dans les yeux.

5. muwashshah "yā fātina-l-ghuzlān"

wazn: maṣmūdī

música y texto: anónimo.

matla^C: yā fātina-l-ghuzlāni-smaḥ wi kalimnī
 yakfī kalāmi-n-nas wanta mkhāṣimnī
 bayt: al-laylu ^Calayya ṭāl wa-dam^Cu sal silsāl
 wal-qalbu lak mayyāl ḥubbak mjanninī.

matla^C: Oh, tu que fascinas a las gacelas, por favor, hablame.
 Ya es bastante con que la gente murmure de nosotros
 aunque estamos peleados.
 La noche aparece más y más larga, y no paro de llorar.
 Mi corazón está por tí. Estoy loco de amor por tí.

matla^C: Oh! you who bewitched the gazelles, please do talk me.
 It is enough that the people are engaged in gossip about us
 and yet we are belligerent.
 The night seemed long and longer, and left me in tears.
 My heart is inclined to you. I am madly in love with you.

matla^C: Oh, toi qui fascines les gazelles, je t'en prie, parle-moi.
 Cien est bien assez que les gens murmurent sur nous
 bien que nous soyons f,chès.
 La nuit paraît de plus en plus longue, et je ne cesse de pleurer.
 Mon coeur est á toi. Je suis follement amoureux de toi.

6. muwashshah "Cunqu-l-maliḥ"

wazn: dārij

música y texto: anónimo.

matla ^C :	Cunqu-l-maliḥ-l-ghālī bir-rūḥi mā anā sālī	fidāhu māli law ṭāla maṭālī
bayt:	yā-bna-l-kirāma yā ʿāshiqīni-sh-shāmā	hajrak ʿalāmā tlāfū ḥālī

matla^C: Mi propia riqueza rescatará el hermoso cuello de mi amada
y Juro por mi alma que no suplicaré perdón, aunque tenga
que esperar mucho tiempo.

bayt: ¡Oh, hijo del benevolente! ¿Por qué me abandonas?
Ardientes amantes de Shām, ayudadme.

matla^C: My wealth shall ransom the dear handsome neck (of my beloved)
I swear by my soul that I shall not beg, though I shall wait for long

bayt: Oh! Descendant of the good-hearted! Why do you desert me?
Ardent lovers of Shām! Make up for my case.

matla^C: Ma propre richesse sauvera le cou gracieux de ma bien-aimée
et je jure sur mon âme que je ne demanderai pas pardon, même si
je devais attendre très longtemps.

bayt: Oh, fils du Bienveillant! Pourquoi m'abandonnes-tu?
Fougueux amants de Shām! venez moi en aide.

7. dūlāb

dūlāb es el nombre de una pieza corta instrumental introductoria que los intérpretes suelen utilizar para preceder la interpretación vocal dentro de la waṣlah, especialmente cuando no se va a hacer una introducción instrumental más larga como el bashraf o samā^Ci. El dūlāb se basa en melodías tradicionales en compás de 2/4, en cuya animada interpretación se expresa una cierta ligereza.

dūlāb is the term for a short instrumental introductory piece which an ensemble uses to precede a vocal performance within the waṣlah, especially when it does not intend to perform any longer instrumental introduction like the bashraf or samā^Ci. The dawālīh (plural of dūlāb) are based upon traditional melodies in 2/4 time, during whose animated performance, a certain lightness is expressed.

Le dūlāb est le nom d'un bref morceau instrumental introductif que les interprètes emploient fréquemment avant de procéder à l'interprétation vocale du waṣlah, notamment lorsqu'il n'y a pas d'introduction instrumentale plus longue comme le bashraf ou le samā^Ci. La dawālīh (pluriel de dūlāb) est basée sur des mélodies traditionnelles à mesure à 2/4 et dont l'interprétation vivace exprime une certaine légèreté.

8. taqṣīm

Yusif Sālim: qānūn solo.

taqṣīm es el nombre de la presentación instrumental de un maqām. Un taqṣīm puede ser interpretado en el laúd de mástil corto (ʿūd), el violín (kamanjah), la cítara de caja (qānūn) o la flauta (nāy).

taqṣīm is the term given to the instrumental presentation of a maqām. A taqṣīm can be performed on the short necked lute (ʿūd), the violin (kamanjah), the box zither (qānūn)

or the end blown flute (nāy).

Le terme de taqṣīm s'applique à la présentation instrumentale d'un maqām. Un taqṣīm peut être interprété au luth à manche court (ʿūd), au violon (kamanjah), à la cithare à caisse (qānūn) ou à la flûte (nāy).

9. layālī

Ahmad Khabbārī: solo.

layālī es una forma de solo vocal cuyo texto consiste en las palabras yā laylī yāʿaynī (¡Oh, mi noche! ¡Oh, mi ojo!) que como metáfora poética se refiere a la mujer amada.

Habitualmente, el layālī es interpretado por un cantante que también se acompaña con el ʿūd. En un layālī, se presenta un maqām y su característico contenido emocional.

layālī is a solo vocal form whose text consists of the words yā laylī yāʿaynī ("Oh my night! Oh my eye!"), which as poetic metaphor, refer to a beloved woman. Usually, the layālī is performed by a singer who also accompanies himself or herself on the short necked lute (ʿūd). In a layālī, a maqām and its characteristic emotional content are musically presented.

layalī est une forme de solo vocal dont le texte consiste dans les mots yā laylī yāʿaynī (Oh ma nuit! Oh mon oeil!), une métaphore poétique qui se réfère à la femme aimée. Habituellement, le layalī est interprété par un chanteur qui s'accompagne au (ʿūd). Dans un layālī apparaît un maqām avec son contenu émotionnel caractéristique.

10. qaṣīdah

Ahmad Khabbari: solo.

qaṣīdah es el nombre de un poema puesto en música consistente en más de 10 y a veces,

incluso de más de 25 versos, todos ellos basados en la misma medida clásica de la poesía árabe. La interpretación de la qaṣīdah no se basa en una fórmula rítmica fija, como en el caso de la muwashshaḥa. Musicalmente tampoco se puede establecer una construcción formal. Las secciones de estribillo pueden ser parte de la forma musical o de los pasajes improvisados.

qaṣīdah is the term for a poem set to music consisting of up to ten, sometimes also 25 or more lines of poetry. All of the lines are based on one and the same classical meter of Arabian poetry. The qarīdah performance is not based on fixed rhythmic formula, as it is the case in the muwashshah. Musically, no fixed formal construction can be ascertained. Refrain sections can be as much a part of the musical form as the improvised passages.

qarīdah est le nom donné à un poème mis en musique et qui comporte plus de 10 vers –et parfois plus de 25– basés sur la même mesure classique de la poésie arabe.

L'interprétation de la qarīdah n'est pas basée sur une formule rythmique fixe, comme dans le cas du muwashshah. Du point de vue musical, il n'existe pas non plus une construction formelle. Les sections correspondant au refrain peuvent constituer la forme musicale aussi bien que les passages improvisés.

ya wāridah ʿal-ʿin

wiḥyāt ʿinik-i-zin

yā wāridah ʿal-ʿin qbali

wiṣ-ṣābāyā-z-zīn tiḥlālī

yā bint willī tʿabbī-l-jarrah

jūdī bwaṣṣlik law kān marrah

zamʿān arīdī-l-mayyah

lā tibkhalin ʿalayyah

imlī-l-jarrah wyallāh taʿālī

lammā tirid ʿalāl-mayyah

ramītī qalbī wallah bnazrah

witfī lī nārī shwayyah.

Oh, muchacha que vas a la fuente, estoy sediento, necesito agua.

Te lo suplico por tus bellos ojos, no me desprecies.

Oh, muchacha que vas a la fuente y vuelves la cara hacia mí

llena tu cántaro y ven a mi.
 Amo a las muchachas que van a la fuente.
 Oh muchacha que llenas tu cántaro, has aprisionado
 mi corazón desde que me miraste.
 ¡Te lo suplico! Por una vez sé generosa conmigo y
 aplaca un poco este fuego que me abrasa dentro.
 Oh you (girl) who is going to the fountain, I am very thirsty I need water.
 I beg your beautiful eyes, do not be unwilling.
 Oh you who is going to the fountain facing me, fill your jar and come to me.
 I cherish beautiful girls while on their way to the fountain.
 Oh girl who is filling her jar, you have captured my heart
 the moment you glanced at me.
 I beg you! Be generous once to me, indeed, and quench a little the fire in me.

Oh, jeune fille, toi qui vas à la fontaine, j'ai soif, j'ai besoin
 d'eau. Je t'en supplie, pour tes beaux yeux, ne me dédaigne pas.
 Oh, jeune fille, toi qui vas à la fontaine et quiournes le visage vers moi,
 Remplis ta cruche et viens à moi.
 J'aime les jeunes filles qui vont à la fontaine.
 Oh, jeune fille, toi qui remplis ta cruche, tu as emprisonné
 mon coeur depuis que tu m'as regardé.
 Je t'en supplie! Pour une fois, sois généreuse avec moi
 et apaise un peu ce feu qui m'embrace en dedans.

11. qad "yā māyilāh Ḥalā-l-ghuṣūn Ḥaynī"

quḍūd (plural of qad) es el nombre de una forma vocal característica de Alepo. Su textura
 melódica es más ligera que la de la muwashshaḥa y su wazn es sencillo. El qad pertenece
 a las menos sofisticadas formas de la waṣlah.

quḍūd (plural of qad) is a term for a vocal form characteristic of Aleppo. Its melodic
 texture is lighter than that of the muwashshaḥ and its wazn is simple. A qad belongs to the
 less sophisticated vocal forms of the waṣlah.

le quḍūd (pluriel de qad) est le nom d'une forme vocale caractéristique d'Alep. Sa texture
 mélodique est plus légère que celle du muwashshaḥ et le wazn est simple. Le qad
 appartient aux formes les moins sophistiquées du waṣlah.

"yā māyilāh Ḥalā-l-ghuṣūn Ḥaynī samrah sibṭinā..."

Oh muchacha de piel oscura echada bajo las ramas del árbol,
 eres tan preciosa para mi como mis ojos, aunque me has dejado...

Oh dark skinned girl bending on tree branches,
 you are as precious as my eyes, yet you have left me.

Oh, jeune fille à la peau obscure, étendue sous les branches
 de l'arbre, tu es pour moi aussi précieuse que mes propres yeux,
 bien que tu m'aies abandonné...

12. mawwāl

ḤAli Muḥsīn : solista vocal.

El mawwāl es una forma vocal que sigue habitualmente a la interpretación de un layālī.
 Allá por el siglo IX, en los tiempos del califa Hārūn ar-Rashīd, el mawwāl fue descrito en
 conexión con la clase trabajadora. El texto se escribe, aún hoy, en árabe coloquial.

mawwāl is a vocal form which usually follows the performance of a layalī. As early as the
 9th century, at the time of the Caliph Hārūn ar-Rashīd, the mawwāl was described in

connection with the working class. The text is still composed in colloquial Arabic today.

Le mawwāl est une forme vocale qui succède généralement à l'interprétation d'un layālī. Au IX^e siècle, à l'époque du calife Hārūn ar-Rashid, le mawwāl était associé à la classe ouvrière. Aujourd'hui encore, le texte est écrit en arabe vulgaire.

ṣadduk ^Canni-l-^Cidā, yā ḥal turāl mā ḡunn!
 ayyāmnā-l-ghalyih birjū^Cahā, mā ḡunn!
 jābū-ṭ-ṭābib iydāwī ^Cillatī; qult mā ḡunn!
 qal aṭ-ṭābib al-^Cajab nādayt bihwāhim,
 qalbī mlawwa^Cyā nās, wkul yūm bihwāhim,
 qālūn ḥbāybak yjāfūk w^Cant lish tihwāhim!
 nādayt kul shay^C ^Cindhum, am mā-l-jafā! mā ḡunn!

Los enemigos te apartaron de mí. ¡Aún no me lo creo!
 ¿Podrían volver aquellos queridos tiempos pasados? ¡No creo!
 Han llamado al doctor para curar mi enfermedad. Yo les he dicho: ¡No creo!
 El doctor se ha sorprendido y ha recordado su amor.
 Oh amigos, mi corazón se enamora todos los días de alguien.
 Ellos han respondido: "Tu amada es cruel contigo. ¿Por qué la amas?"
 Yo les he respondido gritando: "¡Mi amada puede ser todo menos cruel!"
 Y no me lo creo.

The enemies drove you back away from me. I am surprised. Yet I do not suppose!
 Would our past dear and good times come back? I do not suppose!
 They call for the doctor to remedy my illness. I said I do not suppose!
 The doctor was so astonished and recall (their) love.
 Oh people, my heart is daily in love with (you) somebody.
 They answered: "Your beloved one is rude to you. Why do you love that one?"

I said aloud: "My beloved may have anything, however, never rudeness!"
 I do not suppose!

Les ennemis t'ont éloignée de moi. Je ne peux encore le croire!
 Ces chers temps passés reviendront-ils? Non, je ne le crois pas!
 On a appelé le docteur pour qu'il guérísse ma maladie.
 Je leur ai dit: Non, je ne le crois pas!
 Le docteur s'est étonné et s'est souvenu de son amour.
 Oh, mes amis, mon cœur s'éprend de quelqu'un tous les jours.
 Ils ont répondu: "Ta bien-aimée est cruelle avec toi. Pourquoi l'aimes-tu?"
 Je leur ai répondu en criant: "Ma bien-aimée est tout ce que vous
 voudrez, mais elle n'est pas cruelle!" Et je ne le crois pas.

13. qad "fūq an-nakhil"
 fūq mā-drī lama^C khadda
 mā-drī-l-qamar fūq wallāh mā-rida,
 balatnī balwā.

Sobre las palmeras un rostro refulge.
 No sé si es la luna.
 Lo juro por Dios: "No me siento atraído por ella
 pues me hizo daño y me apenó".

On the palm trees a face became shiny.
 I do not know whether it was the moon. I swear by God:
 "I am not inclined to her, however, She has distressed me
 and gave me troubles".

Sur les palmiers, un visage resplendit.

Je ne sais pas si c'est la lune.
Je le jure devant Dieu: "Je ne me sens pas attiré par elle
car elle m'a causé du mal et du chagrin".

14. qad "al-bulbul nāghā ʿa ghuṣni-l-full"

al-bulbul nāghā ʿa ghuṣni-l-full
āh yā shaqīqa-r-rīhān
qaṣdī alāqī maḥbūbī
bin al-yāsmīn war-rīhān...

El ruiseñor cantaba mientras en la rama de un
jasmín árabe, yo le decía: "Oh hermano de las anémonas,
mi objetivo es encontrar a mi amada entre los jazmines y las flores..."

The nightingale sang while on the branch of an Arabian jasmine.
I told him: "Oh brother of windflowers, my goal is to find
my beloved amid jasmine trees and flowers..."

Le rossignol chantait tandis que sur la branche d'un jasmin arabe, je lui disais:
"Oh, frère des anémones, mon but est de trouver ma bien-aimée
parmi les jasmins et les fleurs..."

15. qad "qadduka-l-mayyās yā ʿumrī"

qadduka-l-mayyās yā ʿumrī
yā ghuṣayna-l-bān kāda yasrī
anta ahlā-n-nās fi nazārī...

Tu jactanciosa estatura, querida,
que apenas se mueve, se parece a una ramita del árbol de la moringa.
A mis ojos, tu eres lo más hermoso entre los humanos.

Your swaggering stature, (my beloved), that hardly moves resembles a tiny
branch of ben tree. In my eyes you are the most beautiful among all humans...

Ta fanfaronne stature, ma bien-aimée,
Qui ne remue à peine, ressemble à une branche de l'arbre du moringa
À mes yeux, tu es ce qu'il y a de plus beau chez les humains.

16. qad "bīnī w-bīnak hārū-l-ʿawāzīl"

bīnī w-bīnak hārū-l-ʿawāzīl
ḥālī ḥāl bālībāl,
anta murādī anta-l-habīb...

Por causa de los dos, los rumores son confusos.
Mi caso es el caso, mis pensamientos, los pensamientos.
Tu eres mi fin, tu eres mi amor...

Due to both of us, the blamers are confused.
My case is the case, my thoughts are the thoughts.
You are my goal, you are my beloved...

À cause de nous deux, les rumeurs sont confuses.
Mon cas est le cas, mes pensées, les pensées.
Tu es ma fin, tu es mon amour...

٧ - دولاب

٨ - تقسيم

٩ - ليالي

قانون : يوسف سالم

غناء : أحمد خباري

١٠ - قصيدة : يا واردة عالعين

غناء : أحمد خباري

يا واردة عالعين

ظمان أريد المية

وحياة عينيكي الزين

لا تبخلين علي

يا واردة عالعين قبالي

املي جرة ويللا تعالى

والصبايا الزين تحلاي

لما ترد على المية

يا بنت ياللي تعبي الجرة

رميتي قلبي والله بنظرة

خدي بوصلك لو كان مرة

واطفيلي ناري شوية

١١ - قد : يا مايله على الفصون عيني

١٢ - موال :

غناء : علي محسن

صدوك عني العدي يا هل ترى ما أظن

أيامنا الغالية برجعوها ما أظن

جابوا الطبيب يداووا علتي قلت ما أظن

قال الطبيب العجب ناديت بهوهم

قلبي ملوع يا ناس كل يوم بهوهم

قالوا حبايبك يجافوك وأنت ليش بهوهم

ناديت كل شيء عندهم أما الجنى ما أظن

١٣ - قد : فوق النخل

فوق ما أدري لمع خده

ما أدري القمر فوق والله ما أريده

بلتني بلوى

١٤ - قد : البلبل ناغى على غصن الفل

البلبل ناغى على غصن الفل

آه يا شقيق الريحان

قصدي ألاقى محبوبي

بين الياسمين والريحان

١٥ - قد : قدك المياس يا عمري

قدك المياس يا عمري

يا غصين البان كاد يسري

أنت أحلى الناس في نظري

جل من سواك يا قدرتي

١٦ - قد : بيني وبينك حاروا العوازل

بينني وبينك حاروا العوازل

حالي حال بالي بال

أنت مرادي أنت الحبيب

إسحاق الموصلي وذهب إلى الأندلس. وهناك في قرطبة أسس مدرسة للموسيقى حيث اتبعت أسس الموسيقى العربية التقليدية الموجودة حينذاك ببغداد دون انحياز ملموس عن مسارها. وحازت مدرسة زرياب في الأندلس شهرة كبيرة وسرعان ما تسابقت كل من اشبيلية وبالنسيا وغرناطة لتبني دروسه وتعاليمه وأسست مدارس جديدة اتبعت أسلوبه ومارست ابتكاراته.

أما الموشح فقد ولد في أرض الأندلس على يد مقدم القبري في القرن التاسع وهناك تطور كفن شعر موسيقي وبعد ذلك انتقل إلى العالم العربي الذي قدره وتبناه مثل مصر وسورية والعراق.

ورغم أن قصيدة الموشحة تكتب بالفصحى إلا أنها لا تتبع أي من أوزان العروض التقليدية في الشعر العربي. هذا بالإضافة أنها لا تحتوي على تقطيعات ثابتة (قوي ثم ضعيف) بل هي مجموعة من الأبيات التي تشكل وحدة ايقاعية موسيقية معينة وتسمى بالوزن. ولهذا الإيقاع اللغوي والإيقاع الموسيقي هما عنصران لا ينفصلان في الموشح. وكلمة موشح إذن لا تطلق فقط على القصيدة بل أيضا على اللحن الموسيقي الذي يصطحبها فالموسيقى تعبر عن كل ما بالقصيدة من إيقاعات وأوزان لغوية. ومع أن المغني هو الركن الأساسي في الموشحة إلا أن الآلات

الموسيقية أيضا تغني وغالبا ما تحتوي الموشحة على عزف انفرادي وأحيانا هناك يبرز صوت طبقة فوق صوت الفرقة.

ويتميز الموشح العربي الشرقي في سورية منذ القرن الثامن عشر حتى الوقت الحالي في مصر عن الموشح الأندلسي من حيث الشكل. فإن شعراء الشرق العربي يميلون إلى احترام القواعد الصارمة للغة العربية الفصحى أما في الأندلس فغالبا كانت هذه القواعد تتحاشى ومع ذلك فالموشح ما زال يعتبر حتى اليوم في بلاد المشرق فن أندلسي وهذا صحيح فقط فيما يخص الجانب الموسيقي منه.

في فرقة موسيقية للموشحات غالبا ما يقوم العازفون بدور المغنيين والمطرب الرئيسي فقط يغني جزء صغير من الأبيات. والآلات التي تستخدم هي العود والكامنجة والقانون والدبكة والدف. في حلب تتكون الموشحة من عدة مقامات تمثل ثلاثة أوزان مختلفة وحتى داخل الجزء الخاص بالبيت يمكن إجراء تعديلات في مقامات متقاربة.

مطلع : هجرني حبيبي ولا ذنب لي
وذاد لهبيبي ولا رق لي
ناديت يا طيبي بالله رق لي
بيت : غزالي هجر ومني نثر
وخلف لعيني البكى والسهر

٥ - موشحة : يا فاتن الغزلان

موسيقى وكلمات : مجهول

وزن : مسمودي

مطلع : يا فاتن الغزلان اسمح وكلمني

يكفي كلام الناس وأنت مخاصمني

الليل علي طال والدمع سال سلسال

والقلب لك ميال حبك مجنني

٦ - موشحة : عنق المليح

موسيقى وكلمات : مجهول

وزن : دارج

مطلع : عنق المليح الفالي فداء مالي

بالروح ما أنا سالي لو طال مطالي

بيت : يا بن الكرام هجرك على ما

يا عاشقين الشام تلفوا حالي

أبعاد مختلفة تحدد مستويات الأنغام ومنها تبدأ مراحل تكوين المقام. ويبنى المقام بطريقة خاصة على أساس الأداء المنظم لمستويات الأنغام التي ترتقي من المفاتيح السفلى إلى العليا حتى تبلغ القمة و عندها يأخذ المقام صورته النهائية.

أداء مقام أصلي جدير بالإعجاب يتطلب موهبة وقدرة على الإبداع لا يملكهما إلا موسيقي عبقرى. ومع ذلك هذه العملية تعتبر إلى حد ما نوعاً من التأليف فلا يوجد مقام مطابق تماماً لمقام آخر وعند عزفه وأدائه يحاول الإبداع فيه، وكأنه يؤلف من جديد. وعامل تأليفه يتجلى فقط في التوزيع الثابت للمسافات الزمنية بين النغمات المحددة بعدد ثابت من المستويات التي لا تكرر. أما الجانب الابتكاري فيه يتطور بحرية في تصميم المسافات الإيقاعية التي تميز المقام. والعلاقة المتبادلة بين التأليف والابتكار المفاجئ هي العلامة المميزة لظاهرة المقام. في الصورة رقم ١، ٢، ٣ بعض أمثلة المقام.

الوزن

أنواع الموسيقى التي تملك مسافات زمنية إيقاعية ثابتة لها أوزان واضحة مترابطة ومنظمة وهي التي تؤدي إلى بنية إيقاعية - زمنية يمكن التعرف عليها بسهولة. وينتمي الموشح إلى هذا النوع

من الموسيقى. أما الموسيقى التي تعتمد على حرية المسافات الإيقاعية لها بنية إيقاعية بدون أوزان ثابتة ولا عناصر متساوية ولا مقاييس منتظمة (لقوة الضربات). وينتمي التقسيم إلى هذا النوع. ويسمى معيار الإيقاع في الموسيقى العربية بوزن وأيضاً يعرف بإسم أصول وميزان وضرب. ويتكون الجدول التصنيفي للوزن في الموسيقى العربية من مائة مجموعة تقريبا.

في الصورة رقم ٤، ٥ بعض أمثلة لنماذج الوزن.

الموشح الأندلسي

يطلق مصطلح موشح على فن موسيقي شفوي خاص بالعرب ومبني على نوع من الشعر يحمل نفس الإسم. قال عنه ابن سناء الملك (١١٥٥-١٢١١) في كتابه دار الطراز أنه شعر مبني على عروض خاص "كلام منظوم على وزن مخصوص". وتعني كلمة موشح مطرظ ومنها تشتق كلمة وشاح المرأة المطرظ باللؤلؤ والاحجار الكريمة. وتشتمل قصيدة الموشحة على عدد معين من الابيات التي تنقسم إلى جزئين أو مرتبتين: المطلع أو المذهب ثم البيت.

المطلع أو المذهب

يتكون المطلع على الأقل من بيتين منتهيين بنفس القافية أو الروي. وعندما تحتوي الموشحة على مطلع تسمى كاملة أو تامة وإذا لم تحتوي عليه تنتمي إذن إلى النوع الأقصر. الموشحة الأولى في الوصلة دائماً تكون من النوع الأول أي الكامل أما الموشحات التي تليها يمكن أن تكون من الناقص أو الأقصر. العدد المثالي لوصلة موشحات هو خمسة وتسمى الموشحة الأخيرة خرجة ويمكن أن يكتب نص موشحة خرجة كاملة أو تامة بلغة دارجة أو عامية أو باللهجة الرومانسية المزدوجة أي بلغة المستعربين الأندلسيين الأواخر.

البيت

يشتمل البيت على إجمالي الابيات التي تلي مطلع موشحة كاملة أو تامة أو على البيت الأول في موشحة من النوع الأقصر. وجزء "البيت" يتكون على الأقل من ثلاثة أبيات منتهية بقافية مخالفة لقافية المطلع أو الخرجة. غالباً ما يكون عدد الابيات متفق مع عدد موشحات الوصلة.

يعرف هذا النوع من الشعر أيضاً بإسم الزجل ويمكن أن يكون مكتوباً بإحدى اللهجات العامية، مع أن شعراء الموشح غالباً ما يستخدمون الفصحى. يمكن

التعرف تماماً على موشحة معينة من البيت الأول فيها أو عن طريق المقام أو نوع الإيقاع الموسيقي وأيضاً عن طريق إسم الشاعر أو مؤلف الموسيقى، رغم أن أغلبية الموشحات التي نعتبرها تقليدية مجهولة الشاعر ومؤلف الموسيقى وكل ما يقال عنها أنها قديمة.

من أهم مؤلفي وملحني شعر الموشح وأكثرهم أصالة يبرز عمر البطش (١٨٨٥-١٩٥٠) من حلب والشيخ سيد درويش (١٨٩٢-١٩٢٣) من الاسكندرية. كما يدين أيضاً هذا الفن لكبار أساتذة القرن التاسع عشر مثل الشيخ أحمد قباني (١٨٤١-١٩٠٢) من دمشق وتلميذه عقيل من حلب فقد انتشلوا كثيراً من الموشحات القديمة ولحنوها وبفضلهم وصلت إلى الأجيال التالية. كما يجدر بالذكر بأن تلميذ القباني الشيخ محمد كامل الخلعي (١٨٧٩-١٩٣٨) من القاهرة لحن مئات من الموشحات ومحمد عثمان (١٨٥٥-١٩٠٠) من القاهرة تلميذ أستاذ القانون الكبير قسطندي منسي ألف أكثر من مائة وخمسين موشحة. ومن بين أبرز الباحثين المعنيين بالموشح نذكر سليم حلو اللبناني والشيخ علي درويش وابنه نديم من حلب وإبراهيم شفيق من القاهرة.

في القرن التاسع هاجر زرياب المغني المعروف ببلاط هارون الرشيد ببغداد بعد مواجهة مع أستاذه

موسيقى أندلسية

موشحات

الترات

الوصلة الأندلسية في حلب (سورية)

الوصلة

الوصلة هي عبارة عن مجموعة من الموشحات قد يصل عددها إلى ثمانية وتبدأ بمقدمة موسيقية. ويعتبر المقام العنصر الأساسي المشترك في أجزاء الوصلة كإطار يمكن الجمع فيه بين أعمال عدة شعراء وموسيقين مختلفين. والموشحة الأولى في الوصلة يمكن أن تحتوى على وزن أطول من أوزان الموشحات التي تليها. ويصل عدد الوصلات المعروفة في حلب إلى اثنتين وعشرين وصلة تسمى كل منها حسب المقام الذي تنتمي إليه. على سبيل المثال: وصلة مقام راس، وصلة مقام حجاز، وصلة مقام سيكا.

المقام

تطلق كلمة مقام على الإطار النمطي في الموسيقى العربية وهو الذي يحدد ليس فقط حجم المسافات الفاصلة بين نغمات تابعة لنسق معين بل يبين وبدقة درجة الانفعال خلال أداء وتطور ذلك

الإطار النمطي المبني على المسافات الفاصلة التي تؤدي بدورها إلى تسميته بمقام. يرجع استعمال مصطلح مقام بطريقة شائعة بين الموسيقيين والمتخصصين إلى القرن الرابع عشر.

يمثل المقام عملية إبداع ارتجالية وحيدة في فن الموسيقى عند العرب وأيضاً في مناطق شمال أفريقيا وآسيا الوسطى والقطاع الغربي منها. وتعتمد بنية المقام على ثبات أو حرية توزيع عنصري المسافات الزمنية والانغامية. ويمكن توزيع وملامحة عنصر المسافات بين النغمات والتحكم فيه إلى درجة تجعله العنصر الأساسي في المقام. أما العامل الزمني للإيقاع في هذا النوع من الموسيقى لا يخضع لمقاييس محددة في توزيعه ويكمن الجوهر الحقيقي لظاهرة المقام في ذلك أي في حرية توزيع المسافات الإيقاعية وإجبارية ثباته بالنسبة لحجم المسافات بين النغمات وهذا يعني عدم خضوع المقام لقواعد ثابتة بالنسبة للمقاييس الزمنية فليس هناك نماذج أو جداول إيقاعية ولا أوزان مستقر عليها. الإيقاع إذن ناتج عن أسلوب العازف ولكل عازف طريقته وتقنيته الخاصة في الأداء أو الفناء ولا ارتباط لهما بالمقام في حد ذاته.

هذه الطريقة فريدة من نوعها فهي لا تقوم على عناصر أساسية يمكن أعدادها وتعدّلها وتطورها بل على عدد من فقرات موسيقية ذات





Dirección Científica
**CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
MUSICAL DE ANDALUCÍA**

Editor del Libreto
JOSÉ MARÍA MARTÍN VALVERDE

Asesoramiento Científico
HABIB HASSAN TOUMA

Diseño Gráfico
JACINTO GUTIÉRREZ
(LADUNA ESTUDIO, S.L.)

© Empresa Pública de Gestión
de Programas Culturales. 1997

Depósito Legal Se-1521-97