De la *Nûba Sanâa* à la *Refda Chaâbi* : Un continuum musical algérois.
From *Nûba Sanâa* to *Refda Chaâbi*: An Algiers musical continuum.

CHEBLI Hacène, KHELLAL Nacim.
Maître Assistant classe A à l'Ecole Normale Supérieure Kouba-Alger. Email; cheblihacene5@gmail.com
Maître de conférence classe A à l'Ecole Normale Supérieure Kouba-Alger. Email; nacim.khellal@g.ens-kouba.dz

Reçu le05/03/2026 *Accepté le07/05/2026* *Publié le06/06/2026*

Résumé :

Cet article explore les liens structurels entre la *nûba-sanâa* et la musique chaâbi, notamment dans sa forme *refda*, en se focalisant sur ses mouvements musicaux. À l'aide d'une approche méthodologique comparative et analytique, l'étude examine la continuité et l'évolution de la forme au sein de ces deux genres. L'étude met en lumière les points de convergence et les spécificités de chaque genre, permettant de modéliser l'architecture globale d'une soirée chaâbi. Les résultats montrent que la « *refda* » constitue une unité structurelle variable, pivot de la dynamique musicale lors de la performance. Comment répartir les séances musicales dans le genre chaâbi et quel est son rapport avec la *nûba-sanâa* ?

Les mots clés : Musique algérienne, musique andalouse, la *nûba*, école *sanâa*, musique chaâbi.

Abstract:

This article explores the structural links between *nûba-sanâa* and chaâbi music, particularly in its *refda* form, focusing on its musical movements. Using a comparative and analytical methodological approach, the study examines the continuity and evolution of form within these two genres. The study highlights the points of convergence and specificities of each genre, allowing us to model the overall architecture of a chaabi evening. The results show that the "*refda*" constitutes a variable structural unit, pivotal to

the musical dynamics during the performance. How can musical sessions be distributed within the chaabi genre, and how does this relate to *nûba-sanâa*?

The keywords: Algerian music, Andalusian music, *nûba*, *Sanâa* School, chaâbi music.

1. Introduction :

Riche d'un parcours historique millénaire et d'une grande diversité culturelle, le patrimoine musical algérien, qu'il soit populaire ou savant, est une source intarissable de créations poétiques et musicales. La musique andalouse dite musique classique algérienne, a constitué la matrice principale des musiques algérienne jusqu'au dernier tiers du XXe siècle. Son histoire remonte au début du IXe siècle, dans la péninsule Ibérique. Elle est l'une des musiques les plus raffinées au monde en raison de la précision de ses règles et de sa construction (Musé national de l'histoire de l'immigration et mahJ.(s.d)); elle nous a été conservée et léguée, de génération en génération par voie orale. Elle a su adapter les courants musicaux à son identité propre. Ce genre musical s'est enrichi de formes typiquement algéroises telles que ; *Inqilabate* et les *A'roubiate*, transmises par des musiciens d'exception. Afin de garantir la pérennité de cette musique classique, d'autres genres populaires ont également contribué à sa protection et à sa diffusion auprès des jeunes générations. C'est vers la fin du XVIIIe siècle que le Mufti du rite hanafite d'Alger a conseillé aux maîtres de la psalmodie coranique d'introduire les mélodies des structures des *nûbas* avec des paroles de chants *madh*. Ces pratiques étaient alors courantes lors de diverses fêtes religieuses (Hachelaf, 2001).

En parallèle, un autre genre musical verra le jour au début du XXe siècle. Il a fusionné l'héritage de Cheikh Nador[1] avec les influences savantes de la *sanâa*, du *hawzi* et du *a'rûbi* (Saoudi, 2007), ainsi que des nouvelles compositions contemporaines exprimées en dialecte arabe algérois et kabyle (Khellal, 2009). L'apport majeur d'El Anka à ce nouveau genre, réside dans sa capacité à assimiler les structures de la *nûba* pour les intégrer

à une forme artistique moderne. Il a compris que notre culture est celle du cercle — de la *halqa*, du *diwan* et de la *nûba* — s'inspirant des *hadrat* (cérémonies religieuses) auxquelles il assistait à Sidi Abderrahmane[2], ainsi que des séances des *nûbas* andalouses. Cette synthèse magistrale, servie par une mémoire exceptionnelle, a donné naissance à un art populaire à la fois profond et novateur. Outre son appui sur les modes propres à la musique classique algérienne, la pratique musicale verra l'introduction d'une véritable codification, encore utilisée de nos jours, basée sur la succession de mouvements qui s'accélèrent dans leur progression jusqu'au final, voulu par le cheikh et qui sera le point d'orgue d'un nouveau départ. Dans un carrousel presque sans fin, se succèdent *touchia* et *incirafate, h'waza* et *a'rûbiate, q'çaïd*, chansonnettes et *khlassat*. Cette véritable *halqa* (séance) musicale, née de l'esprit d'El Anka, et sera appelée chaâbi.

Dans le souci de comprendre le déroulement de ces séances musicales, et la manière de répartir ou d'organiser les différents mouvements. Plein de questions qu'on devrait poser. Comment peut-on répartir les séances musicales dans le genre chaâbi et quel est son rapport avec la *nûba-sanâa* ? La soirée chaâbi entretient-elle un lien structurel global avec la nûba, ou cette parenté se limite-t-elle spécifiquement à la séquence dite *refda* ? Quelle est la spécificité et le contenu d'une *refda* châabi ?

Ce travail établit une étude comparative entre l'architecture musicale de la *nûba-sanâa* et celle de la *refda* chaâbi. À travers une analyse de forme et de structure, nous explorerons les mécanismes d'interprétation de ces deux genres. Cette approche s'appuie sur le répertoire des maîtres incontestés et d'ensembles de références, pour mettre en lumière les points de convergence et les spécificités de chaque tradition.

La démarche méthodologique adoptée ici, associe description, analyse et comparaison dans un premier temps, nous établissons l'inventaire des deux formes musicales des deux répertoires. Dans un second temps, l'examen se concentre sur les spécificités structurelles des interprétations sélectionnées.

Cette approche permet finalement de confronter les modèles de la *nûba* et de la *refda* pour en souligner les similitudes et les divergences.

2. La première partie : La *nûba* andalouse:

L'étymologie du mot *nûba* vient de l'arabe *nâba* (نوبة), qui signifie littéralement « tour » ou « ce qui revient à tour de rôle ». C'est précisément parce que les musiciens attendaient leur tour pour jouer devant le Calife que le mot a fini par désigner la suite musicale elle-même.

C'est sous le règne du calife abbasside *Al-Mahdi* (775-785) que l'usage du mot *nûba* est apparu. Passionné par les activités intellectuelles, le calife avait mis en place un calendrier de compétitions artistiques hebdomadaires. Il dédiait chaque journée à un art particulier, créant ainsi des tours de rôle ; ou *nûba,* pour les chanteurs et les poètes. Le terme *nûba* sera utilisé pour désigner la séance durant laquelle les musiciens à tour de rôle se produisent devant le Calife (Guettat, 2000).

2.1. La *nûba* dans l'Orient musulman :

Ce n'est qu'au XIVe siècle, sous l'influence d'*Ibn Ghaybi*, que la structure de la *nûba* orientale est documentée avec exactitude. Elle suivait alors une progression de quatre mouvements; *el-qawl* (une récitation modulée), *el-ghazal* (chant à rythme très lent), el-*taräna* (chant à rythme moins lent que le précédent), *el-furüdasht* (chants légers de plus en plus vifs. Vers 1479 *Ibn Ghaybi* ajouta un cinquième mouvement qu'il appela *el-mustazad* (morceau ajouté). Ces cinq mouvements étaient à la fois instrumentaux et vocaux, et l'ouverture instrumentale appelée *Pishraw*.

À partir du XVIe siècle, la *nûba* revêt d'autres aspects et change d'appellations au Proche-Orient arabe (Guettat, 2000).

2.2. La *nûba* dans l'Occident musulman :

C'est une tout autre histoire pour la *nûba* en Occident musulman. À partir du IXe siècle, elle devient le cœur de la performance musicale : un art du chant issu de l'école des *'ûdistes*, que Ziryab a su importer et réinventer sur

les terres andalouses. Suivant son enseignement, cette forme musicale enchaîne plusieurs rythmes et rimes variés, mais elle reste ancrée dans un mode unique : *le tab'*. La *nûba* de l'époque se déroule sur quatre mouvements ; le *nashid* (récitation modulé et de rythme libre), le *bassît* (chant rythmé de mouvement large et solennel), et enfin les *muharrakät* et les *ahzädj* (chants de rythmes vifs et légers dont le tempo s'accélère en crescendo jusqu'à la fin. Par la suite, la *nûba* a évolué sous l'influence d'*Ibn Bädjdja* et avec l'introduction des genres *muwashshah* et *azdjal* en *Al-Andalus* et au Maghreb. À cette période, le sens étymologique de *nûba* — qui désignait initialement un "tour de rôle" ou une "suppléance" — s'est transformé pour définir une manifestation musicale spécifique. Devenue une véritable macro-forme, la *nûba* se présente désormais comme une suite ordonnée de pièces vocales et instrumentales, régie par des structures et des règles de composition rigoureuses (Guettat, 2000).

2.3. La nûba classique algérienne :

La *nûba* classique algérienne se décline en trois écoles : la *Sanaâ* d'Alger, le Malouf de Constantine et le *Gharnati* de Tlemcen. Sur le plan musical le répertoire classique d'Alger doit beaucoup à Constantine et surtout à Tlemcen. Si les deux styles diffèrent, c'est parce que Tlemcen est restée plus fidèle aux racines des *nûbas*. À l'inverse, Alger a intégré de nouveaux éléments au fil du temps, et ces changements ont forgé un style algérois unique sans pour autant dénaturer l'essence même de ce patrimoine. Cela se manifeste dans la manière d'exécuter certains rythmes et pièces vocales ou instrumentales et dans le déroulement général de la *nûba*. Le répertoire de Constantine marque une grande influence bédouine. Malgré une certaine confusion dans les *tubu'* et dans la succession de certains mouvements de la nouba, et bien qu'il s'apparente d'une part au répertoire de Tlemcen et d'Alger par sa composition rythmique et de l'autre, à celui de la Tunisie et de la Libye par certains de ses t*ubu'*. Malgré ces influences, le répertoire de Constantine préserve une originalité et des traits distinctifs qui le caractérisent (Guettat, 2000).

2.4. La structure de la *nûba-sanâa*:

Le terme *Nûba* signifie « tour de rôle ». Elle désigne une séance musicale structurée et codifiée sous forme d'une suite vocale et instrumentale. A l'origine, il existait vingt-quatre *nûba* chacune portant le nom du *tab'* «طبع » (mode) sur lequel elle se fondait, et s'exécutait à une heure précise du jour ou de la nuit. Sur ce total originel, il n'en subsiste que quinze dont trois sont incomplètes Parmi les vingt-quatre *nûba* originelles, il reste quinze seulement dont trois *nûba* incomplètes ; les *nûba djarka*, '*raq* et *mûwwal*, dont seul les *inçiraf* et parfois les *khlass* ont été conservés (Serri, 2002). Il subsiste également encore les *touchia* des *nûba Ghrib* et *Hsin*, et des i*nqilabat*, i*nçiraf* et *khlass* de la *nûba R'haoui* dans des thèmes religieux.

Le répertoire de la musique andalouse, appelée également la musique classique algérienne repose sur sept modes (*tab'*) fondamentaux qui sont ; *djarka, raml mâya, 'raq, zidân, sika, mazmûm et muwwal*. On y distingue deux ensembles : la *nûba* classique, caractérisée par son enchaînement structuré de mouvements, et la *nûbat el-inqilabat*, qui regroupe des chants exécutés soit individuellement, soit au sein d'une suite.

La *nûba* est réalisée dans un mode unique, à l'exception des *nûbat mazdj* qui comportent deux modes peu éloignés, partageant pratiquement les mêmes notes de l'échelle. D'après Jules Rouanet, la structure de la *nûba* classique est interprétée de la manière suivante ; *Dayra, istikhbar, touchia, mçaddar, btayhi, dardj, touchiat el-nesrafat, nesraf* et *khlass.*

D'après les enregistrements musicaux étudiés par Djamal Benbraham (Benbraham, 2005) la *nûba* algéroise contemporaine présente de légères variantes par rapport aux structures proposées par J.Rouanet ou M.Guettat. La *nûba sanâa* s'articule généralement selon l'ordre suivant : *Inqilab, Istikhbar, mçaddar, btayhi, istikhbar, dardj, inçiraf* (un ou plusieurs), *Khlass* (un ou plusieurs) et *Qadriyya.*

3. La deuxième partie : La musique chaâbi :

Qu'est-ce que le chaâbi ? Dans son sens étymologique, Le chaâbi signifie populaire. Si le terme chaâbi signifie littéralement "populaire" — une définition largement relayée dans la littérature spécialisée, à l'instar des travaux de Ammari Cherifa (شريفة, 2021) sur les spécificités de ce genre – d'autres recherches scientifiques nuancent cette vision. En effet, certains chercheurs à l'exemple de Issam Adel (Issam, 2025), considèrent le *chaâbi* comme une musique savante. Cette perspective s'appuie sur une approche anthropologique : le *chaâbi* repose sur les traditions rigoureuses de la musique *sanâa*, dont il hérite les structures et les codes, l'élevant ainsi au rang de patrimoine musical savant.

Le chaâbi est un genre musical algérien né au début du XXe siècle, au cœur de la Casbah d'Alger. Puisant sa substance dans la poésie *malhûn*, cet art a émergé des récitals de *madh* (chants religieux) qui animaient les festivités populaires et les cafés maures. Si des précurseurs emblématiques comme *Nador*, *Hadj Menouer* et *Said Darras* en ont posé les premières pierres, c'est au maître *El-Hadj M'hamed El-Anka* que revient l'honneur d'avoir structuré ce genre. En conjuguant l'héritage du *madh* aux influences de *sanâa* et *a'rûbi*, il a propulsé le chaâbi hors de son cadre intimiste pour l'imposer sur les scènes de concert et dans l'industrie phonographique. Musicalement, le chaâbi emprunte ses modes (*tubû'*) au répertoire classique algérien — notamment le *raml el-maya*, *l'a'raq*, *djarka*, *muwwâl*, *mazmûm*, *sika* et le *zidan* — tout en se distinguant par l'usage singulier du *tab' siheli*.

Puisant ses racines dans le répertoire classique, le chaâbi réinvestit les structures de la *nûba-sanâa* — notamment la *touchia*, l'*istikhbar*, le *neqlab*, l'*insiraf* et le *khlass* — ainsi que les genres *a'rûbi* et *madh*. Toutefois, il s'en distingue par des formes qui lui sont propres, à l'instar du *qçid* et de ses multiples variantes.

3.1. Circonstances de production et d'interprétation du genre chaâbi :

Dès son apparition, le chaâbi se jouait dans les cafés de la Casbah et du port d'Alger. Progressivement, il a commencé à rassembler des mélomanes et des passionnés de poésie populaire, dont la plupart étaient des travailleurs venus s'évader au son des airs et des textes de ce genre nouveau. Par la suite, le chaâbi s'est ouvert aux places publiques ainsi qu'aux patios des demeures de la Casbah, devenant un élément central des cérémonies sociales telles que les mariages et les circoncisions.

3.2. La soirée musicale :

Une description de la soirée musicale d'une façon générale, dans les fêtes de mariage et de circoncision à Alger :

Pièce maîtresse du patrimoine algérois, la veillée musicale nuptiale — désignée sous les termes d'*el-lila* ou d'*el-qaâda* — se définit comme un cercle de sociabilité traditionnellement masculin. Qu'elle se tienne dans la demeure familiale ou au sein d'un établissement dédié, cette soirée est portée par un orchestre de Chaâbi composé de cinq à sept instrumentistes. L'agencement des lieux y consacre une stricte séparation des genres : si les femmes demeurent en retrait derrière un rideau, leur présence est toutefois déterminante. Par leurs *zaghrit* (youyous), elles rythment les chants et confèrent une validation esthétique et symbolique vitale à ce registre musical, pourtant considéré comme une exclusivité masculine.

3.3. La répartition de la soirée chaâbi :

Le programme musical de la soirée chaâbi peut être divisé en trois parties distinctes selon deux approches : une approche qui se base sur des critères non musicaux tels que la cérémonie de henné et les textes, et une autre approche qui considère uniquement les critères musicaux.

Dans la première approche et selon Adel Issam (Issam A. , 2010) la soirée est structurée de la manière suivante :

- La première partie débute juste après la prière d'*El-Icha* et s'achève avec le rite du henné, aux alentours de minuit (selon l'horaire prévu).

Le chanteur sélectionne les textes en fonction de l'auditoire présent ; toutefois, le nombre de *refda* n'est pas fixe pour cette séquence, car l'orchestre doit caler sa performance sur le moment précis où débute la cérémonie du henné.

- La seconde partie débute après le rite du henné. Le chanteur s'illustre alors par l'interprétation de poésies anciennes, dont les textes longs et profonds ne sont pleinement saisis que par les initiés et les véritables mélomanes du genre.
- Enfin, la troisième partie, baptisée "*sebbouhi*", marque l'apogée de la célébration. Ce répertoire final est consacré à la poésie de l'aurore, célébrant la naissance du jour et les premières lueurs du soleil.

Quant à l'approche qui considère uniquement les critères musicaux à travers lesquels nous avons cité les éléments formels comme : *touchia, nesraf, neqlab*, chansonnette et les différentes formes de *qçid*. Cette structure s'articule en trois temps : une partie introductive, une deuxième partie (la plus longue) généralement composée de trois *refdas*, et enfin une partie conclusive.

Le programme musical commence habituellement après la dernière prière du soir (*el-'icha*), et se termine au petit matin. La soirée musicale est composée généralement de trois parties, et chacune d'elles contient au minimum une *refda*.

- **La première partie de la soirée :**

Cette phase introductive se compose d'une seule *refda*. Elle débute par une *touchia*, suivie d'une suite de *nesrafat*, pour s'achever par un ou plusieurs *khlass*.

Touchia : ouverture instrumentale parfois précédée par un i*stikhbar* instrumental, les *touchiat* les plus fréquentes sont ; *touchiat raml mâyâ*, *tchambar raml mâyâ* (*noubat soltane*), *touchiat ghrib*,..etc.

Nesrafat : un ensemble de *nesraf* exécutés dans un ordre enchaîné et varié entre le *tab' raml mâyâ* et *h'sin*. Le nombre des *nesraf* pour cette première

refda varie entre quatre et onze *nesraf*, selon le choix du chanteur (d'après les enregistrements étudiés).

Khlass (ou *mkhiles*) : dernière partie vocale et instrumentale qui est pratiquement utilisée dans chaque fin de *refda*, jouée sur un rythme dansant. Dans certains cas, on peut trouver deux *khlass* ou *mkhiles* enchaînés, et parfois même suivi d'un *heddi* (pièce instrumentale dansante sur un tempo plus accéléré que le *mkhiles*.

- **La deuxième partie de la soirée :**

Cette deuxième phase est la plus longue de la cérémonie. Elle se compose de trois à cinq *refdat*, leur nombre variant selon le programme du chanteur et la saison (les soirées hivernales étant plus étendues que celles d'été). Au cœur de cette séquence se trouve une *refda* spécifique dédiée au rite du henné. L'orchestre y installe d'abord une atmosphère avec un rythme de *nesraf* et un chant de circonstance.

Pendant ce temps, le marié prend place sur un siège d'honneur, entouré de ses proches. Dès que les préparatifs sont achevés, l'orchestre marque une pause pour laisser place au chanteur. Ce dernier, s'accompagnant uniquement de son mandole, interprète des poèmes dédiés au rite sur des airs de *mazmûm*, sans percussion. C'est à ce moment solennel que le père ou l'oncle applique le henné sur la main droite du marié. La cérémonie se conclut par un *khlass* puis un *heddi* aux rythmes effrénés, entraînant les invités dans une danse festive ponctuée de cris de joie.

Entre les *refdat*, il y a des pauses qui varient entre 10 et 20 minutes, même parfois plus, comme celle du dîner réservé à l'orchestre.

La deuxième partie se compose généralement de trois *refdas*.

À l'issue de la phase initiale, la *refda*, une interruption d'une quinzaine de minutes permet aux musiciens de réajuster leurs instruments. Ce répit offre également à l'interprète l'opportunité de structurer son *diwan* en vue de la seconde partie de la veillée.

La deuxième *refda* peut commencer par un *istikhbar* (vocal ou instrumental), puis le chanteur s'engage dans son programme établi, dans la plupart du temps sont des *qçid* moins longs qui abordent des sujets religieux, et dans un nombre qui ne dépassera pas deux à trois *qçid*. Pour certains chanteurs, avant d'entamer le premier *qçid*, ils commencent par un *nesraf*, ou *neqlab* ou même une chansonnette. La deuxième *refda* se termine par un *khlass*.

Le chanteur jouit d'une totale liberté dans le choix des modes lors de l'interprétation des *qçid*. Certains artistes vont jusqu'à modifier les mélodies (ce que l'on appelle *mremmat* ou *hwâwât* dans le Chaâbi) d'un même poème selon l'occasion. Cette faculté d'adaptation témoigne de la maîtrise et du génie de l'interprète en matière d'improvisation. Les *refdas* suivantes de cette seconde partie conservent pratiquement la même structure. Toutefois, les thématiques poétiques évoluent et la durée des morceaux s'allonge, notamment parce que les *qsid* adoptent des formes plus complexes telles que le "*bit wa syah*".

La troisième partie de la soirée :

La phase finale de la célébration, désignée sous les termes de "*sebbouhi*" ou "*r'haoui*", marque la transition vers le jour. Cette *refda* s'ouvre sur une *touchia* et se déploie à travers un répertoire de *nesrafat* thématiques. Les textes y décrivent avec lyrisme la naissance du jour et la splendeur chromatique du levant. Sur le plan modal, l'interprétation privilégie des registres plus profonds (*mûwwâl, mâyâ, dîl, rasd eddil*), créant une atmosphère de sérénité qui accompagne la fin de la cérémonie à l'aube.

Cette ultime phase de la soirée se manifeste par une *refda* conclusive, généralement interprétée entre deux heures trente et quatre heures du matin. Elle s'ouvre par une *touchia mâyâ* (bien que certains interprètes optent pour d'autres ouvertures comme la *touchia eddil*) suivie d'une suite de *nesrafat* en mode *mûwwâl* (ou alternativement *mâyâ et eddil*). La cérémonie s'achève sur un rythme dansant avec la pièce vocale finale, "*Bqaw 'âlâ*

khir", parfois prolongée par un *haddi* pour clore la célébration dans l'allégresse.

Dans certaines soirées, la *refda* « *sebbouhi* » est précédée par un *qçid* dans un aspect religieux, et d'après les enregistrements d'el-Hadj M'hamed el-Anka, c'est devenu une tradition d'interpréter un *qçid* comme « *el-khezna essghira* » ou « *el-khezna el-kbira* » avant d'entamer la *touchia mâyâ*.

4. Analyse et comparaison des structures :

4.1. La *nûba* classique et sa structure d'interprétation :

La structure de la *nûba* varie d'un interprète à un autre et d'une association à une autre, en fonction du programme choisit. Dans notre travail, nous citons trois programmes de différents interprètes et associations célèbres comme ; Mohamed KHAZNADJI[3], Bahdja RAHAL[4] et l'association El-Djazyria El-Mawsiliya[5].

L'interprète	Le programme
Mohamed KHAZNADJI	*nûba ghrib :* *Istikhbar, touchiat ghrib, istikhbar, m'çeddar, istikhbar vocal, btayhi, dardj, nesraf 1, nesraf 2, khlass.*
Bahdja RAHAL	*Nûba raml :* *Inqilab zidane, m'saddar, btayhi, istikhbar, dardj, nesraf 1, nesraf 2, khlass.*
L'association El-Djazayria El-Mawsiliya	*Nûba mazdj eddil/mdjenba:* *Touchia eddil, mçaddar eddil, istikhbar Zidane, btayhi mdjenba, dardj mdjenba, nesraf eddil, nesraf mdjenba, nesraf khlass mdjenba.*

Les données du tableau montrent que l'ouverture instrumentale varie d'un enregistrement à l'autre. Contrairement aux *nûbas Ghrib* (Khaznadji) et *Mazdj ed-dil* (El-Djazairia El-Mossilia) qui s'ouvrent sur une *Touchia*, la *nûba Raml* interprétée par Bahdja Rahal délaisse cette forme au profit d'un *Inqilab* inaugural.

4.2. La refda chaâbi et sa structure d'interprétation :

Une soirée musicale chaâbi animée par El-Hadj M'hamed El-Anka[6]

L'interprète	Le programme
El-Hadj M'hamed El-Anka	Refda 1 *Istikhbar instrumental raml mâyâ, touchia raml mâyâ, istikhbar, nesraf 1….7, khlass.*
	Refda 2 *Istikhbar, nesraf 1, nesraf2, istikhbar, qçid 1, qçid 2, khlass.*
	Refda 3: *Istikhbar, qçid 1, qçid 2, khlass.*
	Refda 4: *Istikhbar, qçid (bayt wa syaḥ), istikhbar, qçid.*
	Refda 5: *Istikhbar, qçid, touchia mâyâ, Istikhbar, nesraf 1…..5, khlass 1, khlass 2.*

Le programme de cette prestation des années 70, menée par El-Hadj M'hamed El-Anka, se décline en cinq volets, comme on peut le voir dans la répartition du tableau.

Chaque unité structurelle, désignée sous le terme de *refda*, consiste en une suite alternant voix et instruments. La phase initiale, ou première *refda*, suit un schéma classique : une *touchia* en guise de prélude, une succession de *nesrafat* et un *khlass* final. Cette architecture est analogue à celle de la cinquième et dernière partie. À l'inverse des volets encadrant la soirée, les trois *refdas* centrales (la deuxième, la troisième et la quatrième) adoptent une structure différente : elles s'ouvrent sur un *istikhbar*, se déploient à travers une série de *qçid* aux formes variées, pour s'achever sur un ou plusieurs *khlass*. On observe, au sein de chaque *refda*, une progression métronomique ascendante, faisant évoluer le rythme d'un tempo lent vers une cadence vive en fin de cycle.

Soirée musicale chaâbi animée par Amar Amar EZZAHI[7]en1992 à Alger :

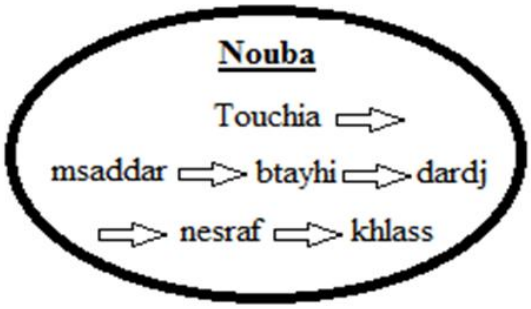
L'interprète	Le programme
Amar Ezzahi	Refda 1: *Istikhbar, touchia tshambar a ʿraq, Nesraf 1…3, khlass.*
	Refda 2: *Istikhbar, Qçid 1, qçid 2, khlass*.
	Refda 3: *Istikhbar, Qçid 1(bayt wa syaḥ), Qçid 2, Khlass + haddi.*
	Refda 4: *Istikhbar; Qçid 1, qçid 2, khlass + haddi.*

	Refda 5: *Istikhbar, Qçid, Touchia mâyâ, Nesraf 1….4, khlass 1, khlass 2, haddi.*

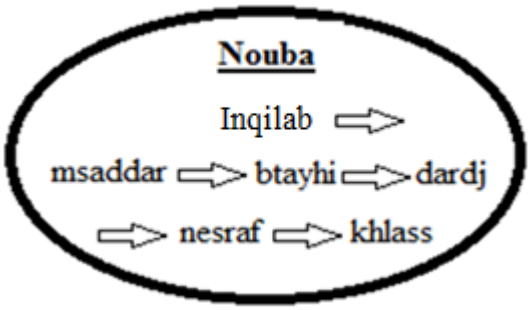
La configuration des performances d'Amar Ezzahi durant les années 90 s'inscrit dans la même lignée structurelle, adoptant une architecture de soirée et une distribution des *refdas* quasi identiques à celles de ses prédécesseurs.

4.3. Résultat de l'analyse comparative :

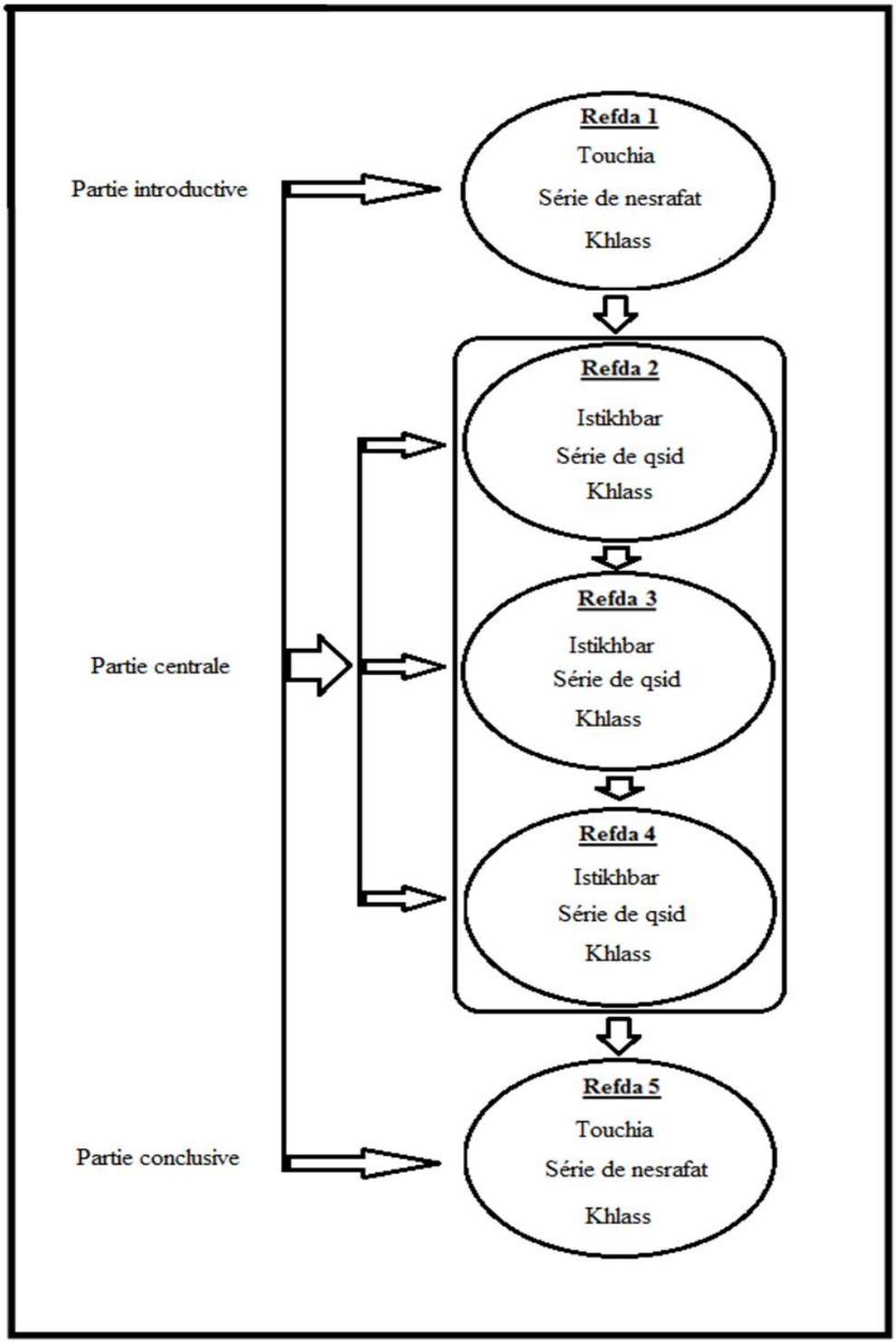
La structure de la *nûba* classique sanâa 1 :



La structure de la nûba classique sanâa 2 :



La structure des différentes *refdas* au cours de la soirée chaâbi :


Partie introductive
Refda 1
Touchia
Série de nesrafat
Khlass
Refda 2
Istikhbar
Série de qsid
Khlass
Partie centrale
Refda 3
Istikhbar
Série de qsid
Khlass
Refda 4
Istikhbar
Série de qsid
Khlass
Partie conclusive
Refda 5
Touchia
Série de nesrafat
Khlass

5. Conclusion :

L'analyse des résultats met en lumière un contraste formel entre les deux genres : alors que la *sanâa* se caractérise par un ordonnancement immuable des mouvements, le chaâbi privilégie une structure plus malléable au sein de la *refda*. Cette malléabilité permet à l'interprète d'ajuster son répertoire à l'assistance, tout en s'inscrivant dans un cadre normatif strict hérité de la tradition d'El-Anqa.

En conclusion, la soirée musicale chaâbi est constituée généralement par cinq refdas, dont la première et la dernière *refda* se compose par (*touchia*, série de *nesrafat* et *khlass*). Concernant les autres *refdas*, elles sont constituées des enchaînements de *qçid* qui débutent par un *istikhbar* et qui se terminent par un *khlass*, et parfois il existe d'autres formes qui s'intègrent dans ces *refdas* selon le choix du chanteur, tels que la chansonnette et les *neqlabats*.

Bien que le chaâbi s'appuie sur le socle technique de la *sanâa* — notamment à travers l'usage des pièces instrumentales et vocales et une gestion évolutive du rythme —, il s'en détache par sa mise en œuvre. La *refda* chaâbi propose une architecture hybride qui, tout en conservant les fondements de la *nûba*, développe ses propres codes et éléments ornementaux originaux.

Au terme de cette analyse, il apparaît que l'élément structurel étudié agit comme un trait d'union essentiel entre la rigueur de la *Sanâa* et la fluidité du Chaâbi. Cette approche comparative, entre Nûba et *Refda*, pose ainsi les jalons d'une compréhension plus fine de l'évolution et de l'interpénétration des langages musicaux en Algérie.

Face à la pénurie de sources documentaires et d'études musicologiques consacrées à cette thématique, il apparaît nécessaire que ce travail puisse servir de jalon. Nous espérons que cette modeste contribution ouvrira la voie à des investigations plus approfondies et à des analyses techniques plus pointues.

6. Notes :

[1] NADOR Mustapha (1874-1926) Maître (Cheikh) dans le genre madh, et précurseur du genre chaâbi. Originaire d'Ouled Bellemou (Bouira), Mustapha Saïdji, plus connu sous le nom de Mustapha Nador, né à Bouzaréah le 3 avril 1874. (Voir l'œuvre de Achour CHEURFI, Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens).

[2] Le mausolée de Sidi Abderrahmane et-Thaâlibi est une zaouïa situé à la basse casbah d'Alger honorant la mémoire du saint patron de la ville, Sidi Abderrahman et-Thaâlibi. Elle fait partie des zaouïas en Algérie.

[3] Nawba Algérienne (Benabdellah). (2013, 19 juin). Mohamed Kheznadji : Nawba Mâya. [Video]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=eoCVf23_1-0&list=PLzJt0AI-NtO7n_24ighe2jQiqehd4l5d1&index=5

[4] Chakib Benhizia. (2016, 2 Novembre). Beihdja Rahal-Nouba Raml. [Video]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=INtJ6O73zYI

[5] Arab-andalusian music of Algiers (San'a). (2019, 9 mai). Nūba Mezdj "Dil-Mdjenba. [Video]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=dZWiIa-VixQ

[6] YOUES DZ. (2022, 6 juin). EL HADJ EL ANKA - 3 أنا عشقي عذراوي عرس ساعات. [Video]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=p30ykMxFRDQ&list=PL4629FCA2BBD69D94&index=2

[7] Adib Elmili. (2015, 30 septembre). Amar Ezzahi • Soirée complete, a la merveille 1992. [Video]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=Hl31g7nK8I0

7. Liste Bibliographique :

- **Livres :**

- Guettat, Mahmoud. (2000). La musique arabo-andalouse l'empreinte du Maghreb. Paris: El-Ouns.
- Hachelaf, Ahmed et Mohamed Elhabib. (2001). ANTHOLOGIE DE LA MUSIQUE ARABE (1906-1960). Alger: ANEP.
- Serri, Sid Ahmed. (2002). Chants Andalous. Alger: ENAG.

- **Thèses :**

- Benbraham, Djamel. (2005). Tab' et modulation dans la musique sanâa : Muwwâl-Mayâ et Zidân-Mdjenba. Mémoire de magistère en Musicologie. Alger: Ecole normale supérieure Kouba.
- Issam, Adel. (2010). Rituels et cérémonie musicale dans la célébration du mariage à Alger. Mémoire de magistère en Anthropologie. Constantine: Université Mentouri Constantine.
- Khellal, N. (2009). الرصيد الموسيقي الحضري الجزائري. thèse de doctorat en education musicale. Université de Caire, Egypte.

- **Article du Journal :**
- Issam, Adel. (2025, 12 28). Musique populaire, musique savante, Approche socio- anthropologique : le cas de la musique Chaâbi. مجلة علوم الانسان و المجتمع, pp. 635-652.
- Musé national de l'histoire de l'immigration et mahJ.(s.d). (s.d.). Musique et musiciens d''Algérie (XIX-XXe siècle): destin croisés. Paris, France.
- SAOUDI, Noureddine. (2007, 05 17). Musicologie entre châabi et nouba, l'interprétation avant tout. El Watan. Alger.
- شريفة, ع. (2021, 12 16). الخصائص الفنية للموسيقى الشعبية الجزائرية. مجلة النص, p. 395.