

Tunisie
NÛBA AL-SÎKA
Anthologie du Mâlûf, vol. 5



Tunisia
NÛBA AL-SÎKA
Anthology of Mâlûf, vol. 5

NÛBA AL-SÛKA

1. Istiftâh & Msaddar 6'29"
2. Abyat « *Lamma 'alintu* » 4'06"
3. Btâyhî a) « *Khabbirâni* » – b) « *Bil-rabb al-ladhi* » 10'26"
4. Tûshiya hsîn, *istikhbar* : Mohamed Lajmi, *nây* & Naceur Zghonda, *violon* .. 12'17"
5. Barawil 7'37"
 - a) « *Sahib al-'uyun al-Hiwâra* » – b) « *Allah la yiqta' nasîb* »
 - c) « *Lillahi ma ahla ta'am al-hawa* »
6. Draj « *Mâ kâna bih...* » 2'56"
7. Khafif « *Mâ abda' al-niwâr* » 5'45"
8. Khatm a) « *Akhadh al-'aqla...* » – b) « *Ma ahla layâli al-hanâ* » 2'36"

Naceur Zghonda, Abdelmajid Ben Abdallah, Abdelbaset Metsahel,
Choukri Behloul, Nabil Zounmit, violons/violins

Mohamed Lajmi, flûte/flute *nây* - Habib Errayes, luth/lute *'ûd tunsî*

Taoufik Zghonda, cithare/zither *qânûn* - Abdelkarim Halilou, violoncelle/cello

Mohamed Ali Yangui, *târ* - Nouredine Manai, *nagharât*.

Taoufik Ben Khalifa, Hamadi Jelassi, Taieb Krifa, Mohamed Loubiri,
Ahmed Habib Idir, Olfa Hamzaoui, Mehrezia Touil, Sawsen Barbeche,
Hend Bejaoui, Karima Ben Amara, chœur/choir.

Khaled Sdiri, chef de chœur / choir leader.

Fethi Zghonda, direction / conductor.

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements et mixage effectués du 20 au 24 septembre 1994 au Studio Midophone (Tunis) par Mohsen Matri. Conseil artistique et coordination, Pierre Bois. Notice, Fethi Zghonda. Traduction anglaise, Josephine De Linde et Judith Crews. Illustrations de couverture, Zoubeir Turki. Prémastérisation, Frédéric Marin. © et ©1993-2009 Maison des Cultures du Monde / Ministère tunisien de la culture. Mise en page, Morvan Fouillet Imprimeurs.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (fondée par Chérif Khaznadar, dir. Arwad Esber).

Tunisie

Anthologie du *mâlûf*

NÛBA AL-SÎKA

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 pré-lude 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.

Btâyhî

4 dum
4 tak

Barwal

2 dum
4 tak

Draj

6 dum
4 tak

Khafif

6 dum
4 tak

Khatm

3 dum
4 tak

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.



Khemais Tarnane

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 hsîm* et *sîka* suscitent la joie et l'allégresse ; la *nûba ramal al-mâyâ* 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.

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, s.d.

LA NÛBA AL-SÏKA

Troisième dans l'ordre des *nûbat* tunisiennes, la *Nûba al-Sïka* est l'une des plus représentatives du répertoire tunisien. Outre la beauté de ses poèmes et la richesse de ses mélodies on remarquera tout particulièrement sa structure générale qui fait alterner les mouvements lents et les mouvements vifs selon le schéma conventionnel de la *nûba* tunisienne.

L'*istiftâh*, le *msaddar* et la *tûshiya* portent l'empreinte de Mohamed Triki (1) qui en a arrangé les parties dans un style authentiquement tunisien.

La composition des *abyat* couvre deux octaves (du sol¹ au sol³) et les deux *btâyhî* choisis dans cette version comptent parmi les plus beaux chants, mettant en évidence les nombreuses

modulations propres au mode *sïka*.

Les trois *barawil* qui suivent la *tûshiya* ont acquis une grande popularité en Tunisie, grâce à leurs mélodies entraînantes et à leur rythme vif.

Les poèmes parlent de l'amour et de la séparation, dans une langue pleine de lyrisme et agrémentée de métaphores :

« Eclairiez-moi, dites !

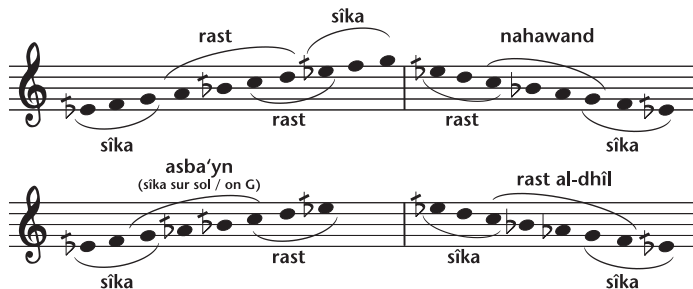
Que s'est-il passé entre ma bien-aimée et moi-même ?

Chaque fois que je tente de gagner son amour
Elle brandit son arme contre moi.

Les belles gazelles ont choisi la séparation
Puis ont renoué avec l'amour.

Et toi, mon adorée,

Tu ne daignes point m'accorder pitié !... »



1. Né en 1899, auteur de plusieurs compositions dans différentes formes musicales, il est considéré comme l'un des pionniers de la renaissance musicale en Tunisie.

Le mode *sika*

L'appellation *sika* vient du persan *se-gâh* qui désigne le troisième degré de la gamme de base arabo-persane. Elle désigne aujourd'hui un mode musical répandu dans tous les pays arabo-islamiques mais avec de nombreuses variantes portant sur les hauteurs des notes et sur l'interprétation.

En Tunisie, ce mode a une couleur toute particulière. Son échelle se compose d'une tierce *sika* suivie d'un tétracorde *rast* et d'une tierce *rast* qui ont pour toniques : *sol*² et *do*². En redescendant, le tétracorde *rast* se transforme en *nahawand* (appelé *m'hayyer sika* en Tunisie).

L'originalité de ce mode, dans cette *nûba*, vient du fait que ce même tétracorde peut aussi se transformer en *sika* ou *asba'yn* (*hijâz*) sur *sol*², en *rast al dhîl* sur *fa*² en mouvement descendant et que toutes ces modulations peuvent se mélanger. La présente version de la *Nûba al-Sika* est une synthèse de la transcription réalisée par la Rachidia après création de l'œuvre et de la version enregistrée par l'Orchestre de la Radio Tunisienne au début des années soixante. Elle se caractérise par la recherche d'une combinaison harmonieuse entre le respect des règles sur lesquelles se fonde l'interprétation du *mâlûf* et la recherche d'un second souffle comme en témoignent la rigueur de l'exécution et le choix d'une formation instrumentale et vocale réduite, proche du *takht* à l'ancienne, où les instruments tradi-

tionnels tunisiens tels que le luth *'ûd tunsi*, la flûte *nay*, la cithare *qânûn*, les percussions *târ* et *nagharat* viennent se mêler aux instruments à archet d'origine occidentale.

LES INTERPRÈTES

L'ensemble de musique traditionnelle de Tunis, dirigé par Fethi Zghonda, réunit une sélection d'instrumentistes et de chanteurs ayant acquis une longue expérience au sein de la Rachidia et de l'Orchestre de la Radio Télévision Tunisienne. La *tûshiya* est agrémenté d'improvisations au violon par Naceur Zghonda et au *nay* par Mohamed Lejmi.



Naceur Zghonda

Naceur Zghonda est né en 1928 à Tunis dans une famille qui cultive depuis longtemps l'art de la musique andalouse. Il apprend le violon auprès de son oncle Cheikh Hédi Chennoufi, puis de Cheikh Abdelaziz Jemaiel. Il devient ensuite soliste à l'orchestre de la Rachidia et à celui de la Radio Tunisienne. Sa sensibilité et sa connaissance parfaite des modes tunisiens en font l'un des musiciens les plus talentueux de son pays.

Mohamed Lejmi est né à Sfax en 1932. Autodidacte, il intègre en 1957 l'Orchestre de la Radio Tunisienne puis celui de la Rachidia. Il est considéré comme l'un des

plus grands joueurs de *nay* tunisiens et ses improvisations font référence auprès des mélomanes.

Fethi Zghonda est né en 1949 au sein d'une famille de musiciens. Très tôt il s'initie à la musique puis se spécialise dans la direction d'orchestre et le violon. Parallèlement, il obtient une maîtrise de lettres arabes. Il dirige un temps l'Orchestre de la Rachidia et la Troupe nationale de la musique et participe en tant que spécialiste de la musique traditionnelle à l'édition de plusieurs disques de *mâlâf*.

FETHI ZGHONDA



Mohamed Lejmi



Fethi Zghonda

Tunisia

Anthology of *mâlûf*

NÛBA AL-SÏKA

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 Hafsides, 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 rhythm), *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*, *hsîn*, *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 (*btâyhî* in 4/4).

4. **Btâyhî**: 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 (*btâyhî* 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. **Khaffîf**. 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 (*btâyhî* 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 tempo is reproduced in several pieces (some *btâyhî*, *draj* and *tûshiya* follow this principle).

Btâyhî

4 dum
4 tak

Barwal

2 dum
4 tak

Draj

6 dum
4 tak

Khafif

6 dum
4 tak

Khatm

3 dum
4 tak

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 *safû'in* (sing. *safîna*, 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 of 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 an 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 appropriate 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.

THE NÛBA AL-SÎKA

Third in the order of Tunisian *nûbat*, the *Nûba al-Sîka* is one of the most typical of the Tunisian repertory. Besides the beauty of its rich melodies, what is of particular note is its general structure in which slow and fast movements alternate in accordance with the conventional pattern of Tunisian *nûba*. The *istiftâh*, the *msaddar* and the *tûshiya* all together,

bear the marks of Mohamed Triki who arranged the various parts in authentically Tunisian style.

The composition of *abyat* ranges over two octaves (G^1 to G^3) and the two *btâyhi* in this recording are among the most beautiful songs, giving prominence to the numerous modulations peculiar to the mode *sîka*. The three *barawîl* that follow the *tûshiya* are highly popular in Tunisia, thanks to their stirring melodies and lively rhythm.

The poems speak of love and separation in a language that is lyrical and rich in metaphors: “Enlighten me, tell me !

What is happening between my beloved and I?

Every day when I try to win her love

She threatens me with violence

The beautiful gazelles chose separation

Then made up again for the sake of love.

And you, the one I worship,

You no longer even take pity on me!...

The image displays two staves of musical notation for the Nûba al-Sîka. The notation is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into measures by vertical bar lines. Above the notes, there are curved lines indicating phrasing or breath marks, labeled with the following terms: *rast*, *sîka*, and *nahawand*. Below the notes, there are also curved lines and labels: *sîka*, *rast*, *rast*, and *sîka*. The second staff begins with a label *asba'yn* (sîka sur sol / on G) above the first measure. Below the notes of the second staff, there are labels: *sîka*, *rast*, *sîka*, and *sîka*. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats).

The mode *sika*

The word *sika* comes from the Persian *se-gâh* designating the third note of the scale. Today, it describes a musical mode widespread throughout all Arab-Islamic countries, but with much variation between the pitches of the degrees and interpretation. In Tunisia, this mode has a flavor of its own. Its scale is made up of a third *sika* followed by a tetrachord *rast* and a third *rast* tonic G^2 and C^2 . Redescending the scale, the tetrachord *rast* becomes *nahawand* (called *m'hayyer sika* in Tunisia).

The originality of this mode, in this *nûba*, is due to the fact that the same tetrachord may also be transformed into *sika* or *asba'yn* (*hijâz*) on G^2 and into *rast al-dhîl* on F^2 in the descending movement and that these modulations can be intermingled.

This version of *Nûba al-Sika* is a synthesis of the transcription made by the Rachidia after the creation of the work and the version recorded by the Tunisian Radio Orchestra in the early sixties.

It is characterized by a search for harmonious combination of respect for the rules on which the interpretation of *mâlûf* is founded and a fresh start, as illustrated by the performance and the choice of a reduced instrumental and vocal ensemble, close to the old-style *takht*, in which the flute *nay*, zither *qânûn*, percussion instruments *târ* and *naghara-rat* mingle with bowed instruments of western origin.

THE PERFORMERS

The Traditional Music Ensemble of Tunis, conducted by Fethi Zghonda, brings together a number of instrumentalists and singers who have a long experience within the Rachidia and the Tunisian Radio Television orchestras. The *tûshiya* is embellished with improvisations played on the violin par Naceur Zghonda and on the *nay* by Mohamed Lejmi.

Naceur Zghonda was born in Tunis in 1928 into a family which for many generations has cultivated the art of Andalusî music. He learnt the violin from his uncle, Sheikh Hedi Chennoufi, then with Sheikh Abdelaziz Jemaïel. Later, he became a soloist in the Rachidia Orchestra and the Tunisian Radio Orchestra. His sensitivity and perfect knowledge of Tunisian modes make him one of the most talented musicians in his country.

Mohamed Lejmi was born in 1932 in Sfax. A selftaught man, he joined the Tunisian Radio Orchestra in 1957, then the Rachidia. He is considered one of the greatest players of the Tunisian *nay* and his improvisations are a point of reference for music-lovers.

Fethi Zghonda was born in 1949 into a family of musicians. He soon became initiated into music then specialized in conducting and in the violin. He also obtained a Master's degree in Arab literature. He conducted the Rachidia Orchestra and the National Troupe while at the same time talking part as a specialist of traditional music in several recordings of *mâlûf*.

FETHI ZGHONDA

