



Article de recherche

Le *mālūf* tunisien : origines et mutations

Tunisian *Mālūf* : Origins and Mutations

Yassine Guettat

Institut Supérieur de Musique de Sousse, Sousse, Tunisie

RÉSUMÉ

Le *mālūf*, répertoire classique de la musique tunisienne, représente encore aujourd'hui une production artistique imposante fondue en un ensemble homogène et typique. Son corpus composé principalement des treize *nūbas* traditionnelles, s'élargit selon les sources, à des formes hors *nūba*, notamment instrumentales. Toutefois, il s'est installé autour de ce répertoire, depuis le début du siècle dernier, de curieuses théories mettant en doute ses origines. Cet article met la lumière sur les problèmes d'appellation de ce répertoire et traite le sujet des origines et des mutations que le *mālūf* tunisien a connu à travers l'étude de quatre ouvrages de référence.

ABSTRACT

The *mālūf*, classical repertory of Tunisian music, still represents today, an imposing artistic production fused into a homogeneous and typical ensemble. His corpus composed mainly by thirteen traditional *nūbas* widens, according to different sources, to forms outside *nūba*, including instrumental ones. However, since the beginning of the last century, this repertory has been filled with curious theories about his origins. This article sheds light on the problems of naming this repertory and deals with the subject of the origins and mutations that the Tunisian *mālūf* has experienced through the study of four reference works.

MOTS-CLÉS

Mālūf. Nūba. Musique. Répertoire. Tunisie

KEYWORDS

Mālūf. Nūba. Music. Repertory. Tunisia

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2018

À l'image de la Tunisie, à la fois africaine et méditerranéenne, l'art musical tunisien constitue un ensemble complexe de répertoires, de genres et de styles, dont la classification systématique n'est pas sans difficulté, du fait de leurs interférences. De cette riche diversité, se distingue une sorte d'unité véhiculée par un art citadin structuré, cristallisé au cours des siècles. Ce patrimoine musical re-

présente actuellement, le répertoire classique tunisien appelé « *mālūf* ».

1. Problématique d'appellation et d'origine

Comme c'est le cas pour les autres répertoires des *nūbas* maghrébines, il s'est installé autour du *mālūf* tunisien depuis le début du siècle dernier, une curieuse théorie hy-



Corresponding author :

Yassine Guettat | y.guettat85@gmail.com | Institut Supérieur de Musique de Sousse, Sousse, Tunisie

Copyright : © 2018 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

pothétique, voire fantaisiste et nostalgique. Cette théorie consiste à considérer ce répertoire comme « un héritage exclusivement andalou » et qualifié improprement de « *musique andalouse* »¹. Appellation suivie d'une série d'affirmations erronées, telles, entre autres, qu'il existerait « quatre écoles maghrébines, chacune héritière d'une école andalouse » : Tunis de Séville (X^e-XII^e s.), Tlemcen de Cordoue (XII^e s.), Fès de Valence (XII^e s.) et de Grenade (XV^e s.), Tétouan de Grenade (XV^e s.). D'autres ajoutent : Tripoli de Séville et de Cordoue (!) (Chottin, 1938, p. 93-94; Erlanger, 1959, p. 188-189; Marrou, 1971, p. 128); qu'il y avait à l'origine « vingt-quatre *nūbas* andalouses complètes » et qu'une bonne partie, voire des *nūbas* entières, « ont été perdues à cause de la défaillance de l'oralité maghrébine » (Jargy, 1988, p. 99; Shiloah, 1995, p. 192-195). D'autres vont jusqu'à affirmer qu'« on retrouve jusqu'à aujourd'hui en Afrique du Nord la *nūba* andalouse telle qu'elle existait du temps de Ziryāb » (Touma, 1996, p. 76-77).

Ces suppositions, et bien d'autres encore, ont été réfutées magistralement par d'importantes recherches menées depuis quelques années, tant sur le plan historique, sociologique que musicologique². Elles ont réussi à apporter des clarifications probantes mettant en évidence, d'une part, l'originalité des *nūbas* maghrébines, notamment celles du *mālūf* tunisien; d'autre part, leurs caractères dynamiques et évolutifs à travers l'histoire; plus particulièrement, depuis le tournant décisif que le *mālūf* connut vers le XVIII^e siècle, jusqu'à la période contemporaine. Armé et encouragé par ces acquis, nous avons pu nous même en être convaincu grâce à nos propres recherches effectuées sur le sujet (Guettat, 2009).

2. Originalité et mutation

Contrairement aux idées reçues évoquées dans notre introduction, il est démontré (Guettat, 2000) que la musique classique maghrébine, notamment le *mālūf* tunisien,

¹ Appellation dont on ne trouve nulle trace chez les anciens auteurs maghrébins qui emploient plutôt, une terminologie locale (*mālūf*, *ṣan'a*, *ḡarnāṭī*, *āla*, *ṭarab*, *fann*). D'autres qualificatifs ont été avancés : musique arabe et maure, arabe de tradition andalouse, hispano-arabe, andalou-maghrébine, et dernièrement, musique « savante » ou encore « classique ». Voir pour les détails, Guettat, 2000, p. 12-13. yguettat85@gmail.com.

² C'est le cas des travaux de Muhammad al-Fāṣī et plus particulièrement de Mahmoud Guettat.

n'est nullement un simple « héritage andalou », mais un art raffiné dont les fondements se réfèrent à la « Grande Tradition musicale » élaborée et cultivée au sein de la civilisation arabo-musulmane. Celle-ci, qui atteint son âge d'or à Bagdad durant le règne abbasside (750-1253), se propagea depuis le VIII^e siècle dans les différents centres culturels du monde islamique, où, en se mêlant au substrat local et régional, elle donna lieu à un art original, comme ce fut le cas avec l'école dite maghrébo-andalouse. Le tableau n° 1 résume cette évolution connue pour le chant de la *nūba*, tant au *Mašriq* qu'au Maghreb.

Vers la fin du XVI^e et surtout au XVII^e siècle, des écrits, maghrébins pour la plupart³, commencent à paraître, fournissant des données de plus en plus précises faisant état de profondes mutations subies par le répertoire des *nūbas* propre à chacun des pays maghrébins. Pour le *mālūf* tunisien, c'est surtout à partir du XVIII^e siècle que son répertoire apparaît avec le profil qu'on lui connaît aujourd'hui. Suite au remaniement dont il fera l'objet sous l'instigation de Muḥammad al-Rašīd (1711-1759), ce répertoire entame une phase nouvelle.

Méromane averti, ce troisième bey ḥusaynite renoua les liens musicaux entre les écoles de Tunis et de Constantine et s'employa selon la chronique, grâce à la contribution et au talent d'une élite d'artistes, poètes et musiciens, « à la restructuration des *nūbas* en arrangeant leurs différentes parties vocales et instrumentales tout en ajoutant d'autres pièces d'inspiration turque, comme le *bašraf*, le *bašraf samā'ī* et le *šanbar* (ouvertures instrumentales) »⁴.

Les mutations connues d'ailleurs par l'ensemble des *nūbas* maghrébines, peuvent se résumer comme suit :

- un concept du *ṭab'* (mode) plus précis; des noms propres aux différents *ṭubū'* utilisés dans chaque répertoire; l'appellation de chaque *nūba* par son *ṭab'* principal sur lequel elle est édifiée.

³ Il s'agit de poèmes ou de recueils des textes chantés des *nūbas* (*kunnāš* / *saḡīnat* ou *majmū'*). S'agissant d'une musique basée essentiellement sur la transmission orale et n'utilisant presque pas de sémiographie, cette documentation est d'un réel intérêt pour la pratique musicale; certains documents comportent des données d'ordre théorique.

⁴ C'est pour cette raison, que le nom de ce bey fut donné à la *Rašīdiyya*, association musicale tunisienne créée en novembre 1934, après le premier congrès de musique arabe (Le Caire 1932) ('Abd al-Wahhāb, 1965, p. 243-245; Guettat, 2000, p. 302-305; Guettat, 1994, p. 463-464).

Tableau No I : tableau comparatif : la nūba traditionnelle comparatif (origine et développement au Mashreq - Maghreb)

Origine	Développement (IV- IX/X- XV ^e s.)			Observations
Baghdad (II-IV /VIII-X ^e s.)	Orient		Andalousie – Maghreb	
Našīd (<i>našīdal-ʿArab</i>) <i>Basīt</i> (chant élaboré)	Influence irano-turco mongole (XI - XIII) <i>Qawl</i> <i>Ġazal Tarāna</i>	<i>Qawl</i> <i>Ġazal Tarāna</i> <i>Furūdašt</i> Ibn Ġaybī (XIV) <i>Qawl</i> <i>Ġazal</i> <i>Tarāna</i> <i>Mustazād</i> <i>Furūdašt</i>	Ziryāb (IX) <i>Našīd</i> <i>Basīt</i> <i>Muḥarrakāt/Ahzāj</i>	Ibn Bāja (XII) <i>Našīd / istiḥlāl</i> <i>ʿAmal / (Istiḥlāl)</i> <i>Muḥarrakāt/ (Murqīṣāt)</i> <i>Muwašṣaḥāt / Azjāl</i> (poèmes légers) Tifāṣī (XIII) <i>Našīd / istiḥlāl</i> <i>Ṣawt</i> - <i>ʿAmal</i> <i>Muḥarrakāt</i> - <i>Muwašṣaḥ</i> - <i>Zajal</i> (poèmes légers)+ danse

- une nouvelle terminologie spécifique aux *mayāzīn / mawāzīn* (rythmes) et aux cycles vocaux dont se constitue la *nūba*.
- un nouveau développement des différents mouvements de la *nūba*, avec un nombre plus consistant de *ṣanāʿi* (plur. de *ṣanʿa*/pièces vocales et instrumentales).

Ces nouvelles données, morphologiques et syntaxiques, soulignent sans équivoque une fois de plus, l'ampleur de l'élément local et son impact sur l'originalité de chacune de ces traditions musicales.

3. Témoignages écrits

Basée essentiellement sur la transmission orale, la tradition musicale connue de nombreux recueils dont les plus anciens remontent au xviii^e siècle. Ils nous sont parvenus sous forme de «*saḥīna*», «*kunāṣ*» ou «*majmūʿ*» et concernent dans leur majorité, plus particulièrement le corpus poétique des différents répertoires. Ainsi, le *mālūf* tunisien dans ses versions profane (*al-hazil*) et sacrée (*al-jidd*) ou mélangeant les deux, connu une floraison de recueils d'inégale importance. Parmi les plus représentatifs et complets, nous retiendrons ici quatre recueils provenant de la même période. Ils sont d'un intérêt particulier concernant la vie musicale en Tunisie (Guettat, 2004) :

- Le *Dīwān* du Cheikh Abī al-Ḥasan al-Karrāy (1617-1695) comporte le corpus des treize *nūbas* du *mālūf* tunisien (classées selon l'ordre traditionnel), ainsi que deux autres appartenant à des *ṭubūʿ* dérivés du *ṭabʿ-Ḥsīn* (*Ḥsīn ṣabā* et *Ḥsīn ʿajam*). Œuvre d'un grand-soufite tunisien, poète et musicien, rassemblée vraisemblablement au cours du xix^e siècle par l'un de ses disciples de la *zāwiya karrāriyya* (connue à Sfax et à l'île de Djerba), une des plus anciennes *saḥīna* (recueil) du *mālūf al-jidd* (sacré) des confréries tunisiennes.
- *Majmūʿ fī fann al-mūsīqā* (daté de 1886) (ibn ʿAbd Rabbih, 1998) est un des plus anciens et des plus exhaustifs recueils du répertoire classique tunisien, rassemblé par Ḥāj ʿAlī ibn ʿAbd Rabbih (xix^e siècle) à partir de plusieurs versions manuscrites et grâce à la participation d'éminents érudits de l'époque à la tête desquels on trouve le cheikh.
- Abū al-ʿAbbās Aḥmad al-Aṣram (m. en 1861). Ce manuscrit compte parmi les références les plus complètes du corpus chanté à l'époque, il renferme plus de 783 pièces pour les treize *nūbas* traditionnelles (profanes et sacrées), et plus de 250 pièces hors *nūbas*. Suite à une brève introduction, il se présente comme suit :

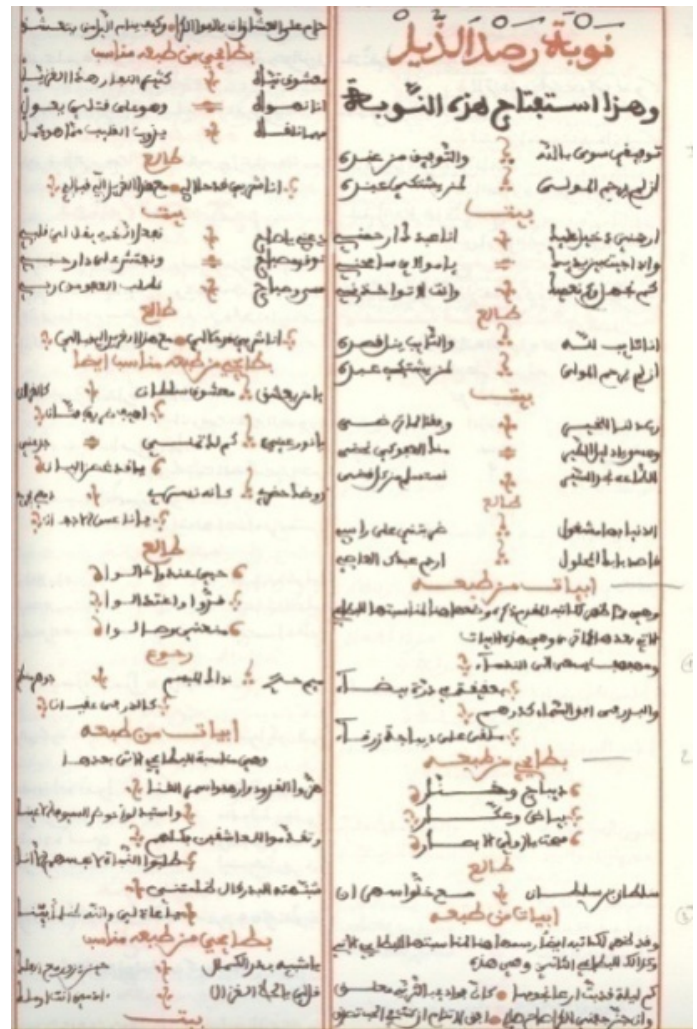
– Une *Saḥīnamālūf* rassemblant les treize *nūbas*

classiques sacrées et profanes (*mālūf al-jidd* et *mālūf al-hazl*), dans la version la plus complète.

- Des *muwaššahs* se rapportant aux différentes *nūbas*.
- Des pièces et suites chantées appartenant au répertoire populaire citadin :
 - * des *‘amaliyyāt* (chants de type *tawšīhet šuḡul*)
 - * des poèmes et improvisations chantées (*qaṣā'id*, *abyāt*, *mawwālāt maṣriyya* et *‘arūbiyyāt*).
 - *

Par l'ampleur de son corpus, il témoigne de la richesse et de la diversité du patrimoine musical citadin classique et populaire de la Tunisie de l'époque. Comparé au corpus actuel, il suscite plusieurs constatations, dont les suivantes :

- Une déperdition croissante au fil du temps, touchant la musique citadine tant classique que populaire, puisque les neuf fascicules actuels, publiés depuis 1967 dans le cadre de la *Rašīdiyya*, comptent seulement 372 sur 783 pièces.
 - Une série de transformations touchant aussi bien le fond que la forme de cette tradition.
 - La musique citadine tunisienne connaissait à l'époque une réelle interpénétration des genres, sacrés et profanes, classiques et populaires ; avec un intérêt prééminent du genre syro-égyptien.
- *Al-aḡānī al-tūnisiyya* (Les chants tunisiens), rédigé en 1918⁵ par Ṣādiq al-Rizguī (1874-1939 (al-Rizguī, 1968). L'auteur, homme cultivé et mélomane, dresse un tableau détaillé des traditions musicales tunisiennes des deux derniers siècles. Son approche historique, musicologique, sociologique et littéraire fait de ce livre



un document utile à consulter. L'ouvrage témoigne du rôle omniprésent joué par la musique au sein de la société tunisienne ainsi que de la diversité et de la richesse des genres et répertoires, due à une pratique musicale active.

- *Gāyatu al-surūri wal-munā al-jāmi'u li-daqa'iqa raqa'iqa al-mūsīqā wal-ḡinā'* (L'ultime bonheur et espérance rassemblant les règles précises de la musique et du chant) comporte : *Ḥawābit ta'lim al-ālāt wa-nawbāt al-mālūf* (Précis de l'enseignement des instruments de musique et des *nūbas* du *mālūf*), daté du 10 *ša'bān* 1288 de l'hégire / 30 octobre 1871⁶. Nous le devons à un groupe de quatre officiers appartenant à l'école militaire du Bar-

⁵ Confié au baron Rodolphe d'Erlanger (m. en 1932), le manuscrit de cette œuvre remarquable resta dans l'ombre malgré les tentatives de son auteur pour le reprendre. Seule une copie fut récupérée dans les années soixante par le ministère tunisien des Affaires Culturelles et de l'Information et alors publiée en fac-similé.

⁶ Il existe une unique copie manuscrite ainsi qu'une édition poly-

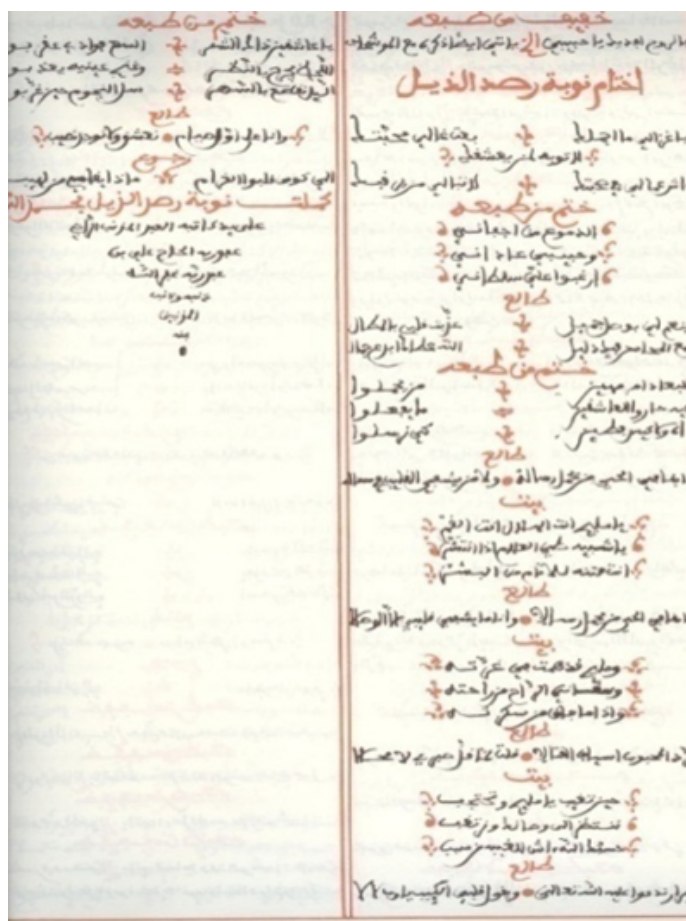


Figure n° 1 : Ibn 'Abd Rabbih, *Majmū' fī fann al-mūsīqā* (daté de 1886) : *Nūba Raṣd al-Dīl*, p. 106 (début de la *nūba*), p. 126 (fin de la *nūba*)

do (près de Tunis) fondée par Ahmad Bey I (1837-1855)⁷. Ce document présente l'une des adoptions les plus anciennes de la théorie et de la notation musi-

chrome Ms. Archive de la Raṣdiyya (*Fī fann al-mūsīqā, Safāyīn al-mālūf al-tunīsī* (Art de la musique, Recueils du *mālūf* tunisien), 2005). Pour la présentation, l'étude et l'analyse de son contenu, voir Guettat, 2015.

⁷École militaire ou École polytechnique installée au sein du palais du Bardo, dans la banlieue de Tunis, c'est une institution d'enseignement militaire de la Tunisie beylicale, fondée en 1837 (1838 pour certains) par Ahmed I^{er} Bey et fermée en 1868. La plupart des historiens, dont Ibn Abī Ḍiyāf, retiennent la date officielle du 5 mars 1840, date du décret beylical et du début des cours. Par ailleurs, des recherches ont montré que sa création remonte à 1834 et s'inscrit dans le processus de modernisation de l'armée tunisienne, engagé dès 1831. Ahmad Bey l'aménagea le 5 mars 1840 dans son palais qu'il quitte alors pour un nouveau bâtiment. Cf. Chater, 2006.

cale occidentale en Tunisie, représentant ainsi une référence unique pour mieux percevoir la réalité musicale de l'époque et cela à divers niveaux : la terminologie, l'enseignement, l'instrumentarium, l'interprétation et le corpus aussi bien vocal qu'instrumental. Parmi les divers aspects contenus dans cet ouvrage, celui du répertoire du *mālūf* tunisien transcrit offre un intérêt particulier.

4. Présentation détaillée de *Gāyatu al-surūrī wal-munā*

8

L'ouvrage représente une source exceptionnelle pour la musique tunisienne, une première tentative de sauvegarde et d'enseignement méthodique utilisant de nouvelles données pédagogiques, théoriques, ainsi que la notation empruntée à la musique occidentale. Une réalisation d'envergure sur la conception musicale de l'époque à la fois théorique, didactique et pratique concernant l'enseignement, l'organologie et la sauvegarde du patrimoine citadin chanté et instrumental.

D'après nos connaissances, cet ouvrage est le premier du genre en langue arabe. En effet, il s'intéresse, dans sa première partie, à indiquer les principes du solfège selon la méthode occidentale, suivant ainsi une approche originale basée sur quelques instruments de la musique arabe et occidentale, expliquant la manière de tenir l'instrument et d'en obtenir les différentes notes, puis de transcrire les degrés correspondants, tout en décrivant leurs emplacements sur la portée musicale. Ainsi, il convient de voir dans cette section de l'ouvrage une partie théorique didactique telle qu'elle était connue en Occident, bien que la manière de présenter soit différente. Quant à la deuxième partie, elle est consacrée à la sauvegarde, par la transcription musicale, des treize *nūbas* du *mālūf* tunisien et d'un ensemble de pièces instrumentales connues à l'époque. Nous présentons ici les détails de quelques points jugés utiles pour la tradition musicale tunisienne.

⁸Dans les différents exemples cités plus tard dans cet article, nous avons trouvé judicieux d'insérer les numéros de pages correspondants dans l'ouvrage étudié. Voir : *Gāyatu al-surūrī wal-munā al-jāmi'u li-daqqāṭiqi raqqāṭiqi al-mūsīqā wal-ḡinā' al-zawābiṭu 'ilm al-ālāt wa-nawbāt al-mālūf* (Méthodes pour l'enseignement des instruments de musique et les *nūbas* du *mālūf*) 2005.



Figure n° 2 : Ġāyatu al-surūrī wal-munā, Nūba al-Ḍīl, p.189 (Istifāḥ)

4.1. Méthode d'enseignement

Il s'agit d'un manuel d'apprentissage pour sept instruments de l'époque [accordages (partant de l'aigu = 1^e corde), positions des doigts, quelques exercices, etc...] (p. 11-167), à savoir :

- Jrāna / violon, avec un aperçu des procédés de l'écriture musicale (p. 11-55) :

à quatre cordes, de l'aigu (1^e corde) au grave [mi – la – ré – sol / do – sol – do – fa / ré – la – ré – sol] ;

à sept cordes / viole d'amour (p. 48-50) [ré – la – sol – ré – la – sol – ré].



Figure n° 3 : Ġāyatu al-surūrī wal-munā, 1871, Nūba al-Ḍīl, p. 209 (Khatm)

4.2. Échelles et modes

- a) Ma'rifat at-ṭubū' al-ifranjiyya min al-mīnūrī wal-mājūrī wa-hum ṭalātīna ṭab' [Connaissance des gammes européennes mineures & majeures = 30 gammes], (p. 169-175).
- b) Ma'rifat at-ṭubū' al-'arabiyya wa-hum arba'ata wa-arba'ina ṭab' [Connaissance des ṭubū' arabes = 44 ṭab'.

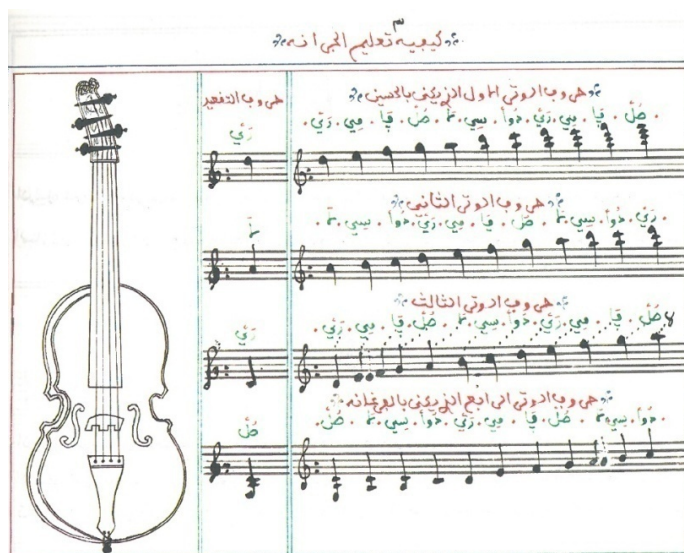


Figure n° 4 : accordage du violon (Ġāyatu ..., 1871, p. 11)

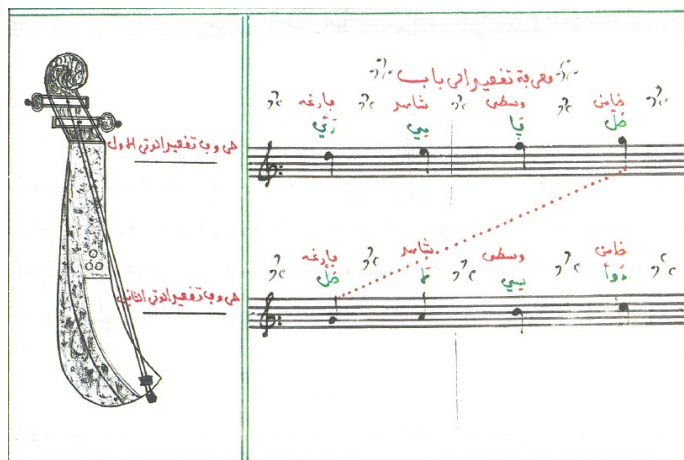
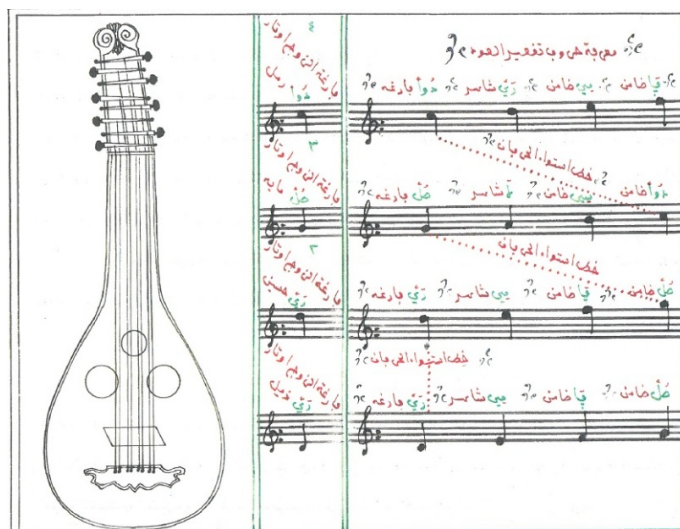


Figure n° 5 : rabāb / vièle à deux cordes (sol3– ré4) (Ġāyatu..., 1871, p. 86)

14 fondamentaux y compris le *rahāwī* et 30 dérivés], (p. 176-180).

- c) *Nā'ūrat al-ṭubū'* (Noria des modes) [13], (chaque mode est traduit par un fragment mélodique représentatif)¹¹ (p. 181-187).
- d) Les *nūbas* (présentation d'une partie importante des treize *nūbas* traditionnelles selon l'ordre connu :

¹¹ Pour les détails voir l'ouvrage *Ġāyatu al-surūri wal-munā*, p. 102.

Figure n° 6 : ccordage du 'ūd / luth maghrébin traditionnel à quatre cordes [ramal / do₄ - māya / sol₃ - ḥṣīn / ré₄ - ḍīl / ré₃] (Ġāyatu..., 1871, p. 86)

texte poétique et transcription musicale) (p. 189-435) :

4.3. Terminologies spécifiques

- a) Notes de l'échelle musicale tunisienne (du grave vers l'aigu) :

do₂ = *dīl*, *rasd dīl*, *mazūm*, *mūya*

ré₂ = *ḥasīn sabbā*, *sabbā*

mi₂ = *sīkāh*

fa₂ = *mazūm*, *rasd dīl* *ḥagrāni*

sol₂ = *irāq*

la₂ = *ḥasīn nīriz*, *ḥasīn asil*

si₂ = *sīkāh āsl*

do₄ = — — — — —

ré₄ = — — —

mi₄ = *maqīlāh* *sīkāh*

fa₄ = *mazūm*, *maqīlāh* *rasd dīl*

sol₄ = — — — — —

la₄ = *nīriz*

- b) Cordes du *ūd* traditionnel (p. 68)

Tableau No 1 : liste des ṭubū' arabes (fondamentaux et dérivés)

Ṭubū' fondamentaux (14)	Ṭubū' dérivés (30)
– Rahāwī	– Jarka Rahāwī - Mḥayyir Rahāwī
– Dīl	– Jarka Dīl
– 'Irāq (aṣil)	– Inqilāb 'Irāq - Mḥayyir 'Irāq
– Ṣikāh (aṣil)	– Inqilāb Ṣikā – Jarka Ṣikā, M'ḥayyir Ṣikā
– Ḥsīn (aṣil)	– Ḥsīn ṣabā - Ḥsīn 'ushayrān - Ḥsīn 'ajam – Ḥsīn nīriz - Ḥsīn 'uṣṣāq - Mḥayyir Ḥsīn – Jarka mḥayyir
– Raṣd	– Jarka Raṣd - Mḥayyir Raṣd
– Raml māya	– Jarka Nawā - Mḥayyir Nawā
– Nawā	– Iṣba'ayn barrānī - Mḥayyir Iṣba'ayn
– Iṣba'ayn	– Raṣd al-Dīl barrānī - Raṣd al-Dīl inqilāb- Mḥayyir Raṣd al-Dīl
– Raṣd dhīl (aṣl)	– Jarka Raml
– Raml	– Jarka Iṣbahān
– Iṣbahān	– Jarka Mazmūm
– Mazmūm	– Inqilāb Māya - Mḥayyir Māya – Jarka Māya
– Māya	

Tableau No 3 : les ṭubū' de la Noria des modes selon l'ordre de leur succession (du Dīl au Māya)

– 1- Dīl	– 8- Iṣba'ayn
– 2- 'Irāq	– 9- Raṣd al-Dīl
– 3- Ṣikāh	– 10- Raml
– 4- Ḥsīn	– 11- Iṣbahān
– 5- Raṣd	– 12- Mazmūm
– 6- Raml al-Māya	– 13- Māya
– 7- Nawā	

Tableau No 4 : l'ordre des nūbas

Dīl, 'Irāq, Ṣikāh, Ḥsīn, Raṣd, Raml-māya, Nawā, Iṣba'ayn, Raṣd-Dīl, Raml, Iṣbahān, Mazmūm et Māya

- L'accordage du ūd se présente de haut en bas, comme suit :

- 1^{er} = qanīt / do₄ (2^e intermédiaire)
- 2^e = mūyā / sol₃ (1^{er} intermédiaire)
- 3^e = ḥasīn / ré₃ (le plus aigu)
- 4^e grave = dīl / ré₂

- Le doigté utilise uniquement trois positions :

- à vide (fāriḡa)
- index (sābid / sabbāba)
- annulaire (ḍāmin / binsār)

Le médius (wusṭā) et l'auriculaire (ḥinsār), ne sont

pas utilisés.

Par exemple, les notes sur une corde : dīl / ré₃, se traduisent de cette manière :

Tableau No 5 : Tableau n° 5 : Exemple de la suite des notes sur la corde dīl du ūd

→	Vide	sāhid	ḍāmin	ḍāmin	ḍāmin	ḍāmin	ḍāmin
→	Ré	mi	fa	sol	la	si	do

c) Cordes du rabāb traditionnel (p. 55)

- Ḥsīn (ré₃)
- Dīl (sol₂)

Avec uniquement quatre positions (sans l'auriculaire) :

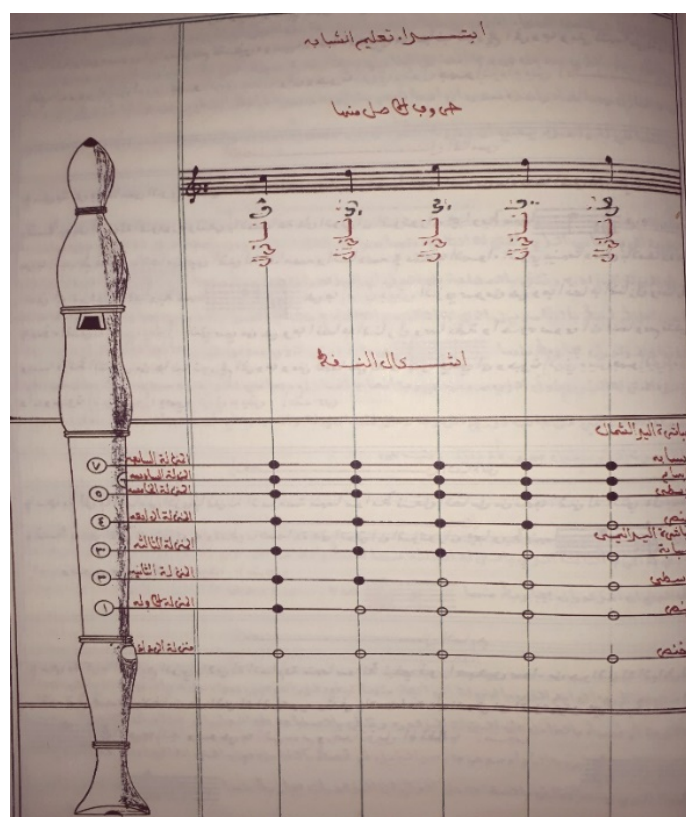


Figure n° 7 : šabbāba/ flageolet anglais⁹ (Ġāyatu..., 1871, p. 86)

- à vide *fāriġa*
- index (*sāhid* / *sabbāba*)
- médus (*wuṣṭā*)
- annulaire (*ḍāmin* / *binsār*)

Ce document, témoin de l'intérêt porté à la tradition, représente une référence pour toute étude comparative approfondie concernant les différents changements que la musique tunisienne a pu connaître au cours des deux derniers siècles. Cela est visible en effet à divers niveaux. D'abord la terminologie (termes anciens tels que *iṣba'ayn barrānī*, *muḥayyar* etc.). Aussi au niveau de l'interprétation (différences concernant la version donnée des *tubū'* et du répertoire vocal et instrumental); corpus, en particulier des pièces instrumentales déclarées perdues depuis (ex. *tūšya ramal-māya*, certains *bašraf*, *šanbar* et principalement le *šanbar nawā* attribué au Cheikh Khmayyis Tarnān) [=

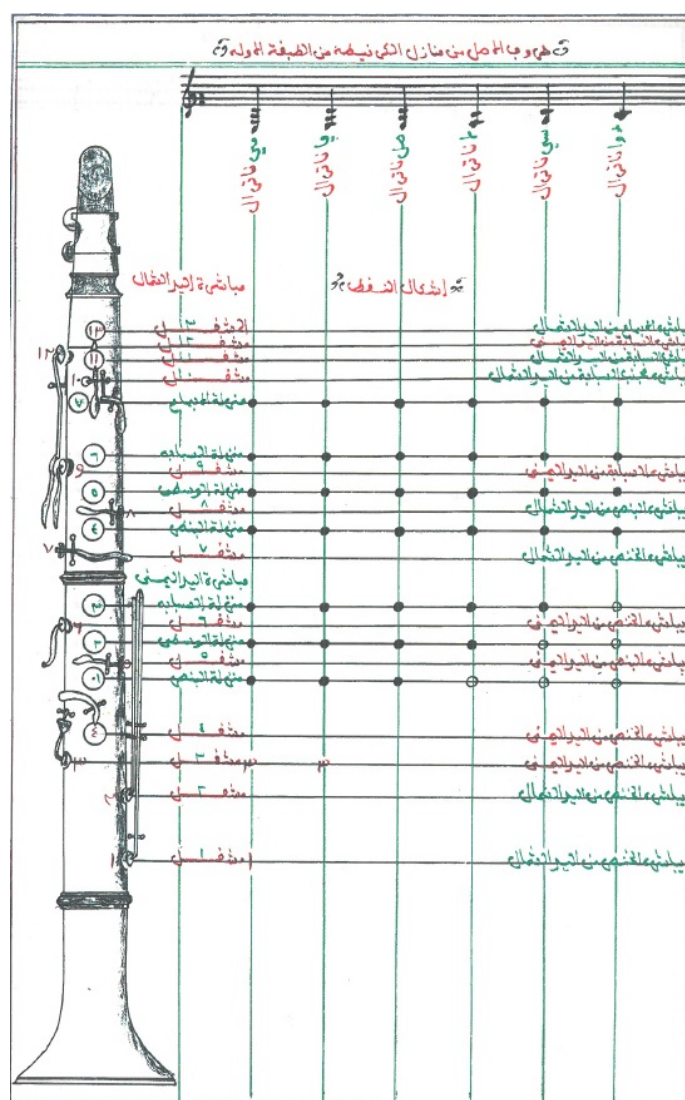


Figure n° 8 : karnīta/ clarinette (Ġāyatu..., 1871, p. 97)

onze *bašraf*s, quatre *šanbars*, quatre *ṣufyāns*, deux *murabba's*, deux *nawāšis*, quatre *šarqīs*, deux *ḥarbīs* et aussi des pièces turques : deux *yarim sāqil*, trois *yarim turkī*, un *ḥalq* et un *qarnadlī*].

Concernant les instruments, nous constatons aussi que pour les deux premières parties, le violon occupe une place de choix. Toutes ces données impliquent la formulation de deux remarques :

D'une part, l'utilisation du violon comme référence au sein même de la partie théorique (p. 12-55). En effet, le manuscrit commence (p. 11) par présenter le premier ac-

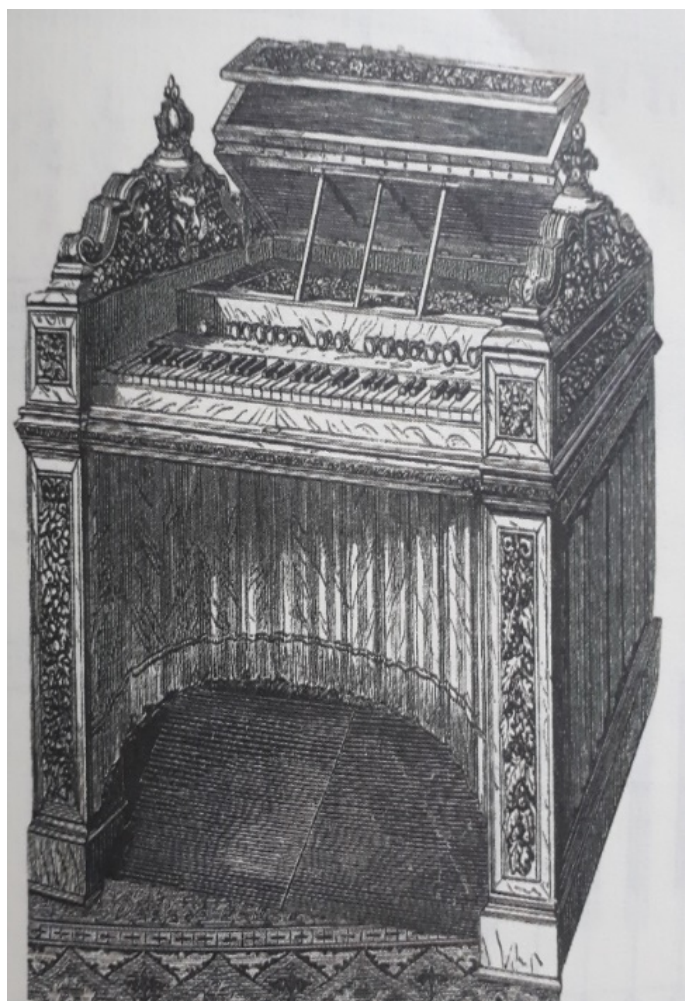


Figure n° 9 : harmonium (Gāyatu ..., 1871, p. 143)

cordage dit « *‘arbī* » (arabe) du violon (*ré – la – ré – sol*) ainsi que les différents degrés donnés par les quatre cordes. Il poursuit plus loin (p. 19-39) par l'explication de l'enseignement du violon pour revenir une fois encore au violon (p. 47-50) avec le deuxième accordage « *‘arbī* » du violon (*do – sol – do – fa*). Le livre nous présente ensuite l'accordage « *sūrī* » (européen) (*mi – la – ré – sol*), puis celui de la viole à sept cordes (*ré – la – sol – ré – la – sol – ré*) et leur explication ; avant de terminer par les questions théoriques relatives aux abréviations de l'écriture (tels les traits et les points). Ainsi la deuxième partie consacrée à l'enseignement des instruments se trouve-t-elle déjà annoncée par celle du violon, intégrée à la partie théorique.

D'autre part, la présentation des différents accordages

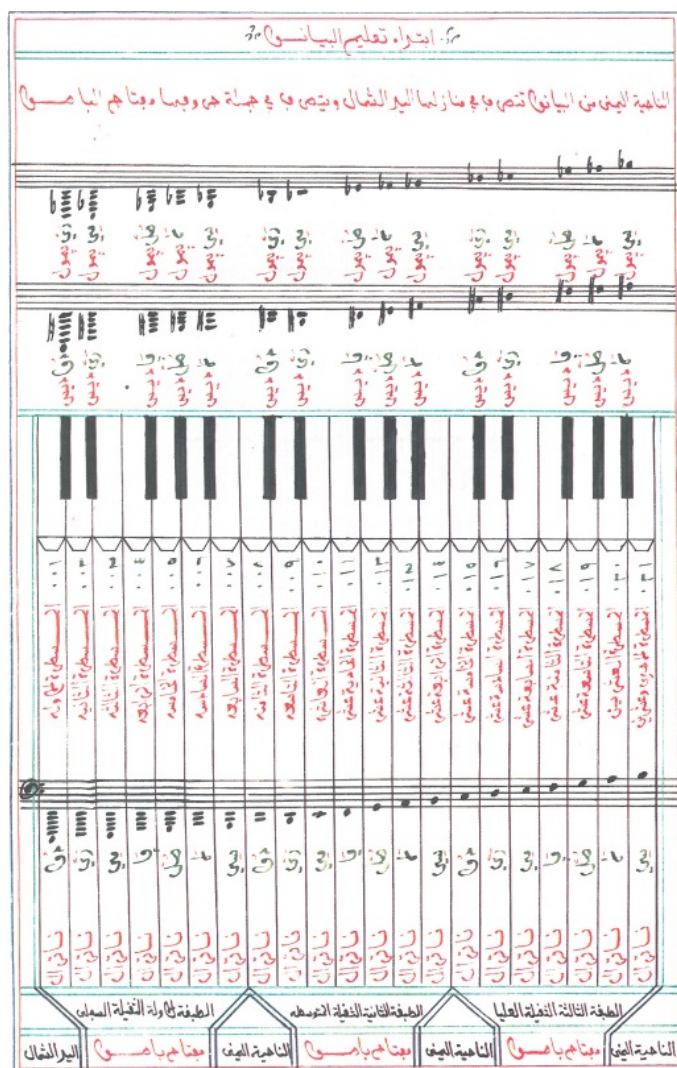
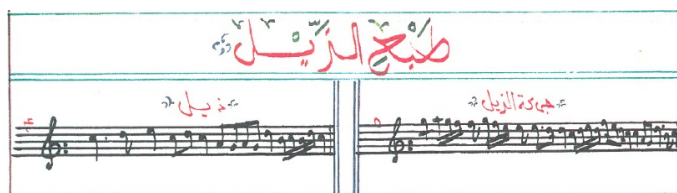
Figure 10 : méthode d'enseignement du piano (p. 144)¹⁰

Figure 11 : Présentation du ṭab' Dīl et son dérivé ḥarakat al-Dīl (p. 176)

du violon, ainsi que l'utilisation d'une double terminologie se rapportant aux deux traditions : arabe (tunisienne) et occidentale, soulignent non seulement l'importance du vio-

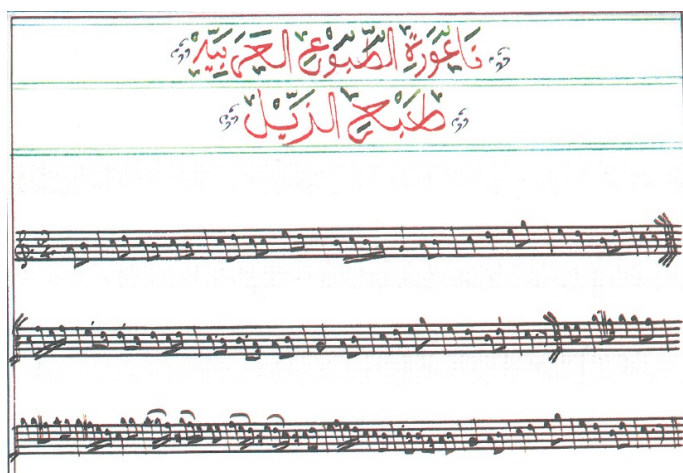


Figure 3 : Noria des modes / ṭa' al-Dīl et son dérivé ḥarakat al-Dīl (p. 181)

lon dans la pratique musicale tunisienne de l'époque, mais aussi l'impact causé déjà par l'acculturation dans le milieu musical tunisien.

Cette double tendance, bien significative, apparaît avec plus d'évidence dans le choix des instruments proposés par la deuxième partie (organologie). Si le violon symbolise bien la coexistence tradition - ouverture, le *rabāb* et le *'ūd* mettent plutôt en évidence l'originalité de la pratique essentiellement tunisienne, tandis que le flageolet, la clarinette et le piano ou harmonium traduisent l'importance de l'impact déjà amorcé de la musique occidentale.

4.4. Le répertoire transcrit

La troisième partie de l'ouvrage, consacrée à la transcription du répertoire, démontre que malgré cet impact, il y a une volonté évidente de vouloir préserver, voire réhabiliter le patrimoine musical tunisien, en usant des moyens offerts par la musique occidentale. Aussi il paraît clair que les auteurs du manuscrit sont bien conscients des limites d'une telle tentative. Cela est vrai non seulement par la mise en évidence de la pratique et de la terminologie locales, dont une bonne partie est empruntée au dialectal, mais aussi par de nombreuses remarques pertinentes, notamment celles relatives à la hauteur de certains degrés spécifiques qualifiés de « *ḥrāymiyya* »¹² (terme tunisien qui

signifie : intermédiaire, entre les deux, qui n'est pas à sa place, inconvenable ou encore « note à éviter »). Également, nous avons pu noter l'utilisation du terme « *mḥayrāt* », plur. de « *mḥayyir* » qui évoque, dans la tradition tunisienne, la notion d'intervalles spécifiques non traduisibles par la notation occidentale.

Nous pouvons aussi remarquer grâce aux fragments de transcriptions insérés précédemment dans cet article et issus de l'ouvrage *Ġāyatu al-surūri wal-munā*, une notation à l'octave supérieure. Cette façon de transcrire est-elle volontaire et propre au répertoire militaire de l'époque par exemple ? Cette transcription serait-elle destinée à être jouée par la fanfare beylicale ? Nous pensons à ce sujet que la tessiture des instruments utilisés à l'époque devait jouer un rôle important pour répondre à cette question dont la réponse demande encore une étude plus approfondie. Rappelons à ce propos, que les musiciens arabes au début de l'adoption de la notation européenne, ont suivi la méthode turque qui traduit la note *yakah* en ré (sous la 1^e ligne de la portée, au lieu du *sol* grave) c'est à dire un système basé sur une quinte supérieure (ex. le *raṣd* = *sol* au lieu de *do* ; *dukāh* = *la* au lieu de *ré*, etc.). Par ailleurs, le chant tunisien de l'époque se distinguait par l'utilisation des voix considérées comme forcées et couvrant les deux parties médium et aigu de l'échelle et dépassant leur étendue naturelle : celles d'hommes sont de tête, grêles et chevrotantes (*ma'zāwī*) / voix de bouc (*ṣawt al-tīs*) aiguë et un peu nasale. « Des voix blanches sans timbre », comme le remarquait A. Laffage – « En revanche, celles des femmes sont fortes, dures pour l'appareil auditif [...] Il n'existe pour ainsi dire aucune voix de basse... » (Laffage, 1907, p.VI).

En parcourant ces transcriptions, nous avons pu souligner également, la négligence des intervalles neutres. Un phénomène qui semble s'expliquer par l'absence à l'époque de signes appropriés (connus seulement plus tard), puisque les plus anciens enregistrements (datés du début du xx^e siècle) font état de la présence de degrés spécifiques. Cependant, deux remarques s'imposent, d'une part, le répertoire des *nūbas* algériennes et marocaines se caractérise encore de nos jours par l'utilisation d'une échelle essentiellement diatonique ne comportant pas d'intervalles

faisant allusion à une hauteur intermédiaire : entre *mi* – *mib*, et *fa* – *ḥrāymiyya*. C'est pourquoi, nous pensons que l'absence de ce type d'altérations dans la transcription adoptée par les auteurs est due certainement aux connaissances de l'époque.

¹²Voir *Ġāyatu al-surūri wal-munā*, p. 94. L'expression « *ḥrāymī* / *ḥrāymiyya* » est donnée notamment pour le *mi* et le *fa* du *ṭab' nawā*

neutres ; d'autre part, contrairement à l'idée reçue les rattachant au congrès du Caire de 1932, l'utilisation des signes de quarts-de-tons est plus ancienne. Les premières tentatives remontent au début du xix^e siècle avec les écrits de Villoteau (1759-1839) (Villoteau, 1812), Giuseppe Donizetti (1788-1956)¹³, Dom Parisot (1861-1923) (Parisot, 1898), Collangettes (1860-1943) (Collangettes, 1904 ; 1906). Cependant, les signes proches de ceux adoptés plus tard par le congrès du Caire de 1932 (♭-♯), datent des années vingt du siècle dernier, avec notamment :

- Le Turc Raouf Yekta (1878-1935) (Yekta, 1922) : 
- Le Libanais Skandar Šalfūn (1849-1934) (Šalfūn, 1925, p. 49-58) : 
- L'Égyptien Šukrī Yūsif al-Mašrī (al-Mašrī, s.d., p. 16)¹⁴ : 

Avec toutes ces spécificités, ce travail constitue pour le monde arabe, le premier essai de ce genre, d'où son importance qui dépasse de loin l'utilisation des données de la musique occidentale, grâce à la richesse non seulement de sa terminologie empruntée à la pratique musicale avec toutes ses composantes, locales et importées ; mais aussi de ses détails d'informations dues à l'intérêt évident porté par les auteurs au patrimoine. C'est pourquoi, nous considérons que ce manuscrit représente une véritable référence et un témoignage de la réalité musicale de l'époque.

5. Conclusion

Avec les écrits spécifiques au corpus des *nūbas*, le concept du *ṭab'*, le nom des *ṭubū'*, ainsi que l'appellation de leurs *nūbas* respectives, se précisent. Une fois de plus, *Ġāyatu al-surūri wal-munā* de l'école du Bardo se distingue par sa clarté et sa précision. Il fournit les informations les plus complètes sur les *ṭubū'* tunisiens :

- Une liste exhaustive : *Ma'rifat at-ṭubū' al-'arabiyya wa-hum arba'ata wa-arba'ina ṭab'* (Connaissance des *ṭubū'* arabes), rassemblant quarante-quatre *ṭab'* (quatorze fondamentaux - y compris le *rahāwī* et trente dérivés), (p. 176-180).

¹³ Musicien instructeur de la cour ottomane, un des premiers utilisateurs d'un tel type de signe.

¹⁴ Il attribue leur invention à l'Égyptien Maṣṣūr 'Awaḍ (1880-1954), avec l'appellation de *kār* [quart] dièse et *kār* [quart] bémol.

- *Nā'ūrat al-ṭubū'* (Noria des modes), comportant treize *ṭubū'* dans l'ordre de succession des treize *nūbas*. Chacun est traduit par la transcription d'un fragment mélodique représentatif, (p. 181-187).

Ainsi, les *ṭubū'* fondamentaux sont représentés par l'ensemble des *ṭubū'* principaux des treize *nūbas* avec en plus le *rahāwī*. Comparés à la pratique actuelle, les dérivés de ces treize *ṭubū'* fondamentaux étaient beaucoup plus variés puisqu'actuellement on compte seize *ṭubū'* en tout.

... ..

Le *mālūf*, répertoire classique de la musique tunisienne, représente encore aujourd'hui une production artistique imposante, fondue en un ensemble homogène et typique. Son corpus composé principalement des treize *nūbas* traditionnelles s'élargit, selon les sources, à des formes hors *nūba*, notamment instrumentales : improvisation (*istiḥbār*), ouvertures *bašraf*, *bašraf-samā'ī* et *šanbar*. Il existe par ailleurs d'autres formes plutôt vocales et de caractère à la fois savant et populaire : la *qašīda* (improvisation vocale sur des vers classiques), le *tawšīḥ* / *muwašṣaḥ* ; *šūḡul* ; *šjul* ou *zajal* : chants élaborés rappelant ceux de la *nūba* ; le *fūndū*, chant reposant sur un refrain (*radda*) et des couplets (*adwār*) intercalant des improvisations vocales (*'arūbī*) et utilisant divers *ṭubū'*.

Généralement, ces formes de composition plus récentes comparées aux *nūbas* s'exécutent sous forme de suite ou *'amaliyyāt* (plur. de *'amaliyya* appelée aussi *wašla*) de deux, trois ou quatre pièces. Signalons également la très célèbre *Na'ūrat al-ṭubū'* (Noria des modes) qui consiste en une série de pièces qui tout en comportant dans l'ordre un *barwal* (parfois un extrait) de chacune des *nūbas* classiques, fait le tour des treize *ṭubū'* et conclut par deux *barwal* dans le *ṭab'* initial (). Les passages sont effectués habilement et le déroulement rythmique commençant par un *dūl barwal* modéré, s'accélère progressivement pour finir sur un *barwal* très alerte. Il s'agit d'un exercice très utile pour mémoriser les *ṭubū'* et s'inscrit dans le genre de poème didactique (*urjūza* / *manzūma*) de la tradition arabo-musulmane. Par ailleurs, elle constitue un procédé d'enseignement pour la mémorisation des règles de différentes disciplines, notamment la musique¹⁵.

¹⁵ Certains lettrés confondent *Na'ūrat al-ṭubū'* avec le poème panégyrique de cinquante-six vers du soufi *al-šayḫ* Muḥammad al-Ḍarīf (m. en 1385), un extrait de six vers (15-20) qui récapitule de manière didac-

Tableau No 6 : le déroulement d'une *nūba* complète dans le cadre du *mālūf* tunisien

Partie introductive :	: Prélude instrumental (sans tempo fixe)
• <i>istiftāḥ</i>	: ouverture instrumentale ($\frac{6}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{8}$)
• <i>mṣaddar</i> (avec <i>ṭawqetsilsila</i>)	: court prélude instrumental ($\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$)
– - <i>dkūl al- abyāt</i>	: deux vers chantés avec deux <i>fāriḡa</i> (intermède instrumental) ($\frac{4}{4}$).
• <i>abyāt</i>	
.....	: court prélude instrumental ($\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$)
Partie principale (cinq cycles vocaux)	: 1 ^{ère} série de pièces vocales avec, dans certaines <i>nūbas</i> , une <i>fāriḡa</i> (intermède instrumental) entre les deux premiers <i>bṭāyḥiyya</i> ($\frac{4}{4}$)
• - <i>dkūl al-bṭāyḥiyya</i>	
• * <i>bṭāyḥiyya</i>	
• - <i>tūšya</i>	- intermède instrumental ($\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$) avec une série de variations et d'improvisations. Habituellement, on joue la <i>tūšya</i> de la <i>nūba</i> suivante.
• (<i>istikbār</i>)	: improvisation instrumentale de la <i>tūšya</i> .
• (<i>mṣadd</i>)	: variations instrumentales rythmées ($\frac{2}{4}$), venant après la <i>tūšya</i> (exclusivement réservée au luth)
• (<i>sawākit / mṣāḡlāt</i>)	: variations instrumentales d'airs populaires (faisant suite au <i>mṣadd</i>)
•	
• - <i>dkūl al-brāwil</i>	
• * <i>brāwil</i>	: prélude vocal (ϵ).
• - <i>fāriḡat al-adrāj</i>	: 2 ^e série de pièces vocales ($\frac{2}{4}$)
• * <i>adrāj</i>	: intermède instrumental ($\frac{6}{4}$)
•	: 3 ^e série de pièces vocales ($\frac{6}{4}$)
• - <i>fāriḡat al-kaḡāyif</i>	: court intermède instrumental ($\frac{6}{4}$)
• * <i>kaḡāyif</i>	4 ^e série de pièces vocales ($\frac{6}{4}$)
•	: Le dernier <i>kaḡif</i> (surtout le vers final) est accéléré ($\frac{6}{8}$) servant ainsi de prélude au <i>kaṭm</i> ($\frac{6}{8}$)
• - <i>dkūl kaṭm</i>	
• * <i>aḡtām</i>	: 5 ^e et dernière série de pièces vocales ($\frac{3}{8}$)

Actuellement, la *nūba* tunisienne se déroule selon un ordre bien déterminé que nous présentons dans le tableau suivant :

D'interprétation majestueuse et solennelle, une *nūba* complète peut durer jusqu'à deux heures. C'est pourquoi nous trouvons le genre appelé « *mḥaṭṭ* » et qui représente une *nūba* réduite se limitant à quelques pièces mais toujours ordonnées selon un tempo allant du plus lent au plus rapide.

Tous ces éléments témoignent du caractère dynamique et évolutif du *mālūf* tunisien à travers les différentes époques que le pays a connues. Un répertoire qui est à la fois symbole de toute une tradition et résultat de di-

tique l'ordre des quatorze *ṭubū'*, dont la terminologie et la succession sont identiques (excepté le *rahāwī* et le *muḥayyar*) à celles de douze parmi les treize *ṭubū'* des treize *nūbas* du *mālūf* tunisien (le *raml al-māya* n'étant pas mentionné). En pratique, la version chantée dans le *mālūf* constantinois (Est-algérien) – documentée en particulier par un enregistrement de Cheikh Raymond Leyris, *Concert public de malouf*, vol. II, Al Sur ALCD. 134 enr. 1954, publié en 1994 – garde un intérêt particulier car elle est la seule à utiliser l'extrait du *ṣayk al-Ḍarīf* en question.

vers métissages. Ces différentes mutations du *mālūf* tunisien, nous continuons à les constater aujourd'hui grâce aux interprétations de plus en plus originales, des nouvelles générations d'artistes. Il y a lieu ici de se poser des questions sur le devenir de ce répertoire. Est-ce qu'il risque de perdre, au fil du temps, tout caractère traditionnel ? Ou bien ces mutations font-elles tout simplement partie d'un processus naturel qu'il faudrait accepter et intégrer à ce patrimoine ? Tant de questions auxquelles le temps mais aussi une observation approfondie, pourront apporter des réponses.

Notice biographique

Yassine Guettat -Violoniste, technicien du son diplômé de la SAE Institute Paris (2010) et docteur en musicologie de l'Université Paris IV-Sorbonne (2015). Maître-assistant à l'Institut Supérieur de Musique de Sousse.

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*, qui en assumait l'entière responsabilité éditoriale au moment de sa première publication. *Geuthner* a contribué à certains aspects techniques de la production et de la diffusion, sans responsabilité éditoriale.

L'article est republié par *Luminous Insights* à la suite du transfert de la revue vers ce nouvel éditeur. *Luminous Insights* n'assume aucune responsabilité quant au contenu scientifique, aux opinions exprimées ou aux données présentées dans cet article, lesquelles relèvent exclusivement de la responsabilité de l'auteur et du cadre éditorial en vigueur lors de la publication originale.

Cite as

Guettat Y. (2018). Le mālūf tunisien : origines et mutations. *Revue des Traditions Musicales*, 12(1), 40–54. 10.51300/RTM-2018-92

Références

- 'Abd Al-Wahhāb, H. H. (1965). *Waraqāt 'an al-ḥaḍāra al-'arabiyya bi-iftāqya at-tūnisiyya* (Vol. II). Tunis : al-Manar. [2nd ed., 1981]
- al-Maṣrī, Š. Y. (n.d.). *Mu'allim al-mūsīqā al-šarqiyya wan-nūta al-ifranjiyya* [Le livre de la musique orientale]. Le Caire.
- al-Rizgūl, Š. (1968). *Al-Aḡānī al-tūnisiyya* [Les chants tunisiens]. Tunis : STD. [New ed., 1989]
- al-Sarrāj, M. W. (1970). *Al-Hulal al-sundusiyya fil-aḥbār al-tūnisiyya* [Nouvelles tunisiennes]. Tunis : ad-Dār al-tūnisiyya.
- Bin 'Abd Rabbih, H. '. (1998). *Fī fann al-mūsīqā, Saḡāyin al-mālūf al-tūnusī*. Tunis : Ministère Tunisien de la Culture, Dār al-'arabiyya lil-kitāb. (Édition fac-similé polychrome)
- Chater, K. (2006, June). L'école militaire du Bardo : L'émergence d'une élite nouvelle? Retrieved from http://chater.khalifa.chez-alice.fr/ecole_militaire.htm
- Chottin, A. (1938). *Tableau de la musique marocaine*. Paris : Geuthner. [Réédition fac-similé, 1999]
- Collangettes, M. (1904). Etude sur la musique arabe. *Journal Asiatique*, 10e série, IV, 365–422; VIII (1906), 149–190.
- Erlanger, R. d'. (1959). *La musique arabe* (Vol. VI). Paris : Geuthner.
- Fāṣī, M. (1962). *Al-Mūsīqā al-maḡribiyya al-musammāt andalusīyya* [La musique marocaine appelée andalouse]. *Héspéris Tamuda*, III(1), 79–106.
- Ġāyatu al-surūri wal-munā al-jāmi'u li-daḡāḡiqi raqāḡiqi al-mūsīqā wal-ḡināḡ/zawābṭu 'ilm al-ālāt wa nawbāt al-mālūf: ḡawābiṭu 'ilm al-ālāt wa nawbāt al-mālūf [L'ultime bonheur et espérance rassemblant les règles précises de la musique et du chant : Méthodes pour l'enseignement des instruments de musique et des nūba du mālūf]. (1871/2005). Tunis : Ministère de la Culture et de la Préservation du Patrimoine. (Édition fac-similé polychrome)
- Guettat, M. (1994). al-Rašīdiyya (al-jam'iyya al-Rašīdiyya li-l-mūsīqā al-tūnisiyya). In *Encyclopédie de l'Islam* (Vol. VIII, pp. 463–464). Leiden : E.J. Brill.
- Guettat, M. (2000). *La musique arabo-andalouse, L'empreinte du Maghreb*. Paris : El-Ouns/Montréal : Fleurs Sociales.
- Guettat, M. (2004). *Musiques du monde arabo-musulman : Guide bibliographique et discographique, Approche analytique et critique*. Paris : Dār al-Uns.
- Guettat, Y. (2009). *Évolution historique et mutations morphologiques du mālūf tunisien (le cas de la nūba et du ṭab' rašd al-Dīl)* (Master's thesis). Université Paris Sorbonne (Paris IV), Paris.
- Guettat, Y. (2015). *Ġāyatu al-surūri wal-munā ... Un traité didactique représentatif du mālūf tunisien (durant la deuxième moitié du XIXe siècle)* (Doctoral dissertation). Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Jargy, S. (1988). *La musique arabe* (3rd ed.). Paris : PUF. (Collection « Que sais-je ? »)
- Laffage, A. (1907). *La musique arabe, ses instruments et ses chants* (2e et 3e fascicules). Tunis : Impr. E. Lecore-Carpentier.
- Marrou, H.-I. (1961). *Les Troubadour*. Paris : Le Seuil.
- Parisot, J. (1898–1902). *La musique orientale. Tribune de Saint-Gervais*.
- Šalfūn, I. (1925). *Kitāb al-'alāmāt al-mūsīqiyya wa 'ilm al-nūta* [Livre des signes musicaux ou science des notes]. Le Caire.

- Shiloah, A. (1995). *La musique dans le monde islamique*. Paris : Fayard.
- Touma, H. H. (1977). *La musique arabe*. Paris : Buchet/Chastel. (Collection Les traditions musicales) [2nd ed., 1996]
- Villoteau, G. A. (1812). De l'état actuel de l'art musical en Égypte / État moderne (1^e partie—Chapitre I : De la musique arabe). In *Description de l'Égypte* (2nd ed., Vol. XIV). Paris : Panckoucke. [1823–26]
- Yekta, R. (1922). La musique turque. In A. Lavignac (Ed.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (1^e partie, Vol. V, pp. 2945–3064). Paris : Delagrave. [Article written in 1913]