

INEDIT

TUNISIE

ANTHOLOGIE DU MALOUF

MUSIQUE ARABO-ANDALOUSE



NÛBA AL-DHÎL

Orchestre et Chorale de la Radio Tunisienne  
avec Khemaïs Tarnane : luth et Kaddour Srarfi : violon  
dir. Abdelhamid Bel Eljia

*enregistrement historique*

## NŪBA AL-DHĪL

- |  |        |
|--|--------|
| 1. <i>Istiftāh &amp; msaddar</i>                       | 7'45"  |
| 2. <i>Abyat « Da'ānī al-hawā... »</i>                  | 6'06"  |
| 3. <i>Btāyhi</i>                                       | 19'09" |
| a) « <i>Raddanī al-lawm... »</i>                       |        |
| b) « <i>Law 'anna lī 'andkūm ishtighālan... »</i>      |        |
| 4. <i>Tūshiya</i> (mode <i>'irāq</i> )                 | 8'13"  |
| – improvisation au violon de Kaddour Srarfi            |        |
| – improvisation au luth tunisien de Khemais Tarnane    |        |
| 5. <i>Barawī</i> « <i>na'ūrat al-tubū</i> »            | 10'45" |
| 6. <i>Draj</i> « <i>Bā simūn 'an la'ālin... »</i>      | 11'17" |
| <i>Khaffī</i> « <i>T-allahi āsh kānit dhunūbi... »</i> |        |
| <i>Khatm</i> « <i>Ya 'uhayl al-himā... »</i>           |        |

Collection INEDIT dirigée par Françoise Gründ

Coordination du projet : Azzeddine Madani.

Enregistrements monophoniques effectués le 14 octobre 1959 par la Radio Tunisienne.

Texte original en français et en arabe, Fethi Zghonda.

Illustration de couverture, Zoubeir Turki (dessins originaux).

Traduction anglaise, Judith Crews. Traduction espagnole, Vincent Germano.

Coordination technique : Pierre Bois.

Transfert numérique et montage, Ulysson, Tunis (1992). Mastering, Translab, Paris.

Réalisation, groupe média international. Distribution, Auvidis.

© et © 1992 MCT / MCM

Ce disque est une co-production du Ministère tunisien de la Culture et de la Maison des Cultures du Monde / Paris (direction Chérif Khaznadar) avec le soutien de l'Association Française d'Action Artistique.

Le patrimoine, legs du passé, partie intégrante de notre présent, œuvre des temps passés, ne cesse de prouver son aptitude à s'adapter aux supports et techniques de communication les plus modernes et les plus sophistiqués.

Ce mariage entre patrimoine et modernité se concrétise aujourd'hui par l'édition sur disque compact d'une anthologie du « Malouf », musique traditionnelle tunisienne d'inspiration andalouse. Cette édition est proposée aux mélomanes par le Ministère tunisien de la Culture et la Maison des Cultures du Monde à Paris.

Le Malouf est un héritage musical d'une grande richesse qui exprime l'intensité de l'interaction culturelle entre les deux rives de la Méditerranée. C'est une remarquable illustration d'une polyphonie et d'une multidimensionnalité que la Tunisie du 7 novembre vise à mettre à relief.

Simultanément à la parution sur disque compact de cette anthologie, Tunis verra bientôt s'ouvrir à Sidi Bousaïd – haut lieu du Malouf – et au sein même du palais du Baron Rodolphe d'Erlanger – musicologue de renom – le Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, tant attendu par les mélomanes et les chercheurs.

Le palais abritera par ailleurs le musée national des instruments de musique, la phonothèque nationale ainsi que diverses activités musicales qui contribuent à la consolidation des liens culturels entre les pays méditerranéens.

MONGI BOUSNINA  
Ministre de la Culture  
de la République Tunisienne  
Tunis, septembre 1992

## LA MUSIQUE MALOUF DE TUNISIE

La musique traditionnelle tunisienne d'expression savante ou *malouf* fait partie des musiques, dites « orientales », pratiquées dans les pays araboislamiques. On peut la considérer comme le fruit d'une synthèse entre le fonds culturel propre à cette région – autrefois appelée Ifrîqiya – et les apports andalous et orientaux.

Kairouan, capitale des Aghlabides et première ville religieuse du pays, cultive vers la fin du VIII<sup>e</sup> siècle un art musical comparable à celui qui fleurit à Bagdad et son influence s'étend jusqu'à Fès au Maroc. C'est pourquoi l'illustre musicien Ziriyâb fraîchement expatrié de Bagdad en fait une longue étape de son voyage vers l'Occident (env. 830) avant de s'établir à Cordoue où il fondera la première école de musique andalouse. À l'époque où Ziriyâb arrive à Cordoue, la péninsule ibérique est sous domination arabe depuis près d'un siècle et demi. Pacifiée, l'Andalousie entame son âge d'or. Plusieurs courants musicaux s'y rencontrent grâce à des poètes et musiciens venus de Bagdad, de Médine et bien sûr, du Maghreb. Avec Ziriyâb, un style spécifique va naître en Andalousie même si du fait de ses origines il demeure très marqué par l'Orient. Cette floraison intellectuelle et artistique dans les différentes capitales andalouses en font pour quelques siècles de véritables centres de rayonnement culturel vers l'Occident chrétien et le Maghreb.

Au XIII<sup>e</sup> siècle sous les Hafside, l'on voit arriver à Tunis quelque 8 000 réfugiés andalous chassés par les chrétiens qui ont entamé la reconquête de l'Espagne. Ils apportent avec eux un répertoire musical puisé aux sources du fonds maghrébin et qui s'est enrichi au cours des siècles qu'ils ont passé en Andalousie. Les styles et les répertoires apportés par les immigrants andalous ne tardent pas à subir à leur

tout l'influence locale et à se modifier au contact des autochtones, dont l'apport indéniable tant au niveau poétique que musical va participer à l'élaboration du *malouf* tunisien dans toute sa spécificité. Cette influence réciproque se transforme en véritable osmose après la massive émigration andalouse provoquée par la chute de Grenade (1492).

Cette thèse explique en partie les différences que l'on peut relever entre les répertoires dits *andalous* dans les divers pays du Maghreb au niveau des modes, des rythmes et de l'interprétation. L'autre explication est l'influence qu'exerce la culture turque sur la Tunisie devenue province ottomane après la prise de Tunis en 1574. Le *malouf* intègre ainsi des formes musicales propres aux écoles orientales alors en plein essor : Istanbul, Alep, Damas, Le Caire. Et en même temps les musiciens tunisiens adoptent le luth *'ūd sharqî* et la cithare *qânûn*.

Le *malouf* occupe dans la tradition musicale tunisienne une place privilégiée ; il en est même l'expression la plus authentique. Il comprend l'ensemble du patrimoine musical traditionnel d'inspiration andalouse et englobe aussi bien le répertoire profane (*hazl*) que les répertoires religieux (*jadd*) rattachés aux liturgies des différentes confréries.

Le concept de *malouf* recouvre toutes les formes de chant traditionnel classique, le *muwashshah* : genre post-classique dont la forme se détache du cadre rigide de la *qasîda* classique ; le *zajal* : qui s'apparente au *muwashshah* mais fait surtout usage de la langue dialectale ; enfin le *shghul*, chant traditionnel « élaboré ». Mais la forme principale du *malouf* est la *nûba*, terme désignant à l'origine la séance de musique et que l'on peut aujourd'hui traduire par « suite musicale ».

## LA NÛBA TUNISIENNE

Selon Al-Tifâshî Al-Gafîsî (XIII<sup>e</sup> s.), la *nûba* se composait des pièces suivantes : le *nashîd* (récitatif), l'*istihlâl* (ouverture), le *'amal* (chant sur un rythme lourd), le *muharrak* (chant sur un rythme léger), le *muwashshah* et le *zajal*. Si l'on se réfère au cheikh Muhammad Al-Dharîf (XIV<sup>e</sup> s.) les *nûbat* enchaînaient autrefois treize modes musicaux différents : *rahâwî*, *dhîl*, *ramal*, *isbahân*, *muhayyir*, *mazmûm*, *'irâq*, *hsin*, *nawâ*, *rasd al-dhîl*, *mâya*, *rasd* et *asba'ayn*. De nos jours, la *nûba* se présente comme une composition musicale construite sur un mode principal dont elle prend le nom (ex. *nûba al-dhîl*) et formée d'une suite de pièces instrumentales et vocales exécutées selon un ordre convenu.

C'est au bey de Tunisie Muhammad Al-Rashîd (mort en 1759), grand mélomane, luthiste et violoniste virtuose, que l'on doit d'avoir remanié et fixé le répertoire des *nûbat* tunisiennes. Il en arrangea les différentes parties et y ajouta des pièces instrumentales d'inspiration turque. On lui attribue

Muhammad Al-Rashîd



également la composition de la majeure partie des pièces instrumentales des *nûbat*, à savoir les ouvertures : *istiftâh* et *msaddar* et les intermèdes musicaux : *tûshiya* et *fârigha*.

La tradition veut qu'au cours d'une séance musicale les *nûbat* soient jouées dans un ordre précis. Cet ordre qui a fait l'objet d'un *zajal* de la *nûba nawâ*, est le suivant : *dhîl*, *'irâq*, *sîka*, *hsin*, *rasd*, *ramal al-mâya*, *nawâ*, *asba'ayn*, *rasd al-dhîl*, *ramal*, *isbahân*, *mazmûm* et *mâya*. Le mode *rahâwî* quoique mentionné dans le *zajal* est tombé en désuétude et n'est plus utilisé que dans la musique liturgique.

Les pièces vocales et instrumentales qui constituent la *nûba* se succèdent ainsi :

### Première partie.

**1. Istiftâh**, le « commencement ». Composé dans le mode principal de la *nûba*, il consiste en un thème musical qui met en valeur les caractéristiques principales de ce mode musical, son architecture. Il est de rythme libre.

**2. Msaddar**. Ouverture instrumentale composée de deux ou trois strophes (appelées *khana*) intercalées avec un refrain. De rythme lent (6/4), le *msaddar* se termine par deux strophes de rythme ternaire plus rapide : le *tawq* (collier) et la *sîsila* (chaîne) en 6/8.

**3. Abyat**, les vers. Précédés d'un court prélude musical de rythme rapide (*barwal* 2/4), les *abyat* (sing. *bayt*) commencent dans un rythme lent (*btâyhî* 4/4).

**4.** Le (ou les) **btâyhî**. Ce sont des vers chantés sur un rythme du même nom. Ils sont généralement précédés d'un court prélude instrumental joué sur un rythme rapide (*barwal*) ou lent (*btâyhî* 4/4).

**5. Tûshiya**, « ornementation ». Il s'agit d'un intermède musical qui se joue habituellement dans le mode de la *nûba* suivante, agrémenté de variations et d'improvisations instrumentales.

**6. Barawil** (sing. *barwal*). Ce sont des chants d'allure rapide exécutés sur un rythme de *barwal* (2/4).

## Deuxième partie.

**7. Draj** (pl. *adraj*). C'est un chant composé dans un rythme lent (*draj* 6/4) et précédé d'une courte introduction *fârigha*.

**8. Khafif**. Il s'agit d'un chant de rythme lent (6/4) précédé lui aussi d'une *fârigha*.

**9. Khatm**, final. La *nûba* s'achève par un ou plusieurs *khatm*, chants composés sur un rythme vif (3/4 ou 6/8).

La structure de la *nûba* tunisienne telle qu'elle vient d'être décrite met en évidence divers effets de contraste et de symétrie qui se manifestent entre ses différentes parties ou au sein de chacune d'entre elles. Ainsi, la première partie privilégie les rythmes binaires et la seconde les rythmes ternaires ; chaque partie commence sur des rythmes lents (*btâyhî* 4/2 dans la première, *draj* 6/4 dans la seconde) pour se terminer sur des rythmes vifs (*barwal* 2/4 dans la première et *khatm* 6/8 dans la seconde). De même, cette alternance de rythmes lents et vifs se reproduit dans plusieurs pièces (certains *btâyhî*, *draj* et *tûshiya* obéissant à ce principe).

## LA POÉTIQUE DANS LES NÛBAT.

Les *nûbat* puisent dans les formes poétiques du genre classique (*qasida*) ou post-classique (*muwashshah*, *zajal*). Les *abyat* par lesquels commence la *nûba*, généralement au nombre de deux, sont en arabe classique. Les autres parties chantées sont en arabe dialectal.

Les thèmes de prédilection de ces poèmes sont l'amour, la nature, le vin, ainsi que d'autres thèmes ayant trait à la vie mondaine. Certains *khatm* abordent cependant des sujets religieux, prônant la

piété et implorant la clémence divine. Les textes des *nûbat*, anonymes pour leur grande majorité, ont été réunis dans des recueils appelés *safâ'in* (sing. *safîna*, litt. « vaisseau »).

## LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Les *nûbat* sont habituellement exécutées par de petites formations musicales comprenant des instruments à cordes dont les principaux sont le *ūd tunsî* (luth tunisien) également appelé *ūd 'arabî* (luth arabe) qui diffère par sa forme et son nombre de cordes du luth oriental (*ūd sharqî*), la vièle *rabab* à deux cordes en boyau, le violon et enfin la cithare trapézoïdale à 26 triples cordes *qanûn*. Les orchestres comprennent aussi un instrument à vent : la flûte oblique *nây* et enfin des instruments à percussion : tambourin à sequins *târ*, tambour-calice *darbûka* et doubles-timbales *nagharat*.

Les petites formations tendent à disparaître, cédant la place aux orchestres comprenant en moyenne une quinzaine d'instrumentistes et une dizaine de choristes.

Cette évolution est liée à la naissance d'une nouvelle génération de musiciens dont la carrière remonte aux années soixante (peu après l'indépendance de la Tunisie en 1956) et qui ont reçu une double formation musicale : traditionnelle d'une part, auprès des maîtres recrutés au sein de l'Institut de la Rachidia ou de diverses associations musicales, et moderne d'autre part dans les conservatoires de musique. Plusieurs d'entre eux préconisent une nouvelle lecture du répertoire traditionnel, étant convaincus que le *malouf* est une expression vivante dont l'interprétation ne saurait être figée.

L'utilisation des instruments à cordes d'origine européenne à côté des instruments traditionnels et la fixation de la musique nécessaire aux grandes formations ont conféré à l'interprétation du *malouf* une âme et une dimension nouvelles. Ces éléments

n'ont nullement trahi l'authenticité de cette musique, grâce notamment à la perpétuation des formes mélodiques et des ornements qui en sont spécifiques.

Les *nûbat*, pièces maîtresses du patrimoine musical traditionnel, sont toujours exécutées dans les concerts publics et à l'occasion des fêtes familiales, plus particulièrement en milieu urbain. Des villes ayant connu une concentration de réfugiés andalous (comme Testour et Soliman) perpétuent cette tradition ; la population y voit un élément indissociable de son être.

Le choix d'une *nûba* dans un concert ou à l'occasion d'une veillée intime est généralement lié à un état d'âme ou à un sentiment que l'on souhaite évoquer ; chaque *nûba* ayant son « tempérament » propre, son effet particulier sur les interprètes et l'assistance. Ainsi les *nûbat hsin* et *sika* suscitent la joie et l'allégresse ; la *nûba ramal al-mâya* convient au début de soirée ; la *nûba al-nawâ* est évitée, les plus superstitieux croyant que son interprétation pourrait entraîner un malheur.

Aujourd'hui le *malouf* demeure l'une des expressions artistiques majeures permettant aux Tunisiens de préserver le raffinement d'un héritage culturel séculaire, partie intégrante d'une culture arabe florissante.



Un orchestre traditionnel tunisien :  
la Rachidia (archives)

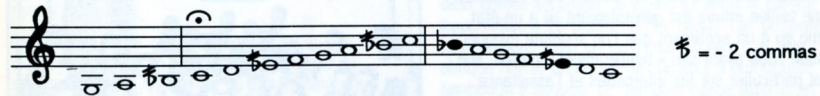
## Bibliographie sélective

ERLANGER, Rodolphe d' : *La musique arabe*, 6 tomes, Paris, Geuthner, 1930-1959.  
GUETTAT, Mahmoud : *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980.

MAHDI, Saleh : *La musique arabe*, Paris, Leduc, 1972.  
MINISTÈRE TUNISIEN DE LA CULTURE (éd.) : *Patrimoine musical tunisien*, 9 fasc., Tunis.

La *nūba al-dhīl*, première d'après le classement conventionnel des *nūbat* tunisiennes, passe pour être la plus longue et la plus complète. On y compte en effet 17 *tāyhi*, 9 *barwal*, 6 *draj*, 10 *khafif* et 3 *khatm*. C'est à cette particularité que l'on doit le dicton : « pour meubler la nuit lorsqu'elle te semble longue, aie recours à la *nūba al-dhīl* ».

*Dhīl* fait partie des modes basés sur le *do* (*rast*). Il



La *nūba al-dhīl* obéit à la structure classique des *nūbat* tunisiennes. Elle se compose de deux grandes parties constituées chacune de pièces instrumentales et vocales composées dans le mode *dhīl* (sauf la *tūshiya* qui doit être jouée dans le mode de la *nūba* suivante, ici *īrāq*) et dans des rythmes différents (cf. p. 24).

Les *barawīl* de cette *nūba* ont acquis une très grande popularité. On les retrouve dans le *na'ūrat al-tubūc* (cycle des modes), une compilation de *barawīl*

est formé de deux tétracordes principaux au bas desquels vient s'en adjoindre un troisième ayant pour tonique *sol* (*yagāh*). Dans les mouvements descendants, la mélodie tend à éviter le septième et le quatrième degré (*si* et *fa*) apparentant ainsi le mode *dhīl* aux modes pentatoniques. Les degrés privilégiés sont le premier, le second et le cinquième (*do*, *ré* et *sol*).

empruntés aux diverses *nūbat* du répertoire et classés dans l'ordre conventionnel des modes tunisiens. Les poèmes consacrés à la beauté, au vin et à l'espoir d'heureuses retrouvailles laissent clairement transparaître leur nostalgie amoureuse.

Les *nūbat*, telles qu'elles ont été enregistrées entre les années 1958 et 1964 par l'orchestre et la chorale de la Radio Tunisienne sous la direction de Abdelhamid Bel Eljia sont devenues pour les mélomanes d'aujourd'hui une référence en la matière.

La *tūshiya* est agrémentée d'improvisations de Kaddour Srarfi au violon et de Khemaïs Tarnane au *ūd 'arbi* (luth tunisien).

Kaddour Srarfi, né à Tunis en 1913 au sein d'une famille de mélomanes, s'initie dès son plus jeune âge à la pratique du violon et du luth arabe et fait montre d'un talent exceptionnel. Disciple des grands maîtres du *malouf* (tel Mohamed Ghanem), il est appelé en 1940 à diriger pour un temps l'Orchestre de la Rachidia, puis il entre comme violon solo à l'Orchestre de la Radio Tunisienne. Son talent, alliant la technique à une sensibilité tunisienne, lui vaut de devenir une référence en matière d'interprétation de la musique traditionnelle. Décédé en 1977, Kaddour Srarfi laisse derrière lui un nombre d'œuvres vocales et instrumentales dont la renommée participe aujourd'hui à sa mémoire.

Artiste illustre, le cheikh Khemaïs Tarnane (1894-1964), originaire de Bizerte, est réputé aussi bien pour son talent de luthiste que pour ses compositions et sa participation essentielle à la renaissance musicale tunisienne. Maître incontestable du *malouf*, Tarnane fit partie de la délégation tunisienne au premier Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932 et participa à l'enseignement et la promotion de cette musique au sein de l'Institut de la Rachidia. Il enregistra également de nombreux disques de musique tunisienne, algérienne et libyenne pour Baidaphone.

Abdelhamid Bel Eljia est né le 8 septembre 1931 à Tunis, dans une famille de musiciens. Son père et son grand-père, adeptes de la confrérie *īssāwīya*, avaient été les disciples d'Ahmed El Wafi (mort en 1921), maître incontestable du *malouf* au début du siècle. Le jeune Abdelhamid Bel Eljia apprend la musique auprès de son père ainsi que du Cheikh Ali Benaoues, grand maître du *malouf*. En 1950 ce dernier l'inscrit à l'Institut de la Rachidia pour y suivre les cours des professeurs de l'époque, notamment Mohamed Triki. Après quatre années passées à la Rachidia, il intègre le Conservatoire de musique et obtient son Diplôme de musique arabe en 1955. Ayant entamé sa carrière musicale comme joueur de *nay* il se fait très vite remarquer dans ses improvisations pour sa maîtrise du style tunisien, ce qui lui vaut d'être engagé comme soliste dans les ensembles de la Rachidia et de Radio-Tunis.

En 1957 il est nommé à la tête de l'Orchestre de la Radio Tunisienne ; en dépit de quelques interruptions, il y restera jusqu'en 1991. De 1973 à 1979 il dirige également l'Orchestre de la Rachidia, mission qui vient de lui être confiée de nouveau. Parallèlement à ses activités artistiques, Abdelhamid Bel Eljia a enseigné au sein de l'Institut de la Rachidia ainsi qu'au Conservatoire National et à l'Institut Supérieur de Musique.

The cultural patrimony of our country, the legacy from the past and an integral part of the present, the work of bygone times, continues to prove its ability to adapt itself to the most modern and sophisticated communications media and techniques.

The marriage between patrimony and modernity has today been realized in this Compact Disc edition of an anthology of Mâlûf, the traditional music of Tunisia of Andalusian inspiration. This edition is being made available to music lovers by the Tunisian Minister of Culture and the Maison des Cultures du Monde in Paris.

Mâlûf is a musical heritage of great diversity, which expresses the intensity of the cultural interactions between the two shores of the Mediterranean. It is a remarkable illustration of the polyphony and diversity which the Tunisia of November 7th is trying to demonstrate.

In conjunction with the Compact Disc edition of this anthology, Tunis will also soon be host to the opening of the Center for Arab and Mediterranean Music at Sidi Bousaïd – a veritable center for mâlûf – in the palace of the Baron d'Erlanger, the well-known music lover; this is indeed a long-awaited event for music lovers and specialists.

The palace will also accommodate the national museum of musical instruments, a national library for sound recordings, and diverse musical activities which will contribute to consolidating the cultural links among the Mediterranean countries.

MONGI BOUSNINA  
Minister of Culture  
Tunisian Republic  
Tunis, september 1992

**T**raditional classical Tunisian music, or *mâlûf* belongs to music known as "oriental", played in Moslem-Arabic countries. It can be considered the product of the synthesis of the cultural heritage of the region – which was at one time called Ifriqiya – with Andalusian and Middle Eastern contributions.

Around the end of the 8th century, Kairouan, the capital of the Aghlabides and foremost religious city of the country, cultivated musical arts comparable to those flourishing in Baghdad and whose influence extended as far as Fez in Morocco. This may explain why the celebrated musician Ziryâb, freshly expatriated from Baghdad, stopped here in his travels to Western Europe (around 830), before settling in Cordoba, where he would establish the first school of Andalusian music. When Ziryâb arrived in Cordoba, the Iberian peninsula had been under Arab dominion for nearly a century and a half. Now completely at peace, Andalusia was entering her Golden Age. Numerous musical currents met here, with poets and musicians coming from Baghdad, Medina and of course, Moghreb. With Ziryâb, a specific musical style was born in Andalusia, even if, due to his origins, it was nonetheless marked by the Middle East. The intellectual and artistic activities in the various Andalusian cities made them veritable centers of cultural brilliance for several centuries, for both the Christian West and for North Africa.

In the 13th century, under the Hafside, Tunis was host to the arrival of some 8000 Andalusian refugees, who fled from Spain when the Christians began their reconquest of that country. They brought with them a musical repertory drawn from the sources of the North African heritage and enriched over the centuries spent in Andalusia. The styles and repertories brought by the Andalusian immigrants very rapidly underwent local influence and were modified

in contact with the native inhabitants, whose undeniable contribution, in poetry as well as music, contributed to working out the Tunisian *mâlûf* in all its details. This reciprocity soon became osmosis after the huge wave of Andalusian immigrants arrived in North Africa after the fall of Grenade in 1492.

This is a partial explanation for the differences to be found among the repertories called *andalus* of the different countries of Moghreb whether in terms of modes, tempos, or interpretation.

Another explanation is the influence of Turkish culture on Tunisia, which became an Ottoman province after the capture of Tunis in 1574. The Turkish influence in Tunisia was more strongly felt than in Algeria or in Morocco. *Mâlûf* thus incorporated the musical forms of the flourishing Middle Eastern schools of the times: Istanbul, Aleppo, Damascus, and Cairo. And at the same time, Tunisian musicians adopted some of the eastern Arabic instruments like the *ūd sharqî* lute and the *qânûn* zither.

*Mâlûf* occupies an important place in the Tunisian musical tradition; it may even be the most authentic expression of this tradition. In it can be found the entire classical Andalusian musical heritage, as well as the secular repertory (*hazl*) and the sacred music (*jadd*) of the liturgies of different brotherhoods.

The concept of *mâlûf* covers all forms of traditional classical singing, known as *muwashshah*: a post-classical genre which is distinguished from the rigid framework of the classical *qasida*; the *zajal*, a new poetic genre which is related to *muwashshah* but which uses especially dialect forms; and finally *shghul*, traditional singing which is elaborate, "worked", as its name implies. But the major form of *mâlûf* is *nûba*, a term which originally referred to a musical session, and which can today be translated as "musical suite."

## TUNISIAN NŪBA

According to Al-Tifāshī Al-Gafsī (13th century), *nūba* was composed of the following movements: *nashīd* (recitative), *istihlāl* (overture), *amal* (song with a pronounced rhythm), *muharrak* (song with a light rhythm), *muwashshah* and finally *zajal*. If we refer to Sheik Muhammad Al-Dharif (14th century), in the past *nūbat* were an inlinking of thirteen different musical modes: *rahāwi*, *dhīl*, *ramal*, *isbahān*, *muhayyir*, *mazmūm*, *irāq*, *hsin*, *nawā*, *rasd al-dhīl*, *māya*, *rasd* and *asba'ayn*.

Nowadays, a *nūba* comes in the form of a musical composition built on one main mode, from which it takes the name (ex.: *nūba al-dhīl*); it is composed of a suite of instrumental and vocal pieces played in a pre-determined order.

The Bey of Tunisia Muhammad Al-Rashīd (d. 1759), a great lover of music and himself a virtuoso lutist and violinist, was responsible for revising and giving a fixed form to the Tunisian *nūbat*. He arranged their

Muhammad  
Al-Rashīd



various parts and added instrumental pieces of Turkish inspiration. To him can also be attributed the composition of the greater part of the instrumental pieces of the *nūbat*, that is, the overtures: *istiftāh* and *msaddar* and the musical interludes: *tūshiya* and *fāriḡha*. His passion for music was so great that he eventually abdicated his throne in order to consecrate himself entirely to music.

Tradition holds that during a musical session *nūbat* are to be played in a specified order. This order is the subject of a poem (*zajal*) of the *nūba nawā*, as follows: *dhīl*, *irāq*, *sīka*, *hsin*, *rasd*, *ramal al-māya*, *nawā*, *asba'ayn*, *rasd al-dhīl*, *ramal*, *isbahān*, *mazmūm* and *māya*. The *rahawī* mode, even though mentioned in the *zajal*, has fallen into disuse and is no longer utilized except in sacred music.

The vocal and instrumental pieces which constitute the *nūba* succeed as follows:

### First Part

**1. Istiftāh**, the "beginning". Composed in the principal mode of the *nūba*, this piece consists of a musical theme which sets out the principal characteristics of this mode, the architecture as it were. There is no fixed tempo.

**2. Msaddar**. Instrumental overture composed of two or three stanzas (called *khana*), which alternate with a refrain. *Msaddar* are written in a slow tempo (6/4 time), ending with two verses in a more rapid compound tempo: *tawq* ("necklace") and *silsila* ("chain") in 6/8 time.

**3. Abyat** (sing., *bayt*), the verses. Preceded by a short musical prelude in rapid tempo (*barwal*), the tempo of the *abyat* is slower at the beginning (*btāyhi*, in 4/4 time).

**4. Btāyhi**: these are verses sung in a tempo bearing the same name. They are generally preceded by a

brief instrumental prelude played in a fast (*barwal*) or slow tempo (*btāyhi* 4/4).

**5. Tūshiya**, "ornementation". This is a musical interlude which is ordinarily played in the mode of the following *nūba*, according to the traditional arrangement mentioned above.

**6. Barawīl** (sing., *barwal*). These are songs in rapid tempo performed in the *barwal* tempo.

### Second Part.

**7. Draj** (plur., *adraj*). This is a song composed in a slow tempo (*draj* 6/4 time), and preceded by a short musical introduction called *fāriḡha*.

**8. Khafif**. This is a song in slow tempo (6/4) preceded by a *fāriḡha*.

**9. Khatm**, finale. The *nūba* ends with one or several *khatm*, which are songs composed in rapid tempo (3/4 or 6/8 time).

The structure of the Tunisian *nūba* as it has just been described brings out various effects of contrast and symmetry which can be seen among the different parts or within each one. Thus, the first part gives more importance to binary rhythms, and the second to triple or compound rhythms. Each part begins with a slow tempo (*btāyhi* 4/2 time in the first, *draj* 6/4 in the second), finally ending with a rapid tempo (*barwal* 2/4 in the first and *khatm* 6/8 in the second). In the same way, the alternating of slow and fast tempos is reproduced in several pieces (some *btāyhi*, *draj* and *tūshiya* follow this principle).

### POETRY IN THE NŪBAT.

The *nūbat* draw from the poetic forms of the classical (*qasida*) or post-classical (*muwashshah*, *zajal*) genres. The *abyat* (verses), generally two in number, with which the *nūba* begins, are in classical Arabic. The

other parts are sung in Arab dialect. The themes which recur most often are love, nature, and wine, as well as other themes having to do with social life. Some of the *khatm* (finales) do nonetheless deal with religious subjects, extolling piety and imploring divine mercy. The texts of the *nūbat*, most of them anonymous, have been collected together in books which are called *safā'in* (sing. *safina*, literally, "vessel"). The Minister of Culture has published these collections, along with musical transcriptions in nine booklets collected together under the title *Tunisian musical patrimony*.

### MUSICAL INSTRUMENTS

*Nūbat* are usually performed by small musical groups which include mostly string instruments: the *ūd tunsi* (Tunisian lute) or *ūd arabi* (Arab lute), which differs from the *ūd sharqi* (Middle-eastern lute) by its reduced size and the number of its strings, the *rabab* fiddle with two cat-gut cords, the violin and finally the *qānūn*, a trapezoidal zither with 26 rows of triple strings. The reed flute, called *nāy*, is the only wind instrument used by the orchestra. The percussion instruments are the *nagharāt*, a pair of small wooden timpani, the frame-drum *tār* and the kettle-drum *darbūka*.

Small groups tend to be disappearing nowadays, replaced by orchestras with an average of fifteen instruments and about ten singers. This evolution is linked to a new generation of musicians whose careers go back to the sixties (shortly after the independence of Tunisia in 1956), and who received a double musical education: traditional on the one hand, taught by masters in the Rachidia Institute or in other different musical associations, and modern on the other hand, taught in the music conservatories. Many of them advocate a new reading of the traditional repertory, convinced that musical patrimony is a living expression, and that interpretations of

*mâlûf* cannot be fixed and determined. The use of European string instruments alongside of traditional instruments and the arrangement of the music necessary for large groups are elements which have helped to infuse the interpretation of *mâlûf* with a new spirit and dimension. These elements do not transgress the authenticity of this music at all, due especially to the perpetuation of the melodic formulae and ornaments which are specific to it. *Nûbat*, the master pieces in traditional Tunisian musical patrimony, are always performed in public concerts and at family festivities, usually in urban areas. Cities with a large concentration of Andalusian immigrants (such as Testour and Soliman) have handed down this tradition; the population sees in

this an element which is inseparable with its being. The choice of a *nûba* in a concert or on the occasion of a private party is generally linked to a state of soul or to a feeling which one hopes to convey; since each *nûba* has its own "temperament", its own particular effect on the performers and audience. Thus *nûbat hshîh* and *sîka* evoke joy and lightheartedness; the *nûba ramal al-mâya* is appropriate for the beginning of the evening; and the *nûba al-nawâ* is generally avoided, as superstitious people believe that a misfortune will occur if it is played. *Mâlûf*, nowadays, remains one of the major artistic expressions in which Tunisians have retained the refinement of a secular cultural heritage and an integral part of flourishing Arabic culture.



A Tunisian traditional orchestra :  
The Rachidia  
(archives)

## NÛBA AL-DHÎL

The *nûba al-dhîl*, which occupies the first place according to the accepted classification of Tunisian *nûbat*, is considered as the longest and most complete. It in fact, includes 17 *btâyhî*, 9 *barwal*, 6 *draj*, 10 *khaffî* and 3 *khatm*. This particularity has earned it the proverb: "To fill the nights which seem too long for you, make use of the *nûba al-dhîl*." *Dhîl* is part of a mode based on the key of C (*rast*). It

is made up of two principal tetracords, at the lower range of which is added a third, with G for the tonic note (*yagâh*). In the descending movements, the melody tends to avoid the seventh and the fourth degrees (B and F), which thus relates the *dhîl* mode to a pentatonic mode. The favorite degrees are the first, second and fifth (C, D, and G).



The *nûba al-dhîl* conforms to the classical structure of Tunisian *nûbat*. It is composed of two large sections, each one of which has instrumental and vocal pieces composed in the *dhîl* mode (with the exception of the *tûshiya*, which according to custom must be played in the mode of the *nûba* which directly follows, here *'îraq*) and in different rhythms (see p. 24). The *barawîl* of this *nûba* have acquired tremendous popularity. They can be found in the *na'ûrat al-tubû'* (the cycle of the modes), a compilation of *barawîl* borrowed from different *nûbat* in the repertory and

classified in the conventional order of the Tunisian modes. Poems devoted to beauty, wine and the hope of seeing each other again clearly demonstrate their amorous nostalgia.

The *nûbat* as they were recorded between 1958 and 1964 by the orchestra and choir of Tunisian Radio directed by Abdelhamid Bel Eljia have become a reference on the subject for today's music lovers.



The *tūshiya* (musical interlude) is embellished with improvisations by Kaddour Srarfi on the violin and Khemaïs Tarnane (1894-1964) on the *ūd arbi* (Tunisian lute).

**Kaddour Srarfi**, born in Tunis in 1913 into a musical family, learned to play the violin and the Arabic lute while still very young, showing exceptional talent. He was the student of the great masters of *mālūf* (such as Mohammed Ghanem). He was called on in 1940 to direct the Orchestra of the Rachidia, then he joined the Orchestra of Tunisian Radio as solo violinist. His talent, in which technique was paired with Tunisian sensitivity, allowed him to become a reference in interpretation of traditional music. He died in 1977, leaving behind him a number of vocal and instrumental works whose renown perpetrate his memory today.

**Sheik Khemaïs Tarnane** (1894-1964), originally from Bizerte, is equally reputed for his talent as a lutist as for his compositions and for his essential contribution to the Tunisian musical renaissance. The uncontested master of *mālūf*, Tarnane was part of the Tunisian delegation to the first Congress of Arab Music held in Cairo in 1932, he then participated in the teaching and promotion of this music at the *Institut de la Rachidia*. He also recorded many albums of Tunisian, Algerian and Libyan music for the company Baḍdaphone.

**Abdelhamid Bel Eljia** was born September 8, 1931 in Tunis, into a family of musicians. His grandfather and father interpreted liturgical songs in the Issaouia brotherhood and had been the disciples of Ahmed El Wafi (d. 1921), the uncontested master of *mālūf* at the beginning of the century. The young Abdelhamid Bel Eljia learned music from his father as well as from Sheik Ali Banaoues, a grand master of *mālūf*. In 1950 Banaoues enrolled him in the Rachidia to take courses from the professors at that time, especially master Mohammed Triki. After four years in the Rachidia, he entered the Conservatory of Music in order to perfect his knowledge of music, and he received the Diploma of Arabic music in 1955. Then he began a musical career as a *nāy* player, and was very quickly noticed in his improvisations for his mastery of the Tunisian style, which earned him the honor of being hired as soloist in the orchestras of the Rachidia and Radio-Tunis.

In 1957 he was named at the head of the Orchestra of Tunisian Radio; and in spite of several interruptions, he remained conductor until 1990. From 1973 until 1979 he also directed the Orchestra of the Rachidia, an assignment which he has just recently been given again.

Along with his artistic activities, Abdelhamid Bel Eljia has taught in the Rachidia, as well as at the National Conservatory and the Higher Institute of Music.

FETHI ZGHONDA  
translated by Judith Crews

Nuestro patrimonio, obra de tiempos remotos, legado del pasado y parte integral de nuestro presente, no cesa de sorprendernos por su capacidad para adaptarse a todos los soportes y a las más sofisticadas técnicas de comunicación modernas.

Tal fusión de tradición y modernidad se concreta en la presente edición láser de esta "Antología del Maluf", la música culta tradicional tunecina de inspiración andalusí. Esta edición fonográfica, al alcance de todos los melómanos, es posible gracias al concurso del Ministerio de la Cultura de Túnez y la Casa de las Culturas del Mundo con sede en París.

El "maluf", herencia musical extremadamente rica, expresa la intensidad de la interacción cultural de dos de las orillas del Mediterráneo, siendo además, una ilustración excelente de esa polifonía y de esa multiplicidad que el nuevo Túnez del 7 de noviembre intenta descatar.

Simultáneamente con la publicación en discos compactos de esta antología en París; en la ciudad de Túnez abrirá sus puertas el "Centro de Músicas Árabe y del Mediterráneo", tan esperado por melómanos e investigadores. Su sede estará ubicada en Sidi Bousaïd, sitio insigne del "maluf", en el Palacio del Barón D'Erlanger, musicólogo de gran renombre internacional.

Además el Palacio del Barón D'Erlanger acogerá el Museo Nacional de Instrumentos Musicales y la Fonoteca Nacional. Del mismo modo en él se llevarán a cabo las más diversas actividades musicales que contribuyan a la consolidación de lazos culturales entre los países del Mediterráneo.

MONGI BOUSNINA  
Ministro de la Cultura de Túnez  
Túnez, septiembre de 1992