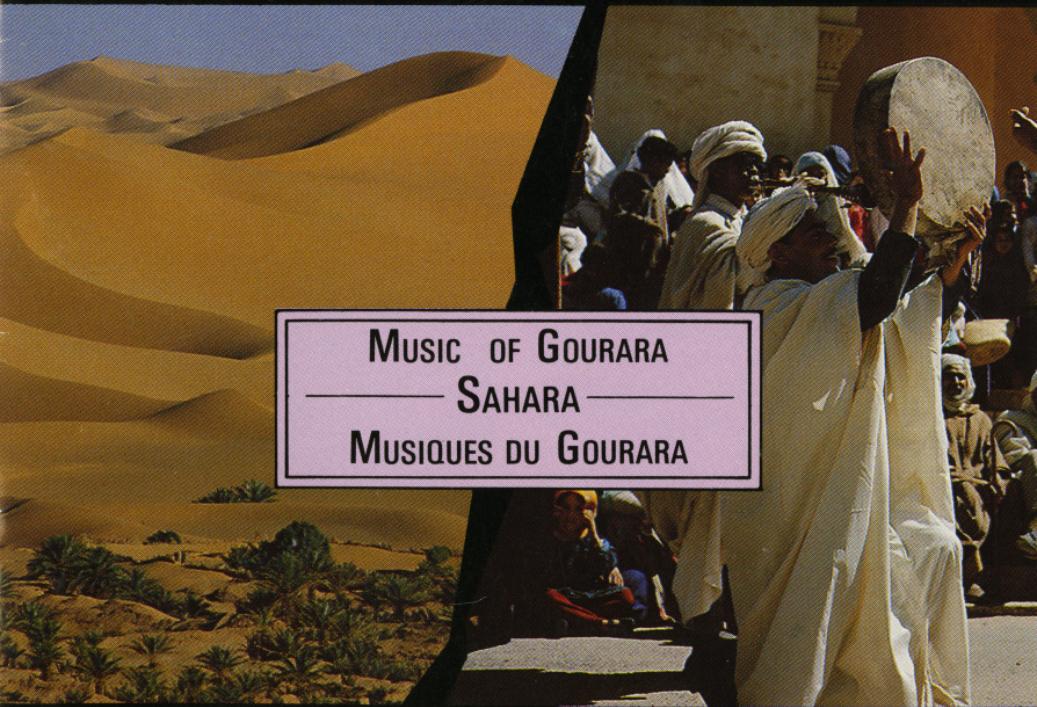


A L G E R I A



MUSIC OF GOURARA
—
SAHARA
—
MUSIQUES DU GOURARA

MUSIQUES & MUSICIENS *du* MONDE
MUSICS & MUSICIANS *of the* WORLD

ALGERIA

SAHARA : MUSIC OF GOURARA

Gourara is a province of the Algerian Sahara situated 1,200 kilometres south of Algiers, between the Great Western Erg, the Saoura Valley and the Tademait plateau. It includes about 100 oases which in 1987 were populated by just over 60,000 inhabitants (*Gourari*). The chief town of Gourara, Timimoun, stands on the site of the old Jewish city of Tahtat with the name being perpetuated in one of the city quarters. It now is a subprefecture of the *wilaya* (department) of the Saoura of which Adrar, some 200 kilometres south is the head town.

Little is known about the history of the region. "It is generally accepted that the first inhabitants were black populations of the type that Herodotus calls Ethiopian", and it is "most likely after the diaspora which followed Trajan's repression (118 A.D.) that Jewish communities settled in the Saharian oases and converted to Judaism some of the Zénète people of the Gourara" (1). These Zénètes are Berbers from the North whose language is still spoken today.

At the end of the 8th century, Gourara and the neighbouring province of Touat were under the domination of the Sufrite State of Sidjilmassa founded in 722 following the Muslim conquest of the Maghrib. But it was not until the twelfth century that the earliest Arab penetration took place, when nomadic Arab-speaking shepherds of Hilalian origin first reached the pasture-land on the edge of the Tademait. A century later, they were settling in the *qsour*⁽²⁾ of Tinerkouk, 70 kilometres north-east of Timimoun.

A number of travellers visited the country, including Ibn Battuta in the fourteenth century and Ibn Khaldun in the fifteenth. Both of them

mention that there were about a hundred *qsour* in the region, and Ibn Khaldun in his *History of Berbers and Muslim Dynasties of North Africa* compared their inhabitants to "all those numerous peoples living at a distance from the Tell who are not subjected to oppression by the provincial chiefs or to the disgrace of taxation". This is the happy land where, a hundred years later, Leo the African was to count "about fifty castles and over a hundred villages..." whose inhabitants were "very wealthy because they have the custom of trading their wares with the kingdom of the negroes", whence they brought back slaves, gold, ivory and salt.

These historical aspects are reflected in the music of Gourara. Each of the three ethnic groups that have come into contact with one another in this territory has its own repertoire. The first, deriving from the Zénète tradition (*ahellil*, *tagerrabt*), is polyphonic; pentatonic scales play a leading role here. The second, from the Bedouin tradition (*tebel*), is monodic; such use of micro-intervals points to a Middle Eastern influence. And the third from the Sudanese tradition (dance with *qarqabou*), is homophonic; practised by the black population, it stands out by its use of iron clappers. Some interaction is evident in the *hadra*, which derives from the Islamic tradition through its religious inspiration, and from the Zénète tradition in regard to musical content, and also in the songs accompanied on the *amzad* in which a Berber instrument is associated with a Bedouin repertoire.

Several of these musical elements are known throughout the Sahara, sometimes with regional variants. Only the Zénète traditions of the *ahellil* and the *tagerrabt* are peculiar to Gourara and found exclusively in the Berber speaking areas of the central and western parts of the region. "There are reasons to believe that

this repertoire has come down from most ancient times: it is likely that on an unchanging base, it has, over the centuries, taken on new functions and perhaps partly new forms (...). Depending on the period (...) it may have been used to express various ideologies but it has survived all reverses and even today, it is fervently upheld"⁽³⁾. It is undoubtedly the most original part of this collection.

1 AHELLIL SONG : "SALAMO"

The origin of the term *ahellil* is uncertain. For Middle Atlas Berbers, a *ahellel* is "a relatively long poem, quite often religious or political in subject" while "for Touaregs, the same term is the name of a poetic rhythm (...)"⁽⁴⁾. For Arabs, "*ttehlil* is the action of repeating the divine unity formula (*la ilaha illa Allah*: God is the only God), and finally in Hebrew, the *hallel*, which means praise, is used to designate the Psalms in general and especially some of them (the liturgical psalms 113 to 118 which, except for 115, start with *hallelu-Yah*: praise the Lord)"⁽⁵⁾.

In the Zénète villages of Gourara "every festivity of any importance includes an evening of *ahellil* song. This is almost compulsory for any ceremony involving a certain pomp or a large attendance, particularly religious feasts"⁽⁶⁾. This is always a public occasion, and anyone can attend even if it is held in the courtyard of a house. In spite of being in an Islamic part of the world, men as well as women used to take part in it together. But the number of women attending such occasions has declined considerably since doctors of the faith began interpreting the sacred texts more rigidly.

The *tolba* (clerics — sing: *talef*) do not usually participate and it is considered unseemly for persons connected by a bond of respect,

for instance father and son, to be present at the same time.

The *ahellil* usually begins late in the evening, shortly before midnight, and can go on till dawn. It may even spread over many nights. In an atmosphere of serenity and contemplation, the group of singers forms a circle round a soloist (*abechniw*)⁽⁶⁾, a flute player and a drummer. The group steps slowly from side to side, almost imperceptibly, while from time to time soloist and chanters exchange a kind of salutation, taking a few steps forward and discretely bending their knees.

"There are three themes for the *ahellil*: religion, love and everyday life. There is no instance where the first theme is not mentioned, few from which the second is absent and the third, although less frequent, appears still fairly often"⁽⁷⁾. The texts are mainly in the Zénète language but they also include some religious phrases borrowed from the Arabic.

Accompanied with a slanted reed flute with six holes (*tamja*) and a pottery drum covered with goatskin (*quallal*), the songs are performed responsorially, the choir accompanying the soloist with a drone or ostinato phrasing and responding with a refrain incorporating polyphonic elements. The refrain is developed into a coda (*tanreddiht*) suddenly interrupted by a high sharp note given by the soloist. Hand clapping accompanies the whole process.

"Salamo" is one of the songs that are heard most frequently in the *ahellil* repertoire. Many versions exist: in all, the name *Salamo*, which is strikingly similar to that of King Solomon, is regarded as a more or less mythical saviour, protector and intercessor invoked by everyone but about whom nothing is known.

2 TAGERRABT SONG: "YA SALAT 'ALIK" ("We bow to you")

"The *tagerrabt* is a *ahellil* where we sit on the ground and whose rhythm is fast"(10). The birth of a male child, circumcision and the departure of a pilgrim for Mecca provide occasions for a *tagerrabt* which fulfils the same function at family festivities as the *ahellil* at public festivals. But an invitation to a circle of friends is also a good occasion for the pleasure of singing together.

According to tradition, the *tagerrabt* used to be reserved exclusively for women. No longer having to worry about the opinion of other people, women prefer gatherings of this kind to *ahellil* sessions because they are more intimate occasions where their presence is genuinely welcomed by men.

The *tagerrabt* repertoire may be confused with *ahellil* songs, although the flute here is replaced by the *bingri*, a two-stringed lute which in every way resembles the *gumbri* found in other regions of the Maghrib. Its sound-box is made of half a gourd emptied and covered with rabbit skin. The drum is not compulsory but the handclapping of the singers is always reinforced by strokes on the *adgha*, a grindstone struck with two pestles, or even a simple flat stone to which increasingly is substituted an empty bottle and spoons, as is here the case.

"Maidens, you are vases for perfume, you are musc and camphor which scent those who use it. (...) Tell him: I too love you but I cannot get to you because of all your guardians"(11).

"Ya salat 'alik" is a typical example of lyrical poetry still cultivated in Gourara. It is a subtle blending of amorous ecstasy and religious fervour, an appeal addressed by the suppliant to divine mercy (here addressed to Sheik Sidi Mousa) to alleviate his sufferings.

3 HADRA SONG: "AL HAMDOU LILLAH" ("Praised be the Lord")

Unlike the *ahellil* and the *tagerrabt*, the *hadra*, a dance of mystical character (*hadra* means "presence" and more particularly here "presence of God"), is performed in all the countries of the Maghrib. It is associated with the establishment of religious brotherhoods inspired by the Marabout movement.

Maraboutism is a complex phenomenon which may, in simple terms, be considered as a concretization of Islamic mysticism. It has a popular and rather marginal character and provides a vehicle for veneration and generosity on the part of the faithful towards the "holy men" who, on a local level, exercise spiritual and temporal authority.

The prestige of some Marabouts was so great that, long after their death, the brotherhoods that worshipped their memory recruited more and more members in an increasingly wide area. At Timimoun the people venerate Moulay Tayeb, who died in Morocco at the end of the 16th century. In Gourara the *hadra* is to some extent a specific contribution made by the members of the Moulay Tayeb Brotherhood to the chief religious festivals.

As in the case of the *ahellil*, the singers form a circle, but here they also hold one another by the hand and keep up a swaying movement from back to front. This action is heightened when the singers intermittently strike the ground with their heels, which happens usually at the end of a song. Inside the circle, evolutions, are performed by a solo singer and by a group of musicians playing single-headed drums of two different kinds, the *taydimt* (frame drum) and the *quallal*.

The songs are of two sorts, each having a different tempo, and they are performed in alternation. In the example heard here, the

tempo is lively and accelerates gradually right up to the extended double-choir climax.

4 TEBEL SONG OF THE MEHERZA

The *Meherza* were the first Hilalian Arab tribes (nomads coming originally from Southern Arabia) to reach the outlying areas of Gourara in the early 13th century. They were soon joined by other groups which gradually settled in the region of Tinerkouk, north-east of Timimoun. Today their descendants are indiscriminately called *Meherza*, whatever their origin may be.

The *tebel* is a bowl-shaped drum, the name for which is found in India (*tabla*) as well as in western Europe (timbale / tympani). The word is used here to mean a song accompanied by this instrument.

Eight centuries of close neighbourhood, or even cohabitation, have not completely obliterated cultural distinctions. The style of the *tebel* of the *Meherza*, for instance, is quite different to that of the preceding items.

The song heard in this example is divided into three consecutive parts. In the first, which consists of the song properly speaking, the narrow ambitus (a minor third), which the melody rarely exceeds, and the tense quality of the vocal delivery reflect the dominant influence of the Bedouin tradition. In the other two parts, however, we find the same repetitive structure already noticeable in the codas of the *ahellil* and *hadra* songs.

5 SONG FOR THE INSEMINATION OF THE DATE PALM

In February and March the gardeners artificially inseminate the female flowers of the date palm, an indispensable operation to ensure the full development of the fruit of each cluster. Sprigs of the male flower are

usually inserted during the middle of the day when the heat causes the pods of the female flower to burst open. The men who do this accompany the action with a song that mingles with the lapping sound of the *seguit* (irrigation channels) and the cooing of turtle-doves.

The forms of this song vary sometimes greatly from one locality to another. But it always exhibits the character of a propitiatory rite, an appeal to God and the Prophet to bless the palm, the fertility of which still largely determines the survival of those who live in the desert. The words are in Arabic.

6 SONG ACCOMPANIED ON THE AMZAD

The *amzad*, or *imzad*, is a bowed fiddle with a resonator consisting of half a calabash covered with skin. The single string is made of twisted horsehair.

In the Touareg world the *amzad* has an important symbolic value. It is played only by women of noble status, and they perform on it during the gatherings known as *ahal*, a tasteful evening entertainment at which the singers vie with one another in a poetry contest. At the time of the *rezzou* the feats of warriors were narrated to the sound of the *amzad*, and if the women declined to play the instrument is amounted to a humiliation after a defeat.

In the south, similar instruments are found as far as Chad and Nigeria, while in the north the *amzad* appeared to be unknown beyond the Ahaggar and the Tassili n Ajjer. Its occurrence in Gourara was therefore unexpected, but it is played here by a man who uses it to accompany repertoire of laments in an Arabic dialect. The melodic line is not unlike that of the *tebel* of the *Meherza*.

7 DANCE WITH QARQABOU

In Gourara there is a large group of peoples of Sudanese origin. Their presence in this area is a result of the enforced migrations brought about by the slave trade which lasted for several centuries and extended from the subtropical regions to the Mediterranean coast. These peoples were freed several generations ago but are still known by the name of '*abid*' (slave). The descendants of the slaves, therefore, can participate freely in an *ahelli* or a *hadra*. It is they alone, however, who perform the dance with *qarqabou*, and they do this either at certain festivities or at the big Marabout festivals.

This dance is accompanied by songs in the *Kouriya* language, but as this dialect became obsolete many years ago the meaning of the words is not known. The rhythm is supplied by the *dendoun*, a large drum with two heads, and most strikingly by the *qarqabou*, an instrument made of iron which combines the functions of clapper and cymbal.

Although in areas where animism still survives the dance is considered to have the power to avert evil, it is looked upon with favour by the most rigorous Muslims, who are in fact less hostile to it than they are to music for rejoicing originating from the Tell.

PIERRE AUGIER

The recordings were made with the support of the Algerian Ministry of Higher Education and Scientific Research and were prepared by the ethnomusicological laboratory of the Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques of Algiers.

NOTES

1. Mouloud Mammeri, — *L'Ahelli du Gourara* — Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'homme, 1985, p. 28.
2. *Qsour*: fortified villages (sing.: *qsar*).
3. Idem note 1. pages 33 and 42.
4. Idem note 1. page 31.
5. Idem note 1. page 13.
6. "The *abechniw* (...) must undergo exacting training which is an initiation as much as an apprenticeship. He must train his voice (...) but must also submit to a true ritual (...) particularly in taking lessons from a master. (...) The two current holders of this function in Timimoun are, for the *ahelli* proper, Ba Saoud (who was about 50 in 1973), and for the *tagerrabt*, Mahmi Amer, who is a bit younger. The first was trained by Sidi Abdelkader Ou Elmabrouk, (...) who died very old around 1950 and the second was trained by a woman, Dada Oult Hadji Ahmed (...)." Mouloud Mammeri, op. 1., p. 19-20.
7. Mouloud Mammeri, op. 1., p. 21.
8. The texts of four versions of *Salamo* may be found in op. cit. pages 304, 310, 312 and 316. None is exactly identical to the text sung by Ba Saoud in 1973 in Timimoun.
9. The text of this song, recorded in Timimoun in 1972 by Mahmi, has been transcribed and translated by Mouloud Mammeri under the title *A zzin lâamama* (Mouloud Mammeri, op. 1, p. 152).
10. Zénète text transcribed and translated by Mouloud Mammeri (Mouloud Mammeri, op. 1., pages 418-419).
11. Mouloud Mammeri, Op. 1., p. 153.

ALGÉRIE

MUSIQUES DU GOURARA

Le Gourara est une province du Sahara algérien, à 1200 km au sud d'Alger, entre le Grand Erg Occidental, la vallée de la Saoura, et le plateau de Tadmaït. Il compte une centaine d'oasis, peuplées en 1987 d'un peu plus de soixante mille habitants (*Gourari*). La ville principale, Timimoun, occupe l'emplacement d'une ancienne cité juive, Tahtayt, dont un quartier perpétue le nom. C'est maintenant une sous-préfecture de la wilaya (département) de la Saoura dont le chef-lieu est Adrar, à 200 km environ vers le sud.

L'histoire de cette région est encore peu connue. «On présume que les premiers habitants étaient des populations noires, du type qu'Hérodote appelle éthiopien», et c'est «sans doute après la diaspora qui a suivi la répression de Trajan (118 après J.C.) que viennent s'installer dans les oasis sahariennes des éléments juifs qui vont judaïser une partie des Zénètes du Gourara»⁽¹⁾. Ces Zénètes sont des berbères originaires du nord, dont la langue est encore en usage de nos jours.

A la fin du VIIIe siècle, le Gourara et la province voisine du Touat sont dans l'obédience de l'État souffrte de Sidjilmassa, fondé en 722 à la suite de la conquête musulmane du Maghreb. Mais c'est au XIIe siècle seulement que les premiers pasteurs arabophones, d'origine hilalienne, commencent à nomadiser sur les pâturages bordant le plateau de Tadmaït. Ils se sédentarisent un siècle plus tard dans les *ksour*⁽²⁾ du Tinerkouk, à 70 km au nord-est de Timimoun.

Ibn Battuta parcourt le pays au XIVe siècle, Ibn Khaldoun au XVe: l'un comme l'autre mentionnent déjà une centaine de *ksour* dont les

habitants sont assimilés par Ibn Khaldoun, dans son *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, à «toutes ces nombreuses peuplades (qui) se tiennent loin du Tell et n'ont à subir ni l'oppression des chefs de provinces, ni la disgrâce des impôts». Heureux pays où Léon l'Africain dénombrera cent ans plus tard dans sa *Description de l'Afrique* «environ cinquante châteaux et plus de cent villages (...)» dont les habitants «sont fort opulents car ils ont coutume de se transporter au royaume des Noirs» d'où ils ramènent or, ivoire, sel, et esclaves.

Ces données historiques se reflètent dans la musique du Gourara. Chacune des trois ethnies qui s'y côtoient possède son répertoire spécifique. L'un, de tradition zénète (*ahelli*, *tagerrabt*), est polyphonique; les échelles pentatoniques y jouent un rôle prépondérant. Le second, de tradition bédouine (*tebel*), est monodique; l'usage de micro-intervales dénote l'influence du Moyen-Orient. Le dernier, d'origine soudanaise (danse avec les *qarqabou*), est homophonique; pratiqué exclusivement par les populations noires, il se singularise par l'usage de cliquettes en fer. Des interférences sont perceptibles dans la *hadra* qui procède de la tradition islamique par son inspiration religieuse et de la tradition zénète par son contenu musical, ainsi que dans les chants avec accompagnement d'*amzad*, où un instrument berbère est associé à un répertoire de type bédouin.

Plusieurs éléments de ce panorama musical sont connus dans l'ensemble du Sahara, avec parfois des variantes régionales. Seul le répertoire zénète de l'*ahelli* et de la *tagerrabt*, localisé à la zone berbérophone qui occupe le centre de l'ouest de la région, est spécifiquement gourari. «On a des raisons de croire qu'il perdure depuis l'Antiquité. Il est probable qu'il a, sur un

fond d'éléments immuables, adopté à travers les siècles des fonctions et peut-être en partie des formes nouvelles. (...) Selon les époques (...), il a pu servir à rendre des idéologies diverses, mais il a survécu à tous les avatars et, aujourd'hui encore, il est l'objet d'une ferveur soutenue⁽³⁾. Il constitue certainement le volet le plus original de cet ensemble.

1 CHANT D'AHELLIL: «SALAMO»

Les origines du terme *ahellil* sont incertaines. Les Berbères du Moyen-Atlas appellent *ahellil* «un poème assez long, à sujet volontiers religieux ou politique», cependant que «chez les Touaregs le même terme est le nom d'un rythme poétique (...)»⁽⁴⁾. Pour les Arabes, «*ttehlil*, c'est le fait de répéter la formule de l'unicité divine (*la ilaha illa Allah*: il n'y a de Dieu que Dieu), (et) en hébreu enfin la même forme *hallel*, qui signifie louange, sert à désigner les Psaumes et plus spécialement une partie d'entre eux (psaumes liturgiques 113 à 118 qui tous, sauf le 115, commencent par hallelu-Yah: louez Dieu)»⁽⁴⁾.

Dans les villages zénètes du Gourara, une soirée d'*ahellil* marque «presque obligatoirement toute cérémonie qui implique un certain appareil ou un grand concours de peuple, en particulier les fêtes religieuses»⁽⁵⁾. Cette soirée est publique: même lorsqu'elle a lieu dans la cour d'une maison, chacun peut y accéder librement. Bien que l'on soit en terre d'Islam, dans le passé, hommes et femmes y prenaient part simultanément. Mais la participation féminine est devenue exceptionnelle depuis que les docteurs de la foi ont entrepris de faire prévaloir une interprétation intrinsèque des textes sacrés. Pour leur part, les *tolba* (clercs — sing: *taeb*) n'y participent généralement pas, et il serait malaisé que des personnes liées par une relation de respect, père et fils par exemple, s'y trouvent en même temps.

L'*ahellil* commence généralement tard dans la soirée, peu avant minuit, et dure souvent jusqu'à l'aube. Il peut même se prolonger sur plusieurs nuits. Dans une atmosphère de sérénité et de recueillement, les membres du chœur forment un cercle, épaulé contre épaulé. A l'intérieur prennent place un soliste (*abechniw*)⁽⁶⁾, un flûtiste et un joueur de tambour. Des pas latéraux à peine perceptibles animent l'ensemble d'une très lente giration, cependant que le chanteur et les choréutes échangent par instants une sorte de salut: quelques pas en avant accompagnés d'une discrète génuflexion.

«Trois sujets fournissent la matière de l'*ahellil*: la religion, l'amour et la vie quotidienne. Il n'est pas d'exemple où le premier ne figure pas, il en est peu qui n'évoquent pas le second, le troisième, quoique moins fréquent, intervient encore assez souvent»⁽⁷⁾. L'essentiel des textes est en langue zénète, les formules religieuses étant empruntées à l'arabe.

Les chants, accompagnés par une flûte oblique en roseau à six trous (*tamja*) et un tambour en poterie couvert de peau de chèvre (*qalla*), sont exécutés en psalmodie responsoriale. Le soliste chante les versets. Le chœur le soutient par une pédale ou des formules en ostinato, et lui répond par un refrain dans lequel apparaissent des éléments polyphoniques. Ce refrain sera développé en une coda (*taneddikt*) brusquement interrompu par une note brève et aiguë du soliste. L'ensemble est ponctué de battements de mains.

«Salamo» est parmi les chants qui reviennent souvent dans le répertoire des soirées d'*ahellil*. Il en existe plusieurs versions⁽⁸⁾: dans toutes, *Salamo* (Salomon?) est le rédempteur, le protecteur, l'intercesseur plus ou moins mythique, que tout le monde invoque et dont plus personne ne sait rien.

2 CHANT DE TAGERRABT: «SSLAT ÁLIK» «Salut à toi»)

«*Tagerrabt*, c'est un *ahellil* où l'on est assis par terre et où le rythme est rapide»⁽¹⁰⁾.

La naissance d'un garçon, sa circoncision, le départ d'un pèlerin pour La Mecque, sont autant d'occasions pour une *tagerrabt*. De sorte que celle-ci remplit dans les fêtes familiales la fonction dévolue à l'*ahellil* dans les fêtes publiques. Mais une invitation à un groupe d'amis pour le plaisir de chanter ensemble est aussi un motif suffisant.

La tradition rapporte que la *tagerrabt* était autrefois réservée aux femmes. Actuellement, elles y assistent plus volontiers qu'à l'*ahellil*, car c'est une réunion intime où leur présence, d'ailleurs vivement souhaitées par les hommes, les expose peu à la sanction du «qu'en dira-t-on».

Si le répertoire de la *tagerrabt* se confond avec celui de l'*ahellil*, la flûte y est remplacée par un *bingri*, petit luth à deux cordes semblable au *gumbri* des autres régions du Maghreb, dont la caisse de résonance est une moitié de calebasse évidée couverte de peau de lapin. Le tambour semble facultatif, mais les battements de mains des chanteurs sont obligatoirement soutenus par la percussion d'une phonolithe, *adya*, meule ou simple pierre plate battue avec deux molettes, à laquelle on substitue de plus en plus fréquemment une bouteille vide et des cuillères, comme c'est le cas ici.

«Jeunes filles, vous êtes les vases de parfums, le musc et le camphre qui embaum ceux qui s'en imprègnent (...) Dites-lui: Moi aussi je t'aime, simplement je ne peux arriver jusqu'à toi tant sont nombreux tes gardiens (...)»⁽¹¹⁾.

«Ya Sslat álik» est un exemple typique de la poésie lyrique telle qu'elle fleurit encore au

Gourara, subtil mélange d'extase amoureuse et de ferveur religieuse, appel du soupirant à la miséricorde divine et à l'assistance des saints (dans le cas présent Cheikh Sidi Mousa) pour adoucir ses tourments.

3 CHANT DE HADRA: «AL HAMDOU LIL-LAH» «Louange à Dieu»)

A la différence de l'*ahellil* et de la *tagerrabt*, la *hadra*, danse d'inspiration mystique (*hadra* signifie «présence», et plus particulièrement en l'occurrence «présence à Dieu»), se pratique dans l'ensemble des pays maghrébins. Sa diffusion est en relation avec l'implantation de confréries religieuses issues du mouvement maraboutique.

Le maraboutisme est un phénomène complexe. Dans une approche simplifiée, il concrétise un mysticisme à caractère populaire et quelque peu marginal, et canalise la vénération des fidèles, ainsi que leur générosité, vers des «saints» jouissant localement d'une autorité à la fois spirituelle et temporelle.

Le prestige de certains marabouts fut tel que, longtemps après leur mort, les confréries qui honorent leur mémoire réunissent des adeptes toujours plus nombreux sur une aire géographique toujours plus étendue. A Timimoun, on célèbre Moulay Tayeb qui vivait au Maroc à la fin du XVI^e siècle, et la *hadra* est en quelque sorte la contribution particulière des membres de sa confrérie aux principales fêtes religieuses.

Comme pour l'*ahellil*, les chanteurs forment un cercle. Mais ils se tiennent par la main et exécutent en permanence un balancement d'avant en arrière, amplifié à l'extrême en martelant le sol des talons à certains moments, vers la fin des chants notamment. A l'intérieur du cercle évoluent un chanteur soliste et un groupe de musiciens jouant sur

des tambours à membrane de deux espèces différentes : *qallal*, et *taydīmt* (tambour sur cadre).

Les chants sont alternativement de deux sortes, différant par le tempo. Dans l'exemple cité ici, le mouvement est animé, ou plus exactement en accélération progressive jusqu'à la longue péroration en double-chœur.

4 CHANT DE TEBEL DES MEHARZA

Les *Meharza* furent les premières tribus d'Arabes hilaliens, originaires d'Arabie septentrionale, à nomadiser aux environs du Gourara, à la fin du XIIe siècle. D'autres groupes ne tardèrent pas à les rejoindre pour se fixer progressivement dans la région du Tinerkouk, au nord-est de Timimoun. Aujourd'hui, leurs descendants sont indistinctement désignés sous le nom de *Meharza*, quelle que soit leur origine.

Tebel désigne communément un tambour hémisphérique. Son nom se retrouve aussi bien en Inde (*tābla*) qu'en Europe occidentale (*timbale*). Ici, par extension, le terme s'applique aux chants accompagnés avec cet instrument.

Huit siècles de voisinage étroit, presque de cohabitation avec les Zénètes, n'ont pas effacé les différences culturelles. Aussi, le style du *tebel* se distingue-t-il nettement de celui des pièces précédentes. L'exemple proposé se divise en trois parties-juxtaposées. Dans la première, qui constitue le chant proprement dit, l'ambitus restreint dont la mélodie ne s'échappe que rarement (tierce mineure) et le degré de tension de l'émission vocale dénotent l'influence prépondérante de la tradition bédouine. Dans les deux derniers segments, cependant, on reconnaîtra la construction répétitive déjà observée dans la coda des chants d'*ahellil* et de *hadra*.

5 CHANT POUR LA FÉCONDATION DES PALMIERS

En février / mars, dans les oasis sahariennes, les jardiniers procèdent à l'insémination artificielle des fleurs de palmiers-dattiers. Cette opération est indispensable au développement de la totalité des fruits de chaque régime. La mise en place des brins de fleurs mâles a lieu en milieu de journée, quand les gousses des fleurs femelles ont éclaté sous l'effet de la chaleur. Elle se fait au son d'un chant qui se mêle au clapotis des *seguit* (canaux d'irrigation) et au roucoulement des tourterelles.

Ce chant diffère d'une région à l'autre, parfois notablement. Mais partout il garde le même caractère de rite propriaire, appelant la bénédiction de Dieu et de son Prophète sur le palmier, dont la fécondité conditionne encore en grande partie la survie des peuples du désert. Les paroles sont en arabe.

6 CHANT ACCOMPAGNÉ À L'AMZAD

L'*amzad* (ou *imzad*) est une vièle à archet monocoïde dont la caisse de résonance est faite d'une demi-calebasse recouverte d'une peau tendue. La corde est une mèche de crins de cheval.

L'*amzad* est l'instrument par excellence du monde touareg, où il est chargé de puissant symboles. Son usage y est réservé aux femmes de condition noble qui le jouent dans les soirées d'*ahal*, ces réunions élégantes au cours desquelles les chanteurs s'affrontent en de véritables tournois poétiques. Au temps des *rezzou*, c'est au son de l'*amzad* que l'on chantait les exploits des guerriers vainqueurs. Mais si les femmes refusaient d'en jouer c'était l'humiliation, après la défaite. Vers le sud, on observe des instruments analogues jusqu'au Tchad et au Nigéria. Mais, vers le nord, l'*amzad* semblait inconnu au-

dela du Tassili n Ajjer et de l'Ahaggar. Aussi sa présence au Gourara, jamais mentionnée auparavant, était-elle inattendue.

Il est joué ici par un homme qui l'utilise pour accompagner un répertoire de complaintes en arabe dialectal. On remarquera que les inflexions de la ligne mélodique ne sont pas sans parenté avec celles du *tebel* des *Meharza*.

7 DANSE AVEC LES QARQABOU

Il existe au Gourara un groupe de populations d'origine soudanaise, témoin des migrations forcées entretenues des siècles durant par la pratique de l'esclavage, depuis les régions subtropicales jusqu'à la côte méditerranéenne. Affranchis depuis plusieurs générations, mais toujours désignés sous le nom d'*abid* (esclave), les descendants des esclaves peuvent donc librement prendre part à l'*ahellil* ou à la *hadra*. Ils sont seuls cependant à pratiquer la danse avec les *qarqabou*, soit au cours de fêtes qui leur sont propres, soit à l'occasion des grandes fêtes maraboutiques.

Cette danse s'accompagne de chants en langue *kouriya* dont la signification demeure incertaine, ce dialecte étant tombé en désuétude depuis déjà de nombreuses années. Elle est rythmée par le *dendoun*, grand tambour à deux membranes, et surtout par les *qarqabou*, instruments en fer tenant à la fois des cliquettes et des cymbales.

Bien qu'on lui prête parfois, là où les croyances animistes sont encore vivaces, des vertus antimaléfiques, elle bénéficie d'une certaine bienveillance de la part des musulmans les plus rigoristes, qui manifestent moins d'aversion à son égard que vis-à-vis des musiques de réjouissance originaires du Tell.

PIERRE AUGIER

Les enregistrements ont été réalisés avec l'aide du Ministère algérien de l'Éducation supérieure et de la Recherche scientifique et ont été préparés par le Centre de recherche anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques d'Alger.

NOTES

1. Mouloud Mammeri. — *L'Ahellil du Gourara* — Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'homme, 1985, p. 28.
2. *Ksour*: villages fortifiés (sing. : *ksar*).
3. Idem note 1. pages 33 et 42.
4. Idem note 1. page 31.
5. Idem note 1. page 13.
6. «L'*abechni* (...) doit se soumettre à un rigoureux entraînement. Sa formation est en réalité autant un apprentissage qu'une initiation. Il travaille sa voix (...), mais il doit aussi se soumettre à un véritable rite, (...) en particulier en suivant les leçons d'un maître. (...) Les deux actuels tenants de la fonction sont à Timimoun, pour l'*ahellil* proprement dit, Ba Saoud (une cinquantaine d'années en 1973), et pour la *tagerrabt*, Mahmi Amer, un peu plus jeune. Le premier a eu pour maître Sidi Abdelkader Ou Elmabrouk, (...) mort très vieux vers 1950, et le second une femme, Dada Oult Hadj Ahmed (...).» Mouloud Mammeri, op. 1., p. 19-20.
7. Mouloud Mammeri, op. 1., p. 21.
8. On trouvera le texte de quatre versions de *Salamo* dans l'ouvrage cité, pages 304, 310, 312 et 316. Aucune ne reproduit exactement le texte chanté ici par Ba Saoud en 1973 à Timimoun.
9. Le texte de ce chant, enregistré à Timimoun en 1972 par Mahmi, a été transcrit et traduit par Mouloud Mammeri sous le titre *A zzin lāmama* (op. 1, p. 152).
10. Texte zénète, transcrit et traduit par Mouloud Mammeri (op. 1., pages 418-419).
11. Mouloud Mammeri, Op. 1., p. 153.

D 8037

Photos: FRANÇOIS ROJON / RAPHO — MELIN / RAPHO

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS
A L'INTÉRIEUR



D 8037 AD 090



MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD

ALGERIA SAHARA MUSIC OF GOURARA

Recordings: PIERRE AUGIER

[1]	Ahellil song / Chant d'ahellil	7'42
[2]	Tagerrabt song / Chant de tagerrabt	5'54
[3]	Hadra song / Chant de hadra	8'10
[4]	Tebel song of the Meherza / Chant de tebel des Meharza	9'00

REISSUE AUVIDIS - 12, av. M. Thorez F-94200 IVRY-SUR-SEINE
OF THE ALBUM ALGERIA — SAHARA MUSIC OF GOURARA (Collection «Musical Atlas» founded by Alain Daniélu), realized by THE INTERNATIONAL INSTITUTE FOR COMPARATIVE MUSIC STUDIES AND DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN
for the

MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE

ALGÉRIE SAHARA MUSIQUES DU GOURARA

Enregistrements: PIERRE AUGIER

[5]	Song for the insemination of the date palm / Chant pour la fécondation des palmiers	1'59
[6]	Song with amzad accompaniment / Chant accompagné à l'amzad	4'45
[7]	Dance with qarqabou / Danse avec les qarqabou	5'03

RÉÉDITION AUVIDIS - 12, av. M. Thorez F-94200 IVRY-SUR-SEINE
DE L'ALBUM ALGÉRIE — SAHARA MUSIQUES DU GOURARA
(Collection «Atlas Musical» fondée par Alain Daniélu) réalisé par l'INSTITUT INTERNATIONAL D'ÉTUDES COMPARATIVES DE LA MUSIQUE ET DE DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN
pour le

INTERNATIONAL MUSIC



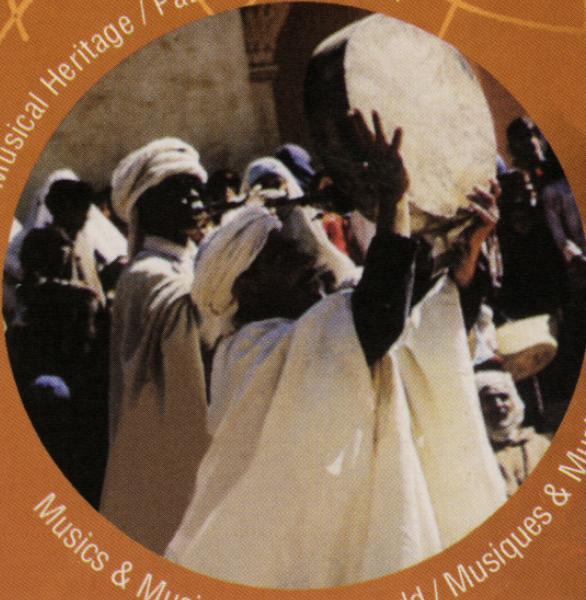
CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE
COUNCIL

Algeria

Sahara

Music of Gourara

Musical Heritage / Patrimoine Musical



Musics & Musicians of the World / Musiques & Musiciens du Monde

*Musiques
du Gourara*





Recording / Enregistrement : 1974
English commentary inside.
Commentaire en français à l'intérieur.

D8037 AD 057

naïve
DISTRIBUTION



www.unesco.org.culture/cdmusic

SAHARA MUSIC OF GOURARA / MUSIQUES DU GOURARA

Recordings & commentary / Enregistrements & commentaires : Pierre Augier
Recordings with the support of algerian Ministère de l'Éducation Supérieure et de la Recherche
Scientifique & Centre de Recherche Anthropologique d'Alger

1 Ahellil song / Chant d'ahellil	7'42
2 Tagerrabt song / Chant de Tagerrabt	5'54
3 Hadra song / Chant de hadra	8'10
4 Tebel song of the Meherza / Chant de tebel des Meharza	9'00
5 Song for the insemination of the date palm / Chant pour la fécondation des palmiers	1'59
6 Song with amzad accompaniment / Chant accompagné à l'amzad	4'45
7 Dance with qarqabou / Danse avec les qarqabou	5'03

43'13

Photo recto : François ROJON / RAPHO

REISSUE ■ RÉÉDITION

Reissue Auvidis of the album Algeria, Sahara Music of Gourara
(Collection "Musical Atlas" founded by Alain Daniélou)
realized by the International Institute for Comparative Music Studies
and Documentation (IICMSD), Berlin
for the

Réédition Auvidis de l'album Algérie, Sahara Musiques du Gourara
(Collection "Atlas Musicales" fondée par Alain Daniélou) réalisé par l'Institut
International d'Etudes Comparatives de la Musique et de Documentation
(IICMSD), Berlin
pour le

INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL
CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE