

Tunisie
NÛBA AL-^ʿIRÂQ
Anthologie du mâlûf, vol. 4



Tunisia
NÛBA AL-^ʿIRÂQ
Anthology of mâlûf, vol. 4

NÛBA AL-‘IRÂQ

1. Istiftâh & Msaddar	4'44"
2. Abyat	3'21"
3. Btâyhî 1 & 2	14'46"
4. Tûshiya	6'52"
5. Barawîl	6'19"
6. Draj, Khaffif & Khatm	16'33"

Khemaïs Tarnane, luth / lute *‘ûd tunsî*.

Mohammed Saada, flûte / flute *nây*.

Orchestre et Chorale de la Radio Tunisienne.

Abdelhamid Bel Eljia, direction / conductor.

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements monophoniques effectués le 5 mai 1960 par la **Radio Tunisienne**. Notice, **Fethi Zghonda**. Traduction anglaise, **Josephine De Linde et Judith Crews**. Illustrations de couverture, **Zoubeir Turki**. Coordination du projet, **Azeddine Madani**. Prémastérisation, **Frédéric Marin**. Réalisation, **Pierre Bois**. © et ® 1993-2004 Maison des Cultures du Monde. Une coproduction **Ministère tunisien de la culture et Maison des Cultures du Monde**.

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

Tunisie

Anthologie du *mâlûf*

NÛBA AL-^ʿIRÂQ

La musique traditionnelle tunisienne d'expression savante ou *mâlûf* fait partie des musiques, dites orientales, pratiquées dans les pays arabo-islamiques. 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^e 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 Ziryâb, 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 ou Ziryâb 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 Magreb. Avec Ziryâb, 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^e siècle, sous les Hafsides, 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 tour 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 *mâlûf* 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 *mâlûf* 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 *'ûd sharqî* et la cithare *qânûn*.

Le *mâlûf* 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 *mâlûf* 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 *mâlûf* 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-Gafsî (XIII^e siècle), 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^e siècle), les *nûbat* enchaînaient autrefois treize modes musicaux différents : *rahâwi*, *dhîl*, *ramal*, *asbahân*, *muhayyir*, *mazmûm*, *'irâq*, *hsîn*, *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-'irâq*) et formée d'une suite de pièces vocales et instrumentales exécutées selon un ordre convenu.

C'est au bey de Tunisie Muhammad al-Rashid (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 également la composition de la majeure partie des pièces instrumentales des *nûbat*, à savoir les ouvertures : *istiftâh* et *msaddar* et les intermèdes *tûshiya* et *fârigha*.

La tradition veut qu'au cours d'une séance musicale, les *nûbat* soient jouées selon un ordre précis. Cet ordre, indiqué dans un *zajal* de la *nûba nawâ*, est le suivant : *dhîl*, *'irâq*, *sîka*, *hsîn*, *rasd*, *ramal al-mâya*, *nawâ*, *asba'ayn*, *rasd al-dhîl*, *ramal*, *asbahân*, *mazmûm* et *mâya*. Le mode *rahâwi* quoique mentionné dans ce *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 *silsila* (chaîne).

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

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

5. **Tûshiya**, “ornementation”. Il s'agit d'un intermède instrumental qui se joue habituellement dans le mode de la *nûba* suivante (ici le mode *sîka*), agrémenté de variations et d'improvisations instrumentales.

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

Deuxième partie

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

8. **Khafif**. 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 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* 2/4 dans la première, *draj* 6/4 dans la seconde) pour se terminer sur des rythmes vifs (*barwal* 2/4 dans la première, *khatm* 6/8 dans la seconde).

De même, cette alternance de rythmes lents et allègres peut se reproduire au sein des pièces elles-mêmes : certains *btâyhî*, *draj* et *tûshiya* obéissent en effet à ce principe.

LA POÉTIQUE DANS LES NÛBAT

Les *nûbat* puisent dans les formes poétiques du genre classique (*qasîda*) 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 dialecte tunisien.

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 la plupart, ont été réunis dans des recueils appelés *safâ'in*, les "vaisseaux".

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Les *nûbat* sont habituellement exécutées par de petites formations musicales comprenant des instruments à cordes dont les principaux sont le '*ûd tunsî* (luth tunisien) également appelé '*ûd 'arbî* et qui diffère du luth oriental '*ûd sharqî* par sa forme plus allongée et son nombre de cordes, la vièle *rabab* à deux cordes en boyau montées sur une caisse monoxyle, le violon occidental introduit dès le XVIII^e siècle et enfin la cithare sur table trapézoïdale à 26 triples cordes *qânûn*. Les orchestres comprennent également 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 à des orchestres plus massifs comprenant 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 par l'Institut de la Rachidia ou 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 *mâlûf* 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 notation de la musique, nécessaire aux grandes formations, ont conféré à l'interprétation du *mâlûf* une âme et une dimension nouvelles, que les puristes se sont certes hâtés de critiquer mais qui est un fait dans l'histoire de la musique tunisienne de ces cinquante dernières années. Ces éléments n'ont nullement trahi l'authenticité de cette musique, grâce notamment à la perpétuation de ses formes mélodiques et de ses ornements, mais elle y a certainement perdu ce caractère hétérophonique qui est le propre des musiques arabo-andalouses.

Les *nûbat*, pièces maîtresses du patrimoine 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 ou Soliman) perpétuent cette tradition ; la population y voit un élément indissociable de son être.

Le choix d'une *nûba* dans un concert ou pour 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'auditoire. Ainsi les *nûbat hsîn* et *sîka* 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 causer un malheur.

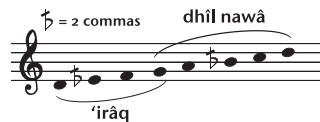
Aujourd'hui, le *mâlûf* demeure l'une des expressions artistiques majeures par lesquelles les Tunisiens préservent le raffinement d'un héritage culturel séculaire et qui témoigne d'une culture arabe florissante.

LA NÛBA AL-'IRÂQ

Deuxième dans le classement conventionnel des *nûbat* tunisiennes, la *nûba al-'irâq* est considérée par les mélomanes comme la plus riche du répertoire arabo-andalou tunisien. Elle compte effectivement dix *btâyhî*, sept *barawîl*, quatre *darj*, cinq *khafif* et deux *katm*.

Les parties vocales et instrumentales de cette version, toutes d'auteurs et de compositeurs anonymes, ont été choisies et arrangées par Khemaïs Tarnane qui était alors le doyen et le principal dépositaire de la tradition tunisienne. Ces pièces sont toutes composées dans le mode '*irâq* à l'exception de la *tûshiya* qui, conformément à la tradition, est exécutée dans le mode principal de la *nûba* suivante : *sîka*, et du premier *btâyhî* composé dans le mode *dhîl*.

Le mode '*irâq* est basé sur la tonique *rê* et se compose de deux tétracordes : '*irâq dukâh* ('*irâq* sur *rê*) et *dhîl nawâ* (*dhîl* sur *sol*).



Comparable dans sa structure au mode *isbi-hân* marocain, le mode '*irâq* s'apparente également au *ashbahân* et au *dhîl* tunisiens. Il partage notamment avec ce dernier la polarisation du degré *sol* et l'élévation d'un comma des troisième et septième degrés, cette parenté justifiant la composition du premier *btâyhî* dans le mode *dhîl*. On remarquera enfin que beaucoup de cadences mélodiques rappellent le mode '*irâq* du Moyen-Orient et que les cadences finales *qaflat* sont souvent précédées d'un mouvement mélodique pentatonique.

La première partie de la *nûba* se caractérise par son style grave et ses longs phrasés et contraste fortement avec la seconde dont l'allégresse est évidente dans les *barawil*.

Les poèmes sont en majeure partie écrits en arabe classique. Cependant, les mélomanes tunisiens apprécient particulièrement les *zajal*, écrits dans un mélange d'arabe littéraire et de dialecte tunisien et dont les images et les métaphores évocatrices dégagent une saveur exceptionnelle.

LES INTERPRÈTES

Cette version a été enregistrée le 5 mai 1960 par l'Orchestre et la Chorale de la Radio Tunisienne sous la direction d'Abdelhamid Bel Eljia. La *tûshiya* est agrémentée d'improvisations exécutées par Mohammed Saada à la flûte *nây* et par Khemaïs Tarnane au luth tunisien.

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 *mâlûf*, Tarnane fit partie de la délégation tunisienne au Congrès de musique arabe tenu au Caire en 1932 et participa à l'enseignement et à 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 le label égyptien Baidaphone.

Mohammed Saada est né en 1937 à Tunis. Dès son jeune âge il s'initie à la musique et fait montre d'un talent exceptionnel au *nây*. En 1957, il est nommé professeur de musique après avoir obtenu ses diplômes de musique arabe, d'instrument, de composition, d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire national de musique de Tunis. Parallèlement à sa carrière pédagogique, il est nommé successivement chef du service de la musique à la Radio tunisienne et chef de l'orchestre de la Rachidia, poste qu'il occupe jusqu'en 1991. Il fonde également l'ensemble *al-fan al-'arabi* spécialisé dans la musique instrumentale traditionnelle. Ses centaines de concerts et de récitals l'ont mené en Amérique, en Europe, au Japon et dans tout le monde arabe.

Abdelhamid Bel Eljia est né le 8 septembre 1931 dans une famille de musiciens de Tunis. Son père et son grand-père, adeptes de la confrérie *aisawa*, avaient été les disciples d'Ahmed El Wafi (mort en 1921), maître incontestable du *mâlûf* au début du XXe siècle. Le jeune Abdelhamid apprend la musique auprès de son père ainsi que du cheikh Ali Benaoues. En 1950, ce dernier l'inscrit à l'Institut de la Rachidia pour y suivre les cours des professeurs de l'époque, notamment Mohammed 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 *nâÿ*, il se fait très vite remarquer dans ses improvisations par 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 éga-

lement l'Orchestre de la Rachidia, mission qui lui est à nouveau confiée en 1993.

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.

FETHI ZGHONDA

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.

Tunisia

Anthology of *mâlûf*

NÛBA AL-‘IRÂQ

Traditional classical Tunisian music, or *mâlûf* belongs to *oriental music* performed 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, Kairuan, 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 Fes in Morocco. This may explain why the famous musician Ziryâb, expatriated from Baghdad, stopped here in his travels to Cordoba (around 830) 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 Hafsidés, Tunis was host to the arrival of some 8,000 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 Granada 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 such as 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 *qasîda*; 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, as its name implies. But the major form of *mâlûf* is the *nûba*, a term which originally referred to a musical session, and which can today be translated as “musical suite.”

THE TUNISIAN NÛBA

According to Al-Tifâshî Al-Gafsî (13th cen-

tury), the *nûba* was composed of the following movements: *nashîd* (recitative), *istihlâl* (overture), *'amal* (song with a pronounced rythm), *muharrak* (song with a light rhythm), *muwashshah* and finally *zajal*. In the past, according to Shaykh Muhammad Al-Dharîf (14th century), *nûbat* were an inlinking of thirteen different musical modes: *rahâwî*, *dhîl*, *ramal*, *asbahân*, *muhayyir*, *mazmûm*, *'irâq*, *hsîn*, *nawâ*, *rasd al-dhîl*, *mâya*, *rasd* and *asba'ayn*.

Nowadays, a *nûba* comes in the form of a musical composition built on one main mode, from which it takes its name (e.g.: *nûba al-'irâq*). It is composed of a suite of instrumental and vocal pieces played in a pre-determined order.

The bey of Tunisia Muhammad Al-Rashîd (d. 1759), a great lover of music and himself a virtuoso lutenist and violinist, was responsible for revising and giving a fixed form to the Tunisian *nûbat*. He arranged their 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 *nûbat*: the overtures *istiftâh* and *msaddar* and the musical interludes: *tûshiya* and *fârigha*. 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 *nûbat* are to be played in a specified order. This order is the subject of a poem (*zajal*) of the *nûba*

nawâ as follows: *dhîl*, 'irâq, sîka, hsin, rasd, ramal al-mâya, nawâ, asba'ayn, rasd al-dhîl, ramal, asbahân mazmûm and mâya. The *rahawî* mode, even though mentioned in the *zajal*, has fallen into disuse and is no longer used except in sacred music.

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

First part

1. **Istiftâh**, the “beginning”. Composed in the principal mode of the *nûba*, 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), ending with two verses in a more rapid tempo: *tawq* (“necklace”) and *silsila* (“chain”) in 6/8.

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 (*btâyhi* in 4/4).

4. **Btâyhi**: these are verses sung on a rhythm bearing the same name. They are generally preceded by a brief instrumental prelude played in a fast (*barwal*) or slow rhythm (*btâyhi* 4/4).

5. **Tûshiya**, “ornementation”. This is a musical interlude which is ordinarily played in the mode of the following *nûba*, accord-

ing to the traditional arrangement mentioned above.

6. **Barawîl** (sing., *barwal*). These are songs in rapid tempo performed in *barwal* rhythm.

Second part

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

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

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

The structure of the Tunisian *nûba* 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 composite rhythms. Each part begins with a slow tempo (*btâyhi* 4/2 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 *btâyhi*, *draj* and *tûshiya* follow this principle).

POETRY IN THE NÛBAT.

The *nûbat* draw from the poetic forms of the classical (*qasîda*) or post-classical (*muwash-*

shah, zajal) genres. The *abyat* (verses), generally two in number, with which the *nûba* begins, are in classical Arabic. The other parts are sung in Tunisian 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* do nonetheless deal with religious subjects, extolling piety and imploring divine mercy. The texts of the *nûbat*, most of them anonymous, have been collected together in books which are called *safâ'in* (sing. *safina*, literally, "vessel").

MUSICAL INSTRUMENTS

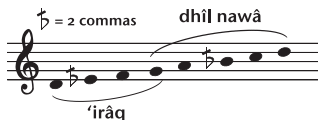
Nûbat are usually performed by small musical groups which include mostly string instruments: the '*ûd tunsî* (Tunisian lute) or '*ûd 'arbî*, which differs from the '*ûd sharqî* (Middle-eastern lute) by its reduced size and the number of its strings, the *rabab* bowed lute with two cat-gut strings, the violin and finally the *qânûn*, a trapezoidal zither with 26 rows of triple strings. The reed flute *nây* is the only wind instrument used by the orchestra. The percussion instruments are the *nagharât*, a pair of small wooden timpani, the frame-drum *târ* and the kettle-drum *darbûka*. 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 at them advocate a new reading of the traditional repertory, convinced that musical patrimony in a living expression, and that interpretations of *mâlûf* cannot be fixed and determined. European string instruments used alongside of traditional instruments and the arrangement of the music for large groups have infused 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 its specific melodic formulae and ornaments. *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 since it is inseparable with the being of their inhabitants. 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 hsîn* and *sîka* evoke joy and lightheartedness; the *nûba ramal al-mâya* is approx-

priate for the beginning of the evening; and the *nûba al-nawâ* is generally avoided, as superstitious people believe that it might provoke a misfortune. *Mâlûf* nowadays, remains one of the major artistic expressions in which Tunisians have retained the refinement of a secular cultural heritage and at integral part of flourishing Arabic culture.

NÛBA AL-'IRÂQ

Second in the conventional classification of Tunisian *nûbat*, the *nûba al-'irâq* is considered by music lovers as the richest of the Tunisian Arabo-Andalusî repertory. Indeed, it has ten *btâyhi*, seven *barawil*, four *draj*, five *khafif* and two *khatm*. The vocal and instrumental parts of this version, all by anonymous authors and composers, have been selected and arranged by Khemais Tarnane, a doyen and guardian of Tunisian musical tradition. Those pieces have all been composed in 'irâq mode except for the *tûshiya* which, according to tradition is performed in the main mode of the following *nûba* : *sîka*, and for the first *btâyhi* composed in *dhîl*. The 'irâq mode is based on the tonic *D* and consists of two tetrachords 'irâq *dukâh* ('irâq on *D*) and *dhîl nawâ* (*dhîl* on *G*).



Comparable in structure to the Moroccan *îsbihân* mode, 'irâq also resembles the Tunisian *asbahân* and *dhîl*. With the latter, it shares the polarisation of the *G* and elevation by a comma of the third and seventh degrees. This similarity justifies the composition of the first *btâyhi* in *dhîl* instead of 'irâq. Finally, it should be pointed out that many cadenzas remind the Middle- Eastern 'irâq, and that the *qaflat* or final cadenzas are often preceded by a pentatonic pattern. The first part of the *nûba* is remarkable for its grave style and its long phrases, in marked contrast to the second whose lightness is especially apparent in the *barawil*. The poems, for the most part, are written in classical Arabic. Tunisian musical connoisseurs however are particularly fond of the *zajal*, written in a mixture of literary Arabic and Tunisian dialect, whose evocative imagery and metaphor endow them with exceptional flavour.

THE PERFORMERS

This version was recorded in 1960 by the Orchestra and Choir of Tunisian Radio conducted by Abdelhamid Bel Eljia. The *tûshiya* is adorned with improvisations performed by Mohammed Saada on the *nây* and Khemais Tarnane on the Tunisian lute ('ûd *tunsi*).

Shaykh Khemais Tarnane (1694-1964), originally from Bizerte, is equally reputed for his talent as a lutenist as for his compositions

and for his essential contribution to the Tunisian musical renaissance. As an uncontested master of *mâlûf*, 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 Institute of the Rachidia. He also recorded many albums of Tunisian, Algerian and Libyan music for the Egyptian record company Baidaphone.

Mohammed Saada was born in 1937 in Tunis. He was initiated into music at a very young age and displayed outstanding talent on the *nây*. In 1957, after having obtained diplomas in Arab music, instrument, composition, harmony and counterpoint, he was appointed professor of music at the Tunis National Conservatory of Music. While pursuing his career as a teacher, he was appointed successively Head of Tunisian Radio's Musical Service and Head of Rachidia orchestra, a position he occupied until 1991. He also founded the *Al-fan al-'arabi* ensemble (Arab art ensemble) specialised in traditional instrumental music. His concerts and recitals, numbering several hundred, have taken him to America, Europe, Japan as well as all over the Arab world.

Abdelhamid Bel Eljia was born September 8, 1931 in Tunis, into a family of musicians. His grandfather and father interpreted liturgical

songs in the Issawiyya brotherhood and had been the disciples of Ahmad El Wafi (d. 1921), the uncontested master of *mâlûf* at the beginning of the century. The young Abdelhamid Bel Eljia learned music from his father as well as from Shaykh Ali Banaoues, a grand master of *mâlûf*. In 1950, Banaoues enrolled him in the Rachidia to take courses from the professors at that beat, 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 *nây* 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 Superior Institute of Music.

FETHI ZGHONDA

TUNISIE • ANTHOLOGIE DU MÂLÛF

TUNISIA • ANTHOLOGY OF MÂLÛF

NÛBA AL-^çIRÂQ

1. Istiftâh & Msaddar	4'44"
2. Abyat	3'21"
3. Btâyhî 1 & 2	14'46"
4. Tûshiya	6'52"
5. Barawîl	6'19"
6. Draj, Khafîf & Khatm	16'33"

total : 47'17"

Khemaïs Tarnane, luth / lute *çûd tunsî*.

Mohammed Saada, flûte / flute *nây*.

Orchestre et chorale de la Radio Tunisienne.

Abdelhamid Bel Eljia, direction / conductor.

voir aussi :

Nûba al-Dhîl W 260044

Nûba al-Ramal W 260045

Nûba al-Asbahân W 260046

Nûba al-Sika W 260059