



LA QASBA ALGÉRIENNE ET SA MUSIQUE

VĀCLAV KUBICA

INTRODUCTION

Parmi les instruments de musique folklorique maghrébine la qasba tient une place des plus importantes. C'est une flûte en roseau, ouverte à ses deux bouts et percée d'un certain nombre de trous répartis sur sa longueur.

En jouant, les musiciens tiennent cette flûte obliquement dans une position qui fait un angle de 75° à 80° avec la ligne du nez, la main droite en haut, la main gauche en bas; l'instrument est appuyé légèrement sur la lèvre inférieure.

Chez les Maghrebins cet instrument que chacun est capable de tailler, est resté l'instrument populaire par excellence. On trouve au Maghreb un grand nombre de flûtes qui diffèrent en dimensions et en registre, portant quelquefois des noms spécifiques.

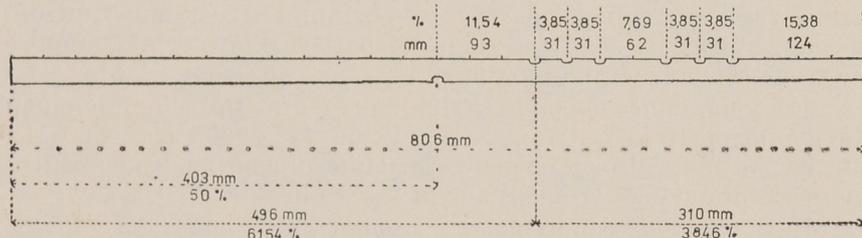
La qasba, flûte maghrébine, est la plus proche parente de la flûte nai, instrument de musique classique, en usage non seulement au Maghreb, mais aussi dans l'Orient Arabe et dans la musique turque et persane. Cette parenté est assez intéressante. Les deux instruments sont fabriqués du même matériel, dans la plupart des cas ils sont munis de six trous sur le dessus, l'instrument est légèrement conique et on souffle sur le bout plus ouvert.

Une différence des plus visibles, qui distingue les deux instruments, est le trou pour le pouce placé au dessous de la flûte nai et qu'on ne trouve jamais s'il s'agit d'une qasba.¹⁾ L'autre différence entre les deux instruments consiste dans l'espacement des trous sur le dessus de la flûte nai et de la qasba. La flûte nai est un instrument extraordinairement répandu et recherché

dans la musique classique de plusieurs grandes régions du monde musulman, l'histoire et la pratique ayant bien défini les règles de sa construction. Les théoriciens ont dressé les règles de l'espacement des trous sur le nai de la musique persane, turque et arabe. Ces règles seront très importantes pour la comparaison avec la construction de la flûte qasba.

Pour la musique turque, Raouf Yekta donne les règles suivantes:²⁾ „Le mansour Néi est fait régulièrement d'une seule tige de roseau ouverte, d'une longueur normale de 806 millimètres. Cette tige est divisée avec une précision mathématique en 26 segments, comme on le voit par la figure ci-dessous; le milieu de sa longueur, situé au treizième segment, est marqué d'un trou à la partie inférieure au moyen duquel on obtient la note fa, et non l'octave de la fondamentale, qui est sol. etc. De ce point à l'extrémité, on compte encore six trous placés à la partie supérieure de l'instrument aux quatrième, cinquième, sixième, huitième, neuvième et dixième segments. Voici cette figure:“

(Les données sont indiquées en millimètres et en pourcentage de la longueur totale de la flûte)

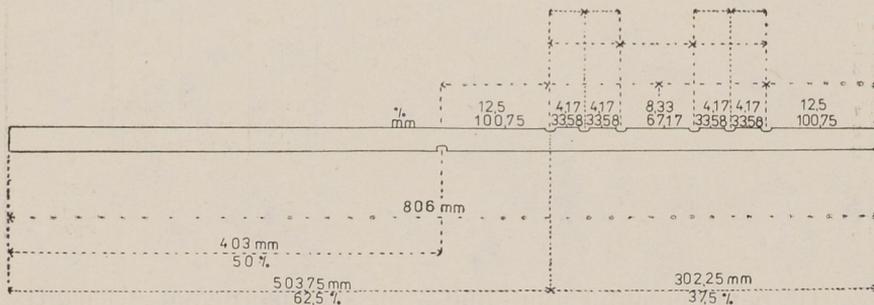


J. Rouanet répète pratiquement les mêmes données:³⁾ „Le type normal (du nai) a 806 mm et la tige est divisée en 26 segments. Le milieu marqué au 13^e segment porte le premier trou supérieur qui se trouve donc au 403 mm. Les autres trous sont ouvertes aux:

au 10 ^e segment	496 mm
9 ^e	527 mm
8 ^e	558 mm
6 ^e	620 mm
5 ^e	651 mm
4 ^e	682 mm

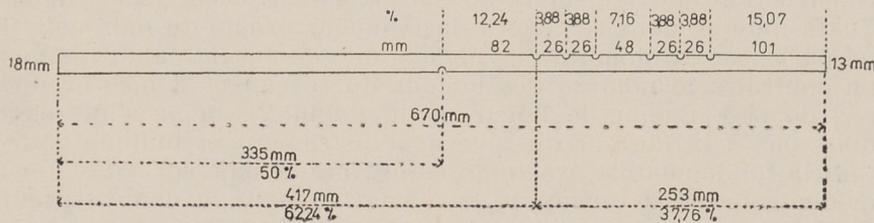
S. Mahdi donne des règles un peu différentes:⁴⁾ „Cet instrument doit comporter neuf intervalles égaux que séparent les noeuds du roseau. Il a un trou au milieu. La partie inférieure est divisée en quatre; on y fait deux trous, dont l'un est à un quart de distance du premier et l'autre à un quart de la base tout en

étant opposé au premier trou. L'intervalle limité par ces deux trous devra être divisé en trois pour placer les deux autres trous. Enfin on place un trou au milieu des deux supérieurs et un autre au milieu des deux inférieurs, suivant le schéma suivant:



Nous pouvons constater les différences entre ces deux schémas de nai.

Pour compléter le problème de la construction et de l'espacement des trous de la flûte nai, examinons encore un des nais en usage dans la musique classique irakienne, dont la fondamentale est la.



On pourrait ainsi ajouter encore autres schémas de différents nais provenant de différentes régions et constater, dans la plupart des cas, les petites différences de construction.

Mais pour pouvoir comparer la construction du nai et de la flûte qasba, les exemples de la construction du nai ci-dessus mentionnés sont tout à fait suffisants.

Examinons encore ces exemples dans un aperçu, où toutes les données sont indiquées en pourcentage de la longueur d'une flûte schématique.

Numéro 1 est le schéma de Raouf Yekta et J. Rouanet.

Numéro 2 est le schéma de S. Mahdi.

Numéro 3 est le schéma du nai irakien.

1	50	11,54							
2	50	12,50							
3	50	12,24							
1		61,54							
2		62,50							
3		62,24							
1			3,85	3,85	7,69		3,85	3,85	
2			4,17	4,17	8,33		4,17	4,17	
3			3,88	3,88	7,16		3,88	3,88	
1									15,38
2									12,50
3									15,07

On peut constater alors que — aussi en cas de nai — les différentes théories et la pratique aboutissent aux données de la construction de cette flûte qui peuvent différer l'une de l'autre. Mais il est important que le constructeur du nai soit bien conscient de l'échelle musicale et des intervalles plus ou moins exacts, qu'il veut atteindre par la construction de l'instrument et qu'il se serve pour cette construction d'une théorie aussi plus ou moins exacte.

Mais il faut souligner encore un autre fait concernant la construction non seulement du nai mais aussi de la qasba. Raouf Yekta indique dans sa théorie la longueur exacte du néi, mais il ne parle pas du nombre des noeuds du roseau. S. Mahdi indique au contraire le nombre des noeuds du roseau et il ne s'occupe pas de la longueur de l'instrument. Raouf Yekta ne s'intéresse donc pas à la largeur du tube de l'instrument et indique pourtant la fondamentale exacte de cette flûte comme sol. Mais il est évident que deux tuyaux de la même longueur et d'une largeur différente doivent produire une fondamentale différente.

Pour éviter la nécessité d'indiquer la largeur exacte des tubes de différentes flûtes, les constructeurs de ces instruments parlent seulement du nombre des noeuds qu'une certaine flûte doit comporter. Le nombre des noeuds sur le tuyau d'une certaine longueur indique *approximativement* la largeur du tube. Par contre, un certain nombre des noeuds d'un tuyau n'indique point la longueur de ce tuyau. Il en résulte que deux flûtes de la même longueur mais avec un nombre des noeuds différent ont une fondamentale différente. Une flûte avec trois noeuds par exemple est plus basse qu'une flûte avec cinq noeuds. Mais la flûte nai, indépendamment de sa longueur, doit — théoriquement et pratiquement — comporter toujours 8 noeuds. Dans la musique irakienne par exemple, tous les nais de longueurs suivantes comportent 8 noeuds:

1. 419,5 mm
2. 460,2 mm
3. 489,4 mm
4. 521,5 mm
5. 553,5 mm
6. 594,2 mm
7. 670,0 mm
8. 763,2 mm

C'est une collection normale de nais, employée couramment à Bagdad par un seul joueur.

La règle de construction du nai de S. Mahdi doit donc regarder tous les nais qui comportent 8 noeuds, indépendamment de la longueur du tuyau.

En cas de qasba le problème des noeuds est tout à fait différent. En Algérie le nombre des noeuds de la qasba peut varier non seulement d'une région à l'autre mais aussi au dedans d'une seule région. On peut dire que, quelquefois, le nombre des noeuds de la qasba caractérise une certaine région. Le nombre des noeuds n'est pas choisi au hasard, mais il répond aux exigences du constructeur.

C'en est la même chose avec la disposition des trous sur la qasba, qui est aussi variable d'une région à l'autre. Les raisons de ces faits seront expliquées plus tard. En tout cas, on ne peut pas être d'accord ni avec l'assertion que: "ce soit un roseau troué sans méthode", comme le dit S. Mahdi,⁵⁾ ni avec l'avis que "nulle condition de longueur de colonne d'air et de la position des trous n'étant déterminée par une loi acoustique, on doit trouver des flûtes dans tous tons imaginables . . .", comme le dit J. Rouanet,⁶⁾ ni avec les assertions semblables d'autres auteurs.

On n'a pu arriver à ces assertions erronées que par une étude qui a examiné la qasba séparément de sa musique régionale.

En plus S. Mahdi parle de "neuf intervalles égaux que séparent les noeuds du roseau du nai".⁷⁾ Cette assertion est aussi plus ou moins théorique, et parle d'un état idéal. Les distances des noeuds d'une seule flûte nai sont assez variables dans la pratique et on peut en dire autant de la flûte qasba.

LA QASBA ALGÉRIENNE LA QASBA DES HAUTS PLATEAUX

La qasba est un instrument populaire, c'est à dire un instrument qui n'est pas employé dans la musique classique algérienne. Tout de même selon la fonction et l'exploitation des possibilités techniques du jeu de qasba dans ce domaine non classique, il est possible de classer cet instrument dans deux domaines différents. C'est premièrement la qasba des grandes formes de la musique populaire et puis la qasba des airs simples, populaires au sens propre.

La qasba des grandes formes de la musique populaire algérienne est avant tout la qasba des Hauts Plateaux. Par sa construction elle ne diffère pas trop des instruments des autres régions d'Algérie. C'est toujours un simple instrument de roseau avec, pour la plupart des cas, six trous. Mais ce sont des possibilités techniques, exploitées par les musiciens des Hauts Plateaux, qui différencient cet instrument des instruments d'autres régions.

La qasba des Hauts Plateaux est étroitement liée avec les genres vocaux de cette région, surtout avec le genre appelé communément "Aie! aie!". Ces genres sont toujours chantés par un soliste. Chaque exécution est introduite par un prélude des qasbas qui jouent aussi les interludes entre les différentes parties du chant. La mélodie se déroule sur un rythme libre. Une des qasbas tient la pédale, l'autre joue la mélodie. Une partie rythmée des qasbas est ajoutée à la fin. Pendant le chant du soliste, les deux qasbas se réunissent sur la pédale. La partie rythmée est jouée à l'unisson.

Il est important que chacun de ces genres vocaux soit lié premièrement avec son propre échelle musicale et deuxièmement avec une certaine somme de formules mélodiques typiques, qui servent de base pour le développement des mélodies chantées et jouées.

Il arrive quelquefois que — surtout dans les parties de la qasba — la tessiture mélodique contienne une quarte ou une quinte; une autre fois elle atteinte jusqu'à deux octaves.

Si la qasba, telle que l'instrument de la musique expressément populaire, n'emploie jamais la deuxième force de souffle, c'est justement l'emploi de la deuxième force de souffle, qui approche la qasba des Hauts Plateaux des possibilités de la flûte naï et qui distingue sa musique et ses possibilités techniques des qasbas d'un simple berger.

Le deuxième force de souffle permet aux Hauts Plateaux d'obtenir l'octave (jamais la quinte) des sons fondamentaux. Les notes obtenues par la deuxième force de souffle ne servent pas seulement à répéter une partie mélodique une octave plus haut:

elles sont usitées au contraire pour développer l'autre somme des formules mélodiques, typiques pour tel ou tel genre.

L'exemple typique de l'emploi de la deuxième force de souffle:

The musical score is written on four staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as = 120. The first three staves show a melodic line with various rhythmic patterns and ornaments. The fourth staff continues the melody and includes a section labeled "La deuxième force de souffle" with a five-note slur and a "3" below it, followed by "etc."

C'est le commencement d'une introduction instrumentale des gasbas pour un «Aie! aie!», la plus importante forme vocale des Hauts Plateaux. De telles introductions ne sont pas liées à une seule variété d'un certain genre d'«Aie! aie!». Au contraire, elles peuvent introduire toutes les variétés d'un certain genre qui emploient les mêmes échelles mélodiques et les formules mélodiques semblables.

On peut dire que les joueurs de gasba qui sont bien versés dans la richesse des formules mélodiques d'un certain genre d'«Aie! aie!», peuvent accompagner le chanteur sans connaître d'avance les détails du développement de la mélodie vocale du soliste. Les formules mélodiques d'une introduction instrumentale doivent correspondre avec le caractère d'un certain genre. Dès le commencement du chant les gasbas se bornent à la pédale. Dans les interludes elles imitent du plus proche les formules mélodiques chantées par le soliste.

L'ÉCHELLE DE LA QASBA DES HAUTS PLATEAUX

Si la disposition des trous sur les qasbas provenant non seulement des différents pays du Maghreb mais aussi des différentes régions d'Algérie est différente, cela ne veut pas dire que l'instrument et la disposition des trous soient le résultat d'un simple hasard. Au contraire: par la disposition des trous les constructeurs s'efforcent d'obtenir une succession des intervalles bien déterminée d'avance. Ce but n'est jamais atteint de manière qui répondrait à un état idéal et absolu. Les instruments destinés au jeu à l'unisson peuvent être différents déjà dans les détails de leur construction (voire l'exemple de deux qasbas d'Aurès), et le jeu en unisson de plusieurs qasbas s'éloigne assez fréquemment de l'unisson absolu. Mais les dissonances éventuelles ne sont pas considérées comme un défaut fondamental, si les qualités des intervalles d'une certaine échelle sont respectées en général. Ces intervalles — une échelle musicale — ne prennent naissance dans l'imagination d'un constructeur ou d'un joueur de qasba. Ils sont donnés d'avance par un certain genre, par l'échelle typique d'un certain genre, pour l'accompagnement duquel une certaine qasba est destinée.

Ce fait répond aussi à la question, si les différentes régions d'Algérie sont caractérisées par une certaine échelle musicale de leurs qasbas. Cela dépend de la richesse des différents genres musicaux accompagnés par la qasba ainsi que des différences des échelles de ces genres, dont le nombre peut varier d'une région à l'autre. De plus il se trouve que vu le grand nombre des échelles des genres caractéristiques pour une certaine région, certaines échelles sont plus en usage que les autres. Evidemment, on peut en dire autant des qasbas. Certaines régions, comme par exemple les Hauts Plateaux, sont très riches en genres et leurs variétés, d'autres régions se limitent à quelques genres seulement.

Il n'est pas possible de citer ici tous les genres qui existent dans la région des Hauts Plateaux, mais quelques exemples suffiront pour donner une idée des exigences présentées par les différents genres et de leurs variétés pour les qasbas et leurs échelles. Il ne s'agit pas seulement des changements d'une hauteur absolue qui exigent l'emploi de plusieurs qasbas de taille différente qui donnent les mêmes échelles d'une hauteur absolue différente. Quelques genres exigent des instruments différents aussi quant à la construction et la disposition des trous qui répondent aux exigences des échelles particulières.

Dans le genre sroudji (appelé communément «Aie! aie!») existent entre autres les variétés avec les échelles suivantes:

Mesadi:		la finale	
Saihi:		la finale	
Babouri:		la finale	
Seta wa tlatin:		la finale	
Barhouni:		la finale	
Gharbi:		la finale	
Charqui:		la finale	
Sahli:		la finale	
Ghats:		la finale	
Qsouri:		la finale	

Il va sans dire que le musicien ne se sert pas toujours de plusieurs instruments pour chaque changement d'échelles. Quelquefois il „chromatise“ quelques notes à l'aide du doigté. Cela peut avoir lieu aussi à l'intérieur d'un passage mélodique d'un seul genre.

Par exemple:

Cette „hésitation chromatique“ est assez fréquente dans les introductions instrumentales des qasbas à certaines formes vocales. Quelquefois cela donne l'impression comme si le joueur cherchait des formules mélodiques adéquates au genre qui suivra, quelquefois ces changements caractérisent même un certain genre ou une variété.

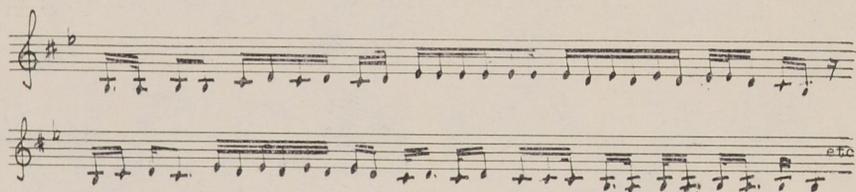
Les possibilités techniques ne sont pas épuisées par un simple changement chromatique d'un ton. Dans la partie concernant la qasba d'Aurès nous allons voir que les joueurs sont capables d'employer des vrais microintervalles même dans la construction d'un passage mélodique.

Nous avons vu que les échelles des variétés du genre sroudji se bornent dans la plupart des cas à la quinte, quelquefois à la quarte ou la sixte. Mais le parcours de ces intervalles dans ces formes sert de base pour le développement de la fantaisie musicale qui épuise toutes les possibilités données.

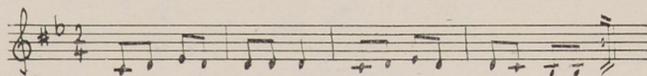
Les mêmes échelles sont liées aussi avec les simples airs de la musique populaire proprement dite, ce que prouve l'unité des moyens d'expression musicale de cette région. La différence entre la simple musique populaire et les grandes formes de cette musique ne consiste pas dans l'emploi de différentes échelles, (et par conséquence de différentes qasbas), mais dans l'exploitation différente des mêmes échelles. La qasba et les échelles sont donc les mêmes. Mais la ligne mélodique des simples airs est plus limitée, la construction mélodique plus modeste, avec une mélodie très courte, répétée sans fin.

La différence entre les deux mélodies suivantes basées sur la même échelle musicale est très claire:

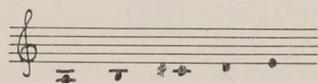
1. Introduction des qasbas à la variété gharbi du genre sroudji:



2. La même échelle sert de base pour un air populaire d'Aflou de répertoire épique, spécialité des meddahs ambulants (aeds), qui se produisent surtout sur les places publiques à l'occasion de fêtes votives. C'est une mélodie très courte, assez rapide, qui alterne entre le chant et la qasba et se repète sans fin:



Après une analyse accomplie des grandes formes et des simples airs de la musique populaire des Hauts Plateaux liées avec la qasba, on peut constater que l'échelle le plus souvent usitée et typique de cette région est la suivante:



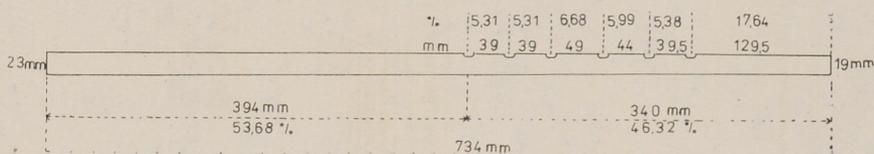
qui revient très souvent dans les formes les plus variées. Cette constatation ne regarde toutefois que les expressions musicales liées avec la qasba. Dans les autres formes, liées par exemple avec l'hautbois zorna, d'autres échelles sont employées.

Il est intéressant de constater que les joueurs de qasba de cette région s'intéressent aussi aux possibilités de varier le timbre de leur instrument. L'exemple le plus frappant est la manière de battre avec les doigts contre les trous de la qasba, pour obtenir un effet sonore très intéressant.

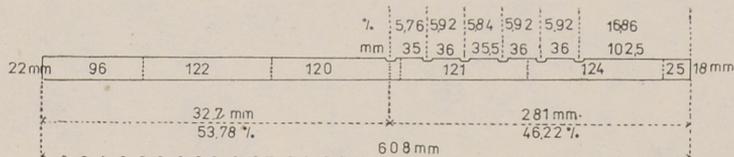
A la fin du chapitre traitant la qasba des Hauts Plateaux il faut citer encore une assertion erronée de J. Rouanet:⁸⁾ « Cette fantaisie absolue (c'est à dire de la construction) tient sans doute à ce que la flûte est un instrument de soliste qui ne participe pas, généralement, aux exécutions d'ensemble. » L'ensemble de deux qasbas et d'un bendir est une chose tout à fait normale, même obligatoire, dans la région des Hauts Plateaux. Aux occasions exceptionnelles on peut trouver aussi des ensembles de quatre qasbas et de deux bendirs, jouant en commun.

Examinons maintenant en détail la construction de quelques qasbas de cette région. Les données sont indiquées en millimètres et en pourcentage de la longueur totale de la flûte.

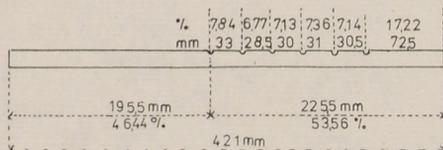
1. La qasba de Djelfa dont la fondamentale est la:



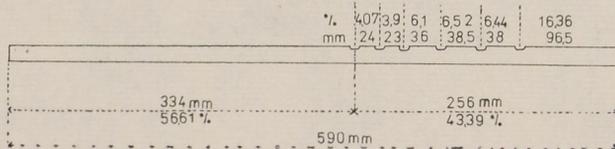
2. La qasba de Djelfa dont la fondamentale est si. Ici j'indique aussi la disposition des noeuds de cette qasba: (La qasba de Djelfa doit toujours avoir cinq noeuds)



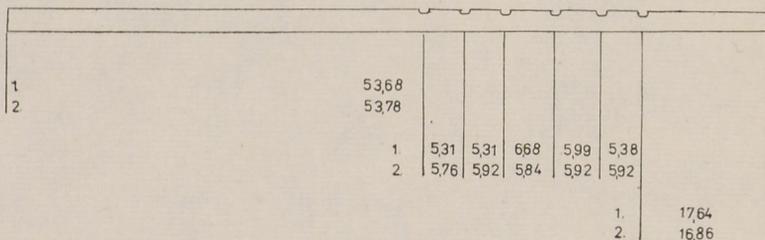
3. La petite qasba de Djelfa. L'espacement des trous de cette petite qasba est tout à fait exceptionnel. La partie gauche est plus courte que la partie droite.



4. La qasba d'un simple berger de Bou Saada.



Le schéma de deux qasbas ci-dessus mentionnées de Djelfa avec les données indiquées en pourcentage de la longueur totale d'une flûte schématique pour pouvoir comparer les différences:



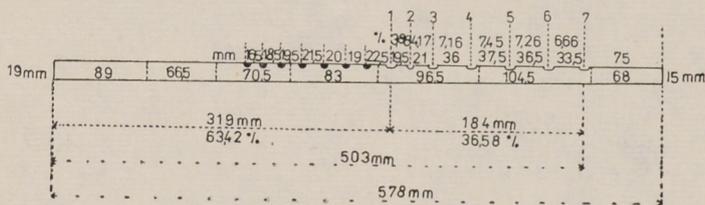
On peut constater l'accord relatif de la disposition des trous de ces deux flûtes.

LA QASBA D'AURÈS

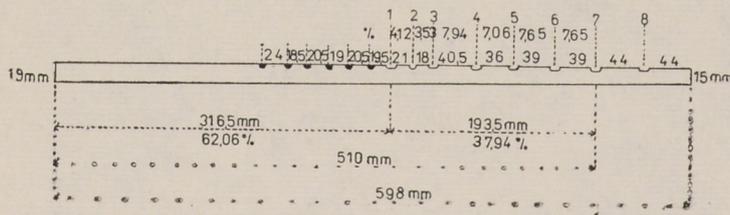
Dans la partie précédente, concernant la qasba des Hauts Plateaux, nous avons constaté que les joueurs de flûte de cette région emploient plusieurs instruments pour satisfaire les exigences d'une différente hauteur absolue mais aussi des échelles aux intervalles différents. Chacun des instruments employés avait toujours seulement 6 trous. Quant à qasba d'Aurès un de ces problèmes est résolu d'une façon tout à fait différente. Ici les joueurs n'emploient qu'un seul instrument qui toutefois est muni de plusieurs trous, dont certains sont bouchés avec une substance à base de cire, afin de n'avoir plus à s'occuper de cette ouverture pendant l'exécution.

Il n'est pas sans intérêt d'examiner la construction de deux flûtes, destinées à jouer à l'unisson, employées par un ensemble nommé Didouche Mourad de Constantine.

1. J'indique aussi la disposition des noeuds de cette qasba. Les trous ouverts sont marqués par les numéros 1—7. De plus il y a sept trous bouchés. Le trou numéro 2 a le diamètre plus petit que les autres trous — seulement 6,6 millimètres. Les autres trous ouverts ont le diamètre 9 millimètres.



2. Les trous ouverts sont marquée par les numéros 1—8. De plus il y a six trous bouchés. Le trou numéro 2 est plus petit que les autres trous ouverts.



Si l'on examine la construction des deux flûtes on peut constater à première vue que le jeu de ces deux instruments à l'unisson absolu est impossible. Mais il faut souligner encore une fois

que les petits écarts des intervalles de plusieurs instruments jouants à l'unisson ne sont pas substantielles. Ils sont tolérables jusqu'à un certain point si en même temps le développement mélodique respecte les formules mélodiques typiques.

La longueur différente de ces deux instruments n'est pas substantielle dans notre cas, même s'il s'agit d'une différence de deux centimètres ce qui devrait avoir un effet catastrophique en occurrence de deux instruments européens. Mais les musiciens de ces deux qasbas se servent pour leur jeu uniquement des trous marqués par les numéros 1—6. Les autres trous ouverts (7 et 8) ne sont jamais employés. L'instrument est terminé par le 7^e trou qui, jamais fermé, donne le ton le plus bas de la flûte. Le septième trou termine les deux instruments à la longueur de 503 et 510 millimètres. Le tuyau pourrait être coupé ici et le résultat serait le même.

Mais pourquoi alors fabrique-t-on dans cette région une flûte inutilement longue et avec des trous qui ne sont jamais en usage. On peut trouver la réponse probable dans l'histoire de la qasba et de sa musique dans cette région. Ici les qasbas doivent avoir six noeuds. Le tuyau avec six noeuds et la longueur convenable était percé de 14 trous, dont seulement 6 étaient ouverts pour le jeu. Avec le temps on est arrivé au registre de l'instrument, à la position des trous ouverts et à une hauteur idéale sous laquelle il n'était pas désirable de descendre. L'échelle et les intervalles obtenus par la combinaison de ces six trous ouverts sont les plus préférés et les plus souvent usités dans cette région.

La distance entre le 6^e trou bouché par les doigts et le 7^e trou toujours ouvert détermine le premier intervalle de l'échelle fondamentale de cette qasba, qui diffère d'échelles fondamentales des qasbas d'autres régions. Le premier intervalle d'échelle fondamentale des qasbas d'Aurès n'est pas un ton, mais un demi-ton de 120 cents approximativement.

Mais il faut souligner encore une fois que l'importance des qualités exactes des intervalles ne doit pas être exagérée.

Il est sur que, en perceant les trous, le constructeur d'une qasba de cette région tâche d'obtenir une certaine échelle donnée et que par conséquence les trous ne sont pas percés au hasard. Mais le constructeur et le joueur de qasba sont en même temps prêts à accepter un certain compromis, comme nous allons le voir tout à l'heure.

Ainsi, si le musicien est obligé de jouer une mélodie plus haute, débouche-t-il un ou plusieurs trous, selon la situation. Si la mélodie commence par exemple avec un sol, il peut, en débouchant progressivement les trous bouchés, hausser ce sol des intervalles des valeurs en cents suivantes:

48 — 152 — 88 — 80 — 136 — 60

ou dans une transcription tout à fait *approximative*:

Cents

48 152 88 80 136 60

(Les mesurages réalisés sur la qasba d'Aurès — le schéma numéro 2)

L'irrégularité des intervalles de cette échelle «chromatique», donnée par la disposition des trous progressivement débouchés de la qasba, ne pose pas de problèmes. Le musicien désire uniquement de jouer la mélodie «un peu» ou «plus ou moins» haut. L'exactitude du relèvement mélodique n'est pas important.

Mais il est important que, pendant le changement d'une hauteur absolue d'une mélodie, ce ne soit pas seulement cette hauteur absolue qui change mais que ce soit aussi la qualité des intervalles particuliers de cette mélodie. C'est à dire que tous les tons d'une mélodie ne sont pas relévéés de la même façon et que les relations internes d'une mélodie changent. Si par exemple le premier intervalle d'une mélodie dans l'échelle fondamentale de notre qasba est sol-la de 160 cents, alors, avec la mélodie montante (par suite du débouchement des trous) il change de la façon suivante:

160
172
196
232
200
200
200

ce qui est le résultat de la disposition imparfaite des trous originalement bouchés de la gasba.

Il est donc intéressant de constater que le constructeur et le joueur de gasba tâchent de placer les trous de l'instrument de sorte qu'on obtienne une échelle fondamentale donnée et qu'ils tolèrent en même temps dans la même mélodie, jouée sur une hauteur absolue différente, la déformation de certains intervalles de cette mélodie permettant à un seul intervalle une différence de 160 à 232 cents.

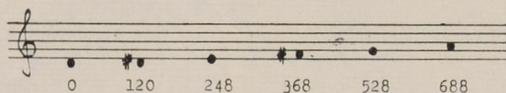
On peut trouver cette tolérance jusqu'à un certain point partout en Algérie (et aussi ailleurs) mais la déformation des intervalles ne peut jamais influencer le caractère des formules mélodiques typiques.

La situation en Aurès est exceptionnelle. Ici l'existence des intervalles déformés est conditionné par deux faits. Premièrement c'est la musique de cette région elle-même, avec tous les trilles et le mouvement multiplié des intervalles, dans lequel il est quelquefois impossible de reconnaître le squelette du mouvement mélodique fondamentale et où les intervalles sont quelquefois plutôt les inflexions de la voix. Deuxièmement, c'est la construction de la gasba avec son nombre des trous multiplié, dont la complication exigerait une détermination par la loi acoustique.

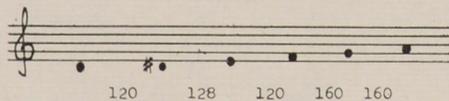
Les intervalles d'une échelle fondamentale de la gasba en question ont les valeurs en cents suivantes (avec les trous marqués 1-6):

0 — 120 — 128 — 120 — 160 — 160

Cette échelle pose un assez grand problème pour la transcription en notation musicale normale. Si on prend comme base le ton le plus bas, qui s'approche du ré absolu, et si on considère chaque intervalle séparément en relation avec ce ré, on peut obtenir la transcription suivante:



Mais il faut prendre pour base de la transcription le ton le plus important de cette échelle qui est pour le musicien la teneur mélodique la plus courante qui sera transcrit en fa. Dans ce cas on peut obtenir la transcription suivante:



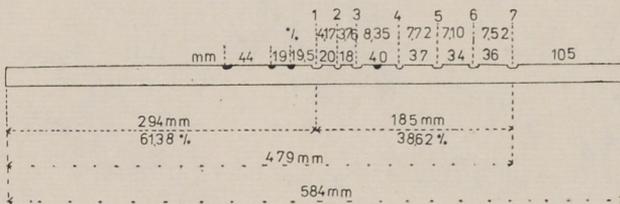
Chaque intervalle est considéré séparément à partir de fa.

Bien sur que toute qualification dépend du mouvement mélodique. Le mouvement répété de sol-la (160 cents) par exemple fait l'impression d'un ton, ainsi comme le mouvement fa-sol (160 cents). Mais le mouvement fa-la (320 cents) fait plutôt l'impression d'une tierce mineure, etc.

Examinons maintenant l'autre flûte de cette région. C'est une gasba jouée par Boualeq Dahmani, musicien professionnel originaire d'Aurès, mais séjournant depuis longtemps à Alger, qui garde bien les anciennes traditions de son pays.

La construction de sa gasba est la suivante:

(Les trous ouverts sont marqués par les numéros 1—7. De plus il y a quatre trous bouchés avec une disposition tout à fait particulière. Les diamètres des trous ouverts sont différents.)

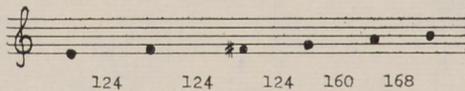


De nouveau il y a plusieurs trous bouchés (4) et 7 trous ouverts. Le septième trou n'est jamais usité et l'instrument est terminé par le 7^e trou qui, jamais fermé, donne le ton le plus bas de la flûte. Les trous marqués par les numéros 1—6 donnent l'échelle fondamentale suivante:

124 — 124 — 124 — 160 — 168

La gasba de Boualeq Dahmani est plus courte et son hauteur absolue est par conséquence plus haute que celle de la gasba précédente.

Si l'on part du quatrième ton qui s'approche du sol absolu, on obtient la transcription approximative suivante:



Comparons maintenant les données de la construction de ces trois flûtes d'Aurès, indiquées en pourcentage de la longueur d'une flûte schématique:

1.	63,42							
2.	62,06							
3.	61,38							
		1.	388	417	7,16	7,45	726	666
		2.	412	353	7,94	7,06	7,65	7,65
		3.	417	376	8,35	7,72	7,10	7,52

et les deux échelles fondamentales mesurées:

D. Mourad: 120 — 128 — 120 — 160 — 160 cents

B. Dahmani: 124 — 124 — 124 — 160 — 168 cents

Ici la ressemblance est tout à fait évidente. Ces échelles fondamentales sont seulement une base, un fondement pour un certain choix de quelques tons, parce que on ne recourt pas en même temps à tous les tons de cette échelle fondamentale dans une mélodie.

Au surplus, Boualeq Dahmani (et naturellement aussi les autres joueurs de qasba en Aurès) se sert pour la construction mélodique des microintervalles obtenus ou moyen d'un certain doigté.

Boualeq Dahmani par exemple abaisse quelquefois le sixième ton de son échelle fondamentale (notre si) de 30 cents. Il en résulte que le plus haut intervalle a seulement 138 cents et fait l'impression d'un demi-ton la-si^b.

C'est d'après le point de départ d'une échelle ou d'un certain trou ou d'un ton de l'échelle fondamentale exécuté par un certain doigt que Boualeq Dahmani indique plusieurs genres qu'on peut jouer sur sa flûte. Selon lui ces genres sont les suivants:

le doigté:

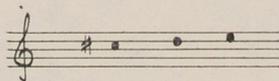
	0
	.	.	.	0	0
	.	.	0	0	0
	.	0	0	0	0
	1	2	3	4	5

1. genre — baladi
2. genre — sroudji
3. genre — babouri
4. genre — aurèsi
5. genre — aurèsi

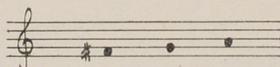
C'est à dire que le genre baladi commence avec un ton, produit avec tous les six trous fermés. Le genre sroudji commence avec un ton produit par un trou ouvert etc.

Comparons ces données avec les échelles des genres pareils mentionnées dans le chapitre concernant les Hauts Plateaux.

Le genre babouri de Hauts Plateaux a l'échelle suivante:

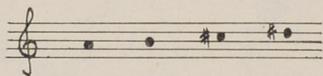


Chez Boualeq Dahmani:

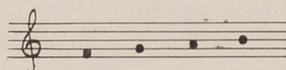


Il ne s'agit que d'une transposition.

Le genre sroudji (variété ghats) des Hauts Plateaux:



Le genre sroudji chez Boualeq Dahmani:



De nouveau il ne s'agit que d'une transposition.

Le fait que quelques musiciens éminents d'une certaine région connaissent non seulement l'existence des genres et des échelles d'une autre région, mais qu'ils connaissent aussi la possibilité de produire ces échelles sur leur propre instrument, est plus ou moins exceptionnel. On trouve cette connaissance surtout chez les professionnels qui jouent souvent en dehors de leur propre région et pour lesquels elle est indispensable.

Mais cela ne signifie pas que la qasba d'une région soit tout à fait convenable pour la musique d'une autre région, comme le prouvent d'ailleurs les différentes constructions des qasbas de différente provenance.

Dans ces cas les musiciens ne font que remplacer certaines échelles aux intervalles typiques par des échelles aux intervalles semblables qu'ils peuvent trouver sur leur qasba, pour éviter le changement multiple de leur instrument.

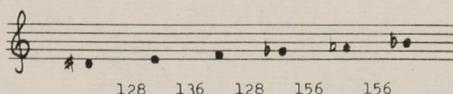
De nouveau, dans ce cas, le musicien cherche le moyen de jouer une certaine échelle aux intervalles bien définis, mais il est prêt de tolérer certaines différences.

En plus Boualeq Dahmani a la possibilité de varier son échelle fondamentale par l'intermédiaire des combinaisons des trous bouchés et ouverts de son système spécial.

Comparons encore un mesurage d'une échelle fondamentale d'une gasba de cette région, cette fois de Souk Ahras, qui est la suivante:

128 — 136 — 128 — 156 — 156 cents

Avec le quatrième ton comme teneur on peut obtenir la transcription approximative suivante:

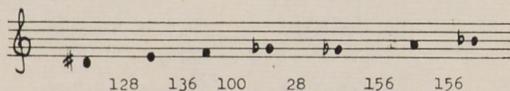


Les trois échelles fondamentales que nous avons examinées ont des intervalles aux cents suivants:

Didouche Mourad	120 — 128 — 120 — 160 — 160
B. Dahmani	124 — 124 — 124 — 160 — 168
Souk Ahras	128 — 136 — 128 — 156 — 156

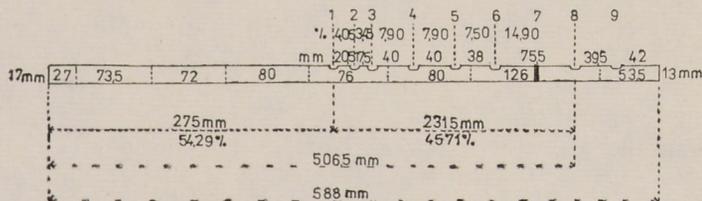
La parenté de ces trois échelles est tout à fait évidente. On peut dire que dans cette région on emploie les demi-tons de 120 à 136 cents et les tons de 156 à 168 cents.

Les joueurs de Souk Ahras eux aussi complètent leur échelle fondamentale par des microintervalles, par exemple de cette façon:

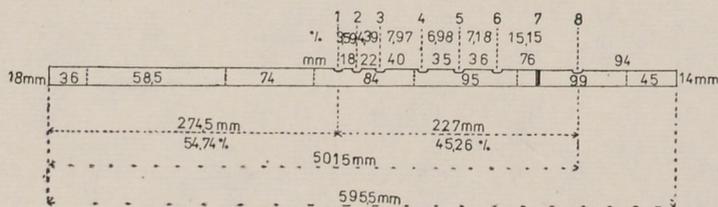


Au point de vue de construction il est très intéressant de comparer la construction de deux flûtes de Merouana avec les constructions des flûtes de cette région, déjà mentionnées. La gasba de Merouana n'usite pas de trous bouchés, mais elle est munie de plusieurs trous ouverts, dont quelques-uns ne sont jamais employés. La construction des deux gasbas de Merouana est la suivante:

1. (Les trous sont marqués par les numéros 1—9)



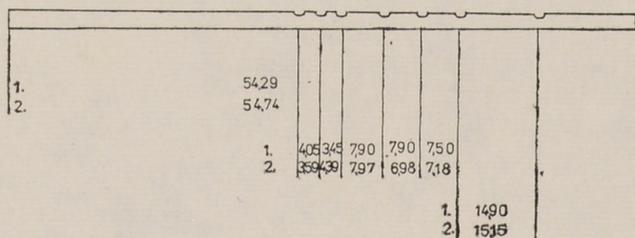
2. (Les trous sont marqués par les numéros 1—8)



Les joueurs se servent seulement des trous marqués par les numéros 1—6. Le septième trou est non seulement bouché mais aussi définitivement fermé par un ficelage. Les autres trous (8—9) ne sont jamais employés. La raison de cette disposition est tout à fait claire.

La gasba de Merouana doit avoir toujours sept noeuds. À l'origine cette gasba avait aussi plusieurs trous bouchés et le débouchement progressif de ces trous servait à la transposition d'une mélodie. Avec le temps les musiciens arrivèrent à un registre idéal en usitant les trous 1—6 et ils abandonnèrent le système de transposition à l'aide du bouchement ou débouchement des trous. Mais la disposition des trous 6 et 7, qui donne un demi-ton, n'était pas convenable pour la musique de Merouana, déjà influencée dans sa structure par la musique des Hauts Plateaux. Pour obtenir un ton à la base de l'échelle fondamentale, on a définitivement fermé le septième trou. La nouvelle distance de 6^{me} au 8^{me} trou était tout à fait satisfaisante par son intervalle. De plus il n'est pas dans les possibilités humaines de se servir du 8^{me} trou vu la grande distance entre le trou 6 et 8.

Comparons maintenant les données de la construction de deux flûtes de Merouana indiquées en pourcentage de la longueur d'une flûte schématique:



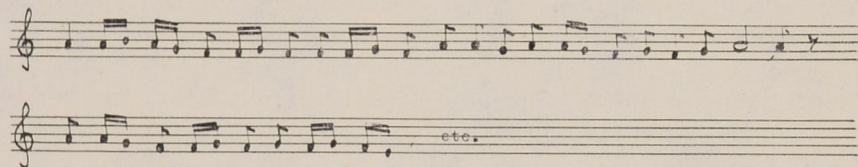
LA MUSIQUE DESCRIPTIVE D'AURÈS LA LÉGENDE DE TITAYA

Musicalement l'Aurès appartient aux régions algériennes, dans lesquelles existait et existe encore un genre particulier de la musique descriptive. A l'aide de simple moyens musicaux on peut raconter des histoires, quelquefois assez compliquées. Le plus important interprète de cette musique descriptive est précisément la qasba jouée en solo sans aucun accompagnement. Un de ces «poèmes musicaux» les plus connus, joué par la qasba, est la légende de Titaya.

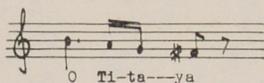
La jeune fille Titaya tombe amoureuse d'un garçon dans son village natal, mais il est évident que les parents ne seront pas d'accord avec cet amour. Les jeunes amoureux se décident de s'enfuir dans un village lointain, situé dans les montagnes. En cours de route ils passent par bien des aventures, mais enfin ils atteignent leur but et tout finit par un gai mariage.

La version musicale s'occupe avec les détails de cette histoire. La légende musicale commence dans le village natal de Titaya, où les jeunes filles jouent et dansent. La qasba exprime ce milieu par un air dansant rapide:

Allegro



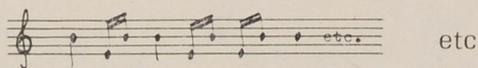
La musique de danse est interrompue par les appels de la mère:



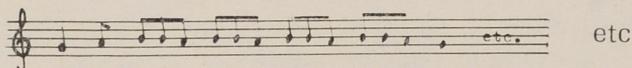
Cette petite mélodie est une sorte de motif conducteur — d'un «Leitmotiv» — qui revient souvent au cours de la légende avec des modifications éventuelles, pour caractériser l'atmosphère d'un moment donné. Cet air peut être lié avec les syllabes de «O Titaya».

La fille répond aux appels de sa mère qu'elle veut danser encore un peu, et la mélodie dansante recommence. A la nuit tombante les amoureux s'enfuient du village. La mère continue

à appeler et constate le disparition de la jeune fille. Musicalement les appels de la mère deviennent plus longs et leur caractère triste culmine dans une lamentation, exprimée musicalement dans un intervalle de quinte:

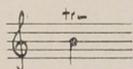


La grande scène suivante décrit la fuite des amoureux et les dangers qu'ils rencontrent sur leur chemin. Le motif conducteur — le «Leitmotiv» — de la fuite est le suivant:



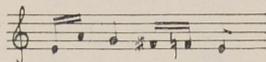
Cette mélodie est toujours introduite par une trille.

La jeune fille manifeste sa joie en poussant des you-you, un haut trille poussé par les femmes comme un signe de gaieté. Musicalement ce you-you est aussi exprimé par un trille:

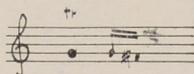


Ce you-you revient souvent au cours de la légende dans les situations diverses.

Le garçon appelle la fille par le motif de Titaya modifié:

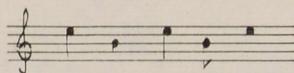


Le premier danger est seulement apparent. Ce sont les perdrix qui s'envolent en frou-frouyant leurs ailes. Musicalement cet événement est exprimé comme suit:



Le chemin continue exprimé par le motif de la fuite. Le danger suivant est déjà sérieux. C'est un sanglier. Cette fois-ci, les grognements de l'animal ne sont pas exprimés musicalement, mais par le gorge même du flûtiste.

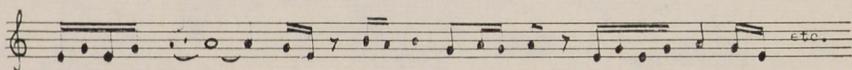
Le vrai danger vient avec l'apparition du lion. Le you-you de la jeune fille en face du danger excite le garçon. Le rugissement du lion n'est exprimé que par deux tons. Le joueur essaye de jouer dans la deuxième force de souffle le motif suivant:



En raison du fait que le deuxième force de souffle n'est employé que exceptionnellement dans cette région, elle est réalisée imparfaitement, ce que donne toutefois un effet extraordinaire d'un flageolet.

Le garçon appelle de nouveau la jeune fille et l'assure des heureuses perspectives de leur fuite.

La scène finale commence avec l'arrivée des habitants du village qui est le but de la fuite du jeune couple. Les paysans alarmés par le rugissement du lion, viennent pour délivrer les jeunes gens du danger. L'air gai exprime cet événement.



A la fin une mélodie rythmée dansante exprime le mariage et le bonheur du jeune couple.

Les motifs principaux sont complétés par des motifs secondaires et sont différemment modifiés et variés. L'échelle fondamentale est assez souvent complétée par des microintervalles qui enrichissent musicalement l'image de ce poème musical.

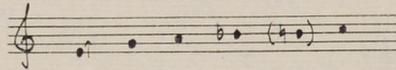
LA QASBA D'ORANIE

En fait de construction, la qasba d'Oranie ne diffère pas trop de la qasba des Hauts Plateaux. Et pourtant la musique de la qasba de ces deux régions est tout à fait différente. Si la musique des Hauts Plateaux est le domaine du genre vocale «Aie! aie!», qui est une grande fresque musicale, la région d'Oranie est musicalement représentée par un genre désigné comme genre bédouin oranai. Dans ce genre l'importance de la musique recule à l'arrière-plan et c'est la parole et sa compréhensibilité qui deviennent les plus importantes. En ce qui concerne l'instrument d'accompagnement, la région d'Oranie est de plus caractérisée par l'emploi d'un tambour appelé guellal. Quelquefois on se sert de ce guellal plutôt pour scander rythmiquement une récitation mélodique que pour obtenir un vrai accompagnement musical rythmique.

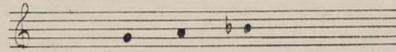
Si la mélodie du genre bédouin oranai ne se déroule quelquefois que sur trois notes, la mélodie de la qasba est limitée de la même façon. Dans les interludes les qasbas imitent la simple mélodie vocale ou ils sont toutefois étroitement liés avec cette mélodie.

Examinons quelques échelles fondamentales employées par les chanteurs du genre bédouin oranai, provenant de différentes villes de cette région:

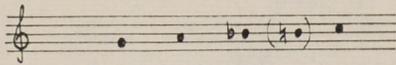
Senoussaoui Abdelmoula
de Sidi Bel Abbès:



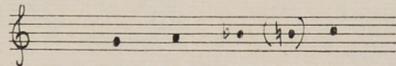
Mohammed Saidi de Saida:



Cheikh Hammada
de Mostaganem:



Cheikh Abbas d'El Asnam
(transposé):



La simplicité et surtout la ressemblance de ces échelles sont étonnantes mais cela ne veut pas dire qu'on ne pourrait pas trouver encore d'autres échelles dans cette région. En tout cas les échelles indiquées sont les plus typiques.

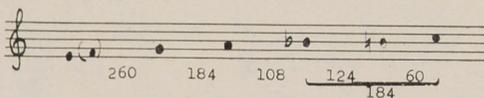
Il faut de nouveau souligner l'importance et l'influence de la musique et des genres d'une certaine région sur le langage de la qasba de la même région. Pratiquement le même instrument peut être une fois l'interprète d'une musique presque concertante avec un diapason de deux octaves et plusieurs échelles, une autre fois son expression se contente d'une mélodie simple avec un diapason de trois notes. Ce qui est déterminant, ce sont toujours les genres d'une certaine région, ses échelles et ses exigences. La construction de la qasba n'est pas due à un certain hasard mais tâche d'arriver à une certaine échelle fondamentale.

Il est évident qu'on peut trouver partout des exceptions: par exemple une qasba fabriquée par un petit berger, construite au hasard et jouant des mélodies selon la fantaisie de son constructeur. Mais se sont des cas uniques.

Comme exemple j'indique le mesurage des intervalles de l'échelle fondamentale de la qasba qui accompagne le chanteur Cheikh Abdelmoula:

260 — 184 — 108 — 124 — 60

Dans la transcription approximative suivante:



La succession si-do n'apparaît jamais dans la mélodie. On se sert seulement des successions si^b-si (do^b) ou si^b-do (avec 184 cents).

L'importance de la liaison de la qasba avec un certain genre est prouvée dans la région d'Oranie aussi par l'existence de deux qasbas, différentes par le nombre des noeuds. La qasba avec 3 noeuds est considérée comme l'instrument de musique légère. Pour l'accompagnement du chant, la qasba doit avoir toujours 5 noeuds. Si les deux qasbas sont de la même longueur, la qasba avec 5 noeuds est plus haute que la qasba avec 3 noeuds.

Mais c'est aussi pour l'accompagnement du chant que l'on distingue deux qasbas dans cette région. La qasba gabliya accompagne le chant qui n'est pas accompagné par le tambour guellal. Ce genre de musique est appelé communément gibli. La qasba makhazniya sert à accompagner le chant en commun avec le tambour guellal. Ce genre s'appelle makhazni.

LA QASBA DES TOUAREGS

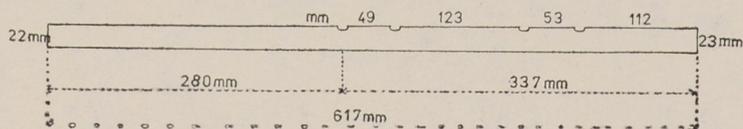
Les traités sur la musique des Touaregs sont pour la plupart d'accord dans l'assertion que les Touaregs n'emploient qu'un seul instrument mélodique, une vielle imzad. Et pourtant la musique de la flûte touaregienne représente une des plus grandes impressions musicales de Sud Algériens. Il est vrai que les joueurs de flûte entre les Touaregs sont assez rares et qu'ils sont représentés par les hommes par opposition à l'imzad, qui est jouée uniquement par les femmes et qu'on trouve presque partout. Dans cette région la flûte est appelée tazamr ou tazamer, quelquefois seulement zummar et une autre fois aussi taghanib. Les joueurs de flûte assurent que l'appellation taghanib est emprunté du Mali et que taghanib signifie chanteur accompagné par la tazamr.

Tolia Nikiprowetzky⁹⁾ indique aussi d'autres noms de la flûte des Touaregs: saréoua et tassansirkh.

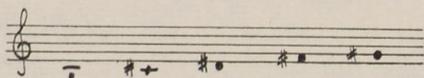
La flûte des Touaregs se distingue à première vue de la qasba non seulement par son décor mais aussi par le nombre des trous, diminué à 4. Mais c'est dans la technique du jeu que consiste la plus grande différence. Un seul joueur de taghanib remplace deux joueurs de qasba. Il joue non seulement la mélodie, mais il chante en même temps son bourdon. C'est un effet visuel et sonore incroyable. L'effet visuel consiste dans le fait que le bout de la flûte disparaît sous le litham¹⁰⁾ du musicien et après quelques secondes la mélodie avec le bourdon se fait entendre. La sonorité de la mélodie jouée et du bourdon chanté est extraordinaire, avec des timbres inattendus.

Comme en Aurès, la flûte des Touaregs est aussi liée avec l'existence d'une certaine musique descriptive. Les joueurs de taghanib expriment tous les événements extraordinaires de la vie par leur musique, par exemple l'enlèvement d'un enfant où le comportement des singes.

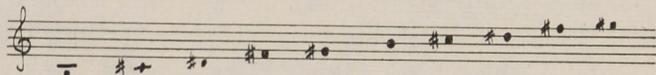
La construction d'une flûte typique des Touaregs est la suivante:



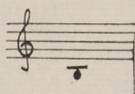
La particularité de la construction avec les 4 trous donne une échelle fondamentale suivante:



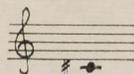
Les joueurs emploient consciemment la deuxième force de souffle et l'échelle effective de l'instrument est la suivante:



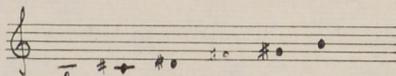
Dans le bourdon chanté le joueur emploie alternativement deux tons:



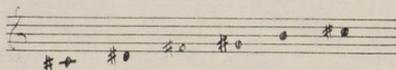
ou



selon la gamme désirée:



ou



dans lesquelles il accentue différentes notes comme points d'appui mélodiques.

La mélodie est toujours terminée par l'emploi de la deuxième force de souffle.

CONCLUSION

La qasba, une simple tige de roseau, négligée par les musicologues et les traités sur la musique nordafricaine, joue un rôle important dans la vie musicale de Maghreb. Toujours et partout semblable par son apparence, cette flûte reflète parfaitement l'âme du peuple et les expressions musicales locales extrêmement variées par les menus changements de sa construction: les dimensions, la disposition des trous et le nombre des noeuds.

La richesse des échelles musicales, composées des intervalles et microintervalles variées et les couleurs multiples de la qasba sont intimement liées avec les formes musicales locales, avec leurs lois et leur esprit.

La construction de l'instrument n'est pas le résultat d'un simple hasard mais dépend de la construction de la musique locale. L'instrument et la musique s'influencent mutuellement et s'expliquent réciproquement. L'étude de la musique populaire du Maghreb est impossible sans l'étude simultanée de la qasba, qui représente un composant très significatif de cette grande fresque de musique populaire de cette région.

NOTES

- 1) La flûte à sept trous appelée el-djouak ou fhal, avec six trous en dessus et un septième en dessous, mentionnée par J. Rouanet (La Musique Arabe, in Lavignac, Encyclopédie V, Paris 1913/2, p. 2922) ne regarde pas notre étude.
- 2) Encyclopédie, p. 3019.
- 3) Encyclopédie, p. 2792
- 4) La Musique Arabe, Paris 1972, p. 62
- 5) La Musique Arabe, p. 49
- 6) Encyclopédie, p. 2923
- 7) La Musique Arabe, p. 42
- 8) Encyclopédie, p. 2923
- 9) Trois aspects de la musique africaine, Paris, p. 54
- 10) Le voile ou masque de la bouche.



L'ensemble bédouin d'Algérie

L'ensemble de Constantine





La gasba de Constantine



La gasba d'Aflou —
Hauts Plateaux