



معلومات البحث

تاريخ الاستلام: 2022/02/18

تاريخ القبول: 2022/11/15

Printed ISSN: 2352-989X

Online ISSN: 2602-6856

التراث الموسيقي الكلاسيكي في الجزائر
Classical Musical Heritage in Algeria

كمال بن سنوسي^{*}

جامعة زيان عاشور الجلفة (الجزائر)،

bensenouci.kamel@yahoo.fr

الملخص:

شهدت الموسيقى الكلاسيكية بالجزائر أو ما تعرف بالموسيقى الأندلسية تطوراً وانتشاراً واسعاً؛ بفضل هجرة العديد من الأندلسيين العرب إلى المغرب العربي، وخاصة الجزائر؛ حاملين معهم تراثهم الموسيقي.

ومن أهم النتائج المتوصل إليها هي: تدوين الموسيقى الكلاسيكية (الأندلسية) للحفاظ عليها بدلا من سماعها، وكذلك العمل على جمع هذا التراث في المراكز الثقافية، والاطلاع عليه في مختلف المكتبات العمومية من طرف الأجيال الصاعدة لنشره وتعميمه عبر القطر الجزائري.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى الأندلسية، النوبات، الموازين، الجزائر.

ABSTRACT:

Classical music in Algeria , a nation known as Andalusia music, witnessed the development and spread of the migration of many Andalusian Arabs to the Maghreb, especially Algeria, bringing with them their musical heritage.

Among the most important results reached is the codification of Andalusia Classical music to preserve it instead of listening in cultural centers and accessing it in various public libraries by the younger generations to spread it and circulate it across the Algerian country.

Keywords: Andalusia music, Nubba, scales, Algeria.

1. مقدمة:

شهدت الموسيقى الكلاسيكية انتشارا واسعا، بعد سقوط الأندلس وهجرة الأندلسيين المسلمين إلى شمال إفريقيا، ومختلف البلدان العربية، لهذا فالسؤال المطروح هو: كيف ظهرت الموسيقى الكلاسيكية في الجزائر؟ وما هي أنواع الطبع الموسيقية؟

فالهدف من هذه الدراسة هو التعرف على مختلف الطبع الموسيقية لدى الموسيقى الكلاسيكية (الأندلسية)، ونوباتها وموازينها .

فالمنهج المتبع في الدراسة هو المنهج التاريخي لسرد المرحلة التاريخية التي انتشرت فيها الموسيقى الكلاسيكية (الأندلسية) عبر القطر الجزائري، وكذلك المنهج الوصفي في وصف أشكال طبوعها وإيقاعاتها وموازينها الموسيقية.

2. نشأة الموسيقى الكلاسيكية (الأندلسية) في الجزائر:

تعتبر الموسيقى الكلاسيكية المسماة الأندلسية واحدة من الامتدادات التي تفرعت عن الموسيقى العربية بمفهومها العام، ويعتبر الحديث عنها بمثابة الحديث عن لون خاص من ألوان الموسيقى العربية ، ومن ثم فمن الطبيعي أن تربط هذه الموسيقى العربية عموما، وإن تكن قد تفردت بخصائصها ومميزاتها أسهمت عوامل شتى في خلقها (سنوسي، 2011، صفحة 13).

كانت الموسيقى الأندلسية منبعها في الشرق العربي ابتداءً من القرن الأول الهجري عندما انتشر الإسلام خارج الجزيرة العربية؛ وتوسع في الشام والعراق وأخذ له دمشق كعاصمة ثم بغداد، حيث كان الطرب في أول العهد عربيا محضاً لا دخل للطرب الأجنبي فيه، نشأ من قدم الزمن في مكة والمدينة، وعند احتكاك المسلمين بأهل فارس تغير بعض هذا الغناء؛ وأخذ شيئا فشيئا طابع يسمى في الشرق بالموشحات (سنوسي، 2011، صفحة 13).

انتقلت الموسيقى العربية عبر العصور إلى الأندلس واحتكت بالأجانب وعرفت درجات الرقي ثم الانحطاط بعدما دخل عليها التبديل والتغيير بالإحسان مرة وبالنسيان مرة أخرى. فقد اهتم الخلفاء بالموسيقى في العصر الأندلسي اهتماما كبيرا عندما فتح بنو أمية الأندلس انبثقت بها فجر المدينة والتحضر، وأصبحت بفضلهم مضرب الأمثال في العلوم والفنون، فكانت قرطبة حاضرة الأندلس موطناً لأساطين العلماء، كما كانت اشبيلية أعظم مركز للموسيقى والشعر وصناعة الآلات (سنوسي، 2011، صفحة 14).

إن الموسيقى في الأندلس انتشرت في جميع أوساط المدن عند العرب واليهود والنصارى في طليطلة واشبيلية وقرطبة وغرناطة كما توسعت بالمبادلة مع شمال إفريقيا. فقد شهدت الموسيقى الأندلسية انقلابا عظيما بفضل الوحدة الإسلامية في المغرب، وأصبحت شعوب الأمة الإسلامية تتفاهم بواسطة لغة تؤثر في الشعور، وتعبّر عن عواطف الشرق والغرب معاً من دون تعلم لغة جديدة، هي لغة الفن والأدب التي تصل بفصل جمالها الفتان ما بين الفارسي والتركي والكردى والحبشي والرومي والمغربي والعربي من دون رباط قديم (سنوسي، 2011، الصفحات 14-15).

لقد تميز العرب في الأندلس إلى اهتمامهم الكبير بالنهضة العلمية والفنية؛ بروح التسامح الديني الذي لم يعرف له التاريخ الأوروبي، إذ سمح العرب للمسيحيين ببناء الكنائس وممارسة شعائرهم الدينية، واحترموا معتقداتهم، وعاش الجميع في سلام ووثام، حيث لم يشعر السكان الأوروبيون بأن هناك حكمًا أجنبيًا في بلادهم (ديبان، 1997، صفحة 49).

بعد سقوط الأندلس ظل ملوك الأسبان المسيحيون محتفظين في قصورهم بالموسيقى من العرب، وقد شغف هؤلاء الملوك في أوائل القرن الرابع عشر في أعيادهم وأفراحهم باستدعاء الموسيقيين العرب (ديبان، 1997، صفحة 49).

لقد أصبح شمال إفريقيا أثناء الهجرات الأندلسية موطن التراث الأندلسي، لأن عرب الأندلس بعد أن ضاع ملكهم هاجر معظمهم إلى تونس والقيروان والجزائر ومراكش، مصطحبين معهم زادهم الفني من التراث الموسيقى الأندلسي، وفي موطنهم الجديد توارث الأبناء عن الآباء هذه الفنون النفسية، ولا زالوا محافظين عليها هذا اليوم (ديبان، 1997، صفحة 70).

3. مدارس الموسيقى الأندلسية في الجزائر:

يوجد في القطر الجزائري ثلاث مدارس للفنّ المعروف بالأندلسي (الأمين بشيشي، 1981، ص161):

- مدرسة تلمسان وتعرف بالغرناطي.
- مدرسة الجزائر العاصمة وتعرف بالصنعة.
- مدرسة قسنطينة وتعرف بالمالوف.

3.1 مدرسة تلمسان أو الغرناطية :

أصلها من غرناطة، ويعتبر هذا التراث أحد الأرصدة الموسيقية الأندلسية المتميزة بالمغرب العربي، فقد حضت بتقدير كبير من طرف التلمسانيين، حيث أوجدت هذه المدرسة أحسن ملجئ لها في هذه المدينة (سنوسي، 2011، صفحة 26).

كما تتخذ طابعًا خاصًا يمتزج فيه الطابع الفني بالطابع الديني كون الموسيقى الأندلسية بتلمسان تتصف بأسلوب ثقيل واسع تظهر عليه الأبهة والرونق والرصانة لأن تلمسان ورثت غناء غرناطة في ظروف مستقرة وتمت المحافظة على هذا الفنّ العريق، كما يحافظ على المجوهرات بحذر شديد (سنوسي، 2011، صفحة 26). فمن أبرز شعراء تلمسان الذين كانوا يتغنون بشعرهم الملحون في تلمسان هم: ابن سهلة، وابن مسايب، وابن التريكي (سنوسي، 2011، صفحة 27).

3.2 مدرسة الجزائر العاصمة أو الصنعة:

تنحدر من قرطبة، تتسم بأسلوبها الخفيف المتهدج فيه قلق وحيوية فائقة لأنها ورثت الغناء تحت تأثير التقلبات السياسية آنذاك، وكانت تعيش في طور الانقلابات والتبديلات من جهة وفي حالة التأثير الطبيعي من جهة أخرى (سنوسي، 2011، صفحة 25).

نجد المغنون الجدد يبحثون عن شعر جديد يناسب أذواقهم وتهنر له نفوسهم، ومن أبرز الشعراء بالجزائر العاصمة نجد: ابن ذباح ، والشيخ عبد القادر (سنوسي، 2011، صفحة 25).

3.3 مدرسة قسنطينية أو المالوف :

يرجع أصله إلى التأثير العثماني والذي يعود إلى مدينة اشبيلية ، ونسب المالوف كذلك في تونس وليبيا، فالموسيقى القسنطينية التي لقبت باسم **المالوف** هي مزاج بين الشرق والغرب، ويظهر عليها تأثير المالوف التونسي المتبادل والزينة التركية العسكرية، وما وجدته في الأوساط المحلية (سنوسي، 2011، صفحة 33). تتميز الموسيقى القسنطينية بأسلوب أخف سريع فيه منوعات أخرى ، فالمالوف لم يتبع هيكلًا أو خطة واحدة بل تنوع أخذ أساليب خاصة ورونقًا لم يوجد في غيره، فلا هو مالوف تونسي ولا هو موشح شرقي (سنوسي، 2011، الصفحات 33-34)، كذلك نجد المغنين في قسنطينة يتغنون ببعض أشعار الشعراء الشعبيين مثلًا: الشيخ عبد المولى (سنوسي، 2011، صفحة 34).

فبالرغم الاختلاف بين المدارس تبقى الموسيقى الأندلسية يتداولها مغنون مختلفون بالعزف والغناء، ومن أكبر الموسيقيين المشهورين في هذا الفن الذين حافظوا على هذا التراث الأندلسي القديم نجد: **مُحمَّد بن التفاحي**، والشيخ **رضوان بن صاري** والشيخ **العربي بن صاري** عميد الموسيقى الأندلسية الغرناطية، **عبد الرزاق فخارجي**، **محيي الدين باشطارزي**، **عبد الكريم دالي**، **دحمان بن عاشور**، **الشيخة طيطمة**، **فضيلة دزيرية**، **الحاج غفور**، **مُحمَّد خازنجي**، **صادق البجاوي**، **سيد أحمد سيري**، **مُحمَّد سفينجة**، **مولاي أحمد بن قريزي** (سنوسي، 2011، الصفحات 35-36).

4. النوبة الأندلسية في الجزائر:

تدل النوبة في اللغة عن الدورة المعينة، بمعنى تقول جاءت نوبتك أي جاء دوره في إلقاء الشعر أو الغناء أو غيرها من الفنون (زغندة، 2006، صفحة 96).

أما اصطلاحًا تدل على قالب موسيقي يشمل على مجموعة من المعزوفات والموشحات والأزجال تؤدي ابتعا في أحد الطوبع التي تحمل اسمه (زغندة، 2006، صفحة 96). فالنوبة هي "مجموعة من القطع الغنائية والآلية الملحنة على طبع واحد، تنسب إليه تلك النوبة، والموزعة على خمسة إيقاعات، يبدأ كل واحد منها بحركة بطيئة تتدرج في السرعة لتبلغ أقصاها في نهايته" (الشامي، 1978، صفحة 103).

النوبة في الجزائر عبارة عن "مجموعة أنماط آلية وغنائية تتسلسل وفق نسق معيّن يشمل تقليديا المقطوعات التالية: المشالية، والتوشية، والمصدر، والبطايحي، والدرج، والانصراف" (البشيشي، 1981، صفحة 160).

ظهر استعمال كلمة النوبة في عهد الخليفة العباسي الثالث المهدي بن أبي جعفر المنصور (158-169هـ/775-785م)، للدلالة على اليوم الذي كان يخصه الخليفة كل أسبوع للاستمتاع إما إلى الشعراء أو المغنين أو غيرهم. فسمي ذلك اليوم بنوبة الشعراء أو نوبة المغنين (زغندة، 2006، صفحة 96).

إن الموسيقى الكلاسيكية (الأندلسية) تعتمد على أربعة وعشرين طبعاً بحساب طبع كل نوبة، ونوبة لكل ساعة من بين الأربع وعشرين ساعة، ولكن هذا في التراث الجزائري قد نجد مصدر وحيد يثبت ذلك وهو كتاب (كشف القناع عن آلات السماع) لأبي علي الغوثي، يذكر لنا اثنا عشرة طبعاً: الذيل، رصد الذيل، الماية، الصيكة، المزموم، رمل العشية، الزيدان، رمل الماية، الحسين، اغريب، المجبنة، الرصد، وهو يهمل أربعة طبوع الموالم، غربية، الحسين، جازكة وعراق (قطاط، 1989، الصفحات 80-81).

- كما يتضح ذلك في الجدول التالي (عراي، 2014، صفحة 161):

الطوبوع بالجزائر	الزمن - ساعات اليوم
الرمل	بين الساعة 18.00-20:00 سا
رمل الماية	بين الساعة 20:00 - 22:00 سا
أحسين	بين الساعة 22:00 - 00:00 سا
الذيل والمجبنة	بين الساعة 01:00 - 23:00 سا
غريب والزيدان	بين الساعة 00:00 - 02:30 سا
رصد الذيل	بين الساعة 02:30 - 03:30 سا
الماية	بين الساعة 03:30 - 05:00 سا
الصيكة والرصد والمزموم	ما بعد الظهر

- هناك بعض الملاحظات فيما يخص هذه الطوبوع (البشيشي، 1981، صفحة 160):

- **الملاحظة الأولى:** إن الطوبوع أي المقامات في الموسيقى الأندلسية بالجزائر تخضع كلها للسلم الثابت Diatonique مقام ونصف، رغم استعمال بعض المصطلحات في الموسيقى الشرقية عمومًا مثل (الروست والسيكا)، أما الموسيقيون في الجزائر يبدلون السين صاذاً، فيكتبون نوبة الرصد والصيكة، ولا وجود لربع المقام بتاتا في الموسيقى الأندلسية.

- **الملاحظة الثانية:** يؤكد كثير من الرواد براهين مقنعة بأن عدد النوبات أصلاً (24) نوبة متماشية مع ساعات الليل والنهار، كما يقولون بأن نصفها ضاع مع مرور الزمن ولم يبق منها إلا (12) نوبة سميت كل واحدة

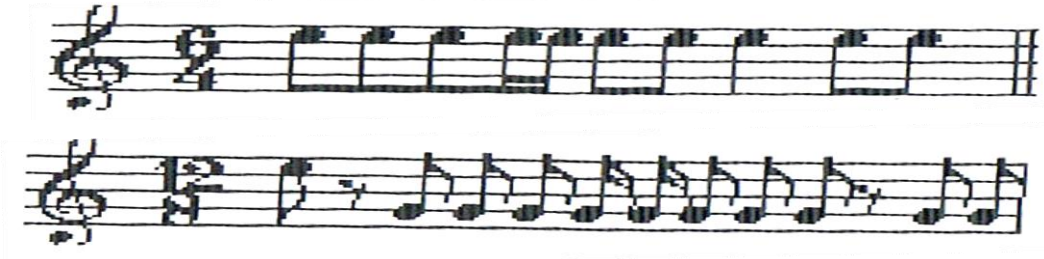
منها باسم الطبع أو المقام، وقد نجد مثلا المدرسة القسنطينية لها (10) نوبات فقط منها (04) نوبات ناقصة.

- **الملاحظة الثالثة:** إن عبارة الموال (بضم الميم) تدل على أحد الطبع مثل الرست والسيكا، وخصوصية هذا المقام تكمن في أن المنزلة الرابعة (fā) في السلم الموسيقي الذي على (do)، لا علاقة للموال الجزائري بالموال الشرقي الذي يطلق عليه عندنا لفظ استخبار.

5. طرق أداء النوبة في الجزائر: (الغناطي /الصنعة/ المألوف).

تعتمد النوبة في الجزائر على وحدة المقام، تبتدئ بمقدمة موسيقية قصيرة تسمى بالمشالية في تلمسان، والتوشية بالجزائر العاصمة، والبشراف بقسنطينة، وتقوم على خمسة مراحل تتوالى كآلاتي:

5. **1 المصدّر:** هو أول المقطوعات المغناة، بطيء السرعة يتبارى فيه كبار المطربين لصعوبة آدائه، ويستلزم نفسا طويلا، فالدائرة الإيقاعية للمصدر 4/6 أو 8/12 (البشيشي، 1981، صفحة 161).



5. **2 البطايحي:** هي المجموعة الغنائية الثانية إيقاعها 8/8 أو 8/4، ولها نفس بنية المصدر اللحنية، والإيقاعية غير أن حركتها أقل بطئا ووقارا (قطاط، التراث الموسيقي الجزائري، 2001، صفحة 108).



5. **3 الدرج:** وهي المجموعة الغنائية الثالثة، فحركة إيقاعها تكون أسرع، فهي لا تفرق عن المجموعتين السابقتين إلا بإضافة عنصر جديد يتمثل في بعض منها يستعمل في آخر فقراته مقاييس عرجاء من نوع 8/3، ومع العلم أن في النوبة القسنطينية الدرج يسبق البطايحي في ترتيب الأداء (قطاط، التراث الموسيقي الجزائري، 2001، صفحة 108).



5. **4 الانصراف:** وهو الجزء الغنائي الرابع من النوبة، يضبط على إيقاع التوشية أي 8/5 أو 8/10 تكون حركته خفيفة وسريعة، مما يجعل الكثير من الموسيقيين يكثر من هذا النوع في النوبة الواحدة (البشيشي، 1981، صفحة 161).



5.5 **الخلاص أو المخلص:** ويأتي كخاتمة للنوبة يتميز بشدة السرعة على إيقاع 8/6 أو 8/3 غالباً، وتتفنن بعض الأجواق الموسيقية ومجموعاتها الصوتية فتنخفض السرعة شيئاً فشيئاً، ثم تعود فجأة إلى سرعة قصوى تنتهي على إثرها النوبة، باستثناء مدرسة تلمسان تحتم النوبة بما بدأت به أي بقطعة موسيقية آلية يسمونها توشية الكمال، وهما اثنان إحداها وهي خاصة بنوبة الحسين والأخرى بنوبة الغريب (البشيشي، 1981، صفحة 162).



يتبين من تحليل طبوع الموسيقى الأندلسية - أي مقاماتها - أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام تعكس الميول الموسيقية للعناصر الثلاثة الرئيسية المتساكنة في الأندلس الإسلامية وهي: القوط والبربر والعرب (الشامي، 1978، صفحة 10).

نجد من بين هذه الطبوع الثلاثة، تتمثل في (الشامي، 1978، صفحة 10):

- طبوع غريغورية: كانت شائعة في الغناء الكنسي في الإمبراطورية البيزنطية، وفي الأندلس قبل الحكم الإسلامي.
- طبوع من أصل إفريقي يغلب عليها لون السلم الخماسي، وهذا السلم مازال شائعاً عندنا في الغناء البربري، وقد أدخلت عليه بعض التعديلات في الموسيقى الأندلسية.

- طبوع اصطناعية، يتم الحصول عليها بتركيب عقود بعض المقامات على عقود مقامات أخرى لخلق نوع ثالث جديد أو التركيز على إحدى الدرجات الثانوية لبعض المقامات الشيء الذي يكسبها لونا خاصاً.

إن الحضارة الإسلامية فتحت صدرها لجميع الثقافات، وصهرتها وطبعتها بطابع خاص، وأغنتها بمبتكرات ومبتدعاتها، وهذه المقامات كانت بالتأكيد معروفة لدى زرياب الذي أدهش أستاذه بعلمه وفنه فغار منه رغم أنه كان يعتبر إمام الموسيقيين في عصره - عصر الرشيد- الذي بلغت فيه الحضارة الإسلامية أوج عزها؛ وصارت فيه بغداد عاصمة العالم للثقافة، حيث كان المسلمون في ذلك العصر ملمين بثقافات جميع الشعوب التي احتكوا بها، وكانوا على علم بالنظريات الموسيقية المعروفة في ذلك الوقت (الشامي، 1978، الصفحات 10-11).

لم تكن هذه الطبوع غريبة في اسبانيا، فقد ازدهرت فيها قبيل الفتح الإسلامي، ثلاثة مراكز موسيقية هامة هي: طليطلة واشبيلية وسرقسطة، حيث اشتهرت بموسيقاها الدينية وترايلها الكنيسية التي كانت تلحن على أساس تلك الطبوع، ومن المعروف أن المسيحيين الذين عاشوا تحت حكم الإسلامي في الأندلس (المستعربين) قد حافظوا في ظل التسامح الاسلامي على طقوسهم الدينية كم حافظوا على موسيقاهم الكنيسية الموروثة عن العهد القوطي، ووجود مقامات غرغورية في الموسيقى الأندلسية (الشامي، 1978، صفحة 11).

6. الجوق الموسيقي:

يتكون الجوق الموسيقي التقليدي للنوبة الجزائرية من: دربوكة، كويثرة، رباب، عود عربي، كمنجة، طار، ماندولين مع الاعتماد على الأداء الآلي.

6. 1 آلة الدربوكة أو الدربكة:

الدربوكة آلة ذات غشاء مصوت على شكل مزهرية أو قذح يشد عليه جلد ماعز يلتصق بجوانبه بواسطة غراء ورباط، وتصنع بمواد متنوعة طين، حديد، خشب (سنوسي، 2011، صفحة 102).

تستعمل الدربوكة في كل الفرق الموسيقية: جوق المنوعات، الجوق الشعبي، والجوق الكلاسيكي، كما تستعمل بشكل واسع من قبل النساء في حفلات الزواج والختان والميلاد. حيث يجلس الموسيقي على كرسي ويضع الدربوكة على الفخذ، ويشدها بساعده بينما تبقى اليد الأخرى حرة تماماً، ويضرب على الدربوكة بأصابع كليتا يديه، يحصل على طك بالضرب على حافة الدربوكة، ودُم بالضرب في وسطها (Slimane, 2001, p. 77).

6. 2 آلة الكويثرة :

هي آلة ذات طابع مغربي، توجد في الجزائر خاصة تلمسان والجزائر والغرب الأقصى (Slimane, 2001، صفحة 73). تحتوي آلة الكويثرة على ثمانية أوتار كل وترين يتناسبان في درجة واحدة علوية كانت أو سفلية، فترجع الأوتار إلى أربعة

فقط ، يتكون مشد التناعم فيها من جمع صفائح مسطحة من الخشب الخفيف صنوبر، في وسطه ثقب منقوش يمثل غالبا زخرفة زهرية، تحيط بالآلة من كل جهة نقوش من الخشب مقطعة ومرصعة إلى غاية المقبض الذي ينتهي بمشبك ملاوي مثبت بشكل مائل 60° يحتوي على ثماني دسارات خشبية، تمر الأربعة أوتار من المزدوجة على مركز أوتار من عظم مثبت بين مقبض المشبك الملاوي وتمتد على طول مشد التناعم لتصل إلى المشط الكوسي الملتصق بالمشد، عموماً تكون النسبة بين أجزاء الكويتر كالتالي: طول الصندوق 50سم، العمق 15سم، طول المقبض 26.5سم، طول الوتر 67.5 سم (بجلول، 2004، صفحة 12).

تقرع آلة الكويتر بريش طير مصنوع كبري القلم وبدش على وترين منها السبابة والبصر لبعدها تحتوي على طبقة واحدة ويمرر لمناسبة أوتارها بقولهم وبيان ذلك هو أن الوتر الأعلى ومنها عند وضعها لاستخدامها يكون في يكة والوتر الذي أسفل الذي يليه دوكة فيدس عليه بالسبابة فسيكه ثم بالبصر فجهاكه ثم ينزل الذي يليه فينجكه ثم يصعد للباقي فششكه فيدس عليه بالسبابة فهفتكه ثم بالبصر فيكه صاعدة (سنوسي، 2011، صفحة 98).

6. 3 آلة الرباب :

الرباب الآلة الرمزية للموسيقى العربية الأندلسية، هو عبارة عن آلة ذات وترين يهتززان عند حكهما بالقوس (إبراهيم بجلول، 2004، ص14)، وقد عرّف الرباب في شمال إفريقيا أنه آلة موسيقية تتكون من وترين منفصلين ، يسميان (صول) و(ري) (Hachelaf, 2001, p. 177)

وقد أوجزه النابلسي في هامش رسالته الدلالة في سماع الآلات إذ قال : " إن الربابة آلة موسيقية عربية قديمة نشأت في الجزائر وتونس ومراكش وبعد إن استعملت هناك انتشرت في البلاد العربية الأخرى وخاصة بين سواد العراق" (علاف، 1963، صفحة 117).

كما ينسب بعض الباحثين أصل آلة الرباب إلى العهد الهندي ، أي خمسة آلاف سنة قبل الميلاد ، حيث كان إمبراطور الهند رافانا يعزف على آلة ذات وترين فقط وقوس تسمى رافانسترون ، وقد مرت هذه الآلة بمراحل عدة، إذ انتقلت من العهد الهندي إلى العرب في القرن الأول من الميلاد وتطورت حتى أصبحت تسمى رباب لتعرف شهرة كبيرة في القرن التاسع بانتقالها إلى أوروبا من خلال الفتوحات الإسلامية لبلاد الأندلس (Tranchefort, 1980, p. 192).

تتركب هذه الآلة من صندوق خشبي مجوف (خشب الجوز ، الأكاجو ، الأرز ، الأبنوس) ييضاوي ممتد الشكل (بجلول، 2004، صفحة 14). حيث يقرع الرباب بقوس عبارة عن قضيب مصنوع من شجر الزيتون على شكل نصف دائرة مغطى أيضاً بطبقة رقيقة من النحاس ، يحمل شعر ذنب الحصان أي سبيبه (سنوسي، 2011، صفحة 118).

6. 4 آلة العود العربي:

العود آلة موسيقية، فهو يعتبر من أهم الآلات الموسيقية الكلاسيكية، فهو يعتبر أمير آلات الموسيقى العربية القديمة والعصرية، وقد استعمل منذ العصور القديمة، فدخل في تاريخ الموسيقى العربية محتلا مكانته (بجلول، 2004، صفحة 8).

ظهر العود الذي يمتد جذوره الشرقية إلى الألفية الثانية قبل الميلاد في حضارة ما بين النهرين، ونقل إلى مصر في شكل مختلف عن الذي وصلنا (بجلول، 2004، صفحة 16)، وقد جاء في أساطير العرب: أن مخترع العود هو لاملك من أبناء الجيل السادس بعد الميلاد (الحلو، 1972، صفحة 174).

ومن المعروف أن أغلب الأعواد التي تستخدمه لدى الشعوب كانت وجوهها مصنوعة من الجلد، أما العود العربي المعروف فوجهه مصنوع من الخشب. ومن هنا جاء الاسم نفسه العود.

ولم يبرز العود حقيقة إلا في القرن التاسع الميلادي في خلافة العباسيين وصار الآلة السيدة التي لا مناص منها في الموسيقى الكلاسيكية العربية، وتذكر المراجع أن أول من استخدم الريشة في النقر على أوتار العود هو الموسيقار العربي المعروف أبو الحسن علي بن نافع زرياب (الفرا، 1963، صفحة 185)، وهو أكبر موسيقي الغرب في الأندلس توفي عام 243هـ - 887م، وانتشرت العزف بالريشة في كل أرجاء العالم وخاصة في أوروبا، وقد كان الأوربيون يستعملون في البدء العود القديم ذا الأربعة الأوتار في مصاحبة الغناء ومصاحبة الرقص، ثم تدرجوا إلى استعمال العود الكامل ذي الخمسة أوتار (عكاري، 1994، صفحة 14).

فطريقة إمساك العود للعزف يكون باليد اليسرى ترقم أصابع اليد اليسرى للضغط على الأوتار، لكل أصبع عفقات لتأدية علامات معينة، أما اليد اليمنى تستخدم لمسك الريشة والضرب بها على الأوتار بشكل هابط وصاعد بريشة نسر مسطحة يقبضها الموسيقي ما بين الإصبع الوسطى والسبابة، مضبوط من الأخفض إلى الأحد حسب سلم الأنغام العربي النموذجي: ري- صول-لا-ري-صول-دو، وقد تقرر أوتار العود بطريقتين، القرن المفرد والقرن المزدوج، يُعرف من جهة أخرى العازف الماهر بتقنية أدائه الآلي، واستعماله المتوازن لطرفتي القرن (سنوسي، 2011، صفحة 91).

تنفرد آلة العود في الموسيقى العربية بميزة خاصة، وتحضاً بمكانة تميزها عن سائر الآلات الموسيقية الأخرى التي ارتبطت بالنغم العربي على امتداد تاريخ الموسيقى العربية (بوشموخة، 2007، صفحة 215).

لقد حافظ العود العربي في المغرب العربي على أقدم خصائص الآلة الأصلية، من الممكن ملاحظة بعض التنوع في مختلف أصناف العود العربي، فقد يختلف العود القسنطيني عن العود العاصمي فهو أصغر منه وأقل انفتاحاً، والعود التلمساني أكثر استطالة من غيره وهو أقرب في بنائه ونسبه إلى العود الشرقي كآلة منفردة العزف. حيث يستعمل العود كوزن لحني أو إيقاعي في الموسيقى الآلية أم بمرافقة الغناء وهذا لدى الأجواق الشرقية العربية والأندلسية (سنوسي، 2011، صفحة 92).

6. 5 آلة الكمنجة أو الكمان:

تعتبر من أهم الآلات الوترية ذات القوس، وتعتبر عند الإفرنج من أهم وأدق الآلات الوترية إطلاقاً، وقد قال هاني الفيلسوف الألماني: "الكمان آلة لها أمزجة البشر، تتكلم بشعور العزف بها وتكشف أسرار عواطفه، وتنتقل عنه في جلاء ووضوح أقل التأثيرات وأضعف الانفعالات، ذلك لأنه يضعها أثناء عزفه عليها على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه" (الحلو، 1972، صفحة 166). فهي أهم الآلات الوترية ذات القوس، وضعها الإفرنج الصف الأول في ترتيب الآلات ولقبوها بسلطانة آلاتهم، كما لقب العرب آلة العود بسلطان الآلات ومجلب المسرات، وللكمان (الكمنجة) تاريخ طويل وعجيب فلقد خرجت من مصانعها الأولى في النصف الأول من القرن السادس عشر، وكان اختراعها في أوروبا قبل نهاية القرن السادس عشر ميلادي. وأساس آلة الكمان هي آلة الرباب العربية التي انتقلت مع العرب إلى الأندلس، وقد تقدمت هذه الآلة بفضل العرب، ففي القرون الأولى بعد الميلاد أوجد العرب آلة الرباب ذات الوتر الواحد (بوشموخة، 2007، صفحة 166).

تتكون الكمان من صندوق خاص من ألواح رقيقة تشمل أربعة أوتار يضخم صوت الأوتار المشدودة عليه، فإذا شددت قطعة من خيط ثم جذبتها فهي تصدر صوتاً خافتاً فإذا شددتها فوق صندوق خشبي فإن النغمة تصبح عالية، ويتكون الكمان من الجزء الأمامي البطن المصنوع من خشب الصنوبر الطري والظهر والأضلاع (الجوانب) لمصنوعة من خشب القيقب أو الجميز، والرأس والعنق المصنوعين من القيقب. أما الجزء الرشيق الذي يكون الظهر والبطن فهو منحوت من قطع خشبية صلبة، ويقوم صانع الكمان بعمل فتحتين على البطن لإخراج الصوت، وتصنع لوحة الأصابع وقطعة الذيل من الأنوس، وهو نوع من الخشب شديد الصلابة طويل العمر، يقوم صانعو الكمان بلصق أجزاء الكمان بعضها ببعض دون استخدام أية مسامير عادية أو لولبية (سنوسي، 2011، صفحة 94).

تؤدي الكمان دوراً مهماً في الجوق الموسيقي أثناء الغناء، لقد نصح العديد من الموسيقيين على نصح طبع الصنعة المختلفة الجزائري أو الغرناطي في العزف على آلة الكمان وامتاز بعض الشيوخ البارعين في الميدان منهم: حسن بن الشيخ خمار وأخيه مصطفى، عبد الرحمان بالحسين، عبد الرزاق فخارجي، الأستاذ مصطفى بكرسي التلمساني... إلخ (سنوسي، 2011، صفحة 97).

6.6 آلة الطار:

فهو الدف المستدير ذو الغشاء الواحد والصفائح المعدنية في إطاره (هنري فارمر ترجمة "حسين نصار"، ص54)، يبلغ قطره حوالي 20 سم إلى 25 سم، ويحتوي إطاره الخشبي على خمس حروز علق في كل حزة زوجان من الصنوج الصغيرة المعدنية من النحاس (سنوسي، 2011، صفحة 101).

يمسك الموسيقي الطار بين الإبهام والسبابة عمودياً، ويضرب بالأصابع الحرة لنفس اليد حافة الآلة أو يقرع الصنوج، بينما تضرب أنامل اليد الأخرى على الجلد، فتبعث بذلك أصوات واضحة رنانة على المحيط وخفيفة وسط الآلة، يؤدي الطار دوره في الأجواق الكلاسيكية مثلما يؤديه في الفرق الشعبية (سنوسي، 2011، صفحة 34).

6. 7 آلة الماندولين:

آلة موسيقية وترية ذات رقبة نحيفة متصلة بجسم كُمتري الشكل يشبه العود. ولعظم آلات الماندولين أربعة أزواج من الأوتار، وللبعض الآخر خمسة أزواج، يتركب المندولين من صندوق يقدر 60 سم، 35 سم عرض، وحوالي 11 سم عمق، من طاولة مصنوعة بخشب البيسية منقوشة في منتصفها بزخرفة وردية الشكل ، وظهر من ضلعا قيقب ملتصقة جنبا على جنب (مجلول، 2004، صفحة 28).

استخدم الماندولين في الموسيقى الكلاسيكية في القرن الثامن عشر الميلادي ، واليوم يستخدم كثيرا في الموسيقى الشعبية، لكنه لم يدخل المندولين في الموسيقى الشعبية إلا في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من قبل رائد هذا النوع الشيخ محمد العنقة (مجلول، 2004، صفحة 28) ، ويرافق المندولين الآلات الموسيقية الكلاسيكية الأخرى مثل : الكمنجة، العود، الطار والدربوكة.

7. خاتمة:

وفي الأخير نقول أن الموسيقى الكلاسيكية(الأندلسية) ساهمت بشكل كبير في إثراء التراث الموسيقي الجزائري، وكل هذا راجع إلى الهجرات التي أتى بها المهاجرين الأندلسيين، حاملين معهم تراثهم الموسيقي المنبعث بتمازج الثقافات. ومن أهم النتائج المتوصل إليها هي: تدوين الموسيقى الكلاسيكية (الأندلسية) للحفاظ عليها بدلا من سماعها، وكذلك العمل على جمع هذا التراث في المراكز الثقافية، والاطلاع عليه في مختلف المكتبات العمومية من طرف الأجيال الصاعدة لنشره وتعميمه عبر القطر الجزائري.

8. قائمة المراجع:

- ابراهيم بهلول. (2004). *الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر*. الجزائر: دار الخلدونية للنشر والتوزيع.
- أحمد نهد الفرا. (1963). *كتاب التربية الموسيقية لاعداد المعلمين*. سوريا: مطبعة الاهرام.
- الأمين البشيشي. (1981). *تنوع التراث الموسيقي في الجزائر*. *المجلة العربية للثقافة* (48).
- المصطفى عرابي. (2014). *الموسيقى الأندلسية المغاربية- الامدادات والروافد* (الإصدار ط1). المغرب: مؤسسة أفاق للدراسات والنشر والاتصال.
- سليم الحلو. (1972). *الموسيقى النظرية* (الإصدار ط2). لبنان: دار مكتبة الحياة.
- عبد الكريم علاف. (1963). *الطرب عند العرب* (الإصدار ط2). بغداد: منشورات المكتبة الأهلية.
- عمر بوشموخة. (2007). *جماليات الموسيقى العربية*. الجزائر: عاصمة الثقافة العربية.
- فتحي زغندة. (2006). *مصطلحات المألوف التونسي في التنظير والممارسة*. *مجلة الحياة الثقافية* (174).
- كمال بن سنوسي. (2011). *الطرب الغرناطي بمدينة تلمسان- الشيخ العربي بن صاري- انموذجا*. الجزائر: موقف للنشر.
- محمد عبد الهادي ديبان. (1997). *العلاقة بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية*. مصر.

- محمود قطاط. (2001). التراث الموسيقي الجزائري. *الحدث- الموسيقى والتربية*. (59-60).
- محمود قطاط. (1989). دور تونس في ارساء التراث الموسيقي المغربي- الأندلسي. *مجلة الحياة الثقافية* (54).
- يوسف الشامي. (1978). *النوبات الأندلسية المغربية* (الإصدار ج2). المغرب: المدرسة الوطنية للموسيقى.
- يوسف عبد انطوان عكاري. (1994). *الموسوعة الموسيقية الشاملة (القسم النظري الاول)* (الإصدار ط1، ج1). بيروت: دار الفكر اللبناني.

Hachelaf, A. e. (2001). *Anthologie de la Musique Arabo(1906-1960)*. Algie: Anap.

Slimane, M. H. (2001). *La Musique Andalouse a Tlemcen*. Algie.

Tranchefort, F. R. (1980). *Les Instruments de Musique dans le monde*. édition du seuil.

9. الملاحق:



آلة الدبكة



آلة الكويتر



آلة الرباب



آلة العود



آلة الكمنجة



آلة الطار



آلة الماندولين