

Syrie
MUHAMMAD QADRI DALAL
Maqāmat insolites



Syria
MUHAMMAD QADRI DALAL
Unwonted maqāmat



1. Maqām husaynī7'11"
2. Maqām nakrīz8'34"
3. Maqām bastah nkār10'22"
4. Maqām kurd 'aṭar7'50"
5. Maqām dil nishīn4'59"
6. Maqām nawā3'32"
7. Maqām mähūr6'54"
8. Maqām shī'ār8'50"
9. Maqām huzām5'17"
10. Tarkib jdīd5'53"

Muhammad Qadri Dalal
luth/lute 'ūd

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements réalisés à la Maison des Cultures du Monde les 9 et 10 avril 2001 par **Pierre Bois**. Notice, **Muhammad Qadri Dalal** et **Pierre Bois**. Traduction anglaise, **Frank Kane**. Photos de l'artiste, **X (DR)** ; autres photos, **Pierre Bois**. Prémastérisation, **Frédéric Marin / Cinram – Alcyon Musique**. Réalisation, **Pierre Bois**. © et © 2002 Maison des Cultures du Monde.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (dir. Chérif Khaznadar).

Syrie
MUHAMMAD QADRI DALAL
Maqāmat insolites

Le luthiste Muhammad Qadri Dalal est aujourd'hui l'un des derniers véritables improvisateurs arabes dans ce que cette tradition a de plus authentique, même s'il en renouvelle profondément le langage.

Baigné dès son plus jeune âge dans les deux univers musicaux, religieux et savant, qui forgèrent la réputation d'Alep comme l'un des grands centres musicaux du Moyen-Orient, Muhammad Qadri Dalal se démarque de la plupart des luthistes d'aujourd'hui par une connaissance profonde et intime des modes arabes, les *maqāmat* (pluriel de *maqām*), dont il se plaît à explorer les plus rares, à la recherche d'ambiances et d'états émotionnels nouveaux, et par un respect absolu de ce genre improvisé qu'est le *taqsim*. Son imaginaire mélodique se fait l'écho de la récitation coranique, du chant classique, des musiques populaires alépine, des séances de *zikr* soufi, de l'ambiance des *mawlid* et des appels à la prière, souvenir des *muezzin* et des

munshidin qu'il a connus à commencer par son père, le cheikh Qadri al Sandjekdar.

Mais cet imaginaire se nourrit aussi de ses propres apports personnels, fruits d'une réflexion approfondie sur le système modal des *maqāmat* qui le conduit à démonter ce système et à le "remonter" sous la forme d'un langage nouveau, personnel, et en même temps profondément arabe.

Dans ce disque, enregistré en deux séances seulement, il fait le pari d'improviser sur des modes qui ne sont presque jamais joués aujourd'hui et nous administre la preuve magistrale qu'un renouveau musical arabe peut se fonder exclusivement sur les sources de cette musique et dans le respect de ses formes traditionnelles sans besoin de recourir à des apports occidentaux. Cette démarche, à la fois intellectuelle et sensible, fait de Muhammad Qadri Dalal un acteur incontournable de la musique classique arabe d'aujourd'hui.

Maqām, jins, taqsim, quelques définitions

La musique arabe du Moyen-Orient, comme la majeure partie des musiques orientales, est modale. Le mode, ou *maqām*, est une succession de notes ou degrés qui couvrent un intervalle d'une à deux octaves et dont la répartition, les règles d'usage et la hiérarchie sont spécifiques. Les modes arabes sont donc construits à partir d'une échelle générale des sons, purement théorique, divisible en vingt-quatre quarts de ton non tempérés, sachant que les intervalles conjoints utilisables sont le demi-ton (ex. *rē – mi ♭*), le trois-quarts de ton (ex. *rē – mi ♭*), le ton (ex. *rē – mi*) et le ton et demi (ex. *rē ♭ – mi*).

Mais, plutôt qu'à cette échelle générale très artificielle, les musiciens arabes préfèrent se référer à un système dérivé de la théorie grecque antique, le système des "genres" ou *jins*, unités modales minimales composées de trois, quatre ou cinq degrés¹. Ces genres sont au nombre de dix-sept, douze principaux et cinq secondaires et chacun d'entre eux peut être transposé sur divers degrés de l'échelle générale. C'est en choisissant une tonique et en juxtaposant ces genres que l'on obtient les modes.

Les degrés d'un *maqām* respectent une hiérarchie. Celle-ci est indispensable car elle

détermine la dynamique du mode, c'est-à-dire tous les mouvements mélodiques. Cette hiérarchie est étroitement liée à la combinaison des genres constitutifs de chaque *maqām*. Les deux degrés principaux sont la tonique (*qarār*) et la dominante (*ḡammāz*). En général, mais ce n'est pas une règle absolue, la tonique et la dominante sont les premiers degrés respectifs des genres inférieur et supérieur de la première octave. C'est la relation d'attraction et de rejet qu'entretiennent ces deux degrés, combinée avec l'interaction des genres, qui structure les mouvements mélodiques.

Le *taqsim* est une pièce improvisée dans un *maqām* donné, un "impromptu instrumental"² non rythmé et sans forme stricte. Il est constitué de plusieurs sections de longueurs variables qui se divisent à leur tour en phrases, d'où son nom qui signifie littéralement *répartition, fragmentation*. Les seules règles qui régissent l'improvisation sont les structures modales. Le mode y est présenté à travers une exploration des genres qui le composent. Une fois le mode principal exploré, l'instrumentiste peut à loisir moduler dans d'autres *maqāmat* et apporter ainsi à son improvisation des ambiances nouvelles.

1. Le terme *jins* dérive du mot grec *genos*, genre. Malgré son ambiguïté, le terme *genre* qu'il ne faut pas confondre ici avec le *genre musical*, a supplanté celui de *tétracorde* utilisé dans la théorie grecque, car les genres arabes ne se limitent pas à quatre degrés mais peuvent en comporter selon les cas trois, quatre ou cinq.

2. Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, tome VI p. 179, Paris, Geuthner, 2001 (rééd.).

Dans son ouvrage *La musique arabe*, Rodolphe d'Erlanger recense 117 *maqāmat*. Un musicien moyen en connaît une dizaine, un bon musicien une cinquantaine, M. Q. Dalal en connaît plus de cent et s'efforce dans ses improvisations d'utiliser cette riche palette de couleurs sonores et d'émotions.

Il va même plus loin. Partant du principe que le nombre de combinaisons potentielles des 17 genres est bien supérieur à celui des *maqāmat* connus, M. Q. Dalal remet en question la notion de mode pour s'intéresser de plus près aux genres eux-mêmes. Du fait de leur taille réduite (trois à cinq notes), ceux-ci permettent en effet une grande souplesse d'uti-

lisation, notamment la possibilité de les transposer sur divers degrés (*taṣwir*) ou de les mélanger (*tarkīb*) de manière à obtenir des genres résultants, riches en chromatismes. Dans la pièce intitulée *Tarkīb jīd*³ (page 10), M. Q. Dalal pousse sa démarche jusqu'au bout en adoptant un langage d'avant-garde : le mode s'est totalement dissous au profit d'une écriture très contemporaine, fondée exclusivement sur l'exploitation, la transposition et le mélange des genres.

Afin de mieux comprendre la démarche de M. Q. Dalal, on trouvera plus loin des analyses détaillées de quelques unes de ses improvisations et établies par ses soins.

Le luth arabe ‘ūd

L'existence du ‘ūd dans le monde arabe est attestée dès le VII^e siècle. L'instrument va subir au cours des siècles de nombreuses modifications et sera à l'origine de toute la famille des luths occidentaux⁴. Dans la musique arabe, il occupe une place très particulière qui lui a valu le surnom de *sultān al ṭarāb* (littér. *le roi de l'émotion musicale*). Le ‘ūd se compose d'une caisse de bois piriforme très bombée et d'un manche court dont le chevillier, qui paraît brisé, se recourbe en arrière. La table d'harmonie est percée, selon les factures, d'une, deux ou trois ouvertures qui peuvent être

ornées d'une rosace. Le manche ne comporte pas de frettes, ce qui se justifie dans le cas d'une musique qui n'est pas tempérée et dans laquelle une même note n'a pas toujours la même hauteur selon les modes. Le ‘ūd comprend en général cinq cordes doubles auxquelles peut venir s'ajouter dans le grave une sixième corde simple. Les cordes sont pincées avec un plectre qui était autrefois une plume, d'où son nom de *rishāh*, et qui a été remplacée par une fine languette de corne au bout arrondi.

Pierre Bois

3. Littér. *mélange nouveau* et par extension : *composition nouvelle*.

4. Le terme *luth* dérive d'ailleurs de l'arabe *al ‘ūd*.

L'improvisation musicale arabe selon Muhammad Qadri Dalal

«L'improvisation a tenu une place prépondérante dans la littérature arabe ainsi que chez les peuples qui subirent l'influence arabe lors de l'expansion de l'islam : les Perses, les peuples d'Orient et ceux d'Anatolie et des Balkans. Avant et après l'apparition de l'islam, lorsqu'une occasion urgente l'exigeait, l'Arabe improvisait quelques vers ou un texte en prose, que ce soit pour soutenir une cause, formuler un adage, adresser une louange ou une satire, ou encore chanter l'être aimé.

Le prophète lui-même réglait les affaires des musulmans dans de longs discours improvisés (les *hadith*) dont l'éloquence procédait avant tout de la rigueur de la construction et de la clarté des concepts. Ses compagnons suivirent son exemple, notamment Ali Ibn Abi Taleb dont l'Histoire a conservé un discours d'une valeur rhétorique sans égale. La littérature arabe recèle ainsi une richesse considérable de poèmes, de maximes et de discours improvisés, tel celui de Al Hajjaj Ibn Youssef lors de la conquête de l'Irak.

Cet attrait des Arabes pour l'improvisation est également manifeste dans le chant et la musique instrumentale. Il s'agit alors d'une composition spontanée dans laquelle le chanteur ou l'instrumentiste traduit ses émotions et expose ses conceptions musicales. Nombre d'ouvrages d'histoire de la musique rapportent que les chanteurs de l'époque

abbasside, déjà, s'affrontaient dans des joues oratoires lors des assemblées. L'un improvisait un poème chanté (*qaṣīda*) sur un mètre et une rime choisis à l'avance, puis un autre chanteur lui répondait par un autre poème ayant le même mètre et la même rime. Un troisième chanteur intervenait, puis un quatrième.

Au XIX^e siècle, l'improvisation vocale investit un nouveau domaine, celui de la récitation coranique. Les Ottomans fixèrent les règles concernant le début et la fin de la psalmodie en imposant le *maqām* (mode musical) *tshahār-gāh*. Les Egyptiens, à l'époque de Muhammad Ali, choisirent quant à eux le *maqām bayātī* et en Tunisie on recommanda l'usage du mode *māya* qui est le dernier du cycle des *nūba* andalouses. Ces limites étant posées, les récitants avaient toute liberté, entre le début et la fin, de passer d'un mode à un autre. Il en résulta des formules mélodiques particulières, des modulations jusque là inusitées qui, à l'évidence, étaient toujours improvisées car il est difficilement concevable qu'un récitant ait pu composer et mémoriser toutes les mélodies nécessaires à la récitation de plus de 6.000 versets.

L'art des récitants a inspiré les chanteurs de poèmes religieux et de louanges au Prophète qui leur ont repris des mélodies et certains enchaînements. Les plus célèbres furent

Muhammad Rifa'at, Mustafa Isma'il, Abdel Fattah al Sha'sha'ī et Taha al Fishnī.

Dans le chant profane, la part d'improvisation est également importante, que ce soit dans le *layālī* qui précède le poème en langue classique (*qaṣīda*) ou le *mawwāl*, ou encore dans la *qaṣīda* et le *mawwāl* eux-mêmes. Dans le *dawr*, le chanteur part d'une mélodie composée qu'il développe sous forme d'improvisation.

Chez les instrumentistes, l'improvisation (*taqṣīm*) consiste en un travail de développement sur des phrases mélodiques, le plus souvent apprises, qui sert de prélude à des compositions instrumentales comme le *samā'ī* ou le *bashraf*. Elle a pour objet de baigner l'auditoire et le chanteur qui prendra la relève dans l'ambiance émotionnelle (*saṭṭana*) du mode. L'autre fonction du *taqṣīm* est de reprendre les phrases du chanteur, c'est la *muhāsaba*.

C'est en tout cas ainsi que cela se passait traditionnellement jusqu'à ce que certains instrumentistes arabes choisissent la voie du récital, des enregistrements à la radio et du disque. Plusieurs musiciens, luthistes, citharistes, flûtistes ou violonistes, se distinguaient alors comme improvisateurs grâce à leur capacité à construire des phrases mélodiques originales à partir d'éléments puisés dans une vaste culture musicale.

Comme on le sait, c'est la structure esthétique, symbolique et non verbalisable de la mélodie qui lui donne son épaisseur sémantique

et sa force d'émotion. Si le chanteur ou l'instrumentiste parvient, grâce à sa maîtrise de la composition et à sa culture orale à ravir les auditeurs, à les émouvoir, il leur apporte alors une jouissance intellectuelle qui est l'apogée de l'improvisation.

Il convient donc de souligner ici la place essentielle de l'inspiration, source de renouvellement et de remise en question permanente de l'artiste. Combien de musiciens et de chanteurs s'essayèrent à l'improvisation et produisirent des compositions qui manquaient de souffle, de pâles mélodies, des phrases répétitives, de ces clichés qu'ils savaient susciter le plaisir de l'esprit et des sens. Leurs œuvres ne voulaient rien dire et n'étaient qu'un bruit stérile car l'inspiration qui leur faisait défaut se cachait derrière quelques recettes faciles.

C'est pourquoi de grands musiciens et chanteurs préféraient, avant de se produire en public, composer les pièces qui dans la tradition étaient improvisées. Abdel Wahab, par exemple, composa tous ses *mawwāl*, de même que Sabah Fakhri. Le regretté Munir Bachir lui-même, composait certains de ses *taqṣīm*. Ceci n'ôte rien à la valeur artistique de ces œuvres, cependant on ne peut les considérer comme improvisations, puisque l'artiste a le loisir de les remanier et d'en enlever ou d'y ajouter des éléments pour atteindre la perfection.

L'improvisation, c'est l'impulsion du moment, la spontanéité, l'intuition et une

prise de risque certaine. Aussi nécessite-t-elle plusieurs atouts : une maîtrise technique parfaite de l'instrument ou de la voix, une connaissance sans faille des règles et des principes de la composition, une culture musicale qui l'aide à forger les motifs et les phrases mélodiques mais aussi une culture générale dans les autres domaines de l'art,

un entraînement solide à l'exercice mental de la composition et de l'improvisation et enfin une inspiration qui n'abandonne pas l'artiste au moment de sa prestation, et c'est le plus difficile.

Une improvisation réussie est sans doute la forme la plus raffinée de la composition musicale.»

Muhammad Qadri Dalal

Muhammad Qadri Dalal est né à Alep, dans le nord de la Syrie, en 1946. Dès l'âge de trois ans, il accompagne son père, le cheikh Qadri al Sandjekdar, aux séances de *zikr* des confréries soufies *qadiriya*, *rifa'iya*, *shaziliya* et *mawlawiya*. Sa mémoire d'enfant garde le souvenir d'un grand nombre de mélodies soufies, auxquelles viennent s'ajouter celles de récitants coraniques tels que cheikh Najib Kheyata, Hajj Ahmed al Karasi, cheikh Mahmud al Sabuni, cheikh Marto, Subhi al Hariri et Mustafa al Tarrab. Il baigne en même temps dans l'univers de la musique classique et populaire alépine, fréquentant les fameuses soirées musicales qui sont organisées dans la demeure familiale ou chez d'autres grandes familles. Il y découvre de grands musiciens : le luthiste Bakri al Kurdi, qui devient plus tard son maître, le joueur de *qanūn* Shukri al Antaki, le chanteur et percussionniste Muhammad Bassal, Ahmad al Faqash, le roi du *mawwāl* alépin, ainsi que les chanteurs Muhammad al Nassar, As'ad

Salem, Sabri Mudallal, Fuad Khantumani, Muhammad Khayri, Sabah Fakhri, tous amis de son père.

Il décide alors de devenir musicien et apprend le *ūd* auprès de Bakri al Kurdi, son premier maître, et de Nadim Ali al Darwish. Il apprend également le violon avec Yussef Hejja qui lui enseigne aussi l'arrangement musical, la théorie musicale occidentale avec Hashem Fansa et l'harmonie et la composition avec Nuri Iskandar. Il n'a alors que seize ans. Musicien, Muhammad Qadri Dalal est aussi un lettré. Il se plonge dans la lecture d'ouvrages d'histoire de la musique et de théorie musicale arabe et occidentale. En même temps, il poursuit ses études de lettres et obtient une licence de lettres arabes à l'université Al Azhar au Caire. Ce séjour en Egypte sera l'occasion d'échanges avec des musiciens et chanteurs.

De 1966 à 1971, il travaille comme musicien à la télévision syrienne. Puis il part au Maroc enseigner la langue arabe dans les lycées avant

d'être engagé comme professeur de luth et de *muwāshshah* alépin au conservatoire national de musique de Casablanca. Il fréquente ses collègues marocains, notamment Hajj Idriss Benjellun auprès de qui il étudie la musique arabo-andalouse *al-āla*. De retour en Syrie, il enseigne à l'école normale d'Alep, donne des récitals, accompagne nombre de chanteurs confirmés tels que Sabri Mudallal ou de jeunes artistes dont il va promouvoir la carrière comme Omar Sarmini. Il se produit en solo dans divers pays arabes, européens, aux Etats-Unis, au Canada, en Amérique du sud, en Australie, en Nouvelle-Zélande et en Asie du

sud-est. Depuis quelques années il participe également aux tournées internationales de l'ensemble Al Kindi.

Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages en arabe, *Le chant religieux à Alep, Trois siècles de chant à Alep, Les maîtres du ṭarab d'Alep, Considérations sur les maqāmat arabes*, et d'une méthode de 'ūd. Il compose des pièces vocales et instrumentales : 50 mélodies pour les enfants, des chansons, des *qaṣīda* et de la musique de scène.

Son premier disque, *Alep-Syrie, improvisations au luth* (Orstom-Selaf), a obtenu en 1988 le prix de l'Académie du disque Charles Cros.

Les pièces

1. Taqīm dans le maqām husaynī

Cette improvisation se compose de quatre parties : [a] une introduction thématique, [b] et [c] deux variations, [d] un long développement s'achevant par la cadence finale.

[a] 0'00" Exposition du motif principal dans le *maqām husaynī* sur la tonique *rē* ⁵.

[b] 0'33" Première variation avec redescende dans le genre *būsah-lik*.

1'08" Exploitation du genre *hijāz* sur *sol* provoquant une modulation dans le *maqām qarjijār* (*bayāti shūr*) sur *sol* puis cadence dans le genre *bayāti* sur *rē*.

[c] 1'41" Deuxième variation dans le genre *rāst* sur *sol* avec montée à l'octave.

2'33" Modulation dans le genre *hijāz* sur *sol* puis dans le mode *ṣabā zamzamaḥ* sur *la*.

[d] 3'11" Attaque dans les genres *rāst* sur *do* puis sur le *sol* grave avec apparition de notes accidentelles : *si* ♯, *la* ♯, *sol* ♯.

3'56" Modulations dans le *maqām hijāz* sur *sol*, le *maqām qarjijār* (4'25"), retour à *hijāz* (4'40") suivi d'un motif bédouin en *ṣabā zamzamaḥ*.

4'58" Modulation dans le *maqām bayāti* à l'octave supérieure conclue sur le *si* ♭ grave.

5. La tonique des genres ou des modes peut être choisie sur différents degrés de l'échelle de base (par ex. on peut jouer le genre *rāst* à partir du *do* [*do - rē - mi* ♭ - *fa - sol*] ou à partir du *sol* [*sol - la - si* ♭ - *do - rē*]. Pour chaque genre ou *maqām*, il convient donc de l'indiquer.

6'00" Modulation en *hijāz kardān* sur *do* puis en *ṣabā zamzamaḥ* avec réapparition du motif bédouin.

6'30" Retour au *maqām bayātī* sur *ré* et conclusion en *husaynī* sur *ré*.

2. Taqsim dans le maqām nakrīz

Ce *taqsim* se compose également de quatre parties : [a] exposition thématique, [b] variation, [c] développement, [d] conclusion.

[a] 0'00" Exposition de courts motifs dans le genre *nakrīz*. Chacun se termine sur la tonique *do* avec un petit ornement sur la sensible *si ḥ*.

[b] 1'48" Enchaînement dans le genre *nahawand* sur *sol* puis retour au *nakrīz*.

2'27" Après un bref passage dans le *maqām farah fazā*, exploitation du *maqām nakrīz*.

[c] 3'29" Passage à l'octave supérieure.

4'13" Modulation dans le *maqām basandīdah* (combinaison du genre *rāst* sur *sol* et du genre *nakrīz* sur *do*).

4'24" Evocation de l'élévation spirituelle (*tarqaya*) dans le *zīkr* soufi.

4'56" Introduction du *maqām hijāz* sur *sol* dans le style du *mawwāl* (forme vocale), modulation en *rāst* et retour en *hijāz* sur *sol*.

5'24" Enchaînement dans le *maqām rāst* qui prépare le retour en *nakrīz* (5'40").

5'54" Changement de couleur grâce à la modulation en *rāst* sur *sol*, insistance sur le *fa ḥ* préparant le retour en *nakrīz*.

6'40" Modulation en *bayātī* sur le *ré* supérieur, descente chromatique (7'04") prépa-

rant le retour en *nahawand* sur *sol* et de là en *nakrīz* sur *do*.

[d] 7'48" Reprise du motif d'introduction et cadence finale.

3. Taqsim dans le maqām bastah nkār

Cette longue improvisation en trois parties se caractérise par ses nombreuses ambiguïtés modales et par une construction progressive du *maqām bastah nkār* qui n'apparaît qu'à la fin de la deuxième minute. Ici, le *maqām* principal est plus évoqué que joué, comme une sorte de filigrane auquel l'artiste revient périodiquement, par petites touches discrètes, entre ses explorations d'autres modes tels que *hijāz*, *ṣabā*, *nahawand*, *tshahār-gāh*, *bayātī*...

4. Taqsim dans le maqām kurd 'aṭar

Conçue en deux parties, une introduction thématique et un long développement, cette improvisation très méditative se présente sous la forme d'une succession de variations sur le motif mélodique exposé dans la première partie.

5. Taqsim dans le maqām dil nishin

Ce *maqām* n'est presque jamais joué. La combinaison des genres *rāst* sur *do* et *ṣabā* sur *la* lui confère pourtant une très grande originalité, ces deux genres ayant des couleurs expressives tout à fait opposées : florissante dans le *rāst* et mélancolique dans le *ṣabā*.

0'00" Introduction thématique dans le genre *ṣabā* sur *la*. Redescente au *do* grave par le genre *rāst*.

0'31" Reprise en partant cette fois du *si* ♮.

0'57" Exploitation du *maqām ṣabā* sur *la* avec un passage en *ḥijāz kardān*.

2'20" Des phrases descendantes permettent d'introduire successivement le genre *ḥijāz* sur *sol*, le genre *ṣabā* sur *mi* et enfin le genre *ṣabā* sur le *la* grave.

3'54" Changement de couleur avec le genre *rāst* sur *do*, puis le *maqām rāst* (genre *rāst* sur *do* et genre *rāst* sur *sol*). Et enfin, après une brève modulation dans le *maqām sūz-nāk*, conclusion par le genre *rāst* sur *do*.

6. Taqsim dans le maqām nawā

Cette improvisation est la plus classique du disque. Inspiré par le caractère méditatif du *maqām nawā*, Muhammad Qadri Dalal se laisse porter par les réminiscences des cérémonies soufies auxquelles il a assisté dès sa tendre enfance. Le *maqām nawā* est un des modes les plus versatiles de la tradition arabe. Ainsi, de bas en haut de l'échelle musicale, le musicien a le choix entre les genres *tshahār-gāh* et *bayātī* sur *ré*, puis entre *rāst* sur *sol*, *būṣah-lik* sur *sol* et *sikāh* sur *si* ♮, et enfin entre *bayātī* sur *ré*, *sikāh* sur *mi* ♮ et *rāst* sur *do*. Ainsi, sans sortir du mode, nombre de modulations et de changement de couleurs sont possibles.

0'00" Introduction dans le style du *mawwāl* alépin sur le genre *būṣah-lik* sur *sol*, suivie d'une descente au genre *bayātī* sur *ré*.

0'44" Evocation d'un *tawshīh dīmī*, ancien chant religieux des cérémonies de *zīkr* soufi.

1'20" Autre phrase inspirée par un chant de la confrérie *rifa'iya* et transition au genre *rāst* sur *sol*.

2'09" Transition au genre *bayātī* sur le *ré* supérieur.

2'20" Redescente progressive au genre *bayātī* sur le *ré* grave et cadence finale.

7. Taqsim dans le maqām mähūr

Dans cette pièce de près de sept minutes, improvisée d'un seul souffle, M. Q. Dalal fait preuve de son extraordinaire science des modes, introduisant çà et là des chromatismes audacieux dont il se sert pour faire ses modulations. L'échelle du *maqām mähūr* (composé des genres *rāst* sur *do* et *tshahār-gāh* sur *sol*) est voisine de celle du *maqām rāst* très utilisé dans la musique arabe (genres *rāst* sur *do* et *rāst* sur *sol*), à ceci près qu'elle utilise le *si* ♯ au lieu du *si* ♮.

8. Taqsim dans le maqām shi'ār

0'00" Exposition thématique dans le registre aigu.

1'18" Variation dans le registre grave.

1'50" Rappel de l'exposition thématique et développement.

3'01" Modulation en *ḥijāz* puis retour au mode principal après un bref passage en *nahawand* (3'32").

4'06" Changement de couleur, le musicien aborde le *maqām rāst* sur *ré*.

5'15" Modulation dans les genres *nahawand* sur *ré* et *hijāz* sur *le la grave*.

6'08" Modulation sur un motif en *‘ajam* sur *si ♭* qui est répété et varié et se conclut par un retour au *maqām shi‘ār* (6'27") suivi d'une succession descendante puis ascendante de petits motifs en *nahawand*.

6'44" Modulation en *kurdi* sur *do* puis en *nahawand* sur *fa* (7'07").

7'11" Retour au *maqām shi‘ār* et cadence finale.

9. Taqīm dans le maqām huzām

Le *maqām huzām* fait partie de ces modes dont la combinaison des genres doit être appréhendée sur un registre de deux octaves : *huzām* sur *mi ♭* + *hijāz* sur *sol* + *nakrīz* sur *do* + *hijāz* sur *le sol supérieur*.

0'00" Exposition thématique sur les deux premiers genres à partir de la tonique *mi ♭*.

1'27" Variation menant au genre *ṣabā* sur *sol* puis à *hijāz* sur *sol* et retour à *huzām*.

3'07" Modulation dans le *maqām rāst* sur *do*, bref passage en *bayātī* dans le style *tarqaya* du *zīkr* soufi et retour au *rāst*.

3'41" Modulation en *hijāz* sur *do* qui évoque le *maqām ṣabā* sur *la* puis retour au *rāst* sur *sol*.

4'08" Préparation de la modulation en *ṣabā* sur *sol*.

4'41" Reprise des motifs en *ṣabā*, retour au *maqām huzām* et cadence finale.

10. Tarkīb jdīd, composition nouvelle

Cette improvisation ne fait appel à aucun *maqām* particulier. Elle est entièrement composée sur ces unités minimales que sont les genres qui sont soumises à diverses manipulations, notamment le *tarkīb* et le *taṣwīr*. Le *tarkīb* consiste à mélanger deux genres, c'est-à-dire à les superposer de manière à créer un genre "résultant" riche en chromatismes. Le *taṣwīr* n'est autre que la transposition d'un genre sur différentes toniques.

Syria
MUHAMMAD QADRI DALAL
Unwonted Maqāmat

The lute player Qadri Dalal is one of the last real Arab masters of improvisation in the most authentic vein of this tradition, who at the same time expands the possibilities of this music.

From a very young age, Muhammad Qadri Dalal was immersed in two musical worlds, religious and classical music, which built the reputation of Aleppo as one of the great music centres of the Middle East. He distinguishes himself from most of today's lute players by his vast and intimate knowledge of the Arab modes, the *maqāmat* (plural of *maqām*), and he enjoys exploring the rarest ones, seeking new ambiances and emotional states while rigorously observing the rules of improvisation, called *taqṣīm*.

His melodic imagination is influenced by Koranic recitation, classical singing, Aleppo folk music, Sufi *zīkr* ceremonies, the ambiance of the *mawlid* and calls to prayer,

suggesting the *muezzīn* and *munshidīn* which he came to know starting with his father, cheikh Qadri al Sandjekdar.

Muhammad Qadri Dalal also made his own contributions based on an in-depth study of the modal system of the *maqāmat* which leads him to take the system apart and "rebuild" it in the form of a new, personal language, but one which is still profoundly Arab.

On this CD, recorded in only two sessions, he takes on the challenge of improvising in modes that are almost never played nowadays and provides us with a masterful demonstration that an Arab musical renaissance can come solely from the sources of this music, in observance of its traditional forms, with no need for Western input. This approach, both intellectual and intuitive, makes Muhammad Qadri Dalal a key figure in today's Arab classical music scene.

Maqām, jins, taqsim, some definitions

The Arab music of the Middle East, like most oriental music, is modal. The mode, or *maqām*, is a series of notes or degrees which cover an interval of one to two octaves for which the distribution, rules of use and the hierarchy are specific. The Arab modes are built from a general scale, purely theoretical, which can be divided into twenty-four non-tempered quarter tones, with the useful intervals being the half step (e.g. $D - E \flat$), the three-quarter step (e.g. $D - E \flat$), the whole step (e.g. $D - E$) and the step and a half (e.g. $D \flat - E$).

Rather than referring to this general and very artificial scale, the Arab musicians prefer to refer to a system derived from ancient Greek theory, the system of *jins* or “genera” (sing. “genus”), minimal modal units composed of three, four or five degrees¹. There are seventeen of these genera, twelve main and five secondary genera and each of them can be transposed onto various degrees of the general scale. The modes are built by choosing a tonic and juxtaposing these genera.

The degrees of a *maqām* follow a hierarchy. This is essential because it determines the dynamics of the mode, i.e. all of the melodic movements. This hierarchy is closely linked

to the combination of genera which make up each *maqām*. The two main degrees are the tonic (*qarār*) and the dominant (*ḡammāz*). In general, but this is not an absolute rule, the tonic and the dominant are respectively the first degrees of the lower and upper genera of the first octave. It is the attraction and repulsion relationship of these two degrees, combined with the interaction of the genera, which structures the melodic movements.

The *taqsim* is an improvised piece in a given *maqām*, an “instrumental impromptu”² with no rhythm and no strict form. It is composed of several sections of varying length which are in turn divided into phrases, whence the name which means literally *breakdown, fragmentation*. The only rules governing the improvisation are the modal structures. The mode is presented through an exploration of the genera, its components. Once the main mode has been explored, the instrumentalist can modulate into the other *maqāmat* and bring new ambiances to his improvisation.

In his work *La musique Arabe*, Rodolphe d’Erlanger lists 117 *maqāmat*. An average musician knows about ten, a good musician

1. The term *jins* is derived from the Greek word *genos*. The term *genus* replaced that of the *tetrachord* used in Greek theory because the Arab genera are not limited to four degrees but can have three, four or five.

2. Rodolphe d’Erlanger, *La musique arabe*, vol. VI p. 179, Paris, Geuthner, 2001 (new edition).

fifty, while M. Q. Dalal knows more than one hundred and seeks to use this rich range of colours and emotions in his improvisations. But he goes even further. Starting from the principle that the number of potential combinations of the 17 genera is far greater than the number of known *maqāmat*, M. Q. Dalal challenges the very notion of mode and takes a closer look at the genera themselves. Given their small size (three to five notes), they allow for great flexibility in use, especially the possibility of transposing them to

various degrees (*taṣwīr*) or mixing them (*tarkīb*) so as to obtain resulting genera, which are rich in chromatics. In the piece called *Tarkīb jdīd*³ (track 10), M. Q. Dalal takes this process to its extremes by adopting an avant-garde language: the mode is totally dissolved in favour of a very modern composition based solely on the use, transposition and mixing of the genera.

In order to better understand M. Q. Dalal's approach, his own detailed analyses of some of his improvisations are included below.

The Arab lute ‘ūd

The existence of the ‘ūd in the Arab world is attested as of the 7th century. Over the centuries, the instrument underwent many modifications and gave birth to the entire family of Western lutes⁴. It occupies a very special place in Arab music which has earned it the nickname *sultān al ṭarāb* (literally the king of musical *emotion*). The ‘ūd is made of a very round pear-shaped wooden resonance chamber and a short neck from which the pegboard, which appears to be broken, curves backward. Depending on the construction, the sounding board is pierced

with one, two or three holes which may be decorated with a rosette motif. The neck has no frets, which is logical for music which is not tempered and in which the same note does not always have the same pitch depending on the mode. The ‘ūd usually has five double strings with, in some cases, a sixth single bass string. The strings are plucked with a plectrum which used to be a feather, whence its name *rishāh*, which was replaced with a thin strip of horn with a rounded end.

Pierre Bois

3. Literally *new mixture* and by extension: *new composition*.

4. The term *lute* comes from the Arabic *al ‘ūd*.

Arab musical improvisation according to Muhammad Qadri Dalal

“Improvisation has occupied a preponderant place in Arab literature and among the peoples who were subjected to Arab influence during the expansion of Islam: the Persians, the peoples of the Orient and those of Anatolia and the Balkans. Before and after the appearance of Islam, when an urgent occasion required it, Arabs improvised a few verses of poetry or a prose text to support a cause, formulate an adage, give praise or make satire, or to sing to a beloved person. The Prophet himself resolved the affairs of Muslims in his long improvised speeches (*hadith*), the eloquence of which came above all from their rigorous construction and the clarity of the concepts. His companions followed his example, especially Ali Ibn Abi Taleb, whose History has kept a discourse of unequalled rhetorical value. Arab literature harbours a rich body of poems, maxims and improvised speeches, such as that of Al Hajjaj Ibn Youssef during the conquest of Iraq. The Arabs' attraction to improvisation is also seen in their singing and instrumental music. These are spontaneous compositions in which the singer or the instrumentalist translates his emotions and presents his musical conceptions. Many books on music history mention that the singers of the Abbasid period had oration contests during meetings. One person would improvise sung poetry (*qaṣīda*)

on a meter and rhyme chosen in advance and another singer would answer him with another poem of the same meter and rhyme. A third person would sing, then a fourth. In the 19th century, vocal improvisation entered a new realm, that of Koranic recitation. The Ottomans set rules for the beginning and end of the psalmody, imposing the *maqām* (musical mode) *tshahār-gāh*. The Egyptians, at the time of Muhammad Ali, chose the *maqām bayātī* and in Tunisia the use of the *māya* mode, the last of the cycle of the Andalusian *nūba*, was recommended. With these limits set, the cantors had full liberty to switch from one mode to another between the beginning and the end. This led to particular melodic formulae, modulations that had been uncommon until then but which were apparently still improvised because it is hard to imagine that a cantor would be able to compose and memorise all the melodies needed to recite more than 6,000 verses. The art of the cantors inspired singers of religious poems and praise to the Prophet who used some of their melodies and modulations. The most famous were Muhammad Rifa'at, Mustafa Isma'il, Abdel Fattah al Sha'sha'i and Taha al Fishni. In secular singing, the role of improvisation is also important: in the *layālī* which precedes the classical poem (*qaṣīda*) or the

mawwāl, and in the *qaṣīda* and the *mawwāl* themselves. In the *dawr*, the singer starts from a composed melody, which he develops in improvised form.

Among instrumentalists, improvisation (*taqṣīm*) involves development based on melodic phrases, most often learned, which serve as a prelude to instrumental compositions such as the *samā'ī* or *bashraf*. The purpose is to create an atmosphere for the listeners and the singer who joins the emotional ambiance (*saṭṭana*) of the mode. The other function of the *taqṣīm* is to echo the phrases of the singer; this is the *muhāsaba*. That was how things worked traditionally at any rate until some Arab instrumentalists chose to give recitals, do radio broadcasts and make recordings. Several musicians, lutenists, zither players, flutists and violinists made a name for themselves as improvisers by their capacity to build original melodic phrases from elements drawn from a vast musical culture.

As everyone knows, it is the aesthetic, symbolic and inexpressible structure of the melody that gives it its semantic compass and its emotional force. If the singer or the instrumentalist manages, through mastery of composition and his oral culture, to enrapture the listeners, to move them, he brings them an intellectual joy which is the apogee of improvisation.

It is important to stress here the essential role of inspiration, the source of constant renewal and re-examination for artists. So

many musicians and singers have tried improvisation but have produced weak compositions, pale melodies, repetitive phrases, clichés which elicit pleasure of the spirit and senses. Their works didn't mean anything and were just empty noise because the inspiration which they were lacking was hiding behind some facile formulae.

That is why great musicians and singers are said to prefer, before performing in public, composing pieces which, in the tradition, were improvised. Abdel Wahab, for example, composed all of his *mawwāl*, as did Sabah Fakhri. The departed Munir Bachir himself, composed some of his *taqāsīm*. This does not in any way negate the artistic value of their work, although we cannot consider them improvisations because the performer has the time to rework the pieces and take out or add elements in order to reach perfection.

Improvisation means the impulse of the moment, spontaneity, intuition and risk taking. It requires several strong points: perfect technical mastery of the instrument or the voice, flawless knowledge of the rules and principles of composition, a musical culture which helps forge motifs and melodic phrases but also a general knowledge of other areas of art, solid training in the mental exercise of composition and improvisation and lastly inspiration which doesn't abandon the artist at the concert, which is the most difficult.

A successful improvisation is probably the most refined form of musical composition."

Muhammad Qadri Dalal

Muhammad Qadri Dalal was born in Aleppo, in northern Syria, in 1946. As of the age of three, he accompanied his father, cheikh Qadri al Sandjekdar, at *zīkr* ceremonies of the Sufi brotherhoods *qadiriya*, *rifa'iya*, *shaziliya* and *mawlawiya*. From his childhood memories he has kept many Sufi melodies, plus those of Koranic cantors such as cheikh Najib Kheyata, Hajj Ahmed al Karasi, cheikh Mahmud al Sabuni, cheikh Marto, Subhi al Hariri and Mustafa al Tarrab. He was also immersed in the world of classical music and Aleppo folk music, attending the famous musical soirées held at the family residence or at the homes of other families. He discovered some masterful musicians: the lutenist Bakri al Kurdi, who later became his teacher, the *qānūn* player Chukri al Antaki, the singer-percussionist Muhammad Bassal, Ahmad al Faqash, the king of Aleppo *mawwāl*, and the singers Muhammad al Nassar, As'ad Salem, Sabri Mudallal, Fuad Khantumani, Muhammad Khayri, Sabah Fakhri, all friends of his father.

He decided to become a musician and to study the lute *ūd* with Bakri al Kurdi, his first teacher, and Nadim Ali al Darwish. He studied the violin with Yussef Hejja, who also taught him musical arrangement, Western musical theory with Hachem Fansa and harmony and composition with Nuri Iskandar. He was only sixteen at the time.

Muhammad Qadri Dalal became a musician but also a well-read man. He voraciously read works of music history and Arab and Western music theory. He studied literature and received a Master's degree in Arabic literature from Al Azhar University in Cairo. During his time in Egypt he met many musicians and singers.

From 1966 to 1971, he worked as a musician on Syrian television. Then he went to Morocco to teach Arabic in high schools before being hired as a lute teacher and Aleppo *muwāshshah* teacher at the Casablanca National Conservatory. He spent time with his Moroccan colleagues, especially Hajj Idriss Benjellun with whom he studied *al āla* Arabo-Andalucian music. He returned to Syria and taught in Aleppo, gave recitals, and accompanied many experienced singers such as Sabri Mudallal or young artists whose careers he helped promote, such as Omar Sarmini. He gave solo concerts in various Arab and European countries, in the United States, Canada, South America, Australia, New Zealand and Southeast Asia. For several years now he has also taken part in international tours with the Al Kindi ensemble.

He is also the author of several books in Arabic: *Religious Chant in Aleppo*, *Three Centuries of Singing in Aleppo*, *The ṭarab Masters of Aleppo*, *Thoughts on the Arab maqā-*

mat and a *ūd* method. He composed vocal and instrumental pieces: 50 melodies for children, songs, *qaṣīda* and stage music.

His first recording, *Aleppo – Syria, improvisations on the lute* (Orstom-Selaf), received the Charles Cros Record Academy award in 1988.

The pieces

1. Taqsim in maqām husaynī

This improvisation is in four parts: [a] a thematic introduction ; [b] and [c] two variations ; [d] a long development which ends with the final cadence.

[a] 0'00" Exposition of the main motif in the *maqām husaynī* on the tonic *D* ⁵.

[b] 0'33" First variation with down shift in the *būsah-lik* genus.

1'08" Use of the *hijāz* genus on *G* leading to a modulation in the *maqām qarjigār* (*bayāti shūr*) on *G* then cadence in the *bayāti* genus on *D*.

[c] 1'41" Second variation in the *rāst* genus on *G* with rise to the octave.

2'33" Modulation in the *hijāz* genus on *G* then in the *ṣabā zamzamah* mode on *A*.

[d] 3'11" Attack in the *rāst* genus on *C* followed by the *rāst* genus on low *G* with appearance of accidentals: *B* ♯, *A* ♯, *G* ♯.

3'56" Modulations in the *maqām hijāz* on *G*, the *maqām qarjigār* (4'25"), return to *hijāz* (4'40") followed by a Bedouin motif in *ṣabā zamzamah*.

4'58" Modulation in the *maqām bayāti* in the upper octave ending on the low *B* ♭.

6'00" Modulation in *hijāz kardān* on *C* then in *ṣabā zamzamah* with reappearance of the Bedouin motif.

6'30" Return to the *maqām bayāti* on *D* and conclusion in *husaynī* on *D*.

2. Taqsim in maqām nakrīz

This *taqsim* is also in four parts: [a] a thematic exposition ; [b] variation ; [c] development ; [d] conclusion.

[a] 0'00" Exposition of short motifs in the *nakrīz* genus. Each one ends on the tonic *C* with a small ornament on the leading note *B* ♯.

[b] 1'48" Bridge to the *nahawand* genus on *C* then return to *nakrīz*.

2'27" After a brief passage in the *maqām farah fazā*, use of the *maqām nakrīz*.

[c] 3'29" Shift to the upper octave.

4'13" Modulation in the *maqām basandīdah* (combination of the *rāst* genus on *G* and the *nakrīz* genus on *C*).

5. The tonic of the genera or modes can be chosen on various degrees of the basic scale (e.g. the *rāst* genus can be played on *C* [*C - D - E ♭ - F - G*] or on *G* [*G - A - B ♭ - C - D*]). Therefore, the tonic must be indicated for each genus and each *maqām*.

4'24" Evocation of the spiritual elevation (*tarqaya*) in the Sufi *zitr*.

4'56" Introduction of *maqām hijāz* on *G* in the style of *mawwāl* (vocal form), modulation in *rāst* and return to *hijāz* on *G*.

5'24" Progression in the *maqām rāst* which prepares the return to *nakrīz* (5'40").

5'54" Change of colour with a modulation in *rāst* on *G*, stressing of *F♯* preparing the return to *nakrīz*.

6'40" Modulation in *bayāti* on the upper *D*, chromatic descent (7'04") preparing the return in *nahawand* on *G* and from there to *nakrīz* on *C*.

[d] 7'48" Reprise of introductory motif and final cadence.

3. Taqsim in maqām bastah nkār

This long improvisation in three parts is characterised by numerous modal ambiguities and by a progressive construction of the *maqām bastah nkār* which does not appear until the end of the second minute. The main *maqām* is referred to more than it is played, acting as a sort of watermark to which the musician periodically returns, with discreet touches, between his explorations of other modes such as *hijāz*, *ṣabā*, *nahawand*, *tshahār-gāh*, *bayāti*...

4. Taqsim in the maqām kurd 'athar

Conceived in two parts, a thematic introduction and a long development, this very meditative improvisation is in the form of a

succession of variations on the melodic motif introduced in the first part.

5. Taqsim in maqām dil nishin

This *maqām* is almost never played. The combination of the genera *rāst* on *C* and *ṣabā* on *A* make it very original, as these two genera have opposed expressive colours: flourishing in the *rāst* and melancholic in the *ṣabā*.

0'00" Thematic introduction in the *ṣabā* genus on *A*. Shift back down to the low *C* by the *rāst* genus.

0'31" Reprise this time starting from *B♭*.

0'57" Use of *maqām ṣabā* on *A* with a passage in *hijāz kardān*.

2'20" Descending phrases allow for the successive introductions of *hijāz* genus on *G*, *ṣabā* genus on *E* and lastly *ṣabā* genus on the low *A*.

3'54" Change of colour with the *rāst* genus on *C*, then the *maqām rāst* (*rāst* genus on *C* and *rāst* genus on *G*). And lastly, after a brief modulation in the *maqām sūz-nāk*, conclusion with the *rāst* genus on *C*.

6. Taqsim in maqām nawā

This improvisation is the most classic on this CD. Inspired by the meditative nature of the *maqām nawā*, Muhammad Qadri Dalal lets himself be guided by the reminiscences of the Sufi ceremonies which he took part in as a young child. The *maqām nawā* is one of the most versatile modes of the Arab tradition.

From the bottom to the top of the musical scale, the musician has the choice between the genera *tshahār-gāh* and *bayāti* on *D*, then between *rāst* on *G*, *būsah-lik* on *G* and *sikāh* on *B ♭*, and finally between *bayāti* on *D*, *sikāh* on *E ♭* and *rāst* on *C*. Therefore, without leaving the mode, many modulations and changes of colour are possible.

0'00" Introduction in the Aleppo *mawwāl* style on the *būsah-lik* genus on *G*, followed by a shift to the *bayāti* genus on *D*.

0'44" Evocation of a *tawshih dīnī*, ancient religious chant of the Sufi *zīkr* ceremonies.

1'20" Another phrase inspired by a chant of the *rifa'iya* brotherhood and transition to the *rāst* genus on *G*.

2'09" Transition to the *bayāti* genus on the upper *D*.

2'20" Progressive shift back down to the *bayāti* genus on the lower *D* and final cadence.

7. Taqsim in maqām mähūr

In this piece, which is almost seven minutes long, improvised on a single breathe, M. Q. Dalal displays his extraordinary knowledge of the science of modes, introducing audacious chromatics here and there to make his modulations. The scale of the *maqām mähūr* (composed of the genera *rāst* on *C* and *tshahār-gāh* on *G*) is close to that of the *maqām rāst*, which is widely used in Arab music (genera *rāst* on *C* and *rāst* on *G*), except that it uses *B ♯* instead of *B ♭*.

8. Taqsim in the maqām shi'ār

0'00" Thematic exposition in the high register.

1'18" Variation in the low register.

1'50" Reminder of thematic exposition and development.

3'01" Modulation in *hijāz* then return to the main mode after a brief passage in *nahawand* (3'32").

4'06" Change of colour, the musician switches to the *maqām rāst* on *D*.

5'15" Modulation in the genera *nahawand* on *D* and *hijāz* on the low *A*.

6'08" Modulation on a motif in 'ajam on *B ♭* which is repeated and varied and which ends with a return to the *maqām shi'ār* (6'27") followed by a descending and rising succession of small motifs in *nahawand*.

6'44" Modulation in *kurdi* on *C* then in *nahawand* on *F* (7'07").

7'11" Return to *maqām shi'ār* and cadence.

9. Taqsim in the maqām huzām

The *maqām huzām* is among the modes of which the combination of the genera must be understood on a register of two octaves: *huzām* on *E ♭* + *hijāz* on *G* + *nakrīz* on *C* + *hijāz* on upper *G*.

0'00" Thematic development on the first two genera starting from the tonic *mi ♯*.

1'27" Variation leading to the *ṣabā* genus on *G* then to *hijāz* on *G* and return to *huzām*.

3'07" Modulation in the *maqām rāst* on *C*, brief passage in *bayāti* in the *tarqiya* style of the Sufi *zīkr* and return to the *rāst*.

3'41" Modulation in *ḥijāz* on C which evokes the *maqām ṣabā* on A then return to the *rāst* on G.

4'08" Preparation of the modulation in *ṣabā* on G.

4'41" Reprise of motifs in *ṣabā*, return to *maqām huzām* and final cadence.

10. Tarkīb jdid, new composition

This improvisation does not use any particular *maqām*. It is entirely composed of these minimal units called genera, which are subjected to various manipulations, particularly the *tarkīb* and the *taswīr*. The *tarkīb* involves mixing two genera, i.e. superimposing them to create a "resultant" genus rich in chromatics. The *taswīr* is simply the transposition of a genus onto various tonics.



Un luthier d'Alep / A lute-maker in Aleppo ▲



►
Une ancienne
maison alépine
An old house
in Aleppo

Muhammad
Qadri Dalal





MUHAMMAD QADRI DALAL

SYRIE • MAQĀMAT INSOLITES improvisations au ‘ūd

SYRIA • UNWONTED MAQĀMAT ‘ūd improvisations

1. Maqām husaynī	7'11"
2. Maqām nakrīz.....	8'34"
3. Maqām bastah nkār	10'22"
4. Maqām kurd ‘aṭar	7'50"
5. Maqām dil nishīn	4'59"
6. Maqām nawā	3'32"
7. Maqām mähūr	6'54"
8. Maqām shi‘ār	8'50"
9. Maqām huzām	5'17"
10. Tarkīb jdīd (<i>composition nouvelle/new composition</i>)	5'53"

total : 69'26"

Muhammad Qadri Dalal, luth/lute ‘ūd

Enregistrement/Recordings, Pierre Bois, 9 - 10 IV 2001.

Notice/Liner notes, Muhammad Qadri Dalal & Pierre Bois.