



HAL
open science

La typologie du pentatonisme dans l'expression musicale tunisienne

Ouassim Chahed

► **To cite this version:**

Ouassim Chahed. La typologie du pentatonisme dans l'expression musicale tunisienne. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2021. Français. NNT : 2021MON30070 . tel-03662833

HAL Id: tel-03662833

<https://theses.hal.science/tel-03662833>

Submitted on 9 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale LLCC – LANGUES,
LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATIONS

Et de l'unité de recherche RIRRA 21 – REPRESENTER,
INVENTER LA RÉALITÉ, DU ROMANTISME A L'AUBE DU XXI^e
SIÈCLE

Spécialité : **Arts spécialité Musicologie**

Présentée par **Ouassim Chahed**

**La typologie du pentatonisme dans
l'expression musicale tunisienne**

Soutenue le 17 décembre 2021 devant le jury composé de

M. Francesc CORTES I MIR, Professeur,
Universitat Autònoma de Barcelona

Rapporteur

M. Mohamed ZINELABIDINE, Professeur, ICESCO

Président du jury

M. Yvan NOMMICK, Professeur,
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Directeur de thèse

Mme Gisèle CLEMENT, Maître de conférences,
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Examinatrice



**La typologie du pentatonisme dans l'expression
musicale tunisienne**

THÈSE POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR

Délivré par
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale
**LLCC - LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES,
CIVILISATIONS**

Et de l'unité de recherche
**RIRRA 21 - REPRÉSENTER, INVENTER LA RÉALITÉ,
DU ROMANTISME À L'AUBE DU XXI^e SIÈCLE**

Doctorat Arts Spécialité Musicologie

Thèse présentée par **Ouassim Chahed**

**La typologie du pentatonisme dans
l'expression musicale tunisienne**

Directeur de thèse : M. Yvan Nommick

Thèse soutenue le 17 décembre 2021 devant le jury composé de

M. Francesc CORTÈS MIR, Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona

M. Mohamed ZINELABIDINE, Professeur, ICESCO

M. Yvan NOMMICK, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Mme Gisèle CLÉMENT, Maître de conférences, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Dédicaces

À tous ceux que j'aime :

Mon père.

Ma mère.

Mes frères.

Mon épouse.

Mes amis.

À tous ceux que je respecte.

Remerciements

Je tiens à remercier vivement mon directeur de recherche, Monsieur le Professeur Yvan Nommick, pour son soutien et pour l'aide précieuse qu'il m'a accordée depuis le début de la recherche.

Un remerciement spécial pour M. Mohamed Zinelabidine, M. Ahmed Aydoun, M. Fakher Hakima, Mme Senda Zinelabidine, M. Tarek Boukottaya et M. Wassim Jomaa ainsi que tous ceux qui m'ont aidé à réaliser ce travail : Mourad Sakli, Mohamed Masmoudi, Khaled Slema, Sofiene Fkih, Anis Meddeb, Hafedh Makni, Aymen Hsan, Tarek Mani, Ahmed Benhssan, Aymen Benhssan, Bechir Elhaj Ali, Kamel Taghouti, Abdelmonem Khachnaoui, Walid Awadi.

Tout mon respect pour tous les musiciens et informateurs qui ont contribué à l'élaboration de ce travail : Alaya Mqaddem, Hamdi Chalghmi, Mabrouk Triki, Mustpha Younes, Mohamed Daga, Mohamed Hachmi Gourrida, Chafik Benneni, Adel Guzzari et Mohamed ben Nasr.

Transcription de l'alphabet arabe (translittération)

En raison de la coexistence de multiples systèmes de translittération de l'arabe nous avons adopté le modèle du musicologue Hafedh Makni qui nous a paru traditionnel et surtout souple au niveau de l'usage et du déchiffrage, tout en ajoutant quelques modifications minimales pour plus d'efficacité¹.

ء	'	ض	dh
ب	b	ط	ṭ
ت	t	ظ	<u>dh</u>
ث	th	ع	,
ج	j	غ	gh
ح	h	ف	f
خ	kh	ق	q
د	d	ك	k
ذ	<u>d</u>	ل	l
ر	r	م	m
ز	z	ن	n
س	s	هـ	h
ش	sh	و	w
ص	ç	ي	y

¹ MAKNI, Hafedh, « Théorie et pratique du système modal tunisien », Thèse de Doctorat d'Histoire de la Musique et de Musicologie, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998, 1000 p.

Voyelles brèves		Voyelles longues	
a	اَ	â	اِ
u	اُ	û	و
i	اِ اِ	î	ي

Gémination de la consonne	
Dédoublement de la lettre	اَ

Écriture de l'article	
al-	ال

INTRODUCTION

[...] il n'existait pas de culture authentique, de cultures qui ne soient restées, à un moment donné de leur histoire, à l'écart de tout contact avec l'autre. Brassage, métissage, autant d'images pour signaler l'aspect dynamique de la culture qui, même identitaire, n'est jamais que la résultante d'un long processus de composition, pris au sens musical du terme, entre emprunts et rejets, collages et mixages¹.

Le présent constat concerne la plupart des cultures humaines qui se sont fondées sur un processus d'évolution qui n'est que la résultante du phénomène de l'oralité. Il peut bien s'appliquer à la musique arabe traditionnelle et populaire, spécialement la musique maghrébine dont est issue la musique tunisienne. En effet, la Tunisie fut l'un des carrefours qui a connu une diversité socioculturelle, à savoir berbère, romaine, arabe, andalouse, turque et subsaharienne. La plupart des empreintes culturelles de ces civilisations sont omniprésentes dans le quotidien tunisien, et surtout dans la musique, traditionnelle² et populaire³, qui est le produit d'une civilisation séculaire, constamment enrichie par des éléments nouveaux⁴, et qui représentera toujours un sujet d'acculturation et une interface traduisant les changements multidimensionnels que les sociétés ont toujours connus.

Dans le cas de la musique tunisienne, les influences andalouses, turques et orientales sont manifestement les plus identifiables et elles ont fait l'objet de divers sujets d'analyse. En effet, et dans ce contexte, le répertoire traditionnel appelé musique

¹ SALINI, Dominique, *Le Dictionnaire international des politiques de développement culturel*, coll. « L'Impensé du temps », Tunis, Université de Tunis, 2007, p. 55.

² Nous désignons par traditionnel ou classique tout le répertoire de la musique tunisienne d'origine andalouse dite *Mâlûf*.

³ Nous désignons par populaire l'ensemble des musiques fonctionnelles sous ses diverses formes et styles.

⁴ GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, p. 186.

hispano-arabe ou musique arabo-andalouse ou encore musique andalou-maghrébine, est doté d'un système modal employant des modes appelés *Tubû`* où chaque *Tab`* prend une forme de suite appelée *Nûba*, et où les treize *Nûbât* (pluriel de *Nûba*) forment le répertoire complet appelé *Mâlûf*. Ce système modal se fonde sur des échelles spécifiques et des cellules mélodico-rythmiques caractéristiques qui font de cette musique une musique typique avec diverses facettes culturelles.

Cependant, l'impact des traditions musicales berbères et/ou subsahariennes reste toujours un terrain inexploré à notre connaissance. En effet, l'écoute attentive du répertoire de musique traditionnelle, en plus des genres variés de musiques populaires tunisiennes, nous conduit systématiquement au constat de la présence d'un aspect pentatonique, dont les formes et les manifestations sont nombreuses. Cet aspect dont l'origine est difficilement identifiable, confirme la diversité culturelle tunisienne, positionnant la musique tunisienne en général, et surtout le répertoire traditionnel, dit *Mâlûf*, dans une contextualité multidimensionnelle andalouse, turque, orientale et une autre dimension qui nous intéresse dans cette recherche, qui peut être berbère et/ou subsaharienne.

Ce constat musical a suscité nos interrogations et nous a poussé à émettre plusieurs hypothèses que nous allons essayer de clarifier tout au long de ce travail de recherche. Tout d'abord, pouvons-nous identifier une origine pour l'existence du pentatonisme dans les musiques tunisiennes ? Sous quelles formes se manifeste le pentatonisme dans les répertoires musicaux en Tunisie et existe-t-il une certaine relation entre ces formes d'existence prouvant un rapport d'influence et de confluence entre les répertoires étudiés ?

L'analyse comparative du répertoire propre à des régions voisines, à savoir les pays du Grand Maghreb, prouve-t-elle une origine commune qui concerne l'impact du pentatonisme ?

Cependant, la tâche n'est pas si facile. La principale difficulté méthodologique réside dans l'analyse des musiques tunisiennes populaires compte tenu de la multiplicité des répertoires concernés et de la diversité des terrains de recherche qui couvrent la totalité du territoire tunisien. De ce fait, les travaux existants abordent davantage le sujet

du pentatonisme au sein des répertoires traditionnel (dit classique) et populaire (sacré et profane), de façon très superficielle, allant parfois jusqu'à la négligence.

En effet, plusieurs ouvrages, travaux de recherche et publications ont abordé le sujet du système modal dans la musique traditionnelle tunisienne. Nous pensons notamment au baron d'Erlanger qui, dans son ouvrage en six tomes, a fait une présentation générale de la musique arabe et essentiellement tunisienne englobant les formes de composition, les systèmes mélodiques et rythmiques⁵. L'ouvrage de Mahmoud Guettat⁶ comprend une étude du répertoire traditionnel du Maghreb, son développement, sa sauvegarde et son état actuel. Nous pouvons citer aussi l'ouvrage de Mannoubi Snoussi qui a également présenté une étude systématique des *Tubû`* de la musique tunisienne⁷ et aussi le travail de recherche de Hafedh Makni⁸ qui a proposé une démarche analytique des *Nûbât* du *Mâlûf* tunisien.

Pour les répertoires de la musique populaire, nous pouvons citer les travaux de Zouheir Gouja⁹ et de Mourad Siala¹⁰, qui ont évoqué dans leurs thèses deux répertoires différents de la musique populaire tunisienne. Le premier travail présente les expressions musicales de la communauté noire, essentiellement la musique des *Tabbâla* à l'île de Jerba, alors que le deuxième propose une approche analytique du répertoire de musique sacrée de la *Hadhra* dans la région de Sfax. L'ouvrage de Richard Jankowsky¹¹ propose une étude sur le répertoire de musique *Stambâlî*, une musique sacrée interprétée par la communauté noire en Tunisie. Certes, ces travaux constituent

⁵ ERLANGER, Baron Rodolphe d', *La musique arabe*, 6 tomes, Paris, Gueuthner, 1949.

⁶ GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, 398 p ; GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse : L'empreinte du Maghreb*, Montréal, Fleurs Sociales, 2000, 528 p ; GUETTAT, Mahmoud, « *Nadhariyyatu al-nidhâm al-khumâsî wa atharu isti`mâlihi fi mûsîqâ al-maghreb al-`arabî*, (La théorie du système pentatonique et l'origine de son utilisation dans le Maghreb arabe) », *Fûnûn*, n° 3 (1985), 27 p.

⁷ SNOUSSI, Manoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, vol. 1, Tunis, SIMPACT, 2004, 154 p.

⁸ MAKNI, Hafedh, « Théorie et pratique du système modal tunisien », Thèse de Doctorat d'Histoire de la Musique et de Musicologie, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998, 1000 p.

⁹ GOUJA, Zouheir, « Communauté noire et tradition socioculturelle Ibadhite de Jerba (Approche ethnomusicologique) », Thèse de doctorat, Université Paris 8, 1997, 576 p.

¹⁰ SIALA, Mourad, « La Hadra de Sfax : rite soufi et musique de fête », Thèse de doctorat en Musicologie, Université de Paris X, 1994, 668 p.

¹¹ JANKOWSKY, Richard, *Stambeli Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2010, 256 p.

une importante approche historique et analytique, mais seul l'article de Mahmoud Guettat¹² évoque clairement le sujet du pentatonisme dans la musique tunisienne.

Ainsi, l'objectif de ce travail consistera d'une part à déterminer les différentes manifestations du pentatonisme dans l'expression musicale tunisienne, et à combler le vide méthodologique et conceptuel existant pour aboutir à une clarification et une meilleure compréhension du système modal des répertoires musicaux en question, et peut-être déterminer un éventuel rapport entre les échelles pentatoniques utilisées dans les multiples répertoires musicaux. D'autre part, l'analyse comparative pourra identifier une certaine relation entre les répertoires étudiés confirmant, ou bien infirmant, une influence locale, ou bien un rapport d'échange qui va au-delà du territoire tunisien vers les régions voisines, à savoir les pays du Grand Maghreb, ou bien dans un champ géographique plus large nous menant à l'Afrique et l'Asie compte tenu des rapports socioculturels historiques.

Notre démarche méthodologique concernant l'étude du répertoire traditionnel, se fondera en premier lieu sur les transcriptions effectuées par la Rashîdiyya, première institution de musique en Tunisie (1934), et publiées par le ministère de la Culture en neuf fascicules du patrimoine musical tunisien, mais ne comportant pas toutes les pièces, surtout les instrumentales¹³. En revanche, le manuscrit récemment publié par le ministère de la Culture en Tunisie, datant de 1872, *Ghâyatu al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi` li Daqâ`iqi Raqâ`iqi al-Mûsîqa wa al-Ghinâ` (L'extrême bonheur et entente des somptueux détails de la musique et du chant)*¹⁴, comporte la plus ancienne transcription en notation musicale occidentale et présente un corpus plus large de pièces instrumentales et chantées.

Les supports sonores, enregistrés en 1959 et rediffusés par le ministère de la Culture tunisienne et la maison des cultures du monde en 1992, seront aussi d'une

¹² GUETTAT, Mahmoud, « *Nadhariyyatu al-nidhâm al-khumâsî wa atharu isti`mâlihi fi mûsîqâ al-maghreb al-`arabî*, (La théorie du système pentatonique et l'origine de son utilisation dans le Maghreb arabe) », *Fûnûn*, n° 3 (1985), 27 p.

¹³ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *al-Turâth al-Mûsîqî al-Tunisî (Le patrimoine musical tunisien)*, 9 fascicules, Tunis, 1961-1963.

¹⁴ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyatu al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi` li Daqâ`iqi Raqâ`iqi al-Mûsîqa wa al-Ghinâ` (L'extrême bonheur et entente des somptueux détails de la musique et du chant)*, dans Sfâyin al-Mâlûf al-Tûnisî, Tunis, al-Dâr al-`arabyya li al-Kitâb, 2005, 478 p.

grande utilité, mais vu le nombre réduit des échantillons enregistrés, nous accorderons la plus grande importance aux transcriptions.

Pour l'étude des répertoires de musiques populaires tunisiennes, la méthodologie de recherche sera élaborée à la suite d'un travail de recherches ethnomusicologiques personnel se fondant en premier lieu sur des enquêtes de terrain. Cependant, pour nous faciliter la tâche du choix de répertoires et pour mieux cibler les terrains de la recherche, nous avons eu recours aux résultats des travaux élaborés par d'autres chercheurs évoquant des répertoires musicaux et des terrains variés dans tout le territoire tunisien¹⁵. Lors de ces travaux de terrain nous avons eu des entretiens avec des musiciens locaux, pour en tirer plus d'informations concernant les corpus instrumentaux utilisés, les fonctions des musiques dans le terrain social étudié, et essentiellement, les terminologies et les qualifications utilisées.

La phonothèque nationale tunisienne, abritée par la direction du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (CMAM) était un complément indispensable aux travaux de terrain que nous avons effectués. En effet, la base de données d'enregistrements archivés dans ce centre et collectés par plusieurs chercheurs sur tout le territoire tunisien et englobant une grande collection de répertoires musicaux, a été très bénéfique pour ce travail, essentiellement grâce à la qualité et au nombre d'enregistrements disponibles.

Notre travail de recherche s'organise en trois parties essentielles :

- La première partie, intitulée « Du pentatonisme », offre une présentation générale, géographique et musicologique du pentatonisme dans le monde en se fondant sur les résultats des recherches effectuées par plusieurs chercheurs. Cette partie est essentielle pour l'étude du système pentatonique comme système universel (son historique, ses formes de manifestation), ce qui nous sera d'une grande utilité pour la

¹⁵ DRAOUIL, Abdelkhalek, « al-Mandhûma al-Mûsîqyya li 'âlâti al-Goçbâyâ fi al-Machhad al-Hadhârî bi mintaqati Nefzâwa (Le système musical de l'instrument al-Goçbâyâ dans le milieu citadin dans la région de Nefzâwa) », Mémoire de Master en Esthétiques, Sciences et Techniques de musique, Institut supérieur de musique de Sousse, 2010, 186 p. ; TAGHOUTI, Kamel, « 'Âlat al- Gaçbah fi al-Bilâd al-Tûnisyya (L'instrument Gasbah dans le territoire tunisien) », Mémoire de Master en Esthétiques, Sciences et Techniques de musique, Institut supérieur de musique de Sousse, 2014, 194 p ; MAKHLOUF, Hamdi, « Aspects musicaux du rituel thérapeutique chez le Stumbâli de Sfax », Mémoire de DEA en Ethnomusicologie, Paris 8 Université Vincennes – Saint-Denis, 2004, 120 p.

compréhension du pentatonisme tunisien en le comparant et en le situant dans ce contexte musical mondial. Dans le premier chapitre, nous allons présenter les terminologies et les concepts utilisés par les chercheurs dans leurs publications, pour exposer ensuite un aperçu général, par continent, de la répartition du pentatonisme. Le deuxième chapitre sera consacré à l'étude du pentatonisme dans les musiques du continent africain, des régions subsahariennes jusqu'aux régions du Nord, essentiellement les musiques des pays du Maghreb (Maroc, Algérie, Libye) auxquelles nous avons accordé plus d'importance vu leurs rapports directs avec la musique tunisienne. À partir de ces rapports nous allons avoir recours, à la fin de ce chapitre, à une approche historique et socioculturelle, afin d'essayer d'identifier les origines de la présence du système pentatonique dans les musiques maghrébines en général, et la musique tunisienne spécifiquement.

- Dans la deuxième partie, intitulée « Approche analytique de l'aspect pentatonique dans le répertoire classique tunisien le *Mâlûf* », nous faisons, tout d'abord, une présentation historique et stylistique du répertoire *Mâlûf*, puis nous analysons cinq *Nûbât*, parmi les treize, présentant essentiellement un aspect pentatonique. Nous avons divisé cette partie en deux chapitres. Le premier est consacré à l'étude analytique de la *Nûba* la plus représentative de cet aspect dans le *Mâlûf* tunisien : la *Nûba Raçd*. Toutefois, nous avons vu qu'il est nécessaire de faire une approche analytique comparative du *Tab` Raçd* dans les deux répertoires musicaux : *'Ala* au Maroc et *Mâlûf* en Tunisie vu leur grande ressemblance. Nous tentons d'en tirer plus de résultats et de constatations qui pourront aider à une meilleure clarification sur la relation entre les systèmes modaux, essentiellement le pentatonisme, dans la musique andalouse. Quant au deuxième chapitre, il sera consacré à l'analyse de quelques extraits illustratifs des *Nûbât Içbâhân*, *Dîl*, *Nwâ* et *Mazmûm*, qui représentent une hybridation ou une dualité modalité/pentatonisme, proposant une pluralité de systèmes mélodiques à caractères heptatonique, pentatonique ou même tétratonique.

- La troisième partie, intitulée « L'aspect pentatonique dans les musiques populaires tunisiennes », est consacrée, dans un premier chapitre, à une approche analytique de quelques extraits des répertoires musicaux populaires profanes (*Gaçbah*, musique de *Tbal* et *Mlâlyiah*), ainsi que des échantillons de musique populaire sacrée. Dans le deuxième chapitre, nous analysons celles des confréries religieuses telles que la

musique *Štambâli* (musique rituelle chez les Noirs tunisiens) et la musique des confréries *Wâmryya* et *Īsawyya*. Chaque analyse sera précédée d'un aperçu historique, organologique et conceptuel du répertoire en question.

PREMIÈRE PARTIE
DU PENTATONISME

CHAPITRE PREMIER

CADRE THÉORIQUE, HISTORIQUE ET RÉPARTITION DU PENTATONISME DANS LE MONDE

Le pentatonisme est un terme « choisi par référence aux musiques d’Afrique noire, chinoise et populaires d’Europe qui ont permis de décrire cet univers et qui est conventionnellement utilisé par les musicologues¹. » Or, « les documents sonores recueillis par les ethnologues et ethnomusicologues au cours de leurs missions dans les différents coins du globe, allongent de plus en plus la liste des pays dans lesquels se rencontre l’échelle pentatonique². » Ce que confirme Braïloïu en se référant aussi aux travaux d’autres chercheurs, quand il signale l’existence du pentatonisme dans diverses pays du monde tels que la Chine, le Japon, l’Océanie, l’Australie, l’Inde, la Turquie, les pays européens (La Hongrie, la Roumanie, l’Italie, les régions celtiques), en plus de son utilisation chez les peuples pastoraux eurasiatiques, les Indiens d’Amérique, les Arabes,

¹ PICARD, François, « Échelles et modes, pour une musicologie généralisée », Centre universitaire Clignancourt, Université Paris-Sorbonne, 2000, [en ligne]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/cel-01150222> [Site consulté le 9 mai 2015], p. 1.

² TRAN, Van Khê, « Le pentatonique est-il universel ? Quelques réflexions sur le pentatonisme », *The World of Music*, vol. 19, n° 1-2 (1977), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/43560447> [Site consulté le 20 mars 2017], p. 85.

les Noirs d'Afrique, et les Berbères³. Dans l'ensemble, se sont les musiques populaires ou bien folkloriques qui sont les plus représentatives de ce système musical⁴.

Cette terminologie commence par le préfixe *Penta*, du grec qui signifie cinq, utilisé pour désigner une échelle de cinq sons à l'octave⁵, avec deux notes omises de l'échelle, ce qui la différencie de l'échelle pentacordale comprenant cinq degrés successifs dans un ambitus d'une quinte, et qui ne sera pas comprise dans notre recherche. Cela dit, et selon quelques recherches, la genèse d'une échelle pentatonique provient essentiellement du principe de la consonance, et de la relation octave/quarte/quinte. Et puisque la quinte se présente comme le premier intervalle apparaissant dans la série des harmoniques naturels, après l'octave, on ordonne les cinq premières notes du cycle des quintes dans l'octave d'un degré supposé comme fondamental, et on obtient ainsi une échelle pentatonique⁶. Nous pouvons Prendre ainsi cet exemple partant du degré *fa*, ou le cycle des quintes nous donnera les degrés suivants *fa, do, sol, ré, la*, en les rassemblant dans l'octave du son initial *fa*, on obtiendra l'échelle pentatonique suivante : *fa, sol, la, do, ré*.

Cette théorie de cycle des quintes est souvent liée à Pythagore (VI^e siècle av. J.C.)⁷ et était la base des réflexions sur l'origine et la nature du pentatonisme dans plusieurs travaux, à savoir ceux de Braïloïu et Chailley⁸, et bien avant eux, les recherches de Laloy et Helmholtz, en plus de l'existence de théories semblables dans des civilisations anciennes de l'Est asiatique, essentiellement la Chine et le Japon.

Il y a aussi ceux qui partent du fait qu'il s'agit d'une gamme diatonique heptatonique (à sept tons), à laquelle manquent les deux demi-tons⁹. Or, « ces deux gammes sont nées indépendamment dans leurs propres cultures et elles coexistaient

³ BRAÏLOÏU, Constantin, « Sur une mélodie russe », *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 345.

⁴ TRAN, Van Khê, « Le pentatonique est-il universel ? », p. 86 *sqq.*

⁵ HONEGGER, Marc [dir.], *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, p. 772.

⁶ BRAÏLOÏU, Constantin, « Sur une mélodie russe », p. 350-351.

⁷ COULON, Rémi, *Maths et Musique*, [en ligne]. <http://rcoulon.perso.math.cnrs.fr/papiers/musique.pdf> [Site consulté le 25 mars 2017].

⁸ FERNANDO, Nathalie, « Échelles et modes : vers une typologie des systèmes scalaires », dans NATTIEZ, Jean-Jacques [dir.], *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 5 (2007), p. 959-960.

⁹ HONEGGER, Marc [dir.], *Science de la musique*, p. 772 *sqq.*

harmonieusement dans le monde entier¹⁰ », ce qui renforce l'hypothèse que l'échelle pentatonique n'est jamais une échelle défective, mais au contraire, elle serait probablement « génératrice et fondatrice¹¹. » Et ceci peut être renforcé par le fait que d'autres types d'échelles musicales sont présents dans le monde : échelles à deux, trois, quatre et six sons, et qui ne peuvent pas être liées ou comparées à une gamme diatonique et qui « ont droit à prétendre à une existence indépendante¹² ».

Mais l'existence de deux types d'échelles pentatoniques utilisées dans la plupart des régions du monde pourra affirmer la spécificité, la richesse de ce système musical et surtout la difficulté d'instaurer une théorisation universelle qui serait adéquate pour toutes les échelles pentatoniques existantes que nous présenterons dans notre recherche. En effet, deux types d'échelles sont identifiés : le premier est l'échelle pentatonique anhémitonique (de « an », préfixe privatif, de « hémi », préfixe signifiant demi, et du grec « tons », qui veut dire ton), qui ne présente pas de demi-tons. Elle relève dans certains cas du cycle des quintes précédemment évoqué, mais d'autres échelles, partout dans le monde¹³, n'ont aucune relation avec cette théorie, telles que les échelles équipentatoniques¹⁴, où les degrés peuvent être équidistants dans certaines musiques, et beaucoup d'autres échelles dans multiples musiques, par exemple, indienne, africaine, etc.

Le deuxième type, concerne l'échelle pentatonique hémitonique contenant des demi-tons, et ne pouvant se baser sur aucune théorie, et il pourra se présenter comme

¹⁰ YAN, Xiaolu, « Pentatonique et heptatonique : Comparaison de la gamme chinoise et de la gamme occidentale », *Pensées vives*, n° 1 (2016), [en ligne].

http://data.bnf.fr/fr/45393964/pensees_vives__special_chine [Site consulté le 12 décembre 2016], p. 62.

¹¹ GARO, Edouard, « La signature pentatonique dans les chansons de tradition orale de France », *La journée francophone du symposium IKS*, 2005 [en ligne]. http://www.garo-ed.com/documents/iks_sign-pent_garo.pdf [Site consulté le 21 mars 2017], p. 5.

¹² SAYGUN, Adnan, « La Genèse de la Mélodie », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 3, fasc. 1/4 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901649> [Site consulté le 25 mars 2017], p. 293.

¹³ MACEDA, José, « In Search of a Source of Pentatonic Hemitonic and Anhemitonic Scales in Southeast Asia », *Acta Musicologica*, vol. 62, fasc. 2/3 (1990), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/932633> [Site consulté le 25 avril 2017], p. 192-193.

¹⁴ CHAILLEY, Jacques, « Essai sur les structures mélodiques », *Revue de Musicologie*, vol. 44, n° 120 (1959), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927967> [Site consulté le 25 mars 2017], p. 149-150.

échelle à part entière, ou bien dans l'étape descendante d'une échelle, ou bien avec des degrés altérés¹⁵.

Certains chercheurs abordent le pentatonisme en tant qu'« univers mélodique » différent de la modalité et la tonalité, et le décrivent comme un système musical où « la notion de tonique n'a guère de sens¹⁶ ». Or, dans la cartographie qu'on présentera lors de la première partie de notre recherche, nous allons nous confronter à plusieurs qualifications telles que l'**Échelle**, qui est une mise en ordre des notes « dans un intervalle cadre – généralement l'octave – au-delà duquel elle se reproduit identique à elle-même¹⁷ » – Jacques Chailley ajoute que l'échelle « n'est pas hiérarchisée et ne comporte par elle-même aucun degré privilégié¹⁸ » – ; ou bien la **Gamme** qui « est déterminée par la combinaison de l'échelle et du ton¹⁹ » et qui présente « l'ensemble des intervalles, égaux ou non, qui divisent une octave²⁰ ». Certains parlent d'un **Mode** pentatonique où on aperçoit « une certaine hiérarchie entre les degrés de cette échelle, une ou plusieurs “formules mélodiques” avec des ornements spécifiques, un éthos propre à chaque mode²¹ ». La qualification **Aspect** est utilisée aussi dans la terminologie du pentatonisme ; elle constitue un concept « intermédiaire entre échelle et mode²² » qui est « emprunté au vocabulaire du pentatonisme²³. » Pour cela, nous allons reproduire ces qualifications selon les sources étudiées, tandis que dans notre travail d'analyse, le choix s'effectuera selon les spécificités du répertoire étudié.

Un autre point de terminologie est très utilisé dans l'univers du pentatonisme, c'est l'emploi des deux suffixes « tonique » et « phonique », où le premier « renvoie à

¹⁵ TRAN, Van Khê, « Le pentatonisme est-il universel ? », p. 87-88 ; HONEGGER, Marc [dir.], *Science de la musique*, p. 772 sqq ; SZABOLCSI, Bence, « Five-Tone Scales and Civilization », *Acta Musicologica*, vol. 15, fasc. 1/4 (1943), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/932058> [Site consulté le 25 mars 2017], p. 25.

¹⁶ PICARD, François, « Échelles et modes pour une musicologie... », p. 1 sqq ; HONEGGER, Marc [dir.], *Science de la musique*, p. 772 sqq.

¹⁷ FERNANDO, Nathalie, « Échelles et modes : vers une typologie... », p. 946 sqq.

¹⁸ CHAILLEY, Jacques, *Éléments de philologie musicale : Recherche des principes, intervalles et échelles*, Paris, Leduc, 1985, p. 58.

¹⁹ PICARD, François, « Échelles et modes pour une musicologie », p. 3 sqq.

²⁰ PHILIPPOT, Michel, « GAMME », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gamme> [Site consulté le 25 mai 2015], p. 1.

²¹ TRAN, Van Khê, *Musique du Viet-Nam*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 48.

²² PICARD, François, « Échelles et modes pour une musicologie... », p. 4 sqq.

²³ BRAĬLOÛ, Constantin, « Sur une mélodie russe », p. 341-406.

un système, alors que celui de phonique renvoie au simple décompte des hauteurs²⁴ ». Nous allons adopter dans la majeure partie de notre recherche le suffixe « tonique », par référence à Constantin Braïloïu. En plus de ces terminologies conceptuelles, une terminologie technique spécifique est employée dans le pentatonisme que l'on peut résumer ainsi :

- **Pycnon** : ou bien Pyknon, qui présente la cellule mélodique de base du pentatonisme, et qui comporte trois degrés conjoints formant ainsi deux intervalles successifs de seconde majeure²⁵. Ceci est une approche théorique, qui ne prendra pas en considération le fait que cet intervalle soit légèrement élevé ou abaissé, comme c'est le cas de la plupart des musiques pentatoniques populaires ou folkloriques.

- **Pyen** : il s'agit ici de degrés auxiliaires qui interviennent dans l'échelle pentatonique en tant que notes de passage ou ornementation, sans altérer sa structure, puisque leur existence est négligeable par rapport aux degrés constitutifs de l'échelle pentatonique²⁶.

- **Métabole** : c'est un procédé de modulation qui pourra se présenter sous deux formes. La première consiste en un changement d'aspect tout en conservant les mêmes degrés constitutifs avec des degrés fondamentaux différents, prenant l'exemple de l'échelle *do, ré, mi, sol, la* qui devient *ré, mi, sol, la, do*. La deuxième forme se fait par le biais de la substitution, c'est-à-dire, le passage d'une échelle pentatonique à une autre, tout en changeant un seul degré par un autre qui lui est conjoint, où l'intervalle entre les deux degrés est plus petit qu'un ton, et généralement c'est un pyen qui prend la

²⁴ Glossaire. Termes ethnomusicologiques et termes organologiques, *L'Homme*, n° 171-172 (2004), [en ligne].http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_171&ID_ARTICLE=LHOM_171_0409 [Site consulté le 25 mai 2015], p. 412 ; BRAÏLOÏU, Constantin, « Sur une mélodie russe », p. 345 *sqq.*

²⁵ RIEMANN, Hugo, *Folkloristische Tonalitätsstudien (Étude des tonalités folkloriques)*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916, p. 34-39 ; BRAÏLOÏU, Constantin, « Sur une mélodie russe », p. 347 *sqq.* ; TRAN, Van Khê, *VIET NAM Musique bouddhique de Huê' Khai Kinh Cérémonie d'ouverture des textes sacrés*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2006, p. 11.

²⁶ LALOY, Louis, *La musique chinoise*, Paris, Henri Laurens, 1910, p. 57-59 ; BRAÏLOÏU, Constantin, « Sur une mélodie russe », p. 356-360.

place d'un degré principal. Prenant l'exemple de l'échelle *do, ré, mi, sol, la* qui devient *do, ré, fa, sol, la* après substitution²⁷.

• **Transposition** : Ce terme désigne la modulation dans les systèmes musicaux en général, dont le pentatonique, et c'est surtout un passage d'une échelle à une autre, effectué de telle sorte que les intervalles entre les degrés soient strictement préservés.

Historiquement, des recherches sur le pentatonisme renvoient son existence à d'anciennes civilisations, dans différentes régions du monde. En effet, dans la civilisation chinoise ancienne, des manuscrits datant du V^e siècle av. J.-C., évoquant l'apparition de la gamme pentatonique vers le X^e siècle av. J.-C.²⁸, où on trouve l'utilisation du cycle des quintes, qui fut appelé la théorie des quintes soufflées issues essentiellement d'une gamme chromatique à douze sons. Celle-ci est établie selon deux légendes différentes, la première correspond à l'imitation des sons du Phénix, mâle et femelle, en utilisant douze tubes de bambous de tailles différentes et la deuxième évoque douze cloches avec douze sons différents, appelés, pour les cloches ainsi que pour les tubes, des *Liū*, c'est-à-dire des lois²⁹. Ces douze notes, après une progression par quintes, donneront naissance aux cinq aspects pentatoniques les plus utilisés en Chine : Gong, Shang, Jue, Zhi, Yu³⁰.

Selon Guettat, cette échelle a préexisté dans de nombreuses musiques anciennes, à savoir la musique sumérienne, deux mille ans avant J.-C., dans la structure mélodique de l'hymne de la création de l'homme³¹ ; or, cette hypothèse est totalement en

²⁷ BRAÏLOÏU, Constantin, « Un problème de tonalité (La métabole pentatonique) », *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 409-421 ; TRAN, Van Khê, *Musique du Viet-Nam*, p. 41-43 ; PICARD, François, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », Société française d'analyse musicale, 2001, [en ligne]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00578344> [Site consulté le 09 mai 2015], p. 44.

²⁸ SOULIÉ, Georges, *La Musique en Chine*, Paris, Ernest Leroux, 1911, p. 2-7 ; YAN, Xiaolu, « Pentatonique et heptatonique : Comparaison ... », p. 63 *sqq* ; KUTTNER, Fritz, « A Musicological Interpretation of the Twelve Lüs in China's Traditional Tone System », *Ethnomusicology*, vol. 9, n° 1 (1965), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/850415> [Site consulté le 20 octobre 2015], p. 22-24.

²⁹ LALOY, Louis, *La musique chinoise*, p. 38-39 *sqq*.

³⁰ THI, Ling Hoang, « Pentatonique et Cinq Éléments une symbiose originelle pour une musique originale », *Méridiens*, n° 91 (1990), [en ligne]. <http://www.gera.fr/formations-médicales/pensée-chinoise-mtc/page/2> [Site consulté le 21 mars 2017], p. 39-40 ; TRAN, Van Khê, « MUSICALES (TRADITIONS) - Musiques d'inspiration chinoise », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musicales-traditions-musiques-d-inspiration-chinoise> [Site consulté le 20 mars 2017], p. 3 ; TRAN, Van Khê, « Le pentatonique est-il universel ? », p. 86 *sqq* ; FERNANDO, Nathalie, « Échelles et modes : vers une typologie... », p. 960-961.

³¹ GUETTAT, Mahmoud, « *Nadhariyyatu al-nidhâm al-khumâsi...* », p. 58 *sqq*.

contradiction avec des recherches archéologiques qui affirment que la musique sumérienne en générale est fondée essentiellement sur une succession de sept notes descendantes³². En revanche, et un peu plus tard, on peut observer dans la musique babylonienne³³, comme le mentionne Marcelle Duchesne-Guillemain, que

dans les harpes d'Ur, la formule de l'accord pentatonique sans demi-ton, qui semble avoir été celui du Proche-Orient et des contrées méditerranéennes, donnerait un ambitus de trois octaves, ce qui n'est pas vraisemblable. Par contre, la double numérotation des cordes de la tablette C.B.S. 10996 et la présence du trihémiton dans la liste fournie par la tablette d'Ur 3011 sont des souvenirs d'un accord pentatonique. Pour la gamme à 5 sons qui est à l'origine de notre gamme babylonienne : do-ré-fa-sol-la, dans la harpe ou lyre-kithara à 9 cordes, les 4 notes dites (postérieures) redoublent à l'octave les notes de devant³⁴.

Ces mêmes caractéristiques peuvent être valables pour la lyre et la harpe antique d'Égypte, qui est fondée sur un accord pentatonique anhémitonique, et qui est très reliée à son homologue sumérienne – mais reste à savoir si l'échange est fait dans le sens Sumer/Égypte ou bien le sens contraire –, et qui pourrait être l'origine des harpes pentatoniques et heptatoniques d'Afrique³⁵.

L'histoire de la musique en Grèce, présente aussi une utilisation de la gamme pentatonique. En effet, la lyre antique grecque, quelque soit le nombre de cordes qu'elle contienne, ne faisait « entendre que des sons appartenant à un système pentatonique anhémitonique³⁶ ». Une hypothèse qui était énoncée par Curt Sachs dans une période préliminaire³⁷ et qui était fortement critiquée par d'autres chercheurs : Reginald Pepys

³² GALPIN, Francis William, *The music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge, At the University Press, 1937, p. 38-42 ; CHAWWÂF, Qasem al-, *Akhbâr 'ûgârît wa mûsiqâ min 'ûgârît (Révélation d'Augharite et musique d'Augharite)*, Damas, Maison Thalès, 1999, p. 127.

³³ CURT, Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton and Company, 1940, p. 82 ; DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, « Découverte d'une gamme babylonienne », *Revue de Musicologie*, vol. 49, n° 126 (1963), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927207> [Site consulté le 23 mars 2017], p. 7-8

³⁴ DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, « À l'aube de la théorie musicale : concordance de trois tablettes babyloniennes », *Revue de Musicologie*, t. 52, n° 2 (1966), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927567> [Site consulté le 23 mars 2017], p. 161-162.

³⁵ CURT, Sachs, *The History of Musical Instruments*, p. 92-101.

³⁶ BAUD-BOVY, Samuel, « L'accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne », *Revue de Musicologie*, t. 53, n° 1 (1967), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/926960> [Site consulté le 4 février 2017], p. 4.

³⁷ CURT, Sachs, *The History of Musical Instruments*, p. 131 sqq.

Winnington-Ingram³⁸ et Marcelle Duchesne-Guillemain³⁹. Mais Samuel Baud-Bovy soutient l'hypothèse de Curt Sachs tout en se référant aux études établies sur la musique populaire grecque et sur le caractère évolutif de la musique en général, et spécialement de la musique savante grecque qui, selon lui, a été négligé par Winnington- Ingram. En plus, il se réfère aux instruments contemporains de même famille, utilisés en Grèce et en Afrique et qui sont strictement pentatoniques⁴⁰.

Le continent américain, nouvellement découvert, prend sa part dans l'historique du pentatonisme utilisé dans les musiques des indigènes. En effet, l'Amérique du Nord, « peuplée encore en certaines de ses parties des survivants de ses races indigènes, offre aux observations une matière considérable⁴¹ » pour avoir une idée sur ces peuples et essentiellement sur leur musique, qui est basée sur une gamme pentaphonique (terme employé par Tiersot) de type anhémitonique⁴². L'Amérique du Sud aussi, avec les anciennes civilisations qui ont peuplé toutes ses régions, le système musical pentatonique est présent dans la musique des Incas, ce qui est perceptible jusqu'à nos jours dans les musiques andines⁴³.

Dans la suite de ce chapitre, et dans celui d'après, nous allons essayer d'établir une cartographie présentant la propagation de ce système pentatonique dans le monde entier, en nous fondant sur les travaux de recherches existants. Mais elle sera restreinte aux musiques traditionnelles, populaires et généralement de tradition orale, et nous n'allons pas évoquer les musiques contemporaines et savantes. Cette présentation pourra nous être d'une grande utilité dans la suite de notre recherche, du point de vue de

³⁸ WINNINGTON-INGRAM, Reginald Pepys, « The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: A Theory Examined », *The Classical Quarterly*, vol. 6, n° 3/4 (1956), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/636909> [Site consulté le 4 mai 2017], p. 169-170.

³⁹ DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, « Survivance orientale dans la désignation des cordes de la lyre en Grèce ? », *Syria*, t.44, fasc. 3-4 (1967), [en ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/syria_0039-7946_1967_num_44_3_5935 [Site consulté le 4 mai 2017], p. 243-244.

⁴⁰ BAUD-BOVY, Samuel, « L'accord de la lyre antique et la musique populaire », p. 4-5.

⁴¹ TIERSOT, Julien, « Notes d'ethnographie musicale. La Musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (États-Unis et Canada) », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, H. 2 (1910), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929312> [Site consulté le 03 mars 2016], p. 141.

⁴² *Ibid.*, p. 192-193.

⁴³ HARCOURT, Raoul et Marguerite d' [dir.], *La musique des Incas et ses survivances*, Paris, Paul Geuthner, 1925, p. 131-141 ; HARCOURT, Raoul et Marguerite d' [dir.], « La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens ». *Journal de la Société des Américanistes*, t. 48 (1959), [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1959_num_48_1_1189 [Site consulté le 20 novembre 2017], p. 37-42.

la compréhension du système pentatonique dans son contexte universel, et pourquoi pas, par comparaison, du pentatonisme dans la musique tunisienne.

1. 1. La musique asiatique

Dans cette région du monde, spécialement dans le sud-est asiatique, il existe des similitudes frappantes, résultant des échanges culturels qui ont pu avoir lieu entre ces pays.

Ce phénomène d'acculturation est très observable du point de vue musical, dans les instruments utilisés et les structures mélodico-rythmiques, et surtout le pentatonisme. Mais malgré ces traits en commun, chaque musique de chaque pays a gardé un caractère original⁴⁴. Dans ce qui suit nous allons proposer une présentation générale du pentatonisme présent dans cette région du monde, en nous limitant aux bibliographies existantes.

La musique chinoise est fondée sur un système musical de douze sons chromatiques. Mais de ces « douze notes entre lesquelles l'octave se divise, cinq sont élues. Si la première est un *fa*, la seconde sera un *sol*, la troisième un *la*, la quatrième un *ut* et la cinquième un *ré*.⁴⁵ » Enfin, une échelle pentatonique constituée par les cinq premières quintes en partant du degré *fa* appelé *huang zhong*⁴⁶ et qui sont successivement : *fa, do, sol, ré, la*, ce qui nous donne l'échelle pentatonique anhémitonique *fa, sol, la, do, ré* qui restera à la base de la musique chinoise (Ex. mus. 1)⁴⁷, avec les gammes dérivées ou métaboles qui prendront chacun des autres sons comme note initiale⁴⁸.

⁴⁴ TRAN, Van Khê, « MUSICALES (TRADITIONS)-Musiques d'inspiration chinoise, p. 1 *sqq.*

⁴⁵ LALOY, Louis, *La musique chinoise*, p. 54 *sqq.*

⁴⁶ SCRIBINE, Marina, « La musique et la Chine ancienne », *Revue française de sociologie*, vol. 3, n° 4 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3319313> [Site consulté le 15 décembre 2015], p. 403 ; PICARD, François, *La Musique chinoise*, Paris, Éditions You-Feng, 2003, p. 23 ; FÉTIS, François-Joseph, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, vol. 1, Paris, Didot, 1869, p. 57.

⁴⁷ DECHEVRENS, Antoine, « Étude sur le système musical chinois », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 2, n° 4 (1901), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929045> [Site consulté le 20 décembre 2015], p. 537, 541 ; KUTTNER, Fritz, « A Musicological Interpretation... », p. 30-31.

⁴⁸ PICARD, François, *La Musique chinoise*, p. 24 *sqq.*



Ex. mus. 1 : Chant folklorique chinois sur l'échelle *Gong*.

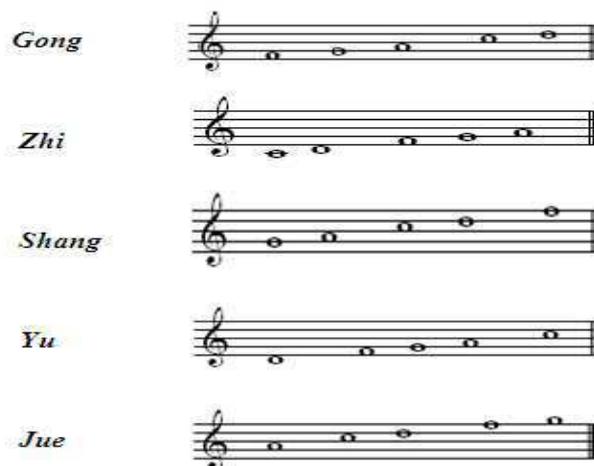
Toutefois, et malgré la prépondérance de l'aspect pentatonique, il existe deux notes complémentaires *Pien-Gong* et *Pien-Zhi*, respectivement *mi* et *si*. Ces notes donnent un aspect heptatonique aux échelles utilisées, mais elles sont considérées comme des notes de passages et auxiliaires, et ne jouent qu'un rôle subalterne⁴⁹.

Ceci renforce la base pentatonique de la musique chinoise, qui est maintenue aussi par l'influence des théories cosmogoniques et l'importance du nombre cinq dans la philosophie chinoise, et nous propose un caractère modal de cette musique, surtout que le terme *Diao* qui signifie mode est utilisé dans la terminologie musicale chinoise⁵⁰. En effet, chacune des cinq notes *Gong*, *Shang*, *Jue*, *Zhi* et *Yu* est en relation,

⁴⁹ DECHEVRENS, Antoine, « Étude sur le système musical chinois », p. 502 *sqq* ; TRAN, Van Khê, « MUSICALES (TRADITIONS) - Musiques d'inspiration chinois », p. 3 *sqq*.

⁵⁰ THRASHER, Alan, « The Melodic Structure of Jiangnan Sizhu », *Ethnomusicology*, vol. 29, n° 2 (1985), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/852140> [Site consulté le 29 janvier 2016], p. 244-245.

respectivement, avec l'empereur, le ministre, le peuple, les affaires, les objets⁵¹. En outre, le chiffre cinq est très significatif par sa relation, dans la philosophie chinoise, avec les cinq éléments (bois, feu, terre, métal et eau), les cinq couleurs (vert, rouge, jaune, blanc et noir), les cinq saveurs (acide, amer, doux, âcre et salé), et aussi beaucoup d'autres significations⁵². Voici la représentation musicale des ces cinq aspects (Ex. mus. 2)⁵³ :



Ex. mus. 2 : Les cinq aspects des gammes pentatoniques anhémitoniques chinoises.

Notons que chaque aspect peut être transposé sur tous les degrés composant la gamme chromatique, tout en conservant les mêmes intervalles entre les degrés.

Il nous faut signaler que les notes du système occidental sont prises ici, et dans tout ce qui suit, indépendamment de leur hauteur absolue ; ce qui nous intéresse essentiellement, ce sont les degrés et leur utilisation dans chacune des échelles présentées.

⁵¹ SCRIBABINE, Marina, « La musique et la Chine ancienne », p. 403-404 ; GUETTAT, Mahmoud, « Nadhariyyatu al-nidhâm al-khumâsi... », p. 60 *sqq.*

⁵² XIAOLOU, Yan, « Pentatonique et heptatonique : comparaison ... », p. 69-71.

⁵³ PICARD, François, *La Musique chinoise*, p. 24 *sqq.* ; GUETTAT, Mahmoud, « Nadhariyyatu al-nidhâm al-khumâsi... », p. 59 *sqq.* ; PICKEN, Laurence, « Chiang K'uei's "Nine Songs for Yüeh" », *The Musical Quarterly*, vol. 43, n° 2 (1957), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/740313> [Site consulté le 10 octobre 2015], p. 205-212 ; PICKEN, Laurence, « T'ang Music and Musical Instruments », *T'oung Pao*, vol. 55, livr. 1/3 (1969), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4527745> [Site consulté le 15 octobre 2015], p. 81-100.

Au Tibet, le pentatonisme anhémitonique est très utilisé dans le système musical. Prenons les exemples du chant épique et des musiques monastiques, où les échelles pentatoniques utilisées sont toutes anhémitoniques, mais variées par le procédé de transposition ou de substitution⁵⁴. Et voici quelques exemples avec les échelles correspondantes (Ex. mus. 3)⁵⁵ :

Exemple 3.1

The image shows four staves of musical notation in a single system. The first three staves contain melodic lines with various rhythmic values and accidentals. The fourth staff continues the melodic line. Below the system is a separate staff showing a pentatonic scale with five notes, each marked with a lowercase 't' or an uppercase 'T' underneath it.

Exemple 3.2

The image shows two staves of musical notation in a single system. The first staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff continues the melodic line. Below the system is a separate staff showing a pentatonic scale with five notes, each marked with a lowercase 't' or an uppercase 'T' underneath it.

Ex. mus. 3 : Chants de MA NE NE.

⁵⁴ HELFFER, Mireille, « Réflexions concernant le chant épique tibétain », *Asian Music*, vol. 10, n° 2 (1979), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/833988> [Site consulté le 10 janvier 2016], p. 97-108 ; SAMUEL, Geoffrey, « Songs of Lhasa », *Ethnomusicology*, vol. 20, n° 3 (1976), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/851044> [Site consulté le 14 janvier 2016], p. 408-435.

⁵⁵ HELFFER, Mireille, « Réflexions concernant le chant épique Tibétain », p. 97-99.

On peut apercevoir qu'il s'agit bien d'une transposition de la même échelle pentatonique dans les deux exemples. Voyons à présent l'exemple musical 4⁵⁶ :



Ex. mus. 4 : Chant de *Ge Sar*.

On constate, dans cet exemple, le changement par substitution de l'échelle pentatonique de *la, do, ré, mi, sol* à l'échelle *la, si, ré, mi, sol*, par le changement d'un seul degré.

Au Népal, le pentatonisme anhémitonique est fréquemment utilisé dans les chants populaires⁵⁷, présentant des caractéristiques spécifiques en provenance de la « fusion des styles des deux cultures limitrophes : l'Inde apporte ses échelles complexes, ses motifs mélodiques et rythmiques, et le Tibet, ses échelles pentatoniques, les notes tenues⁵⁸ ». Nous présentons ci-après un exemple de chant népalais basé sur une échelle pentatonique anhémitonique qui subit une métabole au milieu du chant (Ex. mus. 5)⁵⁹ :

⁵⁶ HELFFER, Mireille, « Réflexions concernant le chant épique Tibétain », p. 105 *sqq.*

⁵⁷ TINGEY, Carol, « Auspicious Women, Auspicious Songs : maṅgalinī and their Music at the Court of Kathmandu », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 2 (1993), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3060750> [Site consulté le 18 janvier 2016], p. 63.

⁵⁸ KAUFMANN, Walter, « The Folksongs of Nepal », *Ethnomusicology*, vol. 6, n° 2 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/924670> [Site consulté le 22 janvier 2016], p. 112-113.

⁵⁹ *Ibid.*, 103.



Ex. mus. 5 : Chant du Népal.

Au Vietnam, la musique est très proche de la musique chinoise en relation avec les instruments utilisés, la terminologie musicale et la notation, à l'exception des systèmes musicaux⁶⁰. En effet, musique savante, populaire et rituelle, sont tous des répertoires présentant un pentatonisme dans les systèmes musicaux utilisés et qui puisent dans les deux genres hémitonique et anhémitonique. Les recherches de Tran Van Khê démontrent bien la multitude des systèmes musicaux pentatoniques avec « la diversité des aspects des octaves, la variabilité des degrés d'appui, la présence et l'absence des degrés auxiliaires et l'existence de la métabole⁶¹ ». Mais, malgré cette diversité de répertoires, les liens entre eux sont assez étroits⁶².

Ce qui est intéressant dans la musique vietnamienne, c'est la notion de mode sur laquelle sont basés ces systèmes musicaux pentatoniques, où on constate une hiérarchie des degrés, l'existence d'un degré fondamental, des degrés secondaires fixes, des

⁶⁰ TRAN, Van Khê, *Musique du Viet-Nam*, p.19-20 ; KEEFE, Douglas, BURNS, Edward, et NGUYEN, Phong [dir.], « Vietnamese Modal Scales of the Dan Tranh », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 8, n° 4 (1991), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40285522> [Site consulté le 29 janvier 2016], p. 449-458.

⁶¹ TRAN, Van Khê, *Musique du Viet-Nam*, p. 47 sqq.

⁶² TRAN, Van Khê, « La musique populaire au Vietnam. Ses attaches avec la musique de tradition savante ou la musique rituelle », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 18 (1966), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/834635> [Site consulté le 2 janvier 2016], p. 2.

ornements et aussi un sentiment modal⁶³. On peut citer les deux modes les plus connus et les plus utilisés dans la musique traditionnelle vietnamienne, dite classique : le mode *B̄ac* et le mode *Nam*⁶⁴.

La musique populaire vietnamienne est aussi très représentative du pentatonisme. À l'exception de quelques échelles de type ditonique, tritonique ou tetratonique, les chants populaires, comme les berceuses, les chants pour enfants, les chansons de travail appelées *Hò*, les chansons d'amour appelées *Ly* et les chants de fêtes, sont tous fondés sur des modes pentatoniques qui ne sont que des aspects des modes de la musique savante⁶⁵.

Quant à la musique rituelle, elle est présente dans plusieurs répertoires tels que les chants de cultes et la musique de funérailles, qui puisent essentiellement dans des modes pentatoniques⁶⁶. La musique bouddhique représentative du « Nord (*B̄ac tông*) qui se compose de l'Inde septentrionale, de la Chine, du Japon, de la Corée et du Vietnam⁶⁷ » est aussi pentatonique, mais Tran Van Khê affirme la particularité du bouddhisme vietnamien par rapport aux autres régions.

En effet, une variété de modes sont essentiellement utilisés dans la musique rituelle. Prenant l'exemple des modes les plus courants *Ai* et *Thiên* dans le centre et *Xuân*, *Ai* et *Đao* dans le sud, ils peuvent tous avoir plusieurs aspects ou formes suite à des transpositions ou des métaboles⁶⁸. Voici un tableau comparatif des échelles pentatoniques dans la musique vietnamienne selon *Tran Van Khê* :

⁶³ NORTON, Barley, « Singing the Past: Vietnamese “Ca Tru,” Memory, and Mode », *Asian Music*, vol. 36, n° 2 (2005), [en ligne].

<https://search-proquest-com.www.ezp.biu-montpellier.fr/iimp/docview/1225490> [Site consulté le 05 mai 2017], p. 36-37.

⁶⁴ PICARD, François, *Lexique des musiques d'Asie orientale (Chine, Corée, Japon, Vietnam)*, Paris, Éditions YOU-FENG, 2006, p. 119-121 ; TRAN, Van Khê, *Musique du Viet-Nam*, p. 48-49 ; ADDISS, Stephen, « Hat a Dao, the Sung Poetry of North Vietnam », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 93, n° 1 (1973), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/600514> [Site consulté le 20 mai 2017], p. 27-28.

⁶⁵ TRAN, Van Khê, « La musique populaire au Vietnam... », p. 3-8.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

⁶⁷ TRAN, Van Khê, *VIET NAM Musique bouddhique...*, p. 3 sqq.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 4-14.

Tableau 1⁶⁹ : Tableau comparatif des échelles pentatoniques dans la musique vietnamienne.

	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol
Gamme tempérée	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Echelle complète (degrés principaux et auxiliaires)	Hồ	xu (xu)	xang	xê	công (an)	liu	ú (u)	xang	xê			
Echelle Bắc	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Echelle Nhạc	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Echelle Sáp	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Echelle Nam (de Huế)	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Echelle Nam (du Sud)	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Echelle Oán (du Sud)	o	o	o	o	o	o	x	o	x	o	o	o
Echelle Vong-co (du Sud)	o	o	o	o	o	o	x	o	x	o	o	o
Echelle Nam Ai (Tu đại canh, de Huế)	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Echelle Hồ mái đáy (de Huế)	o	o	o	o	o	o	x	o	o	o	o	o
Echelle Sa mạc (Nord Vietnam)	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o

Degrés principaux: o
 Degrés auxiliaires: x
 Degrés d'appui: n

⁶⁹ TRAN, Van Khê, *Musique du Viet-Nam*, p. 46 sqq.

La musique coréenne est également fondée essentiellement sur des modes pentatoniques à caractère anhémitonique et elle diffère par rapport aux autres musiques de l'Asie orientale par son riche aspect rythmique. On revoit ici la notion de mode qui est fondamentale, puisque le pentatonisme coréen comporte « une hiérarchie des hauteurs, certains passages mélodiques significatifs et une ornementation spécifique⁷⁰ ».

Deux modes principaux, *P'yōngjo* essentiellement et *Kyemyōnjo*, sur lesquels est basée la musique de cour royale⁷¹, et qui peuvent se présenter sous plusieurs aspects dus à des métaboles, ou bien des transpositions des mêmes modes. Nous présentons dans l'exemple qui suit ces modes dans leurs différents aspects (Ex. mus. 6)⁷² :

The image displays two musical examples, P'yōngjo and Kyemyōnjo, each represented by two staves of music. P'yōngjo is shown in a single octave with notes G4, A4, B4, C5, and D5. Kyemyōnjo is shown in a single octave with notes G4, A4, B4, C5, D5, and E5. Both are written in a simple, clear notation on a five-line staff.

Ex. mus. 6 : Modes pentatoniques de la musique de cour coréenne.

La musique populaire, cérémoniale et rituelle⁷³ coréenne, utilise aussi les deux modes de la musique de cour sous des aspects différents, essentiellement le mode *Kyemyōnjo*, le plus employé dans le *P'ansori*⁷⁴ (chant de théâtre populaire). Citons aussi les modes *namnyōkung* (tonalité *la*), *kosōnkung* (tonalité *mi*) et *songsin hwangjongkung* (tonalité *do*) pour la musique du temple de Confucius⁷⁵.

⁷⁰ PICARD, François, *Lexique des musiques d'Asie orientale*, p. 47 sqq.

⁷¹ SHON, Eun Kyung, « Le Sinawi, évolution et artistisation : études analytiques des caractéristiques musicales (Corée) », Thèse de doctorat en musicologie (spécialité ethnomusicologie), Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 69-72.

⁷² PICARD, François, *Lexique des musiques d'Asie orientale*, p. 47 sqq ; TRAN, Quang Hai, « Traditional Music of Korea by Seoul Studio ; National Classical Music Institute Seoul », *Yearbook for Traditional Music*, vol.15 (1983), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768664> [Site consulté le 14 décembre 2016], p. 190 ; HAHN, Man-young, « Folk Songs of Korean Rural Life and Their Characteristics Based on the Rice Farming Songs », *Asian Music*, vol. 9, n° 2 (1978), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/833753> [Site consulté le 10 décembre 2016], p. 25.

⁷³ HAHN, Man-young, « The Four Musical Types of Buddhist Chant in Korea », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 15 (1983), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768641> [Site consulté le 12 décembre 2016], p. 48-49 ; PROVINE, Robert, « The Treatise on Ceremonial Music (1430) in the Annals of the Korean King Sejong », *Ethnomusicology*, vol. 18, n° 1 (1974), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/850057> [Site consulté le 15 décembre 2016], p. 5-12.

⁷⁴ TRAN, Quang Hai, «Traditional Music of Korea by Seoul Studio », p. 190 sqq.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 187 sqq.

Au Japon, comme toutes les régions de l'Asie orientale, la musique était en relation directe avec la musique chinoise, avec toutes ses spécificités⁷⁶ :

Les éléments fondamentaux de la théorie chinoise ont survécu longtemps dans les traités manuscrits japonais : le système pentatonique et ses modes, l'échelle chromatique de douze notes développée par la génération de quintes, le rôle des notes de rien, etc. Mais fidèlement, si les sources japonaises ont préservé ces principes de base de la théorie chinoise, certaines variantes spécifiquement japonaises ont commencé à apparaître, d'abord, d'une manière cachée, mais plus tard avec de plus en plus de degrés d'ouverture⁷⁷.

En effet, les échelles pentatoniques les plus représentatives de la musique de cour impériale appelée *Gagaku*, sont l'échelle *Rio* (*do, ré, mi, sol, la*) et l'échelle *Ritsu* (*do, ré, fa, sol, la*), qui peuvent, à la suite de métaboles et de transpositions, prendre diverses allures et formes (Ex. mus. 7)⁷⁸ :

Rio	Ritsu
<p><i>Ichikotsu-chō</i></p> <p>T T 3 T</p>	<p><i>Hyōjō</i></p> <p>T 3 T T</p>
<p><i>Taishiki-chō</i></p> <p>T T 3 T</p>	<p><i>Ōshiki-chō</i></p> <p>T 3 T T</p>
<p><i>Sōjō</i></p> <p>T T 3 T</p>	<p><i>Banshiki-chō</i></p> <p>T 3 T T</p>

Ex. mus. 7 : Exemples d'échelles pentatoniques *Rio* et *Ritsu*.

Pour le cas de la musique populaire japonaise, elle se fonde essentiellement sur deux types d'échelles pentatoniques : *Yo* et *In* (dures et douces). La première, *Yo*, est

⁷⁶ KRAUS, Alexandre, *La musique du Japon*, Florence, Imprimerie de l'Arte della stampa, 1879, p. 31-36.

⁷⁷ KARPATI, János, « Tonality in Japanese Court Music », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 25, fasc. 1/4 (1983), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901970> [Site consulté le 17 avril 2016], p. 175.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 176.

une échelle pentatonique anhémitonique *ré, mi, sol, la, si*, qui peut prendre trois aspects différents (Ex. mus. 8)⁷⁹ :

—	<i>Kyu</i>	<i>Sho</i>	<i>Kaku</i>	<i>Chi</i>	<i>U</i>
	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>
—	<i>Kyu</i>	<i>Sho</i>	<i>Kaku</i>	<i>Chi</i>	<i>Ei-U</i>
	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>do</i>
—	<i>Kyu</i>	<i>Eisho</i>	<i>Kaku</i>	<i>Chi</i>	<i>Ei-U</i>
	<i>ré</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>do</i>

Ex. mus. 8 : Variétés des aspects de l'échelle *Yo*.

Cependant, l'échelle *In* désigne un pentatonisme hémitonique avec l'échelle *ré, mi^b, sol, la, si^b* qui peut aussi prendre plusieurs aspects tels que l'absence d'une altération sur le *mi* ou sur le *si*, ou bien le changement d'un degré avec par un autre tels que *sol* par *fa* ou *si^b* par *do*, etc. D'autres aspects existent par transposition de l'échelle principale ou de l'une des dérivées⁸⁰, avec un « caractère multi-facettes des chansons folkloriques japonaises, permettant l'alternance et la modulation entre les différents systèmes »⁸¹. Nous présentons ci-après de quelques aspects de cette échelle pentatonique hémitonique fondés sur le Koto⁸² (Ex. mus. 9)⁸³ :

⁷⁹ TRAN, Van Khê, « The Influence of the Meiji Period on Japanese Children's Music by Elisabeth May », *Revue de Musicologie*, vol. 50, n° 128 (1964), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927552> [Site consulté le 10 avril 2016], p. 151 ; PICARD, François, *Lexique des musiques d'Asie orientale*, p. 81-82 ; JUNKO, Kitagawa, « Some Aspects of Japanese Popular Music », *Popular Music*, vol. 10, n° 3 (1991), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/853148> [Site consulté le 15 avril 2016], p. 305-306.

MAKI, Okada et GERALD, Groemer [dir.], « Musical Characteristics of Enka », *Popular Music*, vol. 10, n° 3(1991), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/853147> [Site consulté le 2 avril 2016], p. 284-288.

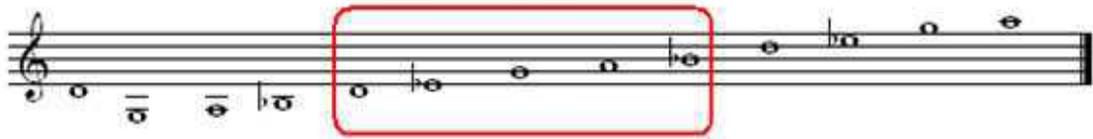
⁸⁰ HANDSCIN, Jacques, *Der Toncharakter*, Zurich, Atlantis, 1948, p. 52 ; TRAN, Van Khê, « The Influence of the Meiji Period on Japanese... », p. 151-152.

⁸¹ KÁRPÁTI, János, « Music of Female Shamans in Japan », *Studia Musicologica*, vol. 54, n° 3 (2013), [en ligne]. <https://search-proquest-com.www.ezp.biu-montpellier.fr/iimp/docview/1677340055> [Site consulté le 5 mai 2017], p. 254.

⁸² Le *koto* est une sorte de cithare utilisée en musique japonaise.

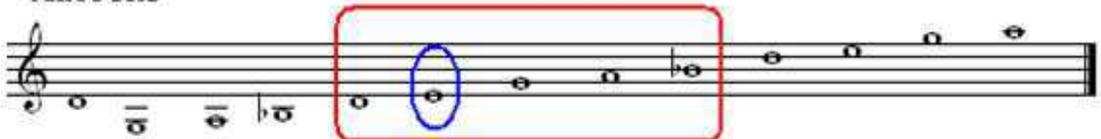
⁸³ ABRAHAM, Otto et HORNBOSTEL, Erich Moritzvon [dir.], « Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner (Études sur le système de son et la musique des Japonais) », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 4, n° 2 (1903), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929003> [Site consulté le 09 avril 2016], p. 325-327 ; PICARD, François, *Lexique des musiques d'Asie orientale*, p. 81-82.

Hirajoshi



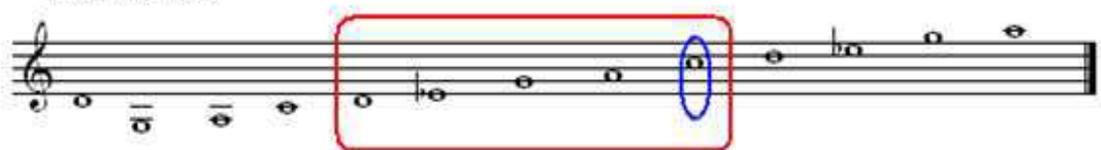
- Suppression d'altération :

Akebono



- Changement de degré :

Han-Kumoi

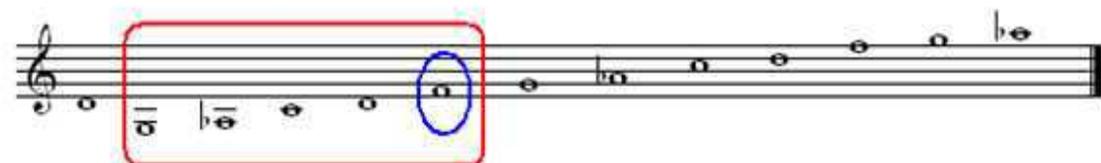


- Transposition

Kumoi

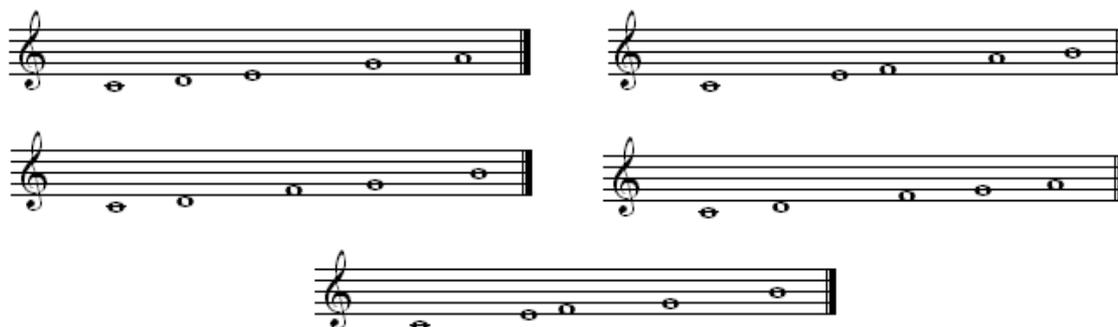


Han-Iwato



Ex. mus. 9 : Différents aspects de l'échelle *In*.

Dans la musique de l'Indonésie et de quelques régions de la Malaisie⁸⁴ et des pays du Thaï Khmer, la relation avec les musiques de l'est asiatique est très présente, surtout dans la musique populaire, où on trouve une utilisation d'échelles pentatoniques hémitoniques et anhémitoniques similaire à la musique chinoise et japonaise (Ex. mus. 10)⁸⁵.



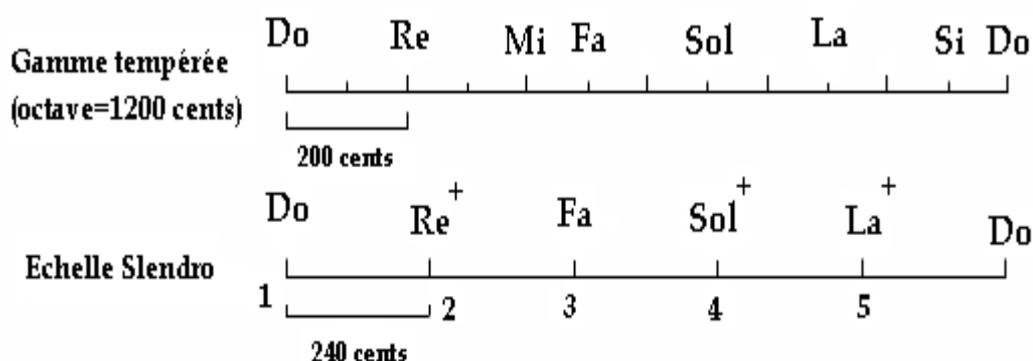
Ex. mus. 10 : Quelques modes pentatoniques en musique thaïlandaise.

En revanche, l'un des pentatonismes les plus particuliers au monde, appelé l'échelle équipentatonique, est présent dans les musiques de *gamelan* dans les régions du sud-est asiatique, à savoir les grandes îles de l'Indonésie : Java, Bali et Sunda, et le groupe du Thaï Khmer composé de la Thaïlande, du Cambodge, du Laos et de la Birmanie.

⁸⁴ MYERS, Charles Samuel, « A Study of Sarawak Music », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 15, h. 2 (1914), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929512> [Site consulté le 2 février 2017], p. 299-303 ; HILARIAN, Larry Francis, « The Structure and Development of the Gambus (Malay-Lutes) », *The Galpin Society Journal*, vol. 58 (2005), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929512> [Site consulté le 5 février 2017], p. 77 ; TAN, Sooi-Beng, « From Popular to "Traditional" Theater: The Dynamics of Change in Bangsawan of Malaysia », *Ethnomusicology*, vol. 33, n° 2 (1989), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/924397> [Site consulté le 9 février 2017], p. 241-249.

⁸⁵ HANDSCIN, Jacques, « sans titre », *Acta Musicologica*, vol. 22, International Musicological Society 1950, p. 170 ; MORTON, David, *Thai traditional music: Hot-House plant or sturdy stock*, [en ligne]. http://www.siamese-heritage.org/jsspdf/1961/JSS_058_2b_Morton_ThaiTraditionalMusic.pdf [Site consulté le 12 mars 2017], p. 36 ; CHEN DURIYANGA, Phra, « Siamese Music », *Asian Music*, vol. 13, n° 2 (1982), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/833879> [Site consulté le 21 mars 2017], p. 55-90 ; ZAW, Khin, « Burmese Music (A Preliminary Enquiry) », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol.10, n° 3 (1940), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/608839> [Site consulté le 15 juin 2017], p. 724-737 ; LARSEN, Hans Peter, « The Music of the Lisu of Northern Thailand », *Asian Folklore Studies*, vol. 43, n° 1 (1984), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1178097> [Site consulté le 15 juin 2017], p. 47-50 ; BECKER, Judith Omans, « Music of the Pwo Karen of Northern Thailand », *Ethnomusicology*, vol. 8, n° 2 (1964), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/849858> [Site consulté le 13 juin 2017], p. 142-149.

En effet, dans la musique javanaise on trouve un aspect pentatonique appelé l'échelle *Slendro*, qu'on peut nommer échelle équipentatonique à cause de sa conception à base de cinq intervalles équidistants⁸⁶ selon les représentations de Jaap Kunst donnant des intervalles approximativement égaux à 240 cents (Ex. mus. 11)⁸⁷ :



Ex. mus. 11 : Présentation de l'échelle équipentatonique.

En plus de l'échelle *Slendro*, il existe des échelles pentatoniques *Sorog* et *Saléndro* de l'île de la Sonde⁸⁸ en plus d'une échelle heptatonique composée de sept intervalles inégaux et appelée *Pelog*. Cette échelle est similaire à celle présente dans les pays du groupe du Thaï Khmer, et malgré son caractère heptatonique théorique, les degrés quatre et sept sont utilisés comme notes ornementales ou modulateurs⁸⁹.

La différence fondamentale est la suivante : alors que les deux structures sont fondamentalement pentatoniques, le système *pelog*

⁸⁶ CARTERETTE, Edward Charles et KENDALL, Roger [dir.], « On the Tuning and Stretched Octave of Javanese Gamelans », *Leonardo Music Journal*, vol. 4 (1994), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1513182> [Site consulté le 5 mars 2017], p. 59-60.

⁸⁷ JONES, Arthur Morris, « Indonesia and Africa : The Xylophone as a Culture-Indicator », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 89, n° 2 (1959), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/2844267> [Site consulté le 9 février 2016], p. 167 ; KUNST, Jaap, « A Musicological Argument for Cultural Relationship between Indonesia : Probably the Isle of Java, and Central Africa », *Proceedings of the Musical Association*, (1935-1936), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/765551> [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 62-63.

⁸⁸ VAN ZANTEN, Wim, « Musical Aspects of Popular Music and Pop Sunda in West Java », *A History of Popular Music*, 2014, [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0zn.15> [Site consulté le 17 mars 2017], p. 325-344 ; MANUEL, Peter et BAIER, Randall, « Jaipongan : Indigenous Popular Music of West Java », *Asian Music*, vol. 18, n° 1 (1986), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/834160> [Site consulté le 19 mars 2017], p. 104.

⁸⁹ TRAN, Van Khê, « MUSICALES (TRADITIONS)-Musiques de l'Asie du Sud-est », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musicales-traditions-musiques-de-l-asie-du-sud-est> [Site consulté le 20 mars 2017], p. 8.

permet deux tons supplémentaires dans l'octave, tandis que slendro est purement pentatonique, avec des intervalles tendant à l'équidistance⁹⁰.

La notion de mode ou *Pathet*, est identifiable dans la musique indonésienne, puisque les échelles *Slendro* et *Pelog* présentent une hiérarchisation des notes et des atmosphères modales⁹¹. Voici les *Pathet*, dans les deux échelles citées (Ex. mus. 12)⁹² :

	<i>SLENDRO</i>	<i>PELOG</i>
<i>Nem</i>		<i>Bem</i>
<i>Sanga</i>		<i>Barang</i>
<i>Manyura</i>		

Ex. mus. 12 : *Pathet* des échelles *Slendro* et *Pelog*.

De nos jours, on peut observer que quelques types d'échelles *Slendro* et *Pelog* ont subi une influence extérieure, essentiellement celle de la rive occidentale colonisatrice, où les instruments utilisés sont accordés naturellement, ce qui a provoqué la perte du caractère équidistant des intervalles formant ces deux échelles⁹³.

Le pentatonisme est présent aussi dans la musique des Philippines avec ses deux caractères anhémitonique et hémitonique⁹⁴. On les divise selon la situation géographique, à savoir les échelles anhémitoniques au nord en relation avec les pays le

⁹⁰ MCPHEE, Colin, « The Five-tone Gamelan music of Bali », *The Musical Quarterly*, vol. 35, n° 2 (1949), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/740124>[Site consulté le 11 mars 2017], p. 257.

⁹¹ BASSET, Catherine, *Musiques de Bali à Java. L'ordre et la fête*, Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1995, p. 145.

⁹² *Ibid.*, p. 142-151.

⁹³ JONES, Arthur Morris, « Indonesia and Africa: The Xylophone... », p. 155 *sqq.*

⁹⁴ DENSMORE, Frances, « The Music of the Filipinos », *American Anthropologist*, vol. 8, n° 4 (1906), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/659182>[Site consulté le 14 avril 2017], p. 623-631.

sud-est asiatique, et les échelles hémitoniques au sud par rapport à la position de l'Indonésie et de la Malaisie. En voici quelques exemples (Ex. mus. 13)⁹⁵ :

Echelle pentatonique hémitonique

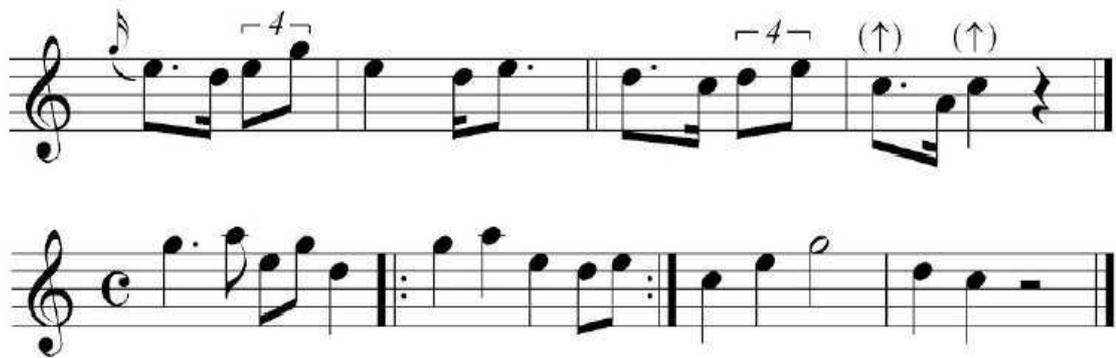
Echelle pentatonique anhémitonique

Ex. mus. 13 : Exemples d'échelles pentatoniques hémitoniques et anhémitoniques en Philippines.

En Mongolie, la musique, à part quelques traits heptatoniques dispersés, est caractérisée par des chants diphoniques⁹⁶ qui « mettent en œuvre une échelle

⁹⁵ MACEDA, José, « In Search of a Source of Pentatonic Hemitonic... », p. 216 *sqq* ; MACEDA, José, « Chants from Sagada Mountain Province, Philippines (Part II) », *Ethnomusicology*, vol. 2, n° 3 (1958), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/924652> [Site consulté le 27 avril 2017], p. 97-101.

pentatonique constante⁹⁷ ». En effet, elle est fondée essentiellement sur une seule échelle pentatonique de type *fa, sol, la, do, ré*, « les Mongols Ordos, ainsi que les Mongols méridionaux, ont tous gardé intacte cette gamme, qui ne connaît pas les demi-tons. Elle se répète aux octaves, et en somme elle est la même que celle de leurs voisins chinois du nord⁹⁸ ». Cet aspect est caractérisé par un cheminement mélodique enrichi par des sauts brusques employant de grands intervalles : quintes, sixtes et neuvièmes⁹⁹. Le demi-ton commence à apparaître en approchant des frontières sibériennes chez les Mongols du nord, tels que les Bouriates et les Mongols de l'Altai¹⁰⁰. Nous présentons ci-après deux exemples de chant mongol sur une transposition de la gamme pentatonique en *do* (Ex. mus. 14)¹⁰¹, où l'on constate que quelques degrés sont instables signalés par (↑) :



Ex. mus. 14 : Chants *Bargu* Mongol.

⁹⁶ Le « chant diphonique » est un terme générique qui définit toute pratique vocale d'une seule personne superposant volontairement deux sons simultanément avec sa voix. C'est une mélodie d'harmoniques chantée au-dessus d'un son fondamental appelé bourdon.

⁹⁷ DESJACQUES, Alain, « La dimension orphique de la musique mongole », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 3 (15 octobre 2011), [En ligne], <http://ethnomusicologie.revues.org/2384> [Site consulté le 30 septembre 2016], p. 106.

⁹⁸ KLER, Joseph, « Chants de nomades au pays des Ordos », *Oriens*, vol.12, n° 1/2 (1959), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1580194> [Site consulté le 29 septembre 2016], p. 193-194.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ HOPPÁL, Mihály, SIPOS, Janos [dir.], *Shaman Songs*, Budapest, International Society for Shamanistic Research, 2010, p. 47.

Le *Râga* dans la musique de l'Inde est fondé essentiellement sur un système pentatonique, malgré l'allure heptatonique générale¹⁰².

Un raga doit au moins posséder cinq notes pour être musicalement viable et les exemples de raga toniques ne manquent pas [...] le vaste répertoire de raga présentant sept ou huit pouvant se rapporter à l'un ou l'autre de ces pentatoniques. L'intérêt de ce qu'il nomme « pentatonique associé » et qu'il considère comme « la colonne vertébrale du raga » réside dans la richesse des variations que l'on peut obtenir à partir d'un thème, en utilisant les cinq notes les plus importantes d'un raga, degrés essentiels qui en préservent l'unité¹⁰³.

En effet, cette richesse est identifiable à plusieurs niveaux. On pourra trouver des échelles purement pentatoniques, ou bien d'autres, qui sont appelées des *Râga* secondaires, et qui sont heptatoniques ou hexatoniques en formes ascendantes et pentatoniques en descendant et vice versa¹⁰⁴. Ceci engendrera qu'« à partir d'un seul prototype de la musique indienne, l'on peut obtenir 225 échelles pentaphoniques et pentatoniques authentiques, multipliée par 72, cette somme atteint 16200 échelles composées uniquement de cinq degrés d'une octave¹⁰⁵. », et dans le tableau qui suit, on offrira une brève présentation de quelques *Râgas* pentatoniques appelés *Audava*¹⁰⁶ avec les bases et leurs dérivés¹⁰⁷ :

¹⁰² DANIELOU, Alain, « The Use of the Indian Traditional Method in the Classification of Melodies », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 18 (1966), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/745957> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 54-55 ; AUBOUX, François, *L'Art du raga. La musique classique de l'Inde du Nord*, Paris, Musique ouverte, 2003, p. 59-64.

¹⁰³ BRUGUIÈRE, Philippe, « François AUBOUX : L'Art du raga. La musique classique de l'Inde du Nord », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, formes musicales (2004), p. 353.

¹⁰⁴ ROWELL, Lewis, « Scale and Mode in the Music of the Early Tamils of South India », *Music Theory Spectrum*, vol. 22, n° 2 (2000), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/745957> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 135-156 ; MORRIS, Robert, « Variation and Process in South Indian Music: Some Kritis and their Sangatis », *Music Theory Spectrum*, vol. 23, n° 1 (2001), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2001.23.1.74> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 74-89 ; MORRIS, Robert et RAVIKIRAN, Chitravina N. [dir.], « Ravikiran's Concept of Melharmony: An Inquiry into Harmony in South Indian Ragas », *Music Theory Spectrum*, vol. 28, n° 2 (2006), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2006.28.2.255> [Site consulté le 25 janvier 2018], p. 264-267 ; CLOUGH, John, DOUTHETT, Jack, RAMANATHAN, N. et ROWELL, Lewis [dir.], « Early Indian Heptatonic Scales and Recent Diatonic Theory », *Music Theory Spectrum*, vol. 15, n° 1 (1993), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/745908> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 36-58 ; JAIRAZBHOY, Nazir Ali, « Factors Underlying Important Notes in North Indian Music », *Ethnomusicology*, vol. 16, n° 1 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/850443> [Site consulté le 10 janvier 2018], p. 63-76.

¹⁰⁵ MUKHERJEE, Prithwindra, *Thât/Mélakartâ. Les échelles fondamentales de la musique indienne du Nord et du Sud*, Paris, Éditions Publibook Université, 2010, p. 424.

¹⁰⁶ DORNA, Monika, « Indian Folk Songs in the Major Pentatonic Scale », *Journal of the Indian Musicological Society*, vol. 40 (2009), [en ligne]. <https://search-proquest-com> [Site consulté le 19 octobre 2017], p. 146.

¹⁰⁷ MUKHERJEE, Prithwindra, *Thât/Mélakartâ. Les échelles fondamentales...*, p. 47-123 ; DANIELOU, Alain, *La musique de l'Inde du Nord*, Saint-Clément, Hermès, 1995, p. 24-25.

Tableau 2 : Râgas pentatoniques.

Râga	Dérivés	Échelle	
<i>BHÛPÂLÎ</i>	-Deśakâra -Jaita kalyâna -Aduva Devagirî	<i>do, ré, mi, sol, la</i>	
	-Bibhâsa -Revâ	<i>do, ré^b, mi, sol, la^b</i>	
	Śivarañjanî	<i>do, ré, mi^b, sol, la</i>	
	Bhûpâla Todî	<i>do, ré^b, mi^b, sol, la^b</i>	
	<i>DURGÂ</i>	-Śuddha Malhâra -Jaladhara Kedâra	<i>do, ré, fa, sol, la</i>
		Mañgala Bhairava	<i>do, ré^b, fa, sol, la</i>
-Gunakârî -Jogiyâ		<i>do, ré^b, fa, sol, la^b</i>	
<i>VRNDÂBANÎ SÂRANGA</i>		Sâlanga	<i>do, ré, fa, sol, si</i>
		-Madhumâda Sâranga -Megha Malhâra	<i>do, ré, fa, sol, si^b</i>
	Bairâgî Bhairava	<i>do, ré^b, fa, sol, si^b</i>	
	<i>MÂLAKAUNSA</i>	<i>do, mi^b, fa, la^b, si^b</i>	

Râga	Dérivés	Échelle
	Candrakaunsa	<i>do, mi^b, fa, la^b, si</i>
	Hemanata	<i>do, mi, fa, la, si</i>
TILANGA	Joga	<i>do, mi, fa, sol, si^b</i>
	Madhukaunsa	<i>do, mi^b, fa[#], sol, si^b</i>
ABHOGÎ	Abhogî kanâdâ	<i>do, ré, mi^b, fa, la</i>

Les *Râgas* pentatoniques se présentent sous les deux formes : anhémitonique et hémitonique. On peut aussi observer les mêmes échelles pour différents *Râgas*, mais la différence se situe dans l'interprétation, où chaque *Râga* pourra présenter des spécificités telles que le registre, le caractère, la variété des toniques¹⁰⁸ et des degrés essentiels. Généralement, la tonique, la quinte et l'octave (*do, sol, do*) sont inaltérables, la seconde, la tierce et la septième peuvent être bémolisées alors que la quarte peut être diésée.

La musique populaire en Turquie présente aussi quelques traits de pentatonisme reflétant l'influence de l'Extrême-Orient et l'Asie centrale, d'où le peuple turc est originaire. Mais la présence de ces traits reste très partielle selon certains chercheurs.

Si l'on se base sur des phénomènes analogues dans d'autres cultures et en particulier en Europe, on peut supposer que la musique populaire turque a conservé, dans une mesure importante, des traits d'origine asiatique. Cette hypothèse ne se vérifie qu'en partie. Nous trouvons d'une part des formes ou des genres musicaux indiquant clairement leur origine centre-asiatique et d'autres part, des chants populaires ayant un style encore plus fortement mélodique que les airs de la musique savante¹⁰⁹.

¹⁰⁸ ALTER, Andrew, « Garhwali Bagpipes : Syncretic Processes in a North Indian Regional Musical Tradition », *Asian Music*, vol. 29, n° 1 (1998), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/834409> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 10.

¹⁰⁹ REINHARD, Ursula et Kurt, *Musique de Turquie*, Paris, Buchet/Chastel, 1969, p. 207-208 ; SAYGUN, Adnan, « Türk Halk Musikisinde Pentatonizm broşürü üzerine (Le Pentatonisme dans la musique folklorique turque) », *Orkestra*, n° 160 (1986), p. 2-6.

Mais d'autres chercheurs affirment qu'« au fil des premières écoutes, en effet, on n'y remarque pas de pentatonismes, encore moins de ces profils crénelés observables dans certains chants traditionnels en pentatonique. En revanche, on repère fréquemment, dans telle ou telle formule, la référence structurelle aux tournures d'une pentatonie sous-jacente »¹¹⁰. L'exemple suivant est une transcription d'une musique folklorique turque, présentant une échelle pentatonique avec une ligne mélodique descendante (Ex. mus. 15)¹¹¹ :



Ex. mus. 15 : Musique folklorique turque.

Des pays de la péninsule arabique utilisent parfois des échelles pentatoniques dans leurs musiques. On peut citer essentiellement le Bahreïn, Oman et le Yémen, qui présentent des pratiques musicales telles que les danses (*al-Lîwâ*, *al-Tambarâ*) et les rites (*al-Zâr*) en relation directe avec le *Tumbûra* (instrument à cordes) et le *Çurnây* (instrument à vent), et qui sont généralement d'origine africaine, parvenus en Arabie par le biais du commerce des esclaves amenés du Kenya, de la Tanzanie, de la Somalie et du Soudan, et qui sont devenus une partie essentielle de la société de ces pays¹¹². Dans la majorité des échelles pentatoniques, l'échelle anhémitonique est la plus courante et la

¹¹⁰ LABUSSIÈRE, Annie, « Voix de Turquie : Une étude stylistique de chants traditionnels à voix nue », *Musurgia*, vol. 15 (2008), [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-musurgia-2008-4-page-5.htm> [Site consulté le 25 janvier 2018], p. 9 ; REINHARD, Kurt, « Types of Turkmenian Songs in Turkey », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 9 (1957), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/834979> [Site consulté le 11 janvier 2018], p. 54.

¹¹¹ SAYGUN, Adnan, « Quelques réflexions sur certaines affinités des musiques folkloriques turque et hongroise », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 5, fasc. 1/4 (1963), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901568> [Site consulté le 25 janvier 2018], p. 515-516.

¹¹² ABDALLAH KHALIFA, Khaled, « al-Tumbûra (LaTamboura) », *Culture populaire*, vol. 19 (2012), p. 136-138 ; ABDALLAH KHALIFA, Khaled, « 'Âlat al-Çurnây wa Fann al-Lîwâ (L'instrument Çurnây et l'art de la Lîwâ) », *Culture populaire*, vol.17 (2012), p. 121.

plus utilisée¹¹³. Voici un exemple de chant exécuté lors de la danse *Tumbûra*, où on pourra déceler une échelle pentatonique anhémitonique *mi^b, fa, sol, si^b, do*, avec une mélodie à caractère descendant accompagnée par l'instrument à cordes *Tumbûra* (mentionné « lyre » dans la transcription), qui joue aussi une autre ligne mélodique pentatonique et dont l'accordage est pentatonique¹¹⁴ (Ex. mus. 16)¹¹⁵ :

Ex. mus. 16 : Chant de Bahrain.

¹¹³ MOHAMED ABDOU GHANEM, Nizar, « al-Raqâât al-'Afrû Yamaniyya (Les danses Afro-Yéménites) », *Culture populaire*, vol. 5 (2009), p. 127-136.

¹¹⁴ ABDALLAH KHALIFA, Khaled, « al-Tumbûra (La Tamboura)... », p. 137 *sqq.*

¹¹⁵ ROVSING OLSEN, Poul, « La Musique Africaine dans le Golfe Persique », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/942182> [Site consulté le 05 mars 2017], p. 29.

1. 2. Le pentatonisme en Europe

Le continent européen présente une variété de systèmes musicaux, à savoir modaux, tonals et aussi pentatoniques. En effet, des musiques à caractère populaire utilisent la gamme pentatonique dans de multiples répertoires musicaux. Les pays de l'Europe de l'Est sont les plus représentatifs de ce système pentatonique que certains chercheurs rapportent à des origines finno-ougriennes et à des peuples des pays de l'Asie de l'Est¹¹⁶.

À certains peuples finno-ougriens linguistiquement parents, et à certains peuples turcs et tatares que leur civilisation et histoire nous apparentent, et surtout à une région dont le centre est le coude de la Volga et la Kama... On y trouve un mélange extrêmement varié de modes et de formes : pentatonisme de petite ou de grande étendue, du pentatonique sol, do, la et même ré (entendez : la gamme pentatonique est sol-la-do-ré-mi allant jusqu'à sol-la ; dans les cas cités la finale est sol ou do etc.), une pentatonie avec demi-tons... L'ensemble de ces éléments se manifeste de la façon la plus caractéristique dans la musique des Tchérémisses, des Tchouvaches et, partiellement, des Mordves¹¹⁷.

En Russie, la chanson populaire tchérémisses, surtout celle de la montagne, est une chanson fondée sur un seul type de gamme pentatonique simple et sans modulation, la plupart des échantillons sont à caractère descendant et ont pour tonique *sol*, cinquième degré de la gamme pentatonique en question *si^b, do, ré, fa, sol* (Ex. mus. 17)¹¹⁸. Tandis que le répertoire musical des tchérémisses de la forêt présente de multiples chansons à courtes et grandes étendues et qui se diffèrent à ceux des peuples de la montagne par les gammes pentatoniques avec modulations ou transpositions à la quarte ou à la quinte

¹¹⁶ VERNADSKY, Nina, « The Russian Folk-Song », *The Russian Review*, vol. 3, n° 2 (1944), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/125412> [Site consulté le 04 avril 2017], p. 96-97 ; FELFÖLDI, László et PAVAI, István [dir.], « État de la recherche sur la musique et la danse populaires », *Ethnologie française*, vol. 36 (2006), [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2006-2-page-261.htm> [Site consulté le 05 avril 2017], p. 263-264 ; VIKÁR, László, « Archaic Types of Finno-Ugrian Melody », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 14, fasc. 1/4 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901865> [Site consulté le 10 avril 2017], p. 58-60.

¹¹⁷ VARGYAS, Lajos, « Protohistoire de la musique hongroise », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 20, fasc. 1/4 (1978), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901926> [Site consulté le 3 avril 2017], p. 4.

¹¹⁸ VIKÁR, László, « Systématisation musicale des chansons populaires tchérémisses », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 4, fasc. 1/2 (1963), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901708> [Site consulté le 05 avril 2017], p. 91.

inférieure, ce qui donne des chansons plus riches mélodiquement et plus variées¹¹⁹ (Ex. mus. 18)¹²⁰.

T.f. oi, ä-ti-em, ja-ra-tš-mem taš-kem sa - dš - βi - tšə-dəm,
oi, ä-ti-em, ja-ra-tš-mem taš-kem sa - dš - βi - tšə-dəm,
māŋ-džə lük-tən ke-mə-kem-žə oš pe - le - dš - šəm šən-də,
māŋ-džə lük-tən ke-mə-kem-žə oš pe - le - dš - šəm šən-də.

Ex. mus. 17 : Chanson des tchérémisses de la montagne.

a)
b)

Ex. mus. 18 : Chanson des tchérémisses de la forêt.

¹¹⁹ VIKÁR, László, « Systématisation musicale des chansons... », p. 79-83.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 99.

Une gamme pentatonique portant **des demi-tons**, chez les Tchérémisses, se présente sous de courtes étendues et **a comme fondamentale le degré sol**¹²¹ (Ex. mus. 19)¹²² :

T.f. ko - rom pundaš u - tšik-šöm u - tšik - u - tšik man(än) i - da - man;
tšoi - ya üm - bal mö - rš-žöm mö - rš-mö - rš man(än) i - du - man;
tšo-dš-ra pok - šel sšie - γš-žöm sšie - γe - sšie - γe man(än) i - da - man;
lu - mer pok - šel e - γež-šöm e - γež - e - γež man(än) i - da - man.

Ex. mus. 19 : Gamme pentatonique à demi-ton.

La musique des Bachkirs, des turcophones de Russie, puise aussi dans une gamme purement pentatonique, la gamme prenant *do* comme tonique est la plus répandue, mais quelques airs chantés sont en *ré*. Ce pentatonisme comporte quelques spécificités, à savoir la grande étendue, le caractère descendant et la présence d'ornementation¹²³.

Chez les Tatares et essentiellement le Tatares de Kazan, la musique est « exclusivement pentatonique¹²⁴ », et si nous considérons la gamme pentatonique constituée des degrés *do, ré, mi, sol, la*, les gammes les plus répandues dans ce territoire sont des gammes en *la* et *ré*, et de façon minoritaire les gammes en *do* et *sol* (Ex. mus. 20)¹²⁵.

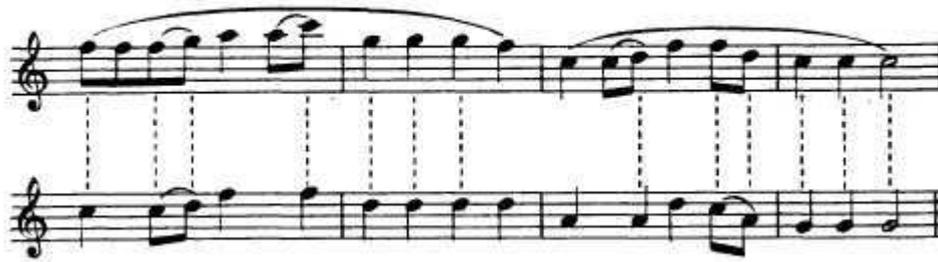
¹²¹ VARGYAS, Lajos, « Protohistoire de la musique... », p. 14 *sqq.*

¹²² *Ibid.*, p. 38.

¹²³ *Ibid.*, p. 10-11.

¹²⁴ *Ibidem*,

¹²⁵ *Ibid.*, p. 12.



Ex. mus. 20 : Chanson des Tatares de Kazan.

En Sibérie, la musique des Tatares Michères¹²⁶ présente des airs se fondant sur des gammes pentatonales en *do, sol, la, ré et mi*, avec des transpositions à la quarte et à la tierce inférieure dans la plupart des cas¹²⁷ (Ex. mus. 21)¹²⁸. Les chants de femmes utilisent aussi le pentatonisme anhémitonique

[e]n l'articulant sur un degré choisi comme note-pivot. Les degrés supérieurs à cette note-pivot sont exploités en mouvements conjoints et forment la mélodie, tandis que les degrés inférieurs sont utilisés en mouvements disjoints, un procédé pentatonique couramment utilisé notamment en Afrique centrale¹²⁹.



Ex. mus. 21 : Air musical chez les Tatares de la Sibérie occidentale.

Des peuples autochtones appelés *Saami*, appartenant à une zone géographique couvrant le nord de la Suède, la Norvège, la Finlande et la péninsule de Kola en

¹²⁶ VIKÁR, László, « Tatar Folksongs », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 39, fasc. 1 (1998), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902508> [Site consulté le 2 avril 2017], p. 20 ; NIGMEDZIANOV, Mahmud, « Some Style Characteristics of Tatar-Mishar Musical Folklore », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 9, fasc. 1/2 (1967), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901580> [Site consulté le 7 avril 2017], p. 25-28.

¹²⁷ VARGYAS, Lajos, « Protohistoire de la musique... », p. 12 *sqq.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁹ GRÜND, Françoise et BOIS, Pierre [dir.], *Musiques de la Toundra et de la Taïga Bouriates, Yakoutes, Toungouses, Nenets et Nganasan*, Maison des Cultures du Monde, 2002, p. 8 ; GRÜND, Françoise et BOIS, Pierre [dir.], *Chant des femmes de la vieille Russie*, Maison des Cultures du Monde, 2004, p. 6-9.

Russie¹³⁰, sont caractérisés par un chant populaire appelé *Juoik*. Ce chant puise essentiellement dans des échelles à trois, quatre et surtout cinq sons, donnant ainsi des échelles pré-pentatoniques ou pentatoniques anhémitoniques¹³¹. Nous présentons ci-dessous la transcription de deux chants *Juoik* avec deux échelles pentatoniques différentes : chant 1 avec l'échelle *do, ré, fa, sol, la* et chant 2 avec l'échelle *la, do, ré, mi, sol*, proposant des mélodies simples rythmiquement et d'allure générale descendante (Ex. mus. 22)¹³².

Ex. mus. 22 : Deux exemples de chants *Juoik*.

Les autres pays appartenant à l'Europe de l'Est, présentent aussi dans leurs musiques, essentiellement populaires (folkloriques ou paysannes), des échelles à caractère pentatonique. La Lituanie, par exemple, surtout dans le sud et le sud-est du pays¹³³, et aussi la Moldavie, l'Ukraine, la Croatie, la Bulgarie la Slovénie, la Roumanie

¹³⁰ JOUSTE, Marko, « Historical Skolt Sami Music and Two Types of Melodic Structures in Leu'dd Tradition », [en ligne]. <http://www.folklore.ee/folklore/vol68/jouste.pdf> [Site consulté le 9 avril 2017], p. 69.

¹³¹ EDSTRÖM, Olle, « From Jojk to Rock & Jojk: Some Remarks on the Process of Change and of the Socially Constructed Meaning of Sami Music », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 44, fasc. 1/2 (2003), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902650> [Site consulté le 12 avril 2017], p. 272-274.

¹³² GRAFF, Ragnwald, « Music of Norwegian Lapland », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 6 (1954), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835203> [Site consulté le 9 avril 2017], p. 29-30 ; WIRTANEN, Trevor, « Music Culture in the Omaha Tribe of North America and the Saami of Northern Scandinavia: An Analysis of the Similarities and Possible Cultural Connections between Vuolle and Bethae wa-an », [en ligne]. <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/187422> [Site consulté le 9 avril 2017], p. 1-19

¹³³ ČETKAUSKAITE, Genovaitė, « Principes du classement du folklore musical lituanien », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 7, fasc. 1/4 (1965), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901429> [Site consulté le 11 février 2017], p. 234.

et la Serbie¹³⁴ présentent des répertoires musicaux se basant sur des mélodies monodiques utilisant des échelles pentatoniques anhémitoniques, mais la Hongrie, selon les recherches essentiellement de Béla Bartók et de Zoltán Kodály, reste la plus représentative¹³⁵, et celle qui a fourni pour eux une théorie pédagogique et une base pour leurs compositions. En effet, la musique populaire hongroise et surtout « les différents types de chansons pentatoniques peuvent tous être mis en rapport avec le style musical de la région de la Volga ou des territoires plus éloignés, turco-mongols¹³⁶ ». Mais « il est intéressant que chez les Hongrois seuls des airs *la*-pentatoniques, avec transposition à la quinte, sont conservés, du moins en quantité prépondérante¹³⁷ », et

¹³⁴ SUCHOFF, Benjamin, « Bartók and Serbo-Croatian Folk Music », *The Musical Quarterly*, vol. 58, n° 4 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/741415> [Site consulté le 11 février 2017], p. 558 ; RADINOVIC, Sanja, SZÜCS, Aranka et HELAJZEN, Esther [dir.], « Béla Bartók and the Development of the Formal Analysis of Serbian Vocal Folk Melodies », *Studia Musicologica*, vol. 48, n° 1/2 (2007), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/25598290> [Site consulté le 13 février 2017], p. 197 ; MAROLT, France, « Slovene Folk Dance and Folk Music », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 4 (1952), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835832> [Site consulté le 15 février 2017], p. 6-7 ; KATZAROVA-KOUKOUDOVA, Raïna, « Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 3, fasc. 1/4 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901639> [Site consulté le 11 février 2017], p. 166 ; DOMOKOS, Mária, « Hungarian Folk Music from Moldavia and Bukovina », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 44, fasc. 1/2 (2003), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902639> [Site consulté le 19 février 2017], p. 128.

¹³⁵ KODÁLY, Zoltán, « Pentatonicism in Hungarian Folk Music », *Ethnomusicology*, vol. 14, n° 2 (1970), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/849798> [Site consulté le 25 février 2017], p. 228 ; KODÁLY, Zoltán, « Folk Music and Art Music in Hungary », *Tempo*, n° 63 (1962-1963), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/943061> [Site consulté le 23 février 2017], p. 32-33 ; NELSON, Mark, « Folk Music and the Free and Equal Treatment of the Twelve Tones : Aspects of Béla Bartók's Synthetic Methods », *College Music Symposium*, vol. 27 (1987), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40373843> [Site consulté le 08 février 2017], p. 66-68 ; KÁRPÁTI, János, « Les gammes populaires et le système chromatique dans l'oeuvre de Béla Bartók », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 11, fasc. 1/4 (1969), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901280> [Site consulté le 21 février 2017], p. 231 ; PAKSA, Katalin, « Pentatonic Melodies with a Narrow Range in Hungarian and Chuvash Folk Music », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 26, fasc. 1/4 (1984), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902302> [Site consulté le 20 février 2017], p. 147-148.

¹³⁶ VARGYAS, Lajos, « Protohistoire de la musique ... », p. 46 *sqq* ; SZABOLCSI, Benedict, « The Eastern Relations of Early Hungarian Folk-Music : (The Persistence of an Archaic Middle-Asian Music-Style in Middle-Europe) », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, n° 3 (1935), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/25201171> [Site consulté le 27 février 2017], p. 486-498 ; VIKAR, László, « Les parallèles orientaux de l'interprétation des chansons populaires hongroises », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 16 (1964), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835085> [Site consulté le 21 février 2017], p. 77-79 ; LAZAR, Katalin, « Music in Eastern Ostyak Culture », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 38, fasc. 3/4 (1997), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902487> [Site consulté le 1^{er} février 2017], p. 246-248.

¹³⁷ VARGYAS, Lajos, « Protohistoire de la musique... », p. 19 *sqq* ; OLSVAI, Imre, « West-Hungarian (Trans-Danubian) Characteristic Features in Bartók's Works », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 11, fasc. 1/4 (1969), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901289> [Site consulté le 28 janvier 2017], p. 340-341.

cette échelle est « perceptible dans un état sous-jacent à une échelle heptatonique¹³⁸ » où les notes étrangères à l'échelle pentatonique forment des notes de passages ou des ornements¹³⁹, transformant ainsi son allure, en mode dorien, phrygien éolien ou myxolydien, et même majeur¹⁴⁰. Voici une transcription d'une chanson folklorique hongroise pentatonique (Ex. mus. 23)¹⁴¹ :



Ex. mus. 23 : Chanson folklorique hongroise

On trouve aussi le système pentatonique dans le sud de l'Albanie¹⁴² et en Grèce, où, « on peut donc être assuré qu'il s'agit bien là d'un répertoire originairement albanais, adopté par les Grecs, les deux populations ayant vécu pendant longtemps dans une symbiose qui multipliait les échanges¹⁴³ ». La région d'Épire, appartenant administrativement à la Grèce mais ayant aussi des origines sociologiques et culturelles albanaises, présente un style de musique fondé sur un système modal pentatonique anhémitonique, fréquemment utilisé dans des lamentations instrumentales et vocales appelées *miroloyia*, occupant une place importante lors des fêtes et aussi lors des funérailles¹⁴⁴. Outre ces monodies folkloriques, ce mode pentatonique est présent aussi dans « une catégorie de chansons folkloriques polyphoniques spéciales, exécutées dans

¹³⁸ COLLAER, Paul, « Béla Bartók et la musique populaire hongroise », *Revue de Musicologie*, t. 68, n° 1 et n° 2 (1982), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928284> [Site consulté le 5 février 2017], p. 132.

¹³⁹ PAKSA, Katalin, « Ornamentation System of the Melodies in Volume VI of Corpus Musicae Popularis Hungaricae », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 22, fasc. 1/4 (1980), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901995> [Site consulté le 1^{er} février 2017], p. 149-151 ; PAKSA, Katalin, « Line Starting Ornaments in the Hungarian Folk Song », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 29, fasc. 1/4 (1987), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902177> [Site consulté le 8 février 2017], p. 221-222.

¹⁴⁰ BARTÓK, Béla et BAKER, Theodore [dir.], « Hungarian Peasant Music », *The Musical Quarterly*, vol. 19, n° 3 (1933), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/739077> [Site consulté le 3 février 2017], p. 273.

¹⁴¹ VARGYAS, Lajos, « Protohistoire de la musique... », p. 55 *sqq.*

¹⁴² LLOYD, Albert Lancaster, « Albanian Folk Song », *Folk Music Journal*, vol. 1, n° 4 (1968), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4521791> [Site consulté le 4 février 2017], p. 209-210.

¹⁴³ BAUD-BOVY, Samuel, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie*, vol. 58, n° 2 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928829> [Site consulté le 4 février 2017], p. 156-160.

¹⁴⁴ DELAPORTE, Hélène, « Les miroloyia en Épire : lamentations instrumentales et vocales dans les fêtes et les funérailles », *Cahiers slaves*, n°13 (2013), [en ligne]. http://www.persee.fr/doc/casla_1283-3878_2013_num_13_1_1121 [Site consulté le 6 février 2017], p. 158 ; DELAPORTE, Hélène, *Grèce KOUMPANIA XALKIAS Musiciens traditionnels d'Épire*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2004, p. 7 et 10.

certaines régions et présentées non d'après les règles connues, mais d'une manière plus ou moins primitive¹⁴⁵ ».

Nous présentons ci-après une chanson polyphonique de l'Albanie du sud, puisant dans un pentatonisme anhémitonique (Ex. mus. 24)¹⁴⁶, et une autre concernant une danse d'un village grec (Ex. mus. 25)¹⁴⁷. Ces deux exemples montrent bien le rapprochement des deux styles, se fondant sur le même système pentatonique à caractère descendant et puisant dans un ambitus ne dépassant pas l'octave.



Ex. mus. 24 : Chanson d'Albanie du sud.

χί--χιος μα---στό---φοι...οι δού-λι---βαν-
 βρέ---δού-λι---βαν---στῆ...ης "Αε-τας τὸ χιο...ο-
 -ψύ---ρι ---στῆ...ης "Αε-τας τὸ χιο--ψύε'.

Ex. mus. 25 : Dance Pascale féminine (Village de Palamas).

¹⁴⁵ PERISTERIS, Spyridon, « Chansons polyphoniques de l'Épire du nord », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 16 (1964), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835074> [Site consulté le 4 février 2017], p. 52.

¹⁴⁶ COLLAER, Paul, « Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne », *Acta Musicologica*, vol. 32, fasc. 2/3 (1960), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/931654> [Site consulté le 5 février 2017], p. 57.

¹⁴⁷ BAUD-BOVY, Samuel, « Le dorien est-il un mode pentatonique ? », *Revue de Musicologie*, vol. 64, n° 2 (1978), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928234> [Site consulté le 04 février 2017], p. 157.

L'Europe occidentale n'est pas privée de ce système pentatonique. En effet, des chansons de tradition orale, en particulier en France, peuvent présenter un pentatonisme clair, ou bien juste une signature pentatonique¹⁴⁸. Quelques chansons populaires monodiques dans plusieurs régions de la France, telles que de la Corse et le Pays basque, présentent un pentatonisme anhémitonique comme le montre l'exemple suivant (Ex. mus. 26)¹⁴⁹, qui est une transcription d'une chanson du Pays basque utilisant une échelle pentatonique *si^b, do, ré, fa, sol*.

The image shows a musical score for a Basque folk song titled « Prima Eijerra ». It consists of four couplets, each on a separate staff. The music is written in 8/8 time and uses a pentatonic scale. The lyrics are in Basque and are written below the notes. The first couplet is: Pri - ma ei - (i) - jer - ra, Zü - tan fi - da - (a) - tü - rik Ha - nitch ba - (a) - gi - ra, Ö - ro trom - pa - (a) - tü - rik. E - . The second couplet is: De - ser - ti - (i) - a - la Ju - an na - hi ba - zi - (i) - ra, Ar - ren zu - (u) - a - za, Öi! be - na ber - (er) - ha - la! E - . The third couplet is: tan e - isem - plü Na - hi di - a - nak har (ar) - tü, E - ne ma - lür - rak Pa - re - rik e - (ez) pei - tü. Char - . The fourth couplet is: Min - tzo zi - ra - de Ar - ra - zu ga - be - ta - (a) - rik Ez - tü - da - la nik Zur' a - mo - dió - (o) - rik; Zü .

Ex. mus. 26 : Chant du pays Basque « Prima Eijerra ».

La musique celtique, représentative de la Bretagne, de l'Irlande, de l'Écosse et du Pays de Galles, utilise des échelles pentatoniques dans plusieurs chansons populaires ou folkloriques¹⁵⁰. La plupart des chercheurs qui ont étudié ce type de musique, font toujours la liaison entre les modes ecclésiastiques et le pentatonisme. Dans l'exemple qui suit (Ex. mus. 27)¹⁵¹, on observera cette correspondance selon deux recherches

¹⁴⁸ GARO, Édouard, *La signature pentatonique dans...*, p. 10.

¹⁴⁹ HIRIGOYEN BIDART, Marie, « Le chant basque monodique (1897-1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales », Thèse de doctorat en Musique, Université Toulouse 2, 2012, p. 96.

¹⁵⁰ MACKENZIE, Eila, « Seven Gaelic Songs », *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, vol. 9, n° 3 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4521647> [Site consulté le 20 janvier 2018], p. 122-128 ; PATTERSON, Annie, « The Characteristic Traits of Irish Music », *Proceedings of the Musical Association*, 1897, [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/765296> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 91-111 ; TRAVIS, James, « Irish National Music », *The Musical Quarterly*, vol. 24, n° 4 (1938), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/739090> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 451-480.

¹⁵¹ REICHENBACH, Herman, « The Tonality of English and Gaelic Folksong », *Music & Letters*, vol. 19, n° 3 (1938), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/727533> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 270.

différentes, celles de Reichenbach¹⁵² et de Gilchrist¹⁵³, et on pourra constater que la plupart des échelles sont du type pentatonique anhémitonique (Ex. mus. 28)¹⁵⁴.

	1	2	3	4	5	6	7	8	Gilchrist Modal	Reichenbach Modal
(1)	C	D	Pentatonic		F	G	A	C	None	Mixolydian 2
	G	A		C	D	E	G			
(2)	D		F	G	A		C	D	Æolian	Dorian
(3)	F	G	A		C	D		F	Mixolydian	Lydian
(4)	G	A		C	D		F	G	Dorian	Mixolydian 1
(5)	A		C	D		F	G	A	Phrygian	Phrygian
	E		G	A		C	D	E		

Ex. mus. 27 : Relation entre les modes ecclésiastiques et les échelles de la musique celtique.

Ex. mus. 28 : Chant folklorique de l'Écosse.

¹⁵² REICHENBACH, Herman, « The Tonality of English and Gaelic... », p. 268-279.

¹⁵³ GILCHRIST, Annie, « Note on the Modal System of Gaelic Tunes », *Journal of the Folk-Song Society*, vol. 4, n° 16 (1911), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4433969> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 150-153.

¹⁵⁴ BROADWOOD, Lucy Etheldred, « Ten Gaelic Folk Songs », *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, vol. 1, n° 1 (1932), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4521011> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 50.

1. 3. Océanie

Dans ce continent, regroupant quatre régions – Australasie, Micronésie, Mélanésie et Polynésie –, les systèmes musicaux utilisés présentent un pentatonisme qui, dans la plupart des cas, est un pentatonisme anhémitonique¹⁵⁵. Les aborigènes d’Australie chantent dans de multiples systèmes musicaux.

La tessiture est très étendue (une octave ou davantage). On remarque une pratique systématique du tuilage : la mélodie commence dans un registre aigu pour descendre ensuite de manière que chacune des étapes de cette progression recouvre partiellement la précédente. Les échelles sont diverses ; certaines n’ont que deux ou trois notes, d’autres sont hexatoniques, ou même heptatoniques¹⁵⁶.

Mais on trouve aussi l’utilisation des échelles pentatoniques anhémitoniques dans les chants des aborigènes dans plusieurs régions telles que les régions de l’ouest et le sud-est australien¹⁵⁷. Des échelles pentatoniques anhémitoniques sont fréquemment utilisées aussi dans les musiques de la Nouvelle-Guinée, des îles Salomon, de Tasmanie et du Vanuatu¹⁵⁸, où les chants sont « caractérisés par une tessiture très étendue et des sauts mélodiques considérables qui vont souvent jusqu’à utiliser le registre de la voix de fausset »¹⁵⁹ (Ex. mus. 29)¹⁶⁰, ce qu’affirme aussi Monika Stern dans ses recherches ethnomusicologiques concernant l’archipel du Vanuatu, où elle affirme que :

L’ensemble des musiques que nous avons analysées sont fondées sur un système pentatonique anhémitonique, souvent défini comme composé d’échelles de cinq notes sans demi-ton. Cependant, en réalité l’étendue d’une échelle pentatonique peut se révéler beaucoup plus importante – à travers la juxtaposition des échelles, le rajout de notes de passages...– ou au contraire, moins étendue par omission de

¹⁵⁵ LEVY-BOSSI, Richard, *Instruments de Musique de Polynésie : percussions, instruments à vent, instruments à cordes*, Tahiti, Les archives de l’Eden, 2002, p. 52.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁷ MOYLE, Alice, « Songs from the Kimberleys », *Australian Institute of Aboriginal Studies*, 1977, [En ligne]. <http://aiatsis.gov.au/sites/default/files/docs/asp> [Site consulté le 27 mars 2017], p. 8 ; MCDONALD, Barry, « A survey of traditional south-eastern Australian Indigenous music », *Recirculating songs: Revitalising the singing practices of Indigenous Australia*, Jim Wafer and Myfany Turpin, coll. « Asia-Pacific Linguistics », Canberra, 2017, [En ligne]. <https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/132161> [Site consulté le 27 mars 2017], p. 161-162.

¹⁵⁸ ROSSEN, Jane Mink, « The Suahongi of Bellona: Polynesian Ritual Music », *Ethnomusicology*, vol. 22, n° 3 (1978), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/851336> [Site consulté le 30 mars 2017], p. 410-417.

¹⁵⁹ MCLEAN, Mervyn Evan, « MUSICALES (TRADITIONS) -Musiques de l’Océanie », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musicales-traditions-musiques-de-l-oceanie> [Site consulté le 1^{er} octobre 2016], p. 10-11

¹⁶⁰ ZEMP, Hugo, MALKUS, Vida [dir.], « Aspects of ’Are ’Are musical theory », *Ethnomusicology*, vol. 23, n° 1 (1979), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/851336> [Site consulté le 17 mars 2017], p. 48.

certaines degrés. L'échelle peut également inclure des demi-tons par ajout d'ornements ou substitution des degrés¹⁶¹.

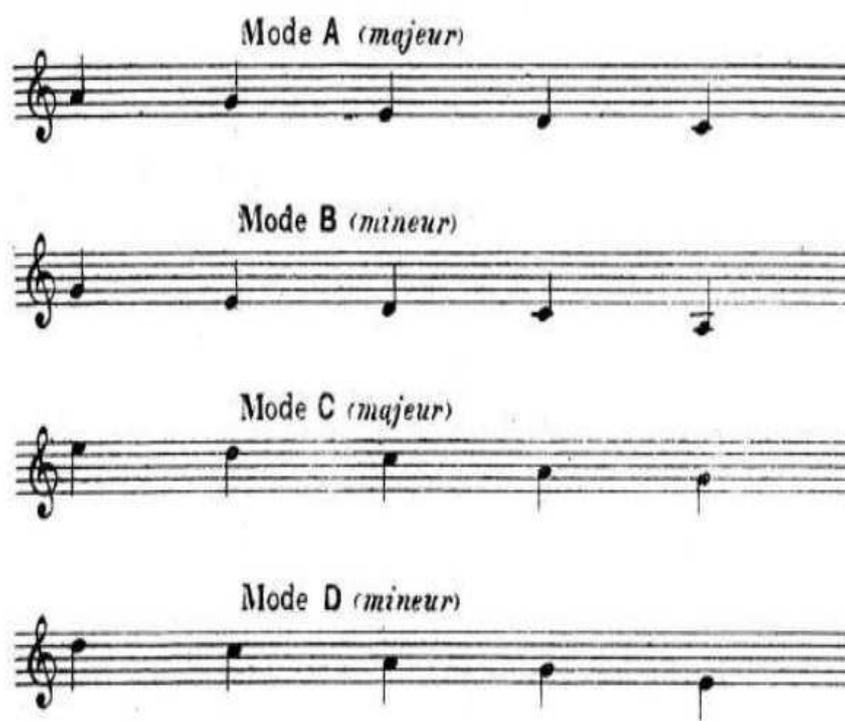
The image shows a musical score for a piece titled 'Chant des îles Salomon'. It consists of two systems of staves. The top system is for the vocal part 'aarita'i' and includes four instrumental parts: 'kiki meo', 'rara ni hero', 'aaripoe', and 'kii'. The bottom system is for the vocal part 'pau ni 'au' and includes the same four instrumental parts. The score is written in a staff with a treble clef and a tempo marking of $\text{♩} = 96$. A 'start' marking is present at the beginning of the piece. A box containing the number '42' is located in the 'aaripoe' part of the second system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments.

Figure 29 : Chant des îles Salomon.

¹⁶¹ STERN, Monika, « La permanence du changement ou les métissages musicaux au Vanuatu », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 13 (2001), [En ligne]. <http://ethnomusicologie.revues.org/705> [Site consulté le 1^{er} octobre 2016], p. 6 ; ALEXANDRE, François, STERN, Monika [dir.], *Musiques du Vanuatu : Fêtes et Mystères*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2013, p. 27.

1. 4. Le pentatonisme au continent américain

Pour l'Amérique latine, les musiques des régions andines, couvrant le Pérou, l'Équateur, le Venezuela, la Colombie, le Chili, l'Argentine et la Bolivie, sont les plus représentatives de l'aspect pentatonique. En effet, des recherches ethnomusicologiques révèlent une présence de la gamme pentatonique, essentiellement anhémitonique, dans ces régions qui, historiquement, sont liées à l'empire des Incas, et affirment que l'utilisation de cette gamme par ces musiques est essentielle fondée sur quatre modes pentatoniques A, B, C et D (Ex. mus. 30)¹⁶², mais en fin de compte, « il s'agit bien plus de variétés du mode-type que de modes réels nouveaux¹⁶³ » :



Ex. mus. 30 : Modes pentatoniques chez les Incas.

¹⁶² CHARLIER, Jean-Lambert, « Un cas musical : la musique Inca (et ses survivances) », UCL-SSH/INCA -Institut des civilisations arts et lettres (2012), [En ligne].

<http://hdl.handle.net/2078.1/159031> [Site consulté le 18 novembre 2017], p. 15.

¹⁶³ SAS, André, « Aperçu sur la musique inca », *Acta Musicologica*, vol. 6, fasc. 1 (1934), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/931755> [Site consulté le 17 novembre 2017], p. 6.

Cela dit, les nouvelles civilisations andines ont pratiquement conservé les chants incas, malgré les conquêtes espagnoles qui ont seulement ajouté la polyphonie et l'utilisation de nouveaux instruments de musique qui furent adaptés aux mélodies existantes (Ex. mus. 31)¹⁶⁴.



Ex. mus. 31 : Air inca de Cuzco.

Au Pérou, le pays le plus représentatif des Incas et des régions andines, l'échelle pentatonique est toujours anhémitonique¹⁶⁵, et essentiellement le mode *la* qui est le plus utilisé et qui pourrait être transposé sur d'autres degrés conformément à toutes les musiques andines (Ex. mus. 32)¹⁶⁶.

Une échelle pentatonique est, littéralement, une avec cinq notes. Dans la théorie musicale, elle est utilisée pour signifier une échelle qui peut

¹⁶⁴ SAS, André, « Aperçu sur la musique inca... », p.1-3 *sqq.*

¹⁶⁵ ROMERO, Raoul Renato, « Development and Balance of Peruvian Ethnomusicology », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20 (1988), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768171> [Site consulté le 18 mars 2017], p. 146-157 ; ROMERO, Raoul Renato, « Musical Change and Cultural Resistance in the Central Andes of Peru », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 11, n° 1 (1990), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/780356> [Site consulté le 20 mars 2017], p. 16-19 ; SARGEANT, Winthrop, « Types of Quechua Melody », *The Musical Quarterly*, vol. 20, n° 2 (1934), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/738763> [Site consulté le 19 mars 2017], p. 230-245 ; LUCAS, Theodore Drexel, « Songs of the Shipibo of the Upper Amazon », *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, vol. 7 (1971), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/779862> [Site consulté le 19 mars 2017], p. 59-81 ; WEICH-SHAHAK, Susana, « Decoding Oral Musical Tradition : Yagua Women's Songs, a Case Study », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 18, n° 1 (1997), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/780324> [Site consulté le 1^{er} juin 2017], p. 32-33 ; TUCKER, Joshua, « Permitted Indians and Popular Music in Contemporary Peru : The Poetics and Politics of Indigenous Performativity », *Ethnomusicology*, vol. 55, n° 3 (2011), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.55.3.0387> [Site consulté le 29 mai 2017], p. 389-498 ; TUCKER, Joshua, « Producing the Andean Voice: Popular Music, Folkloric Performance, and the Possessive Investment in Indigeneity », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 34, n° 1 (2013), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/43282541> [Site consulté le 28 mai 2017], p. 45-59.

¹⁶⁶ BRADBY, Barbara, « Symmetry around a Centre : Music of an Andean Community », *Popular Music*, vol. 6, n° 2 (1987), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/853422> [Site consulté le 18 mars 2017], p. 212.

être dérivée d'un cycle de quintes, par ex. *do, sol, ré, la, mi*. La compression de ce cycle en une octave donne l'échelle *do, ré, mi, sol, la*, ou avec la note *la* comme point de départ : *la, do, ré, mi, sol*. C'est une échelle de cette dernière forme qui est la plus commune dans la musique pentatonique andine décrite dans le texte, basée sur les intervalles de tierce mineure-ton entier-ton entier-tierce mineure. Les mêmes intervalles peuvent bien sûr commencer à partir d'une note de départ différente. Dans Ishua, c'était communément *si*, donnant l'échelle *si, ré, mi, fa#, la*, ou *mi*, donnant l'échelle *mi, sol, la, si, ré*. Un point important est que ces échelles ne contiennent pas d'intervalles plus petits qu'un ton entier, c'est-à-dire pas de demi-tons¹⁶⁷.



Ex. mus. 32 : Partie d'un chant péruvien.

D'autres nouvelles recherches musicologiques récentes sur les musiques populaires des peuples des Andes confirment l'utilisation quasi-totale d'un système mélodique pentatonique. La musique populaire et indigène en Bolivie, Venezuela, Argentine, Paraguay, Chili, Équateur et Colombie, a conservé les mêmes traits de pentatonisme incas¹⁶⁸ et voici une partie d'une transcription d'une danse de Bolivie présentant un pentatonisme en *la* (*la, do, ré, mi, sol*) et comportant aussi une polyphonie (Ex. mus. 33)¹⁶⁹ :

¹⁶⁷ BRADBY, Barbara, « Symmetry around a Centre : Music of an Andean... », p. 215 *sqq.*

¹⁶⁸ GOYENA, Héctor Luis, « Expresiones musicales, religiosas y rrofanas tradicionales de la Celebración de Semana Santa en el Norte del Departamento de Chuquisaca (Bolivia) (Expressions musicales, religieuses et profanes de la célébration de la Semaine Sainte dans le nord du département de Chuquisaca (Bolivie)) », *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 8, n° 1 (1987), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/948068> [Site consulté le 30 octobre 2016], p. 59-93 ; BAUMANN, Max Peter, « The Kantu Ensemble of the Kallawayá at Charazani (Bolivia) », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 17 (1985), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768440> [Site consulté le 30 octobre 2016], p. 146-166 ; ARETZ, Isabel, « Musicas pentatonicas en Sudamérica (Musique pentatonique en Sud-Amérique) », *Separata de Archivos venezolanos de folklore*, n° 2 (1952), [en ligne]. <http://fr.scribd.com/document/359082831> [Site consulté le 29 octobre 2016], p. 4-27 ; ARETZ, Isabel, « The Polyphonic Chant in South America », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [en ligne]. <http://fr.scribd.com/document/942185> [Site consulté le 28 octobre 2016], p. 49.

¹⁶⁹ BAUMANN, Max Peter, « Music, Dance, and Song of the Chipayas (Bolivia) », *Latin American Music Review*, vol. 2, n° 2 (1981), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/779938> [Site consulté le 30 octobre 2016], p. 185.

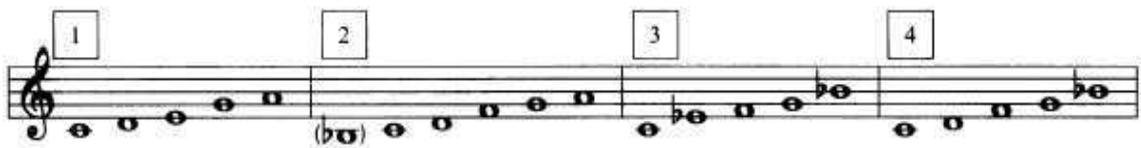
Ex. mus. 33 : Fragment de la danse *Lichiwayu*.

En Amérique centrale, la musique des indigènes présente aussi un pentatonisme qui ne diffère pas de celui identifié dans les musiques des régions des Andes. Les chants des tribus indiennes méridionales du Mexique puisent dans un système pentatonique anhémitonique, qui présente comme caractéristiques la grande étendue et les sauts de quarts et de sixtes (Ex. mus. 34)¹⁷⁰.

Ex. mus. 34 : Chant des Indiens Otomi du Mexique.

¹⁷⁰ GALLOP, Rodney, « Otomi Indian Music from Mexico », *The Musical Quarterly*, vol. 26, n° 1 (1940), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/739003> [Site consulté le 30 octobre 2016], p. 91.

L'influence des Africains, venus comme esclaves au continent américain, est très identifiable¹⁷¹. En effet, ces communautés noires ont tellement influencé les musiques du Brésil, de la Colombie, des Caraïbes et surtout de Cuba, qu'on leur attribue le préfixe *Afro-*, telles les musiques afro-colombienne et afro-cubaine, avec des caractéristiques formelles (rituels) et musicales (rythmes et mélodies), dont on peut citer essentiellement l'aspect pentatonique. Concernant la musique afro-cubaine, et aussi celle de Trinidad, on trouve la notion de mode pentatonique (Ex. mus. 35) dans des répertoires musicaux rituels d'origines africaines tels que le *Yoruba* essentiellement parvenu du Nigeria et *Akan* venu du Ghana¹⁷².



Ex. mus. 35 : Modes pentatoniques de la musique afro-cubaine.

L'exemple qui suit illustre l'une des caractéristiques de la musique afro-cubaine, présentant des sauts de degrés et surtout quarte/tonique dans le sens descendant (Ex. mus. 36)¹⁷³ :

Ex. mus. 36 : Exemple de chant afro-cubain.

¹⁷¹ LEYMARIE, Isabelle, *Musiques Caraïbes*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 7-24

¹⁷² MANUEL, Peter et FIOL, Orlando [dir.], « Mode, Melody, and Harmony in Traditional Afro-Cuban Music: From Africa to Cuba », *Black Music Research Journal*, vol. 27, n° 1 (2007), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/25433780> [Site consulté le 29 octobre 2016], p. 50-51 ; BEHAGUE, Gerard, « Regional and National Trends in Afro-Brazilian Religious Musics: A Case of Cultural Pluralism », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 27, n° 1 (2006), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4121699> [Site consulté le 26 octobre 2016], p. 99-101.

¹⁷³ MANUEL, Peter et FIOL, Orlando [dir.], « , Melody, and... », p. 54 *sqq.*

Les influences de la musique africaine ne sont pas restreintes à ses régions-là du continent américain, mais au contraire, on en trouve des traces dans la musique de l'Amérique du Nord, essentiellement celle des États-Unis. En effet, le ragtime, en premier lieu, et le Blues sont des répertoires musicaux représentatifs du pentatonisme toujours lié aux musiques folkloriques des Noirs africains¹⁷⁴. Cela dit, le ragtime a constitué une musique purement instrumentale, présentée par des Noirs et des Blancs, où l'on observe une ossature pentatonique, bien que les mélodies penchent vers l'utilisation de sept degrés ou plus (Ex. mus. 37)¹⁷⁵.



Ex. mus. 37 : *Victory Rag*.

L'avènement des Européens au nouveau continent a laissé aussi sa trace dans les musiques de l'Amérique : nous pouvons citer essentiellement les musiques américano-britanniques, classées comme folkloriques d'influences britanniques et surtout parvenues de l'Irlande, de l'Écosse et du Pays de Galles avec l'aspect pentatonique enrichissant ces airs musicaux. Ce pentatonisme est généralement anhémitonique¹⁷⁶, et on pourra le résumer dans cette présentation comportant cinq modes pentatoniques où les degrés essentiels sont présentés en notes blanches, et les auxiliaires en notes noires qui, ajoutés à l'échelle pentatonique, donneront naissance à des modes diatoniques (Ex. mus. 38)¹⁷⁷ :

¹⁷⁴ CHARTERS, Ann Ruth, « Negro Folk Elements in Classic Ragtime », *Ethnomusicology*, vol. 5, n° 3 (1961), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/924517> [Site consulté le 18 mars 2018], p. 176.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 176-177.

¹⁷⁶ MARSHALL BEVIL, Jack, « Scale in Southern Appalachian Folksong : A Reexamination », *College Music Symposium*, vol. 26 (1986), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40373824> [Site consulté le 18 mars 2018], p. 77 ; SHARP, Cecil James, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Oxford University Press, 1932, p. 32.

¹⁷⁷ BUKHANAN, Annabel Morris, « Modal and Melodic Structure in Anglo-American Folk Music : A Neutral Mode », *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*, (1939), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/43873164> [Site consulté le 18 mars 2018], p. 85 ; MARSHALL BEVIL, Jack, « Scale in Southern Appalachian Folksong... », p. 77 *sqq* ; SENIOR, Doreen H. et CREIGHTON, Helen [dir.], « Folk Songs Collected in the Province of Nova Scotia, Canada », *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, vol. 6, n° 3 (1951), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4521359> [Site consulté le 14 mars 2018], p. 85.

Mode 1 (No 3rd or 7th)
 Ionian (E♯, B♯)
 Mixolydian (E♯, B♭)
 Dorian (E♭, B♭)

Mode 2 (No 2nd or 6th)
 Dorian (E♯, B♯)
 Aeolian (E♯, B♭)
 Phrygian (E♭, B♭)

Mode 3 (No 4th or 7th)
 Ionian (B♭, E♯)
 Lydian (B♯, E♯)
 Mixolydian (B♭, E♭)

Mode 4 (No 3rd or 6th)
 Mixolydian (B♯, E♯)
 Dorian (B♭, E♯)
 Aeolian (B♭, E♭)

Mode 5 (No 2nd or 5th)
 Aeolian (B♯, E♯)
 Phrygian (B♭, E♯)

Ex. mus. 38 : Présentation des modes pentatoniques et leurs dérivés diatoniques.

Cela dit, l'existence de l'échelle pentatonique en Amérique du Nord (États-Unis et Canada) a vraiment précédé l'arrivée des Noirs africains et des Européens à ces régions. Plusieurs recherches, nouvelles et anciennes, affirment l'utilisation de ce type d'échelle dans les musiques des autochtones indiens appartenant aux pays du l'Amérique du Nord¹⁷⁸. En effet, Julien Tiersot évoque, dans sa recherche ethnographique consacrée à la musique des peuples indigènes du Nord américain, que « l'échelle par excellence de la musique indienne est, je viens de l'indiquer d'un mot, l'octave de cinq notes, procédant par tons et tons et demi sans demi-tons (*do, ré, mi, sol, la, do*). Cette gamme est celle sur laquelle sont construites la grande majorité des mélodies [...] du répertoire lyrique des Indiens¹⁷⁹. » Ci-après, nous présentons les modes pentatoniques amérindiens (Tableau 3)¹⁸⁰ et une transcription d'une berceuse *Ojibwa*¹⁸¹ (Ex. mus. 39)¹⁸² :

¹⁷⁸ GRAHAM, George, « Songs of the Salish Indians of British Columbia », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 14 (1962), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835554> [Site consulté le 10 mars 2018], p. 23-24.

¹⁷⁹ TIERSOT, Julien, « Notes d'ethnographie musicale. La Musique... », p. 192 *sqq.*

¹⁸⁰ FALARDEAU, Victor, *Le Système Musical Amérindien*, [En ligne]. <http://système musical amerindien.wordpress.com> [Site consulté le 19 mars 2018].

¹⁸¹ Les Ojibwés, Ojiboués ou Anishinaabes (Anishinaabeg, Anishinaabe-Ojibwe(g) de Chippewa(y)) sont la plus grande nation amérindienne en Amérique du Nord.

¹⁸² FALARDEAU, Victor, *Le Système Musical Amérindien*, [En ligne]. <http://système musical amerindien.wordpress.com> [Site consulté le 19 mars 2018].

En résumé, cette relecture ou bien cette présentation générale du pentatonisme dans les musiques de tradition orale, montre bel et bien que l'échelle pentatonique est, et était, présente dans la plupart des musiques du monde, depuis l'antiquité et jusqu'à nos jours, comme un système à part entière, qui n'est en aucun cas une échelle heptatonique défective.

Certes, l'échelle pentatonique anhémitonique (sans demi-tons) est la plus courante, mais la présence de l'échelle pentatonique hémitonique (avec demi-tons) n'est pas négligeable, et elle n'a pas les mêmes mécanismes que le système pentatonique anhémitonique. En plus de ces types, d'autres répertoires musicaux présentent des formes d'échelles pentatoniques telles que les échelles équipentatoniques où l'octave est divisée en cinq intervalles égaux, ou bien les échelles pentatoniques où le troisième degré du pycnon est instable.

On pourra aussi constater dans ce chapitre, que certains exemples des musiques étudiées, et considérées comme pentatoniques, peuvent présenter plus que cinq degrés. En effet, un ou deux degrés peuvent apparaître pour donner ou bien une superposition de deux échelles pentatoniques pour le premier cas, ou bien des pyens (degrés auxiliaires) pour le second, qui n'affectent en aucun cas la structure pentatonique de l'échelle.

Ceci pourra nous mener à une constatation générale considérant le pentatonisme comme un système musical qui présente généralement, et essentiellement pour le type anhémitonique, les mêmes caractéristiques malgré la diversité des répertoires dans lesquels il est utilisé. Ce caractère universel n'est pas seulement propre aux pays de l'Est asiatique, comme l'a montré ce chapitre, et nous allons le montrer dans le chapitre qui suit. En effet, le deuxième chapitre abordera le cas du pentatonisme dans les musiques africaines pour aller jusqu'au pays du Nord africain et mettre en évidence les pays du Maghreb, où, malgré l'appartenance de leurs musiques à un univers modal, le pentatonisme demeure un système musical très répandu dans les répertoires traditionnels et populaires.

CHAPITRE 2

QUELQUES ASPECTS DU PENTATONISME DANS LE CONTINENT AFRICAIN

2. 1. Le pentatonisme dans la musique africaine subsaharienne

L'Afrique a connu des recherches ethnomusicologiques, essentiellement de la part de musicologues occidentaux, qui ont contribué à une compréhension du système musical dans multiples régions du sud du Sahara avec la plupart des caractéristiques qu'il présente, bien que certains affirment que ces études demeurent insuffisantes compte tenu de la richesse des répertoires musicaux dans le continent africain. Mais la majorité de ces recherches sont d'accord sur le fait que « l'échelle musicale la plus répandue sur le continent africain est pentatonique anhémitonique¹ », coexistant avec d'autres systèmes musicaux².

¹ AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : Structure et méthodologie*, SELAF, Paris, 1985, p. 93-94 ; VIGNAL, Marc [dir.], *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1990, p. 6-7 ; AROM, Simha, « Le syndrome du pentatonisme africain », *Musicae Scientiae*, vol. 1, n° 2 (1997), [En ligne]. <https://doi.org/10.1177/102986499700100201> [Site consulté le 4 mars 2016], p. 139.

² KUBIK, Gerhard, « African Tone-Systems : a Reassessment », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 17 (1985), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768436> [Site consulté le 5 mars 2016], p. 31-63 ; EKWUEME, Lazarus Edward Nnanyelu, « Concepts of African Musical Theory », *Journal of Black Studies*, vol. 5, n° 1 (1974), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/2783621> [Site consulté le 5 mars 2016], p. 35-64 ; TRACEY, Hugh, « Towards an Assessment of African Scales », *African Music*, vol. 2, n° 1 (1958), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249468> [Site consulté le 5 mars 2016], p. 15-20 ; HORNBOSTEL, Erich Moritz von, « African Negro Music », *Journal of the International African Institute*, vol. 1, n° 1 (1928), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1155862> [Site consulté le 02 mars 2016], p. 37-51 ; KUBIK, Gerhard, « Nsenga/Shona Harmonic Patterns and the San Heritage in Southern Africa », *Ethnomusicology*, vol. 32, n° 2 (1988), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/852036> [Site consulté le 12 mars 2016], p. 47-48.

L'organisation des hauteurs concerne, bien évidemment, les échelles : celles-ci vont, selon les régions et les ethnies, du système pentatonique anhémitonique jusqu'à l'échelle équiheptatonique, en passant par le pentatonisme fondé sur des intervalles de tons entiers, l'échelle diatonique, ou encore celles présentant des degrés mobiles selon que la courbe mélodique est ascendante ou descendante. Dans bien des cas, une même communauté fait appel à divers types d'échelles, qui sont alors vouées à des répertoires différents³.

On se fondera dans notre étude sur la répartition de l'ONU, qui divise le continent africain en cinq grandes régions : Afrique du Nord, Afrique occidentale, Afrique centrale, Afrique orientale et Afrique australe. Nous partirons des régions du sud et irons jusqu'au nord du continent.

Les pays constitutifs de l'Afrique australe présentent une musique où le système pentatonique est très répandu. En effet, la plupart des musiques des indigènes de l'Afrique du Sud, la Zambie, le Malawi, le Mozambique, le Zimbabwe, le Botswana, la Namibie et l'Angola, ont des liens ethniques très serrés, tels que le langage Bantu et l'utilisation de l'instrument Mbira, et bien évidemment un système pentatonique, qui est dans la plupart des cas anhémitonique⁴. Cependant, et malgré la prépondérance des échelles pentatoniques anhémitoniques, on ne peut pas nier la présence des échelles hémitoniques, comme le montrent les exemples suivants (Ex. mus. 41)⁵. Les répertoires musicaux dans cette aire, présentent d'autres caractéristiques, dont nous citons essentiellement la structure polyphonique, qui a préservé dans plusieurs cas l'aspect pentatonique des chansons⁶.

³ AROM, Simha, « Systèmes musicaux en Afrique subsaharienne », *Canadian University Music Review*, vol. 9, n° 1 (1988), [En ligne]. <http://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1988-v9-n1-cumr0510/1014922ar> [Site consulté le 6 mars 2016], p. 3.

⁴ SWARTZ, John Francis Alexander, « A Hobbyist Looks at Zulu and Xhosa Songs », *African Music*, vol. 1, n° 3 (1956), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249441> [Site consulté le 8 mars 2016], p. 29-30 ; KUBIK, Gerhard, « Generic Names for the Mbira », *African Music*, vol. 3, n° 3 (1964), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249572> [Site consulté le 08 mars 2016], p. 26-28 ; NORTON, William Alfred, « African Melodies », *Journal of the Royal African Society*, vol. 18, n° 70 (1919), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/715797> [Site consulté le 11 mars 2016], p. 123-136.

⁵ JOHNSTON, Thomas, « Secret Initiation Songs of the Shangana-Tsonga Circumcision Rite : A Textual and Musical Analysis », *The Journal of American Folklore*, vol. 87, n° 346 (1974), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/538969> [Site consulté le 15 mars 2016], p. 328-339.

⁶ JOHNSTON, Thomas, « Tsonga Children's Folksongs », *The Journal of American Folklore*, vol. 86, n° 341 (1973), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/539152> [Site consulté le 15 mars 2016], p. 225-240.

Exemple d'une échelle pentatonique anhémitonique

Exemple d'une échelle pentatonique hémitonique

Ex. mus. 41 : Exemples de chants chez les *Tsongas* de Mozambique.

La musique des pays de l'Afrique orientale présente une diversité des systèmes à échelles pentatoniques dans leurs musiques. En effet, en Tanzanie par exemple, la musique des Wagogo, qui est une musique d'ordre polyphonique, présente un pentatonisme anhémitonique comprenant plusieurs échelles. Les plus courantes (*do, ré, mi, sol, la*) et (*do, ré, fa, sol, la*) avec des degrés mobiles tel que le *la* qui pourrait être légèrement haussé⁷, mais aussi des échelles particulières comme celle appelée *Gogo* (*si, la, sol, fa, ré*)⁸. Nous observons dans la figure suivante (Ex. mus. 42) un chant polyphonique présentant « un parallélisme pentatonique et non diatonique (duplication exacte de chaque intervalle), qui génère des intervalles de tierce majeure, de quarte et de quinte justes et de triton⁹ » :

⁷ KUBIK, Gerhard, « African Tone-Systems : a Reassessment... », p. 43 *sqq.*

⁸ NKETIA, Joseph Hanson Kwabena, « Multi-Part Organization in the Music of the Gogo of Tanzania », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/942192> [Site consulté le 6 mars 2016], p. 79-88

⁹ VALLEJO, Polo, « Forme et texture polyphonique dans la musique des Wagogo de Tanzanie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, Formes musicales (2004), p. 54.

genre le plus répandu est le pentatonique anhémitonique dans toutes ses formes¹⁴. L'exemple suivant est une transcription d'une chanson fondée sur l'échelle pentatonique *ré, fa, sol, la, do* avec une direction mélodique descendante (Ex. mus. 43)¹⁵ :

n Ha' loo-xaa la-gu dhi-gaa Hig -
 n -gaad waa la a-qri-yaa Ha -
 n -gaag waa loo soc-daa Hor
 n waa loo sii hoy-daa Ha - *accelerando*
 n -dal-la wa a la hin-di-saa

Ex. mus. 43 : Première strophe d'un poème somalien chanté.

L'Éthiopie et l'Érythrée présentent des répertoires musicaux très riches, puisant dans une multiplicité de systèmes, à savoir heptatonique, hexatonique et essentiellement pentatonique. Ce qui est le plus caractéristique, c'est que l'on peut parler d'une théorisation par rapport aux autres régions du continent. En effet, les systèmes ou les échelles de la musique éthiopienne portent, chacun, une qualification spécifique, ce qu'on ne trouve pas dans les autres musiques de l'Afrique. Ces échelles, ou *Kiñit* (appellation locale éthiopienne), sont d'ordre pentatonique anhémitonique (l'échelle *Bati*) et hémitonique (les échelles *Ambasäl* et *Tizita*), et incluent aussi une échelle comprenant des micro-tons signalés par (-) pour le degré abaissé par rapport au degré

¹⁴ BANTI, Giorgio et GIANNATTASIO, Francesco [dir.], « Music and Metre in Somali Poetry », *African Languages and Cultures*, n° 3(1996), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/586655> [Site consulté le 18 février 2016], p. 88 ; JOHNSON, John William, « Musico-Moro-Syllabic Relationships in the Scansion of Somali Oral Poetry », *African Languages and Cultures*, n° 3 (1996), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/586654> [Site consulté le 18 février 2016], p. 77.

¹⁵ BANTI, Giorgio et GIANNATTASIO, Francesco [dir.], « Music and Metre in... », p. 112-113.

naturel et (+) pour le degré haussé (l'échelle *Anči hoye*)¹⁶. Voici ces quatre échelles (Ex. mus. 44)¹⁷ :

The image displays four musical staves, each representing a different Ethiopian scale. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
 - **Bati**: A pentatonic scale consisting of five notes: C4, D4, E4, F4, and G4.
 - **Tizita**: A six-note scale: C4, D4, E4, F4, G4, and A4.
 - **Ambasül**: A seven-note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, and B4.
 - **Anči hoye**: An eight-note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. A red minus sign (-) is placed above the G4 note, and a red plus sign (+) is placed above the A4 note, indicating a raised degree.

Ex. mus. 44 : Échelles (*Kiñit*) de la musique éthiopienne.

L’Afrique centrale présente aussi une variété de musiques fondées sur des systèmes pentatonnes, essentiellement anhémitonnes, qui sont en relation directe avec des instruments tels que les xylophones, les harpes et les trompes monophoniques et leurs différents accordages¹⁸.

Les musiques d’Afrique centrale s’appuient le plus souvent sur une échelle pentatonne anhémitonne. Toutefois, la répartition des degrés peut fluctuer entre celle d’une échelle tempérée et celle d’un système equipentatonne. Ainsi, un facteur d’instruments acceptera, pour un même type d’instrument, des accordages différents pouvant présenter des variations sensibles, mais qui ne remettent pas en cause

¹⁶ WEISSER, Stéphanie et FALCETO, Francis [dir.], « Investigating qəñət in Amhara secular music: an acoustic and historical study », *Annales d’Ethiopie*, vol. 28 (2013), [En ligne]. http://www.persee.fr/doc/ethio_0066-2127_2013_num_28_1_1539 [Site consulté le 22 février 2016], p. 299-307 ; GRÜND, Françoise et BOIS, Pierre [dir.], *ÉTHIOPIE Chants d’amour*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 1997, p. 5.

¹⁷ POWNE, Michael, *Some aspects of indigenous Ethiopian music, Ecclesiastical and Secular*, [En ligne]. <http://theses.dur.ac.uk/9700/> [Site consulté le 24 février 2016].

¹⁸ PEPPER, Herbert, « Musique Centre-Africaine », *Encyclopédie coloniale et maritime : Afrique Équatoriale Française*, 1950, [En ligne]. http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_5/b_fdi_18-19/22986.pdf [Site consulté le 26 février 2016], p. 5-6,10.

la nature anhémitonique de l'échelle. Les instruments sont accordés de façon ambiguë, ce qui produit chez l'observateur étranger un sentiment d'incertitude quant au mode pentatonique utilisé¹⁹.

Cela dit, les recherches sur les musiques des pygmées de l'Afrique centrale, essentiellement au Cameroun, en République centrafricaine, au Gabon, au Congo et au Zaïre (actuellement République démocratique du Congo), montrent bien des ressemblances surtout concernant le caractère polyphonique de ces musiques, et certainement le pentatonisme spécifique, où les degrés sont instables et variables, tout en conservant l'allure anhémitonique générale de ce pentatonisme²⁰. Ceci est applicable aussi pour les échelles équipentatoniques qui sont omniprésentes dans les expressions musicales de ces régions centrafricaines, surtout dans les chants accompagnés par le xylophone²¹.

Le déroulement des lignes mélodiques, par delà la licence de réalisation qu'il réadmet, est néanmoins, tributaire des points d'ancrage de la polyphonie. Le système pentatonique aka se caractérise donc par des intervalles concomitants qui fluctuent entre des secondes majeures et des tierces mineures, tout en respectant des intervalles simultanés de quarte, de quinte et d'octave sur les positions-pivots. Une telle conception inclut le système équipentatonique puisque les intervalles correspondants ne s'éloignent pas plus de 18 cents de leurs homologues naturels²².

En plus du xylophone, d'autres instruments sont utilisés dans ces musiques, essentiellement les trompes monophoniques qui sont organisées et « accordées selon une échelle pentatonique anhémitonique, de façon à produire, dans l'ordre descendant,

¹⁹ AROM, Simha et KHALFA, Jean [DIR.], « Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale », *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 1 (1998), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/947326> [Site consulté le 27 février 2016], p. 9.

²⁰ VOISIN, Frédéric, « L'accord des xylophones Gbaya et Manza de Centrafrique », Mémoire de Master 2, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1993, p. 27 ; FÜRNISS, Susanne, « La conception de la musique vocale chez les Aka : Terminologie et combinatoires de paramètres », *Journal des africanistes*, vol. 69, n° 2 (1999), [En ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_1999_num_69_2_1213 [Site consulté le 28 février 2016], p. 149 ; DEHOUX, Vincent et VOISIN, Frédéric, « Procédures d'analyse des échelles dans les musiques avec xylophones d'Afrique Centrale », *International Institute for Comparative Music Studies and Documentation*, 1990 [En ligne]. http://www.fredvoisin.com/IMG/pdf/Dehoux-Voisin_ESEM1990.pdf [Site consulté le 26 février 2016], p. 145.

²¹ FERNANDO, Nathalie, *Échelles et modes : vers une typologie des systèmes scalaires...*, p. 974 sqq ; VOISIN, Frédéric, « L'accord des xylophones Gbaya et Manza de Centrafrique », p. 33-34.

²² FÜRNISS, Susanne, « Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique) », *Journal des africanistes*, vol. 63, n° 2 (1993), [En ligne]. http://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1993_num_63_2_2389_t1_0133_0000_1 [Site consulté le 27 février 2016], p. 137.

une succession d'intervalles qui se traduit par les degrés suivants²³ » : *sol, mi, ré, do, la*. Voici un exemple musical transcrit présentant cette échelle pentatonique dans une structure polyphonique (Ex. mus. 45)²⁴ :

Ex. mus. 45 : fragment d'une pièce musicale chez les Banda-Linda du Centrafrique.

On peut observer l'aspect pentatonique anhémitonique à caractère descendant de la pièce précédente, qui peut être considérée comme polyphonique bien que chaque ligne présente une trompe monophonique jouant une seule note.

D'autres instruments présentent une base d'accompagnement pour les chants des peuples et tribus du Centrafrique ; nous pouvons citer essentiellement la harpe et ses variétés, accordées selon une échelle pentatonique dont les intervalles, en partant du

²³ AROM, Simha, « La "mémoire collective" dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale », *Revue de Musicologie*, t. 76, n° 2 (1990), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/947259> [Site consulté le 27 février 2016], p. 154 ; MARCK, Oriane, « La musique dans la société traditionnelle au royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècle) », Mémoire de Master 1 en Sciences humaines et sociales, Université Pierre-Mendès-France Grenoble, 2011, p. 64 ; DEMOLIN, Didier, « Les rêveurs de la forêt : Polyphonies des pygmées Efe de l'Ituri (Zaïre) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 6 (1993), p. 148.

²⁴ AROM, Simha, « La "mémoire collective" dans les musiques... », p. 156 *sqq.*

bas, sont approximativement : tierce mineure, un ton, un ton, tierce mineure²⁵. On pourra aussi citer la Sanza qui est un idiophone mélodique très proche de la Mbira utilisée dans les musiques des pays de l’Afrique australe, et qui est accordée aussi selon une échelle pentatonique anhémitonique²⁶.

Il existe toutefois quelques exceptions où des chants interprétés dans des dialectes très anciens utilisent essentiellement l’échelle pentatonique hémitonique²⁷. Voici deux exemples d’échelles pentatoniques hémitoniques, essentiellement reliés à la harpe à cinq cordes des Zandé et celle des Nzakara (deux tribus parentes de l’Afrique centrale), (Ex. mus. 46) :

- Echelle hémitonique issue de l’harpe des *Zandé* :



- Echelle hémitonique issue de l’harpe des *Nzakara* :



Ex. mus. 46 : Exemples d’échelles pentatoniques hémitoniques du Centrafrique.

²⁵ AROM, Simha, « Instruments de musique particuliers à certaines ethnies de la république centrafricaine », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/942194> [Site consulté le 27 février 2016], p. 105 ; DEMOLIN, Didier, « Les rêveurs de la forêt : Polyphonies des pygmées Efe... », p. 146 *sqq* ; SALLÉE, Pierre, *Étude sur la musique du Gabon*, Travaux et documents de l’O.R.S.T.O.M., Paris, 1978, p. 11-13.

²⁶ ROUGET, Gilbert et SCHWARZ, Jean [dir.], « Note sur l’accord des sanza d’Ebézagui », *Revue de Musicologie*, t. 68, n° 1 (1982), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928298> [Site consulté le 27 février 2016], p. 341-342 ; MARCK, Oriane, « La musique dans la société traditionnelle au royaume Kongo... », p. 63 *sqq* ; KUBIK, Gerhard, « African Tone-Systems : a Reassessment... », p. 37 *sqq* ; LE BOMIN, Sylvie, *Musiques Bateke Mpa Atege Gabon*, Sépia, 2004, p. 22-23.

²⁷ FÜRNISS, Susanne et OLIVIER, Emmanuelle [dir.], « Systématique musicale pygmée et bochimane : deux conceptions africaines du contrepoint », *Musurgia*, vol. 4, n° 3 (1997), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40591303> [Site consulté le 28 février 2016], p. 17, 27 ; FÜRNISS, Susanne, « The Adoption of the Circumcision Ritual bèkà by the Baka-Pygmyes in Southeast Cameroon », *African Music*, vol. 8, n° 2 (2008), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30250017> [Site consulté le 28 février 2016], p. 104.

Les régions d’Afrique centrale présentent beaucoup de ressemblances dans les systèmes musicaux utilisés dans leurs musiques, et essentiellement le système pentatonique. En effet, l’échelle pentatonique est très répandue dans les musiques de certaines ethnies qui occupent ces régions, comme les Haoussa, installés essentiellement au Nigéria, au Niger et aussi dans quelques pays voisins, où l’échelle pentatonique la plus utilisée est l’échelle anhémitonique *do, ré, mi, sol, la*, dans les répertoires musicaux instrumentaux²⁸, et vocaux. Nous présentons ci-après une transcription d’un chant Haoussa du Nigéria, où l’on pourra observer la simplicité rythmique et mélodique, si nous faisons la comparaison avec les pays de l’Afrique centrale qui sont voisins (Ex. mus. 47)²⁹ :

Tà - fì - yà ye, Tà - fì - yà ye, Tà - fì - yà don ne - man cè - to Mā -
sò - yam mū kār kū jì tso - ro Dò - min yān - zu mun ka - rē kū, Ko
is - kà ba yà tā - bà kū, Bāl - le mū - tūm bā - kī wā - fi Tā -
fì - yà ye. Tā - fì - yà ys, Ne - sà zā mu bà kū - sà bā, I -
kōn Al - lāh zāi ka - rē mū.

Ex. mus. 47 : Chant d’enfant Haoussa.

²⁸ AKPABOT, Samuel, « Theories on African Music », *African Arts*, vol. 6, n° 1 (1972), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3334644> [Site consulté le 10 juin 2016], p. 60 ; SKINNER, Neil, ALLEN, Tom et DAVIS, Charles, « Wakar Bushiya: A Hausa Satirical Poem by Isa Hashim », *Research in African Literatures*, vol. 5, n° 2 (1974), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3818672> [Site consulté le 10 juin 2016], p. 189-192.

²⁹ RHODES, Willard, « Musical Creativity of Hausa Children », *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9 (1977), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/767291> [Site consulté le 11 juin 2016], p. 42.

Le Niger, est connu, en plus des Haoussa, par un peuple nomade, les Touareg, qui voyagent et occupent les pays voisins tels que la Libye, l'Algérie et le Mali³⁰. Ce peuple présente une musique où le système pentatonique anhémitonique fait partie des systèmes musicaux sur lesquels elle se fonde ; elle est accompagnée par une vièle monocorde appelée Imzad ou Inzad³¹.

En plus des Touareg, le Mali, abrite de multiples ethnies telles que les Mandingues, les Bambaras et les Malinkés. Chez eux, la musique est pratiquée en utilisant des instruments spécifiques et elle est généralement fondée sur une échelle pentatonique anhémitonique *do, ré, mi, sol, la* avec plusieurs formes résultant de la transposition ou bien de la métabole de la même échelle³². Cette musique essentiellement pentatonique est en relation directe avec des instruments tels que le balafon (un type de xylophone), le n'goni, le hoddu et la kora (des cordophones), qui s'accordent selon une échelle pentatonique anhémitonique. Ces caractéristiques sont répandues aussi dans les pays voisins tels que le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire, le Ghana et le Sénégal, où l'on trouve bien des similitudes dans les instruments utilisés, ainsi que l'échelle pentatonique anhémitonique³³, utilisée aussi dans des chants à caractère polyphonique, sans perdre l'aspect pentatonique³⁴. Voici une transcription

³⁰ BERNUS, Edmond, « Les Touaregs du Sahel nigérien », *Les Cahiers d'Outre-mer*, n° 73 (1970), [En ligne]. http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_5/b_fdi_08-09/10537.pdf [Site consulté le 11 juin 2016], p. 6-7.

³¹ NIKIPROWETZKY, Tolia, « L'ornementation dans la musique des Touareg de L'air », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 16 (1964), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835086> [Site consulté le 11 juin 2016], p. 82-83 ; BOREL, François, « Une vièle éphémère », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 2 (1989), p. 116.

³² DURÁN, Lucy, « Birds of Wasulu: Freedom of Expression and Expressions of Freedom in the Popular Music of Southern Mali », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 4 (1995), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3060685> [Site consulté le 1^{er} juillet 2016], p. 119.

³³ CHARRY, Eric, *Mande Music : Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 142 ; COLNAGO, Filippo, « La communication musicale comme élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 20 (2007), p. 71 ; LONCKE, Sandrine, *Burkina Faso, la voix des Peuls*, Paris, CNRS/Musée de l'Homme, 1997, p. 9, 12 ; WIGGINS, Trevor, « Techniques of Variation and Concepts of Musical Understanding in Northern Ghana », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 7 (1998), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3060711> [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 125 ; ZEMP, Hugo, « La légende des griots malinké », *Cahiers d'études africaines*, vol. 6, n° 24 (1966), [En ligne]. https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1966_num_6_24_3084 [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 623-626.

³⁴ MENSAH, Atta Annan, « The Polyphony of Gyil-gu, Kudzo and Awutu Sakumo », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/942191> [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 77.

d'un chant monodique du Ghana fondé sur une échelle pentatonique anhémitonique (Ex. mus. 48)³⁵ :



Ex. mus. 48 : Chanson traditionnelle du peuple Ga du Ghana.

Il nous faut aussi mentionner que le xylophone (balafon, bala ...), dans la plupart des régions de l'Afrique occidentale ou de l'Ouest, est accordé essentiellement selon une échelle équipentatonique³⁶. Ceci peut refléter une liaison culturelle avec les autres régions de l'Afrique utilisant le même système pentatonique, vu la relation entre les ethnies qui peuplent ces vastes régions, et qui peut aller au-delà de l'Afrique, suggérant ainsi une origine asiatique essentiellement indonésienne du xylophone, en plus du système équipentatonique utilisé et appelé comme on l'a mentionné auparavant : *Slendro*. Ceci est dû probablement aux échanges commerciaux qui liaient les deux rives des deux continents, et pourrait être passé de la même manière au continent américain, mais ceci reste toujours une hypothèse sans preuve exacte³⁷. Cette échelle équipentatonique peut prendre deux aspects : le premier est une division de l'octave en cinq intervalles à peu près équidistants, le deuxième est une échelle construite sur un enchaînement d'intervalles équidistants où la notion d'octave est inexistante³⁸. Dans le tableau suivant, une représentation comparative des degrés constituant l'échelle

³⁵ NKETIA, Joseph Hanson Kwabena, « Traditional Music of the Ga People », *African Music*, vol. 2, n° 1 (1958), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249469> [Site consulté le 2 juillet 2016], p. 25-26.

³⁶ ROUGET, Gilbert et SCHWARZ, Jean, « Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké », *Revue de Musicologie*, vol. 55, n° 1 (1969), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927751> [Site consulté le 1^{er} juillet 2016], p. 61, 66.

³⁷ KUNST, Jaap, « A Musicological Argument for Cultural Relationship between Indonesia: Probably the Isle of Java, and Central Africa », *Proceedings of the Musical Association*, (1935-1936), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/765551> [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 64-69.

³⁸ VOISIN, Frederic, « Musical Scales in Central Africa and Java: Modeling by Synthesis », *Leonardo Music Journal*, vol. 4 (1994), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1513185> [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 90.

équipentatonique dans des régions de l'Indonésie et de l'Afrique, où on pourra observer des fréquences très proches (Tableau 4)³⁹ :

Tableau 4 : Comparaison des degrés d'échelles équipentatoniques.

		Notes des échelles en vibrations par seconde				
		1	2	3	4	5
Indonésie	Java	267	308	350	398	457
Congo	Ngbandi	267	303	352	401	453
Afrique de l'ouest	Malinké	267	310	355	405	469
Uganda	Baganda	267	304	350	407	467
Échelle théorique équitonale		267	307	352	405	465

2. 2. Le pentatonisme dans la musique d'Afrique du Nord

Cette partie du travail sera consacrée essentiellement aux régions du nord africain, où l'on trouve une grande richesse musicale entre modalité parvenue avec la musique arabe, et pentatonisme, lié essentiellement aux musiques autochtones, africaines et berbères. L'un des pays les plus représentatifs du pentatonisme dans ces régions est le Soudan. En effet le système musical soudanais, et malgré son étroit rapport avec la

³⁹ JONES, Arthur Morris, « Indonesia and Africa: The Xylophone », p. 158 *sqq.*

civilisation islamique, est resté intact et il a essentiellement un aspect pentatonique qui est présent dans la majorité des interprétations musicales, anciennes et modernes⁴⁰.

Compte tenu des relations frontalières, la musique soudanaise présente des traits en commun avec les pays du sud, à savoir le Zaïre (ou RDC) et la République centrafricaine. Ces traits sont apparents du côté mélodique, essentiellement pentatonique, et aussi du côté instrumental où la harpe de Zandé, évoquée précédemment, est utilisée dans plusieurs styles musicaux soudanais à savoir *al-Zâr*, *al-Tumbûr*⁴¹. Notons que cet instrument a entre cinq et huit cordes et s'appelle *Tumbûra* au Soudan ; il ressemble d'ailleurs au même instrument utilisé dans les pays du golfe cités au premier chapitre et s'accorde aussi de la même façon, pentatonique. Selon des chercheurs et des musiciens soudanais, cet instrument peut être accordé de deux façons différentes donnant naissance, selon eux, à un accordage pentatonique majeur et à un accordage pentatonique mineur⁴². Ci-après, nous présentons deux transcriptions de chansons populaires : la première présente un pentatonique en *do* (accordage pentatonique majeur) (Ex. mus. 49)⁴³, et la deuxième présente un pentatonique en *la* (un accordage pentatonique mineur) (Ex. mus. 50)⁴⁴ :



Ex. mus. 49 : Chanson *al-Habib*.

⁴⁰ `ID, Youssef, *Rihlat al-Tarab fî aqtâr al-`Arab (Voyage du Tarab dans les pays arabes)*, Beirout, Dâr al-fikr al-lubnânî, 1993, p. 96-98.

⁴¹ KUBIK, Gerhard, *African Tone-Systems: a Reassessment...*, p. 38 sqq.

⁴² SIBA`I, `Abbâs Sulaymân al-, « al-Sullam al-khumâssi fî al-mûssiqa al-sûdânyya (L'échelle pentatonique dans la musique soudanaise) », *Bulletin of Sudanese Studies*, vol. 12, n° 1 (2015), [En ligne]. <http://ejournals.uofk.edu/index.php/boss/article/view/1176> [Site consulté le 22 décembre 2016], p. 162.

⁴³ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 165.



Ex. mus. 50 : Chanson *Semsem*.

Le style *al-Zâr* est une pratique mystique englobant musique et danse. Elle est généralement exécutée par des femmes⁴⁵, et son système musical est purement pentatonique anhémitonique de la forme *do, ré, mi, sol, la*⁴⁶. Toutes les autres manifestations présentent une transposition (modulation), ou bien une métabole de la gamme principale, c'est-à-dire en changeant seulement de tonique. L'origine de ce rite est attribuée à l'Éthiopie, et il aurait voyagé avec les esclaves abyssiniens jusqu'au Soudan, l'Égypte et les pays du Golfe⁴⁷.

La même pratique existe en Égypte, et surtout dans les régions du sud⁴⁸, en plus d'autres pratiques musicales : il s'agit essentiellement de la musique nubienne. En effet, la Nubie est un territoire partagé historiquement entre le sud de l'Égypte et le nord du Soudan. La musique est pratiquement partagée elle aussi, les instruments utilisés étant identiques, et compte tenu de la prépondérance du système pentatonique qui caractérise la plupart des musiques et chants populaires des Nubiens jusqu'à nos jours.

En Libye, la musique à aspect pentatonique existe dans les régions peuplées de Berbères qui représentent 23 % de la population libyenne, chez les Noirs d'origine africaine et aussi chez les Touareg essentiellement au sud ouest de la Libye : Ghât et

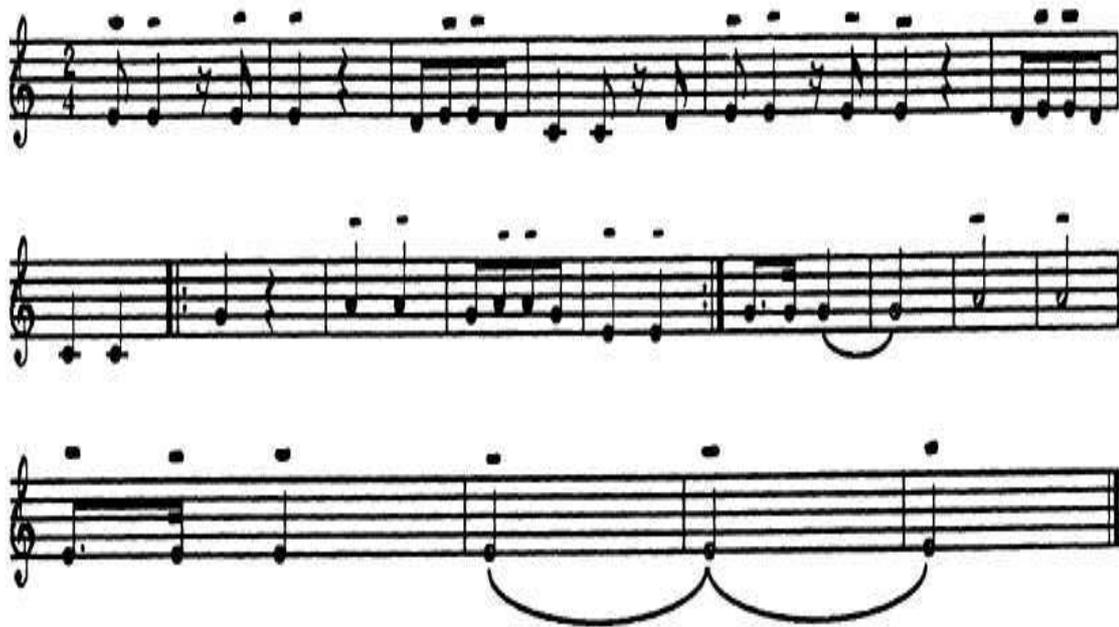
⁴⁵ LAGRANGE, Frédéric, *Musiques d'Égypte*, Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1996, p. 20-27.

⁴⁶ DHAW, Ali Ibrahim al-, « Raçcatay al-Zâr wa al-'Arûs mûsîqâ fisyâ'yya (Les danses du Zâr et de la mariée une musique physique) », *Revue Culture Populaire*, vol. 12 (2011), p. 117-118.

⁴⁷ MORSY, Zouhayyer, « Spirit possession in Egyptian ethnomedecin: origins, comparison and historical specificity », *Women's medicine : The Zar-Bori cult in Africa and beyond/ International African Seminars*, vol. 5 (1991), p. 189-209.

⁴⁸ HARFOUCHE, Saja, « Le zâr, musiques et possession en Égypte », Mémoire de Maîtrise en Anthropologie sociale et ethnologie, Université Paris-IV Sorbonne, 2002, p. 57.

Ghadamès⁴⁹. Pour les Touaregs libyens, les systèmes musicaux sont très semblables à ceux utilisés chez les Touaregs des pays voisins tels que l'Algérie et surtout le Niger, ce qui est logique vu le caractère social de ces peuples qui sont des nomades se déplaçant quotidiennement dans ces régions voisines. Ce qui favorise la préservation des caractéristiques culturelles telles que la langue utilisée, l'Haoussa, et le pentatonisme comme système musical dans la majorité des chansons. Voici une transcription d'une chanson touarègue de Ghadamès, dont l'échelle pentatonique est *mi, sol, la, do, ré* (Ex. mus. 51)⁵⁰ :



Ex. mus. 51 : Chanson populaire Touareg à Ghadamès.

Le degré *mi* est légèrement abaissé, comme on le voit mentionné sur la transcription avec (-) sur ce degré. Ceci reflète l'influence de la culture arabo-islamique, essentiellement la musique, qui utilise le quart de ton. Mais malgré ces cas de pentatonisme à quart de ton, la majorité des autres interprétations musicales ont conservé un pentatonisme anhémitonique comme système musical, dans lequel puisent quelques chansons dans un dialecte berbère ou Haoussa et aussi en langue ou dialecte

⁴⁹ GUETTAT, Mahmoud, « *Nadhariyyatu al-nidhâm al-khumâsi...* », p. 67 *sqq.*

⁵⁰ STANDIFER, James, « The Tuareg: Their Music and Dances », *The Black Perspective in Music*, vol. 16, n° 1 (1988), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1215126> [Site consulté le 3 janvier 2018], p. 48-51.

arabe comme le montre la transcription qui suit, une chanson de travail chantée lors des semailles du blé (Ex. mus. 52)⁵¹ :



Ex. mus. 52 : Chanson *Ya Ya Hoh*.

Au Maroc, l'aspect pentatonique est très présent dans de multiples répertoires musicaux. La musique d'origine arabo-andalouse, *Mûsîqâ al-'âla*, présente, elle aussi, des *Nûbât* puisant essentiellement dans un système pentatonique ou mode pentatonique vu le caractère modal de ce style musical. En effet, la *Nûba Raçd* est l'une des *Nûbât* les plus représentatives du pentatonisme, ce qui nous met dans l'obligation de procéder, ci-après, à une analyse descriptive, puisqu'on est confronté aux mêmes caractéristiques modales entre la Tunisie et le Maroc (terminologie et système musical), ce qui pourra être d'une grande importance pour la compréhension de ce système musical.

Les *Nûbât* de la musique andalouse au Maroc, contrairement au *Mâlûf* tunisien, ne sont pas fondées sur l'unité modale, mais il y a une pluralité de *Tubû`* (modes) qui les constituent, où chaque *Nûba* prend le nom du *Tab`* principal ou fondamental⁵². La *Nûba Raçd* est formée de quatre *Tubû`* : *Tab` al-Raçd*, *Tab` al-Huçâr* et deux formes de

⁵¹ AGEILY ABUDERBALA, Ramadan al-, « Folk Song in Ghadames Region in Libya : An analytical study in folk music », Thèse de Doctorat en Musicologie, Université des Sciences et de la Technologie du Soudan, 2009, p. 111-112.

⁵² GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, p. 193.

Tab`al-Mazmûm. Nous allons donc nous contenter dans notre approche analytique seulement des pièces jouées ou chantées dans le *Tab` Raçd* qui est le *Tab`* principal de cette *Nûba*. Ce *Tab`* est appelé aussi *Raçd Knâwî* ou *Gnâwî*, terminologie, celle-ci, qui est récente puisque des auteurs tels que al-Wansharîsî (mort en 1548), ne mentionnent que la terminologie *Raçd*, qui vient du mot *Gnâwâ*, en référence à la musique des *Gnâwâ* qui est originaire de l'Afrique de l'Ouest et qui est essentiellement pentatonique⁵³.

Toutefois, et vu la grande masse du corpus à analyser, nous partirons dans cette approche analytique des pièces instrumentales qui résument le cheminement mélodique du *Tab`* et ses notes essentielles et complémentaires telles que la *Tûshyya*, qui est en général une ouverture instrumentale de la *Nûba* marocaine, et *al-Bughya* qui constitue un prélude libre⁵⁴.

Or, la *Tûshyya* dans la *Nûba Raçd* est une composition moderne composée par Aḥmed al-Zaytûnî al-Çahrâwî, et ceci à cause de la perte de la pièce d'origine ainsi que de quelques autres pièces chantées de la même *Nûba*⁵⁵. Cela dit, nous allons nous référer ci-après à *al-Bughya* (Ex. mus. 53)⁵⁶ et à quelques échantillons de pièces chantées. Voici une transcription d'*al-Bughya* de la *Nûba Raçd* :

⁵³ ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *al-mûsiqâ al-andalusiyya al-maghrbiyya*, (*La musique andalouse marocaine*), Koweït, Le monde de la connaissance, 1988, p. 68.

⁵⁴ SHAMI, Yûnes al-, *al-Nawbât al-Andalusyya al-Mudawwana bi al-Kitâba al-Mûsiqyya*, *Nawbat al-Raçd (Les Nûbât andalouses et leurs transcriptions, La Nûba Raçd)*, Sala, Beni Aznesin, 2009, p. 106 ; Entretien avec Ahmed Aydoun, 23 mars 2016.

⁵⁵ SHAMÎ, Yûnes al-, *al-Nawbât al-Andalusyya al-Mudawwana...*, p. 211-212.

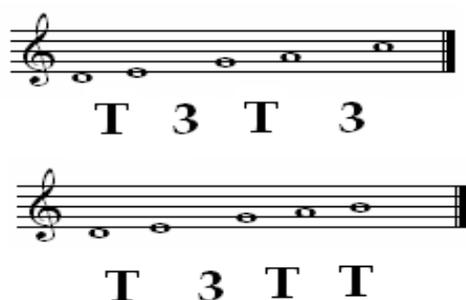
⁵⁶ *Ibid.*, p. 193.

Allibitum

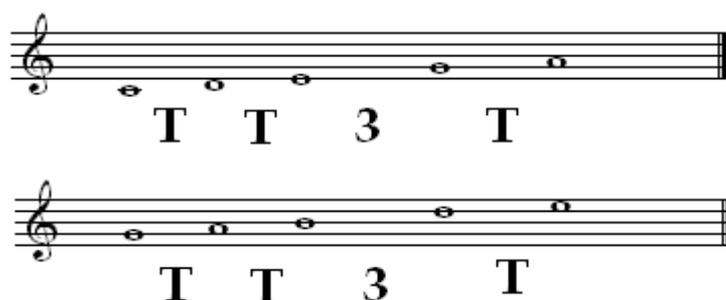
The image displays a musical score for the prelude 'al-Bughya'. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score is annotated with several colored boxes: a red box highlights a short melodic phrase at the end of the first staff; a green box encompasses the entire second staff; a green box highlights a melodic phrase at the end of the third staff; a red box highlights a melodic phrase at the beginning of the fourth staff, and another red box highlights a melodic phrase at the end of the fourth staff; a green box encompasses the entire fifth staff; a green box highlights a melodic phrase at the end of the sixth staff; and a green box encompasses the entire seventh staff. The music features a mix of melodic lines and dense, rhythmic textures.

Ex. mus. 53 : La prélude *al-Bughya*.

En observant cette transcription, on trouvera deux aspects pentatoniques différents avec une même fondamentale *Dûkâh* (*ré*) et deux pycnons différents. Pour Ahmed Aydoun, le degré *Nahaft* (*si* 3) est essentiel dans la couleur modale, tandis que le degré *Râst* (*do* 4) fonctionne comme une sous-tonique, remplaçant pour la conclusion le degré *`râq* (*si* 4)⁵⁷ :



Et si nous revenons aux pycnons de ces deux échelles nous remarquerons qu'il s'agit d'une transposition de l'une par rapport à l'autre :



Toutefois, la présence de ces deux échelles dans la *Nûba Raçd* est souvent en alternance, puisqu'on ne trouve pas les deux degrés *do* et *si* ensemble. Ci-après nous présentons des aspects pentatoniques extraits d'*al-Bughya* et de quelques pièces chantées de la *Nûba Raçd* marocaine :

➤ Un premier aspect dévoilant l'échelle pentatonique principale, où le degré *Nahaft* présente un pic mélodique jusqu'à aboutir sur la fondamentale *Dûkâh*⁵⁸ :

⁵⁷ Entretien avec Ahmed Aydoun le 23 mars 2016.

⁵⁸ SHAMÍ, Yûnes al-, *al-Nawbât al-Andalusyya al-Mudawwana*, p. 213, 229.

• al-bughya :



• Insharih wa Tib :



Ex. mus. 54 : Échelle pentatonique principale.

➤ Un deuxième aspect présentant l'échelle pentatonique dérivée avec le degré *Husaynî* comme pic mélodique et *Dûkâh* comme degré fondamental⁵⁹ :

• al-bughya :



• Inshâd Tab` al-Raçd :



• Yâ malih :



Ex. mus. 55 : Échelle pentatonique dérivée.

➤ Un troisième aspect présentant une autre échelle pentatonique de pic mélodique *Busalik* et fondamentale *Dûkâh*, et qui n'est en fin de compte qu'une métabole de l'échelle pentatonique dérivée avec un prolongement dans le grave⁶⁰ :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 213-216, 304.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 301, 306.

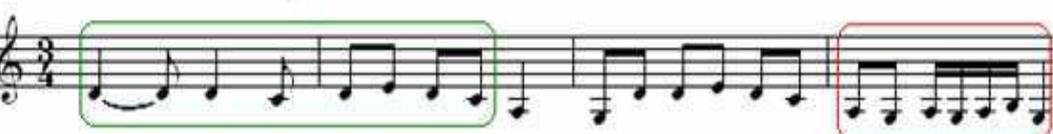
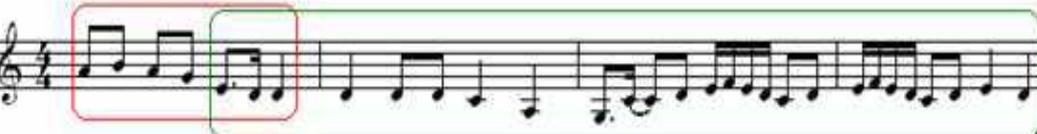
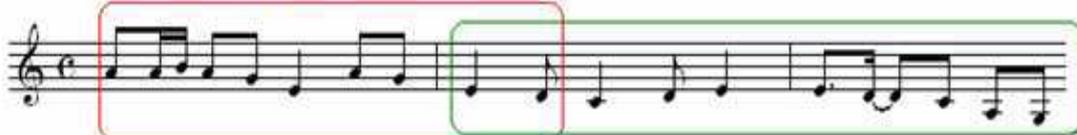
phénomène d'« attraction », qui proposera un pentatonisme divisé en deux systèmes pentatoniques superposés, plutôt que d'introduire un véritable hexatonique⁶³.

Ceci confirmera notre point de vue qu'il s'agit bien de deux aspects pentatoniques et non d'une échelle hexatonique, et voici une présentation qui pourra expliquer le déroulement du cheminement mélodique et l'alternance des deux degrés *do* et *si*⁶⁴ :

- **Hibbî ma`î fi darî:**

- **Bada`î u al-husni :**

- **Man malaka `aqlî rahîn:**

- **Nahwâ min al-ghizlân :**

- **Ihtakim fyya :**

- **Nahwâ al-hâjiba al-`akhal :**


Ex. mus. 57 : Métabole pentatonique.

⁶³ SALLÉE, Pierre, *Étude sur la musique du Gabon*, p. 25 sqq.

⁶⁴ SHAMÍ, Yûnes al-, *al-Nawbât al-Andalusyya al-Mudawwana...*, p. 213-357.

À part la présence de l'aspect pentatonique dans la musique arabo-andalouse, sa manifestation dans les musiques populaires du Grand Maghreb est très fréquente. En effet, au Maroc il est plus remarquable dans la musique des Berbères situés essentiellement dans la région de Sûs au sud⁶⁵ et qui constituent 45 % de la population marocaine et surtout dans les régions du Haut Atlas. En effet, en consultant plusieurs recherches ethnomusicologiques sur les pratiques musicales berbères dans le Haut Atlas, on pourra distinguer la prépondérance du caractère pentatonique dans la plupart de ces pratiques⁶⁶.

Prenant l'exemple des interprétations musicales *Ahwâsh* des villageois de la région du Haut Atlas, qui se résument dans des pratiques musicales accompagnées de danse ou de poésie, et qui sont dans la plupart des cas des musiques à caractère pentatonique anhémitonique. Selon Lortat-Jacob, et malgré les pluralités de formes musicales, le pentatonique 5 *sol, la, si, ré, mi* (selon Brailoïù) est le plus courant⁶⁷.

Cette échelle est omniprésente dans la plupart des chants *Ahwâsh*, et à part quelques cas de changement, d'altération accidentelle ou bien de présence de pyen, les degrés composants l'échelle sont les mêmes et conservent une certaine stabilité due essentiellement au fait que ces chants sont accompagnés par des instruments à sons fixes tels que la 'awwâda (une flûte métallique). En revanche, ces chants sont fondés sur une variété d'échelles ou de modes tels que *Ahwâsh, Imsâq, Tazrrart* et *Urâr*, où la tonique pourra changer d'un mode à un autre, donnant ainsi naissance à des métaboles⁶⁸. Voici une transcription d'un chant basé sur l'échelle ou mode *Tazrrart* (Ex. mus. 60)⁶⁹.

⁶⁵ ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *Madkhal ilâ târikh al-mûsiqâ al-maghribiyya (Histoire de la musique marocaine)*, Koweït, Le monde de la connaissance, 1983, p. 14 ; JOUAD, Hassan et LORTAT-JACOB, Bernard [dir.], « Les modèles métriques dans la poésie de tradition orale et leur traitement musical », *Revue de Musicologie*, t. 68, n° 1/2 (1982), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928288> [Site consulté le 5 janvier 2018], p. 187-195.

⁶⁶ LORTAT-JACOB, Bernard, « La musique de village des Ayt Mgun berbères sédentaires du Haut Atlas », Thèse de Doctorat, Université de Paris, 1973, p. 1-86.

⁶⁷ LORTAT-JACOB, Bernard, *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, Mouton Éditeur, 1980, p.109.

⁶⁸ LORTAT-JACOB, Bernard, « La musique de village des Ayt Mgun... », p. 1-86 ; AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*, Casablanca, Éditions Eddif, 1992, p.90-94.

⁶⁹ HOFFMAN, Katherine, « Generational Change in Berber Women's Song of the Anti-Atlas Mountains, Morocco », *Ethnomusicology*, vol. 46, n° 3 (2002), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/852721> [Site consulté le 5 janvier 2018], p. 520.

The musical score is divided into two systems. The first system features a Soprano line and a Chorus line. The lyrics are: *ha r-bbi daw - m l - h - nna* (with a [ululation] note) and *ta - wi - tid er rah - t ye - h*. The second system continues with the Soprano line: *ha - - - n s - dag ur i - ſwi* and the Chorus line: *sa - - - dn le - m - wal*. A legend at the bottom indicates that a downward arrow symbol (↓) represents a 'Degré légèrement diminué' (slight degree of diminution).

Ex. mus. 58 : Une chanson *Tazrrart, Dawm Elhenna*.

Chez les *Rwâyes* (poètes-chanteurs ambulants, originaires de la vallée du Sûs), la poésie est essentiellement chantée, et les chants, tels que *Amrag* et *Urar*⁷⁰, sont en partie constitués sur des échelles pentatoniques anhémitoniques, mais ils présentent aussi un caractère chromatique, où les intervalles peuvent être inférieurs à un demi ton⁷¹, et des sauts d'intervalle allant jusqu'aux tierces, quarts et quintes descendantes et ascendantes dans un cadre ne dépassant pas l'octave et demie⁷². Ce chromatisme donne naissance à trois types d'échelles ou modes pentatoniques hémitoniques qui sont très utilisés dans la musique des *Rwâyes* : *Agnâw* et *M`akkel*, et enfin *Ashelhi*, qui peut aussi se présenter sous une forme anhémitonique (Ex. mus. 61)⁷³ :



Ex. mus. 59 : Les modes pentatoniques hémitoniques dans la musique des *Rwâyes*.

⁷⁰ AOUANI, Yamina, « La représentation des femmes dans la tradition orale berbère ; le chant rituel du mariage et la chanson traditionnelle (Le parler tachelhit du sud-ouest marocain) », Thèse de Doctorat en langues, linguistique et traduction, Université Laval, 2000, p. 215-218.

⁷¹ ROVSING-OLSEN, Miriam, *Chants et danses de l'atlas (Maroc)*, Arles, Musiques du monde, 1997, p. 119-120.

⁷² SCHUYLER, Philip, « Rwaïs and ahwash : opposing tendencies in Moroccan Berber music and society », *The World of Music*, vol. 21, n° 1 (1979), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/43560588> [Site consulté le 5 janvier 2018], p. 69.

⁷³ AYDOUN, Ahmed, *Maroc Anthologie des Rwâyes Chants et musiques berbères de la vallée du Sous*, 2009, Maison des musiques du monde, p. 7 ; AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*, p. 65-67.

Voici une transcription d'un chant de la vallée de Sûs, improvisé par un *Rayes* (sing. de *Rwâyes*) et accompagnée par un instrument à corde (Rabâb), dans le mode *Ashelhi* transposé en *do* (Ex. mus. 62)⁷⁴ :

Ex. mus. 60 : Chant de *Rwâyes* improvisé.

La musique des Gnâwa est une pratique rituelle de possession à fonction thérapeutique, « mêlant à l’islam des références religieuses subsahariennes⁷⁵ ». En effet, les interprètes Gnâwâ sont, pour la plupart, des descendants des esclaves noirs parvenus au Maroc par le biais des anciens commerces entre l’Afrique subsaharienne (Royaume d’Abyssine, Soudan, Ghana, Mali), et les pays du nord africain⁷⁶. La cérémonie rituelle, appelée *Lilâ* (la nuit) ou *Mûsse*m (la saison), est composée de trois parties : la *Ada* (la parade d’ouverture), les *Kûyû* (série de danse), et enfin le *Mlûk* (séance de danses de

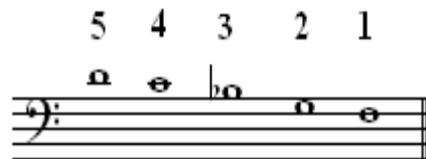
⁷⁴ CHOTTIN, Alexis, *Tableau de la Musique Marocaine*, Paris, Geuthner, 1999, p. 176.

⁷⁵ MAJDOULI, Zineb, « Changements de rythme chez les Gnawa du Maroc », *Cahiers de littérature orale*, n° 73-74 (2013), [En ligne]. <http://clo.revues.org/2031> [Site consulté le 10 janvier 2018], p. 1.

⁷⁶ SUM, Maisie, « Music of the *Gnawa* of Morocco: Evolving Spaces and Times », Thèse de doctorat en philosophie, Université de British Columbia, 2012, p. 8-11.

possession)⁷⁷. Cette dernière séance pourra faire l'objet d'emprunt de la part des confréries islamiques telles les Īssâwâ, bien que ce soit inacceptable pour la plupart⁷⁸.

Le système musical chez les Gnâwâ puise totalement dans une gamme pentatonique anhémitonique et pourrait être l'un des répertoires qui ont influencé la musique d'origine andalouse : *Mûsiqâ al-'âla*⁷⁹. Mais selon Aydoun, « ce classement, tout en ayant ses raisons d'être, pèche par défaut d'analyse. La gamme est pentatonique dans son caractère, mais l'une de notes de cette gamme est sujette à substitution ou à mutation⁸⁰ ». Selon lui, il s'agit plutôt d'une échelle à six degrés où le sixième joue le rôle de sous-tonique⁸¹.



Or, la présence de ce sixième degré *mi^b*, considéré comme pyen dans l'échelle en question⁸², et au lieu du degré *ré*, n'est, en fait, qu'un procédé typique dans le pentatonisme, appelé substitution, et qui engendre le changement de la gamme pentatonique en une autre dû au changement de ces deux degrés par phénomène d'attraction, puisque l'intervalle qui les séparent ne dépasse généralement pas le demi-ton. Dans la transcription qui suit, et qui est transposée en *ré*, on pourra observer la présence des degrés 5 et 6 simultanément, avec prépondérance du degré *do* (sixième degré) (Ex. mus. 64)⁸³ :

⁷⁷ MAJDOULI, Zineb, « Changements de rythme chez les Gnawa du Maroc », p. 3 *sqq* ; AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*, p. 134 *sqq*.

⁷⁸ NABTI, Mehdi, « Soufisme, métissage culturel et commerce du sacré. Les Aïssâwa marocains dans la modernité », *Insaniyat*, n° 32-33 (2006), [En ligne]. <http://journals.openedition.org/insaniyat/3495> [Site consulté le 10 janvier 2018].

⁷⁹ ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *Al-mûsiqâ al-andalusiyya al-maghrbiyya...*, p. 15 *sqq*.

⁸⁰ AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*, p. 135 *sqq*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² SUM, Maisie, « Staging the Sacred: Musical Structure and Processes of the Gnawa Lila in Morocco », *Ethnomusicology*, vol. 55, n° 1 (2011), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.55.1.0077> [Site consulté le 07 janvier 2018], p. 91.

⁸³ SUM, Maisie, « Music of the Gnawa of Morocco... », p. 316 *sqq*.

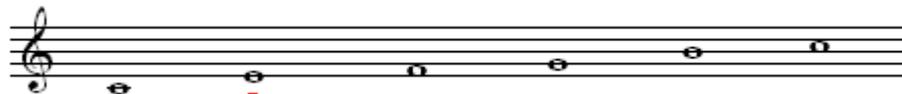
The image displays a musical score for 'Chant Gnâwa' in bass clef, consisting of eight staves of music. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines, with some sections highlighted by red boxes. The first box highlights the final measure of the seventh staff, and the second box highlights the first four measures of the eighth staff.

Ex. mus. 61 : Chant *Gnâwa*.

Le répertoire musical hassani est un style musical typique des habitants du désert marocain et surtout de Sâqia al-Hamrâ et Wâd al-Dahab, deux régions sahariennes du Maroc et qui présentent une extension de la musique mauritanienne du nord. Ce

répertoire, appelé *al-Hûl*, englobe poésie (*Lghnâ*), musique (*Azâwan*) et danse (*Rqîss*)⁸⁴. Le système musical *Azâwan*, dans ce répertoire, présente une dualité, modalité et pentatonisme, due essentiellement à l'influence de la musique arabe, berbère et celle de la Mauritanie du nord⁸⁵. En effet, on constate dans *al-Hûl* la présence de quatre modes, qu nous présentons ci-après (Ex. mus. 65). L'aspect pentatonique, essentiellement hémitonique, reste le plus dominant⁸⁶. :

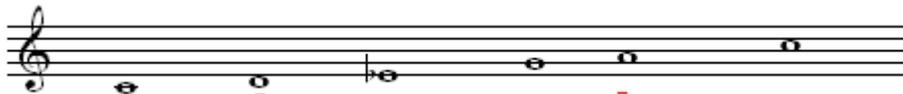
- *Kar*



- *Fâghû*



- *Labyâdh*



- *Lebtît*



Ex. mus. 62 : Modes de la musique hassanie.

Les symboles (-) et (+) sont présents sous quelques degrés pour montrer que ces derniers sont ou bien abaissés ou élevés par rapport aux degrés naturels, affirmant ainsi une spécificité des échelles ou modes pentatoniques en relation avec l'influence de la musique arabe avec son quart de ton.

En plus des échelles ou modes pentatoniques hémitoniques et en dehors de l'influence de la musique arabe sur le répertoire musical hassani, la musique de l'Afrique subsaharienne est aussi présente avec l'échelle pentatonique anhémitonique

⁸⁴ AYDOUN, Ahmed, *Azwân la musique Hassanie : voyage au coeur du Maroc Saharien*, Rabat, DTG Société Nouvelle, 2011, p. 18-21.

⁸⁵ AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*, p. 119-122.

⁸⁶ AYDOUN, Ahmed, *Azwân la musique Hassanie...*, p. 121, 135.

sous la forme la plus répandue en Afrique : *do, ré, mi, sol, la*. Voici une transcription d'une chanson hassanie puisant totalement dans ce type d'échelle, dans un ambitus d'une octave et demie, et avec un cheminement mélodique descendant (Ex. mus. 66)⁸⁷ :



Ex. mus. 63 : Musique hassanie, chanson *Asskî*.

La musique en Algérie présente aussi une grande richesse du point de vue des répertoires, qui traduit la multiplicité socioculturelle dans cette région de l'Afrique, à savoir essentiellement les Berbères, les peuples subsahariens et les Arabes. D'après les études ethnomusicologiques concernant les interprétations musicales en Algérie, on peut constater que l'échelle pentatonique, au contraire des autres pays maghrébins, n'est pas utilisée dans le répertoire de musique andalouse, avec ses trois centres (Tlemcen,

⁸⁷ AYDOUN, Ahmed, *Azwân la musique Hassanie...*, p. 139 sqq.

Alger et Constantine). En revanche, elle est très présente dans les musiques des Berbères et des Touaregs dans les régions du sud, des Berbères des régions kabyles au nord et la musique *Chaouie* à l'est du pays et tout près des frontières tunisiennes. En plus, elle est utilisée dans la *Hadhra*, qui est une musique des confréries religieuses d'origine arabo-islamique et aussi dans les cultes des Noirs d'origine soudanaise⁸⁸ appelés *Dîwân Bilâli* au sud-ouest et *Banga* au nord-est de l'Algérie, tous les deux similaires au *Gnâwâ* du Maroc et au *Stambâlî* de Tunisie⁸⁹.

La musique kabyle est spécifique des berbères habitants les villages du nord algérien. Cette musique est homophonique et chantée majoritairement a cappella par les femmes. Les hommes interviennent essentiellement dans le jeu instrumental, dans les cas où la musique est accompagnée par des instruments à percussions et quelques instruments à vent⁹⁰. Les échelles ou systèmes musicaux sont variés, généralement puisant dans un ambitus très restreint avec des degrés généralement instables. Les échelles pentatoniques font partie de ce corpus, mais « n'entrent pas dans la classification de l'échelle pentatonique de C. Braïloïu⁹¹ ». On pourra dire ici que l'auteur parle de l'échelle pentatonique hémitonique qui contient des demi-tons, et qui ne pourra pas être classée parmi les cinq formes de pentatonisme anhémitonique dont parle C. Braïloïu, surtout que les échantillons pentatoniques ou bien pré-pentatoniques présents dans la recherche de Mahfoufi, sont tous de type hémitonique⁹². Nous pouvons observer ceci dans ce chant religieux, d'origine kabyle, appelé *`Ajam Kabyle*, qui est dans une échelle à cinq sons, présentant un intervalle de demi-ton (en couleur rouge), et un saut du deuxième degré *fa*, qui n'existe jamais dans ce chant (en couleur verte) (Ex. mus. 67)⁹³ :

⁸⁸ AUGIER, Pierre, « La musique populaire au Sahara algérien », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1973, [En ligne]. http://aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1973-12_41.pdf [Site consulté le 7 janvier 2018], p. 172-174.

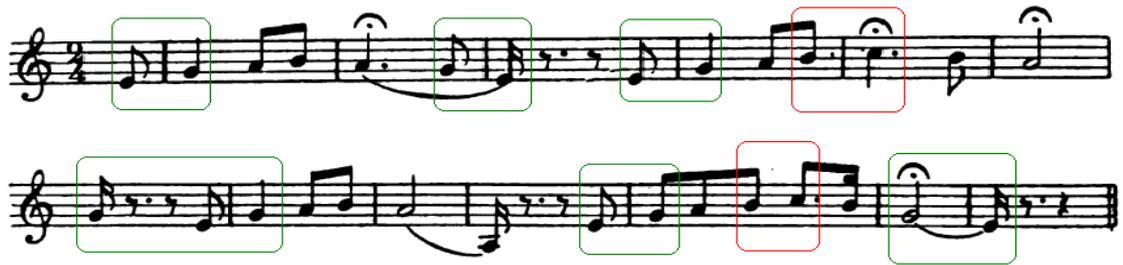
⁸⁹ SUM, Maisie, « Music of the *Gnawa* of Morocco... », p. 15 *sqq.*

⁹⁰ SAÏDANI, Maya, *Musiques et danses traditionnelles du patrimoine algérien*, Tlemcen, Showtime, 2013, p. 150-153.

⁹¹ MAHFOUFI, Mehenna, *Chants de femmes en Kabylie, Fêtes et rites au village*, Paris, Ibis Press, 2005, p. 269.

⁹² *Ibid.*, p. 240-269.

⁹³ ROUANET, Jules, « La musique arabe dans le Maghreb », *Encyclopédie de la musique*, vol. 5, Paris, Delagrave, 1913, p. 2886.



Ex. mus. 64 : Chant religieux kabyle `Ajam.

À l'est algérien, tout près des frontières tunisiennes, les Berbères jouent et chantent un répertoire musical appelé *Chaouie*. Cette musique est fondée dans la plupart des cas sur un instrument à vent appelé Gaçbah⁹⁴, et on pourra observer une grande similitude entre ces répertoires musicaux et ceux des régions frontalières voisines appartenant au territoire tunisien, essentiellement en ce qui concerne l'effectif instrumental et surtout les systèmes musicaux utilisés, qui présentent une influence des systèmes musicaux de la musique arabe, mais qui ont conservé les caractères de la musique berbère tels que l'utilisation du système pentatonique. Le *Rakrûkî*, qui est un chant exécuté librement et sans accompagnement rythmique par les hommes et les femmes utilisant un dialecte arabe dialectal proche du parler tunisien⁹⁵, est le répertoire de musique *Chaouie* le plus représentatif de l'aspect pentatonique. Il s'agit de chants accompagnés de Gaçbah et fondés sur une seule échelle pentatonique *do, ré, fa, sol, la*, mais qui présente une substitution du degré *fa* par *mi*, ce qui provoque un changement du pycnon *fa, sol, la* par *do, ré, mi*, en résultat deux échelles pentatoniques transposées. Pour une meilleure compréhension de ce style musical, on abordera ce sujet par l'analyse d'échantillons musicaux tunisiens dans la troisième partie de cette recherche, puisqu'il est, comme on l'a évoqué auparavant, commun aux régions frontalières tuniso-algériennes du Nord.

Le culte appelé *Dîwân Bilâli* est connu essentiellement dans le sud de l'Oran. Il est parvenu en Algérie empruntant les mêmes chemins de l'esclavage et du commerce transsaharien rejoignant ainsi ses homologues, *Gnâwâ* du Maroc et *Stambâlî* de Tunisie, dans l'origine de l'Afrique subsaharienne. La musique emblématique accompagnant ce

⁹⁴ MAMMERI, Housseine, « Folklore musical des Chaouia constantinois », *Actes du premier congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, 1973, [En ligne]. <https://www.tapataalk.com/groups/mondeberbere/folklore-musical-des-chaouia-constantinois-t3359.html> [Site consulté le 20 janvier 2018], p. 335-336.

⁹⁵ SAÏDANI, Maya, *Musiques et danses traditionnelles...*, p. 115 sqq.

rite a bel et bien conservé les mêmes caractéristiques telles que les instruments utilisés, la pratique maraboutique et thérapeutique, et essentiellement le système pentatonique utilisé dans la plupart des mélodies⁹⁶. L'existence de ce répertoire dans le territoire algérien est allée jusqu'au Nord-est, où on trouve une variante de cette pratique rituelle essentiellement dans la ville de Annaba, appelée Banga. Nous évoquons ceci, parce que l'appellation « Banga » est utilisée en Tunisie et sera l'exemple que nous aborderons dans l'étude analytique du répertoire musical *Stambâli*. En outre, les Noirs se sont mêlés avec le Touaregs du sud algérien, essentiellement ceux de l'Ahaggar, qui ont adopté, dans une partie, les pratiques rituelles de cette communauté nouvellement intégrée⁹⁷.

Cependant, dans la musique du sud algérien les Touaregs ont leurs propres répertoires musicaux qui sont divers et utilisent les mêmes instruments à savoir le tindé (instrument à percussion) et l'imzad (vièle monocorde). Nous pouvons citer spécialement l'*Ahellil*, qui est une poésie chantée et dansée de la région de Gourara⁹⁸ et aussi le *Tindé*, l'*Imzad* et le *Tehighalt* qui sont des poésies chantées et dansées de la région de l'Ahaggar, en plus de l'*Âléwen*, qui sont des chants interprétés par des femmes à différents moments du cérémonial de mariage de la même région⁹⁹. L'échelle utilisée dans ces répertoires de chant berbère est une échelle pentatonique anhémitonique, dont l'ambitus dépasse rarement l'octave, avec des mouvements conjoints pour la plupart, mais présentant quelquefois des sauts de quarts et de quintes¹⁰⁰.

La consultation de quelques transcriptions de chants *Tindé* et de quelques analyses de chants *Âléwen* a dévoilé, malgré la multitude des répertoires musicaux, l'utilisation d'une seule échelle pentatonique anhémitonique de type IV selon la classification de

⁹⁶ BOUDAUD, Bellaredj, « Étude Anthropologique Les Gnawa ou Le Diwan de Sidi Blal d'Ain-Sefra », *LA TRIBUNE*, n° 997 (1998), [En ligne]. <http://bellaredjboudaoud.overblog.com/-folklore-ain-sefra-diwan-sidi-blal-par-bellaredj-boudaoud> [Site consulté le 15 janvier 2018], p. 2-4 ; ROUANET, Jules, « La musique arabe dans le Maghreb... », p. 28-32 ; SAÏDANI, Maya, *Musiques et danses traditionnelles...*, p. 140-141.

⁹⁷ SEDDIK-ARKAM, Faiza, « La musique traditionnelle face à la maladie et à la possession chez les Touaregs de l'Ahaggar (Sud de l'Algérie) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19 (2006), p. 148-152.

⁹⁸ AUGIER, Pierre, « La musique populaire au Sahara algérien », p. 172-174.

⁹⁹ MECHERI-SAADA, Nadia, *Musique Touareg de l'Ahaggar (Sud algérien)*, Paris, Awal-L'Harmattan, 1994, p. 55-74.

¹⁰⁰ AUGIER, Pierre, « La musique populaire au Sahara algérien », p. 172-173.

Braïloïu : ré, mi, sol, la, si¹⁰¹. Nous présentons ci-dessous une transcription d'un chant *Tindé* fondé sur la même échelle, avec un cheminement mélodique à caractère descendant, avec un ambitus ne dépassant pas l'octave et présentant une polyphonie par intermittence entre le soliste et le chœur qui l'accompagne (Ex. mus. 68)¹⁰² :

The image displays a musical score for a piece titled 'Chant Tindé'. It is structured into four systems, each containing four staves: Solo (voice), Chœur (voice), Tambour (drum), and B.d.m. (bass drum). The Solo part is written in a single melodic line with lyrics in French and Tifinagh. The Chœur part provides a harmonic accompaniment. The Tambour and B.d.m. parts consist of rhythmic patterns represented by vertical strokes and plus signs. The lyrics are: 'a hi na né dé-dya dé é-a né hé na-nou da li bu', 'a — li na-ma da hi na', 'ha ni na né ha ni na é a mba é di da lya da lé la', and 'a — ha ni na — — — — —'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Ex. mus. 65 : Chant *Tindé* de la région de l'*Ahaggar*.

¹⁰¹ MECHERI-SAADA, Nadia, *Musique Touaregue de l'Ahaggar...*, p. 217-244.

¹⁰² *Ibid.*, p. 242.

La Mauritanie constitue un pays de rencontres et de brassage entre les cultures arabo-andalouses, berbères et africaines. La musique traditionnelle maure était toujours accompagnée de poésie et elle était interprétée essentiellement par des troupes professionnelles de griots, appelés *Īggâwen*, utilisant généralement deux instruments à cordes : le Tidinit par les hommes et l'Arدين par les femmes¹⁰³. La musique maure est pratiquée à peu près de la même manière dans le sud et dans le nord, où la musique hassanie constitue un point commun avec le Maroc et présente les mêmes caractéristiques musicales, à savoir le système pentatonique¹⁰⁴.

Dans certaines recherches on évoque que le répertoire musical maure est composé de quatre *Bhūr* (Sing. *Bhar*) ou modes principaux : *Karr*, *Fâghû*, *Sinnimah* et *Baykī*¹⁰⁵, et plusieurs sous-modes ou modes dérivés, alors que d'autres dénombrent cinq¹⁰⁶ modes au lieu de quatre : *Karr*, *Fâghû*, *Lakhal*, *Labiadh* et *Btīt*. Mais en fait, il y a accord dans toute la Mauritanie sur l'existence de quatre catégories musicales¹⁰⁷ citées dès le début, et chacun est interprété selon trois styles ou voies différentes, d'où viennent les terminologies *Labiadh* (voie blanche), *Lakhal* (voie noire) et aussi *Zrâg* (voie tachetée ou intermédiaire)¹⁰⁸. Cette multiplicité traduit bien la spécificité et la complexité du système musical maure, qui se base essentiellement sur un système pentatonique dans ses deux aspects : anhémitonique et hémitonique¹⁰⁹, mais qui est enrichi dans certains cas avec d'autres notes qui donneront aux modes utilisées un aspect heptatonique traduisant ainsi l'influence de la musique arabe avec ses caractères de modalité et de

¹⁰³ DUVELLE, Charles, *Aux sources des musiques du monde, musiques de traditions orales*, Paris, UNESCO, 2010, p. 162 ; NIKIPROWETZKY, Tolia, *Trois aspects de la musique africaine : Mauritanie-Sénégal-Niger*, Paris, Office de coopération radiophonique, 1942, p. 13.

¹⁰⁴ AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*, p. 121 *sqq.*

¹⁰⁵ BALANDIER, Georges et MERCIER, Paul [dir.], *Notes sur les théories musicales maures à propos de chant enregistrés*, Lisbonne, Junta de investigações coloniais, 1952, p. 142 ; OUELD AHDHANA, Mohamed, « La musique Hassanite (Musique du Tidinit) », *Culture populaire*, n° 21 (2013), p. 138-140.

¹⁰⁶ GUIGNARD, Michel, « Les griots maures et leur musique : origine et évolutions contemporaines », *Congrès des Musiques dans le monde de l'islam*, 2007, [En ligne]. http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/guignard-2007.pdf [Site consulté le 20 janvier 2018], p. 5.

¹⁰⁷ BALANDIER, Georges et MERCIER, Paul [dir.], *Notes sur les théories...*, p. 142 *sqq.*

¹⁰⁸ OUELD AHDHANA, Mohamed, « La musique Hassanite... », p. 140 *sqq.* ; NIKIPROWETZKY, Tolia, « The Music of Mauritania », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 14 (1962), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835559> [Site consulté le 20 janvier 2018], p. 53-54 ; DUVELLE, Charles, *Aux sources des musiques du monde, musiques...*, p. 164 *sqq.*

¹⁰⁹ NIKIPROWETZKY, Tolia, *Trois aspects de la musique africaine...*, p. 10-14 ; BALANDIER, Georges et MERCIER, Paul [dir.], *Notes sur les théories...*, p. 146 *sqq.*

micro-tonalité¹¹⁰. Le tableau qui suit présente les échelles des modes pentatoniques principaux et dérivés de la musique maure (Tableau 5)¹¹¹ :

Tableau 5 : Modes pentatoniques de la musique maure.

Voie / Mode	Lakhal (Noire)	Labiadh (Blanche)	Zrâg (Intermédiaire)
Karr	<p>Mâyukharreç</p>	<p>Missa</p> <p>Sâyri</p> <p>Fâyez</p>	
Faghû	<p>Sudân</p>	<p>al-Hurr</p>	<p>Shabbâr</p>
Sinnimah		<p>Jayyimah Labiadh</p>	<p>Manjallah</p>
Baykî		<p>La tik:</p>	<p>Jrâd</p>

¹¹⁰ AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*, p. 119-121.

¹¹¹ OUELD AHDHANA, Mohamed, « La musique Hassanite... », p.140 *sqq* ; DUVELLE, Charles, *Aux sources des musiques du monde, musiques...*, p. 164-165 ; HERTING, Mike, « Système théorique de la musique Maure : Modes, instruments et microtonalité », [En ligne]. https://nouakchott.diplo.de/contentblob/5028126/Daten/7447558/Musique_Maure.pdf [Site consulté le 20 juillet 2016], p. 70-71.

Comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, l'étude des travaux de recherche évoquant le pentatonisme africain a confirmé le caractère universel de ce système musical, avec beaucoup de similitudes dans les caractéristiques spécifiques des échelles déduites. Celles-ci, se divisent aussi en formes de pentatonisme anhémitonique (sans demi-tons), de pentatonisme hémitonique (avec demi-tons) et de pentatonisme équipentatonique où l'octave est divisée en cinq intervalles égaux.

Ces caractéristiques sont spécifiques en premier lieu de l'Afrique subsaharienne, mais elles existent aussi dans des répertoires où le caractère modal est dominant. On parle ici des pays du Nord africain, et des pays du Maghreb spécialement qui, en raison de leur emplacement géographique, ont connu une diversité socioculturelle, à savoir autochtone, arabe, andalouse, turque, subsaharienne... Cette diversité est présente dans les interprétations musicales de tradition orale, où le pentatonisme prend une grande place essentiellement dans les répertoires de musiques populaires d'origine berbère et subsaharienne, et même dans les répertoires de musiques traditionnelles telles que la musique d'origine andalouse.

Plusieurs répertoires musicaux tunisiens appartiennent à l'univers du pentatonisme, qui reste un élément essentiel dans le langage musical tunisien à savoir dans le répertoire dit traditionnel ou bien dans les répertoires de musiques populaires, profanes et sacrées. En effet, pour le cas de la Tunisie, sujet essentiel de cette recherche, la musique présente une variété d'interprétations, et chacune reflète son appartenance à une certaine époque ou à un courant spécifique ou bien au métissage de deux genres, formant ainsi l'identité musicale tunisienne. La présence du pentatonisme dans la plupart de ces interprétations prouve cette variété et cette multiplicité dans ce pays, carrefour socioculturel.

Pour certains chercheurs, il est lié à la présence des Berbères et leurs traditions¹¹², alors que pour d'autres il relève « d'une influence noire-africaine sub-saharienne¹¹³ ».

¹¹² GUETTAT, Mahmoud, « *Nadhariyyatu al-nidhâm al-khumâsî...* », p. 66 *sqq.*

Certains vont jusqu'à émettre une hypothèse, à prendre avec précaution, selon laquelle l'emploi du pentatonisme est originaire des pays de l'Extrême Orient, tels que l'Inde et la Chine et a été adopté aussi bien dans la musique de Sûs au Maroc que celle des îles Qerqna et Djerba en Tunisie, grâce aux liaisons commerciales qu'entretenaient l'Afrique du Nord, le Yémen et les pays de l'Est asiatique, ou bien tout simplement, la route de la soie¹¹⁴.

Identifier l'origine de l'existence du pentatonisme dans les styles de la musique tunisienne reste toujours un point difficile et sensible, vu le caractère universel du pentatonisme, mais nous pouvons quand même déterminer une approche approximative selon le cadre socioculturel et historique où il se trouve, et en nous appuyant aussi sur les travaux précédents. Le style le plus simple à identifier est le *Stambâli*, qui reste un répertoire musical d'origine subsaharienne, issu d'un culte de guérison qui est présent de façon à peu près identique dans les pays voisins du Maghreb et aussi dans les pays africains allant du Mali au Soudan. Ce même répertoire pourrait bien avoir influencé les musiques des confréries religieuses, dont quelques-unes ont bien adopté le pentatonisme dans quelques répertoires chantés, et essentiellement, en plus de leur répertoire pentatonique spécifique, un répertoire chanté issu de la musique *Stambâli*.

En plus de ces pratiques musicales à caractère sacré, on trouve aussi l'utilisation de l'échelle pentatonique dans des répertoires de musiques profanes, et essentiellement celles qui existent dans des régions en relation socio-culturelle, avec la présence des Berbères qui utilisent fréquemment cette échelle comme on l'a évoqué auparavant. Nous pouvons ainsi citer la musique des régions frontalières tuniso-algériennes, la musique insulaire, nous fondant sur des répertoires chantés, accompagnés ou non par des instruments à vent tels que la Gaçbah et la Zukra.

Cet aspect est présent aussi dans le *Mâlûf*, qui est une pratique musicale d'origine andalouse. Cette présence suscite des interrogations sur l'origine et la provenance de cet aspect pentatonique, sachant que la musique andalouse dans tout le Maghreb est une musique essentiellement modale produite selon les théories de la musique arabe

¹¹³ KAMMOUN, Mohamed Ali, « Les nouvelles tendances instrumentales improvisées en Tunisie. Enjeux esthétiques, culturels et didactiques du jazz, de la modalité et du métissage », Thèse de Doctorat en Musicologie, Université de Paris Sorbonne (Paris-IV), 2009, p. 20.

¹¹⁴ ABD AL-JALIL, Abd al-`azîz ben, *Madkhal ilâ târikh al-mûsiqâ...*, p. 14-15 sqq.

parvenue de l'Orient lors de l'expansion de l'empire islamique. Cela dit, la première hypothèse à émettre est que la présence du pentatonisme dans ce répertoire musical modal pourrait être due à des interactions et des influences avec les musiques locales citées précédemment, lors de l'intégration de la musique andalouse dans les pays maghrébins après la chute du pouvoir islamique en péninsule ibérique.

Tout d'abord, on pourra affirmer que les confréries religieuses à vocation islamique répandues dans les pays du Maghreb, et essentiellement en Tunisie, ont adopté, en plus de leurs répertoires mélodiques spécifiques, les mêmes *Tubû`* du *Mâlûf*, tout en changeant généralement les paroles en leur donnant une signification religieuse¹¹⁵. Pour cela, on trouve l'utilisation de terminologies et de modes appartenant au répertoire dit classique, qui ont conservé leurs caractéristiques, et dont nous pouvons citer le mode *Raçd* ou *Raçd `Ubaydî*, qui a sauvegardé son allure pentatonique. Or, on ne trouve jamais une adaptation modale dans le sens contraire, ce qui écarte l'influence de la musique confrérique sur le *Mâlûf*, alors que le contraire pourra être plus juste.

Des chercheurs vont jusqu'à confirmer les rapports entre les *Tubû`* du *Mâlûf* portant un aspect pentatonique avec une influence de la musique *Stambâlî*, musique de la communauté noire de Tunisie. Nous pouvons citer Mohamed Gouja¹¹⁶ et Amine Zouari¹¹⁷, qui optent pour cet avis et affirment l'influence et l'acculturation du répertoire *Stambâlî* sur le *Mâlûf*, essentiellement la *Nûba Raçd `Ubaydî*.

Or, l'existence de similitudes dans les deux répertoires de musique andalouse, au Maroc et en Tunisie, comportant des *Nûbât* en majorité pentatonique, ou bien d'autres qui présentent un pentatonisme associé (modalité et pentatonisme), en plus d'arguments théoriques telles que le poème de Muhammad al-Dharîf (mort en 1385), et celui d'al-Wansharîsî (mort en 1548), nous amènent à une unité modale qui a précédé la chute de l'Andalousie.

¹¹⁵ GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, p. 178-179 ; MAKNI, Hafedh, « Théorie et pratique du système modal tunisien... », p. 40 *sqq.*

¹¹⁶ GOUJA, Mohamed, « Tadâkhul al-Muqawwamât al-'Ibdâ`iyya wa al-'Awâmil al-'Ijtimâ`iyya fî takyîf malâmiḥ wa 'Âliyyât al-Dhâhira al-Mûsiqiyya (Chevauchement des éléments de créativité avec les facteurs sociaux dans le conditionnement des traits et des mécanismes du phénomène musical », *Revue de la recherche musicale*, Fondation arabe de la musique, 2006, p. 60.

¹¹⁷ ZOUARI, Amine, *al-Rawâssib al-'Ifriqiyya fî al-Thaqâfa al-Cha`biyya al-Tûnisiyya (Les empreintes africaines dans la culture populaire tunisienne)*, Sfax, Librairie Alaeddine, 2019, p. 216-220.

Ceci favorise deux possibilités : la première propose que la présence du pentatonisme dans la musique andalouse puisse être due à l'influence des Berbères convertis à l'islam et amenés par les Arabes en Espagne. Selon quelques références, *Târiq Ibn Zyâd*, lors de sa conquête de la péninsule ibérique en 711, a franchi le détroit de Gibraltar ou *Jabal Târiq*, selon l'appellation arabe, à la tête d'une armée de « berbères et d'affranchis, dans laquelle il y avait très peu d'arabes¹¹⁸ », comptant plus de 12 000 soldats et formée essentiellement de 10 000 Berbères et de 700 provenant d'Afrique noire¹¹⁹. Cette présence a été renforcée dans les périodes qui ont suivi la conquête de la péninsule Ibérique, essentiellement à partir de celle d'*Abd al-Rahmân al-Dâkhl* (757-788), avec nombre d'Africains, de Berbères et d'esclaves d'Afrique noire, participant aux batailles et même dotés de postes de commandement et administratifs¹²⁰. Leur présence massive et leur intégration dans la société andalouse, avec toute sa variété socioculturelle, ne sera pas être négligeable, mais au contraire elle ne peut qu'être une partie influente à côté de la culture arabo-islamique et même de la culture espagnole locale. Ce brassage est présent dans plusieurs domaines artistiques tels que l'art architectural, l'art culinaire, la poésie¹²¹, et il a abouti à une originalité andalouse dans toutes ces activités artistiques, et aussi, bien évidemment dans la musique, où « les *Tubû`* (modes) employés dans la musique andalouse reflètent le goût musical et les tendances mélodiques des principaux groupements ethniques qui composaient la société andalouse : Espagnols musulmans, Arabes et Berbères¹²² ». L'Andalousie a joui aussi dans les périodes qui suivent, et jusqu'au VIII^e siècle, d'une grande « interpénétration des pratiques artistiques et culturelles¹²³ » venues du Maghreb provoquant ainsi des influences réciproques sur toutes ces pratiques, et essentiellement

¹¹⁸ SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, « Espagne préislamique et Espagne musulmane », *Revue Historique*, t. 237, fasc. 2 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40950945> [Site consulté le 20 janvier 2017], p. 295 ; TRIKI, Lobna, « L'artisanat berbère : permanence des matériaux, symbolisme des formes. Étude historique et anthropologique, de l'antiquité à nos jours », Thèse de Doctorat en Archéologie, Paris, Université Paris Ouest-Nanterre, 2014, p. 27-28.

¹¹⁹ MU'NIS, Husîn, *Ma`âlim Târikh al-Maghrib wa al-Andalus (Les traits d'histoire du Maghreb et d'Andalousie)*, Damas, Dar al-Rashâd, 2004, p. 268 ; BADR, Ahmed, *al-Andalus wa Hadhâratuhâ (L'Andalousie et sa Civilisation)*, vol. 1, Damas, Librairie Atlas, 1969, p. 13-17.

¹²⁰ ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *al-mûsiqâ al-andalusiyya al-maghrbiyya...*, p. 16-17 ; SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, « Espagne préislamique... », p. 295-300.

¹²¹ TERRASSE, Henri, « Les influences orientales sur l'art musulman d'Espagne », *Studia Islamica*, n° 27 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1594985> [Site consulté le 21 janvier 2017], p. 147-148.

¹²² EISENBERG, Daniel, « La musique andalouse marocaine », *Journal of Hispanic Philology*, n° 12 (1988), [en ligne]. <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/JHPcolumn/MUSIQUEA.HTM> [Site consulté le 22 décembre 2016].

¹²³ GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse : L'empreinte du Maghreb*, Montréal, Fleurs Sociales, 2000, p. 213.

sur l'art musical, qui passe les frontières après la chute du règne andalou, vers les pays du Maghreb où « les populations musulmanes et juives ont pieusement conservé le souvenir de la musique hispano-arabe, émigrée avec elles des métropoles ibériques qu'elles furent contraintes de quitter¹²⁴».

La deuxième possibilité, qui pourra être une continuité de la première, est liée essentiellement à la période où l'Andalousie était étendue jusqu'au nord de l'Afrique et sur la partie sud de la péninsule Ibérique, sous le règne de deux dynasties berbères : les Almoravides, en arabe *al-Murâbiṭûn*, (1040-1147) puis les Almohades, en arabe *al-Muwahhidûn*, (1147-1269), « sous l'égide desquels — du premier d'entre eux surtout — le commerce avec le Soudan connaîtra une poussée considérable¹²⁵ ». Ce commerce comprenait essentiellement l'or et les esclaves, qui furent une partie influente dans la société musulmane de cette époque. Une influence remarquable sur l'économie et aussi sur la culture qui avait évolué surtout avec les Almohades qui « furent protecteurs des arts et des lettres : les premiers Almohades de grands souverains assoiffés de culture et de savoir¹²⁶. » Nous pouvons ici citer *Ibn Bâjâ* savant et musicien chevronné ayant vécu sous le règne de ses dynasties, et qui était connu par son grand apport à la musique andalouse.

Cet art a conservé jusqu'à nos jours, et malgré quelques différences de terminologie, une homogénéité essentiellement modale dans les répertoires dispersés aux pays du Grand Maghreb. Ceci pourra, en majorité, argumenter notre point de vue concernant la faiblesse, pour ne pas dire l'absence, de l'apport et des influences maghrébines locales musicales ultérieures à la présence des Andalous chassés de leurs terres, par rapport aux apports fructueux lors de la création de cet art musical sous le règne andalou dans la péninsule Ibérique. Cela dit, toute cette approche reste très limitée et fondée sur le nombre restreint d'ouvrages et de manuscrits qui parlent de cette

¹²⁴ ZAFRANI, Haïm, « Les territoires de la rencontre judéo-musulmane Al Andalus - Maghreb : modèle ou mode de vie ? », *Rencontres d'Averroès Autour d'Averroès, l'héritage andalou*, n° 39 (2003), [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1999_num_39_1_1771 [Site consulté le 10 août 2018], p. 69.

¹²⁵ ABITBOL, Michel, « Juifs maghrébins et commerce transsaharien (VIIIe- XVe siècles) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, t. 66, n° 242-243 (1979), [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1979_num_66_242_2187 [Site consulté le 19 août 2018], p. 178

¹²⁶ TRIKI, Lobna, « L'artisanat berbère : permanence des matériaux, symbolisme des formes... », p. 33 *sqq.*

époque, et essentiellement de l'art musical andalou, vu que des milliers de ces ouvrages ont été brûlés après la chute de Grenade en 1492¹²⁷.

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous allons aborder cette présence du pentatonisme dans les multiples répertoires musicaux en Tunisie, au moyen d'une approche musicale analytique, tout en abordant chacun de ces répertoires dans son contexte socioculturel et historique.

¹²⁷ GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse*, p. 197 *sqq.*

DEUXIÈME PARTIE
APPROCHE ANALYTIQUE DE L'ASPECT
PENTATONIQUE DANS LE REPERTOIRE
ANDALOU TUNISIEN *MÂLÛF*

CHAPITRE 3

PENTATONISME FONDAMENTAL : ANALYSE DE LA *NÛBA RAÇD*

Nous ne pouvons entamer cette approche analytique sans faire une présentation générale du corpus concerné. D'origine arabo-andalouse, le *Mâlûf* (familié) est considéré en Tunisie comme la musique savante traditionnelle. En effet, après la chute de l'empire islamique en Andalousie, les Andalous ont trouvé refuge dans les pays du Maghreb, et ont diffusé tous leurs savoirs dans ces pays, dont l'art musical andalou qui était évolué et qui s'est propagé dans les pays maghrébins, où l'exécution locale était différente d'un pays à un autre, mais, la base, essentiellement modale, était à peu près semblable.

Retournons un peu dans l'histoire pour une présentation brève des répertoires et des plus importants musiciens savants de cette musique arabo-andalouse, terminologie habituelle, bien que nous préférerions le terme musique andalou-maghrébine, puisque ce répertoire est spécifique des pays du Maghreb. En 711, fût la conquête de la péninsule Ibérique menée par *Târiq Ibn Zyâd*¹, et durant les huit siècles de domination arabe sur l'Andalousie, la musique a vu des hauts et des bas jusqu'à l'arrivée de *Ziryâb* à Cordoue en 822, qui apporta toute l'influence de l'orient dans sa musique. Puis vint *Ibn Bâja* (1070-1138) avec son style original qu'il inventa à l'école andalou-maghrébine dû au fait qu'il vécut une grande période sous le règne des Almoravides (1056-1146) et des Almohades (1129-1268), qui occupaient le Maghreb et l'Andalousie en même temps.

¹ MU'NIS, Husîn, *Ma'alim tarîkh al-Maghrib wa al-Andalus (Les traits d'histoire du Maghreb et de l'Andalousie)*, Dâr al-Rashâd, 2004, p. 63.

3. 1. Ziryâb²

Abu al-Hasan `ali Ibn Nâfi` (789-852), connu sous le nom de Ziryâb, un surnom qui lui a été attribué à cause de son teint brun, fut l'un des meilleurs disciples d'Ishâq al-Mawçilî, qui l'obligea à quitter Baghdâd craignant ses capacités et son intelligence musicale. Il serait accepté en premier lieu par la capitale des Aghlabides, *al-*, puis il fut invité à Cordoue par l'émir Umayyade qui était à la recherche de musiciens dans le Maghreb.

Une fois à Cordoue il bénéficia d'une importante renommée. Il commença par fonder le premier conservatoire de musique en *al-Andalus* où il enseigna selon les principes de l'école des *`ûdistes* reçue de son maître Ishâq al-Mawçilî.

Il inventa une méthode d'enseignement et un style de chant propre à lui et différent de ceux de ses antécresseurs. Selon al-Maqqarî, la *Nawba* qui désigne la séance musicale à l'époque de Ziryâb se divise en quatre parties : tout d'abord on commençait par *al-Nashîd*, puis vient *al-Basît* suivi d'*al-Muharrakât*, pour finir avec *al-Ahzâj*.

Il légua à l'Andalousie, un répertoire de chants immense qui se propagea jusqu'à la période des *Tawâ'if* et, comme un océan, submergea Séville pour gagner ensuite les autres provinces andalouses, puis le Maghreb³.

3. 2. Ibn Bâja

Se fut le surnom de l'un des plus grands savants d'*al-Andalus* appelé Abu Bakr Ibn Yahya al-Çâyigh, (1070-1138) et qui était considéré comme l'un des plus importants musiciens après Ziryâb. Selon al-Shaqundî, dans son *Épître* sur les mérites d'*al-Andalus* reproduite par al-Maqqarî, il était très connu pour sa qualité de compositeur et de philosophe⁴. Il vécut, comme on l'a mentionné auparavant, sous les

² MAQQARI, Ahmed Ibn Muhammad al-, *Nafh al-Tîb (Le souffle du parfum)*, vol. 3, Beirut, Dar al-Fikr, 1998, p. 381-387 ; ABDUL-WAHAB, Hassan Hossni, *Waraqat (Feuillets)*, deuxième partie, Tunis, Librairie al-Manar, 1981, p. 233 ; GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse...*, p. 120 sqq.

³ IBN KHALDUN, Abderrahmân, *al-Muqaddima (Prolégomènes)*, Damas, Dâr al-Balkhî, vol 2, 2004, p. 135.

⁴ MAQQARI, Ahmed Ibn Muhammad al-, *Nafh al-Tîb (Le souffle du parfum)*, vol. 4, Beirut, Dar al-Fikr, 1998, p. 32.

règnes des Almoravides et des Almohades, et à son époque l'Andalousie et le Maghreb étaient étroitement liés du point de vue politique, économique et culturel.

L'œuvre musicale d'Ibn Bâjâ, fut « la base de l'art musical au Maghreb et en Andalousie »⁵ ; elle est différente de celle de Ziryâb et plus développée. La *Nûba* à son époque commence par *al-Istihlâl*, puis vint *al-`amal* suivi des *al-Muharrakât* et *al-Murqiçât* pour finir avec *al-Muwashahât* et *al-Azjâl*⁶.

Le terme *Nûba* signifiait, depuis la période des Abbassides, le tour de chaque musicien ou artiste en général dans leurs passages à la cour devant le Calife pour présenter leurs œuvres. Mais lors de son passage à l'occident musulman (l'Andalousie), ce terme fut employé pour désigner l'œuvre musical elle-même⁷.

Dans le tableau suivant, nous présentons la forme de la *Nawba* ou *Nûba* (prononciation de nos jours) andalouse, chez Ziryâb et Ibn Bâja :

Tableau 6 : La forme de la *Nûba* chez Ziryâb et Ibn Bâja.

La composition de la <i>Nûba</i> avec Ziryâb	La composition de la <i>Nûba</i> avec Ibn Bâja	Observations
<i>al-Nashîd</i>	<i>al-Istihlâl</i>	Récitatif modulé de rythme libre.
<i>al-Basît</i>	<i>al-`amal</i>	Chants rythmés de mouvement allant du large vers le plus vif et léger.
<i>al-Muharrakât</i>	<i>al-Muharrakât et al-Murqiçât</i>	
<i>al-Ahzâj</i>	<i>al-Muwashahât et al-Azjâl</i>	

⁵ GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse...*, p. 130 sqq.

⁶ GUETTAT, Mahmoud, « Le Maghreb ses richesses culturelles passées et à venir », *Actes du colloque Lyon*, 1997, p. 48.

⁷ ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *al-mûsiqâ al-andalusiyya al-maghrbiyya...*, p. 53-54.

Ce tableau présente la forme *Nûba* entre le dixième et le douzième siècle et peut aller jusqu'au treizième selon al-Tifâshî⁸. Mais après cette époque, et surtout après la chute de Grenade, cette musique a évolué d'une façon considérable et a pris différentes allures dans les quatre pays du Maghreb à savoir le Maroc, l'Algérie, la Tunisie et la Libye et elle est jouée jusqu'à nos jours de la même façon ; chaque *Nûba* porte le nom du *Tab`* principal sur lequel elle est composée et conçue avec une variété rythmique dans un tempo croissant du large au plus vif.

En plus de ces pièces chantées, les répertoires de la musique andalou-maghrébine à savoir *al-'âla* au Maroc, *Gharnâti*, *Çan`a* et *Mâlûf* en Algérie et enfin *Mâlûf* en Tunisie et Libye, contiennent une variété de pièces instrumentales qui peuvent être des introductions, des préludes, des ouvertures et des intermèdes qu'on résumera dans le tableau récapitulatif suivant :

Tableau 7 : Composition des répertoires de la musique andalou-maghrébine.

	Maroc	Algérie	Tunisie	Libye
Dénomination	<i>al-'âla</i>	<i>Gharnâti</i> , <i>Çan`a</i> , <i>Mâlûf</i>	<i>Mâlûf</i>	<i>Mâlûf</i>
Préludes	<i>-Mushâliyâ</i>	<i>-Dâ'ira</i>	<i>-Istiftâh</i>	<i>Istikhbâr</i>
Ouvertures	<i>-Inshâd tab`</i> <i>al-naghma</i> <i>-Bughya</i> <i>-Tûshiya</i>	<i>-Tûshiya</i>	<i>-Mçaddar</i> <i>-Abyât</i>	
Intermèdes	<i>-Raddân al-</i> <i>Jawâb</i> <i>-Tûshiyat al-</i>	<i>-Raddân al-</i> <i>Jawâb</i> <i>-Kursî</i>	<i>-Raddân al-</i> <i>Jawâb</i> <i>-Dkhûl</i>	<i>-Raddân al-</i> <i>Jawâb</i>

⁸ SALLAMI, Rachid, *Mut`atu al-Asmâ` fî `ilmi al-Samâ` (La jouissance des auditions dans la science musicale)*, Étude de Manuscrit, Carthage, Bayt al-Hikmah, 2019, p. 141.

	Maroc	Algérie	Tunisie	Libye
	<i>Mawâzîn</i>		- <i>Fârigha</i> - <i>Tûshiya</i>	
Parties Principales	- <i>Basît</i> - <i>Qâ'im wa niçf</i> - <i>Btâyhî</i> - <i>Draj</i> - <i>Quddâm</i>	- <i>Mçaddar</i> - <i>Btâyhî</i> - <i>Draj</i> - <i>Inçirâf</i> - <i>Khlâç</i>	- <i>Btâyhyya</i> - <i>Barâwel</i> - <i>Adrâj</i> - <i>Khfâyif</i> - <i>Akhtâm</i>	Deux types de <i>Nûbât</i> : 1/ <i>Barwal</i> 2/- <i>Mçaddar</i> - <i>Murakkaz</i> - <i>Barwal</i>

Comme on l'aperçoit dans ce tableau, et comme on l'a mentionné précédemment, la musique andalou-maghrébine a évolué et changé d'un pays maghrébin à un autre, néanmoins elle a conservé quelques similitudes à savoir le nombre des rythmes utilisés dans les parties principales et le caractère croissant du tempo et surtout les *Tûbû`* dans lesquels sont composées les *Nûbât*⁹.

3. 3. Les systèmes modaux dans la musique andalouse

De nos jours, le système modal de la musique andalouse se base sur la notion de *Tab`* (caractère, nature) qui est un terme musical spécifique de l'occident musulman désignant le mode ou le *Maqâm* avec toutes ses caractéristiques mélodiques et ses rapports psychologiques¹⁰.

Selon al-Tifâshî, ce terme n'existait pas, on désignait le mode de la pièce musicale par d'autres termes à savoir *Bahr*¹¹ (mètre, mode), ou bien *Tarîqa* (voie, état)¹². D'après

⁹ GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse...*, p. 268-326 ; ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *al-mûsiqâ al-andalusîyya al-maghrîbiyya...*, p. 79-92.

¹⁰ ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *al-mûsiqâ al-andalusîyya al-maghrîbiyya...*, p. 57 sqq.

¹¹ SALLAMI, Rachid, *Mut`atu al-Asmâ` fi `ilmi al-Samâ`...*, p. 139-141.

¹² ABDUL-WAHAB, Hassan Hossni, *Waraqat (Feuillets)...*, p. 233 sqq.

lui, les chants sont divisés en quatre *Buhûr*¹³ ou *Turuq*, à savoir *Mutlaq*, *Mazmûm*, *Mujannab* et *Khusruwânî*, fidèles au système de l'ancienne école arabe, pour devenir ensuite *Dîl*, *Mazmûm*, *Mâya* et *Zidân*¹⁴. Cela dit, et selon l'époque vécue par al-Tifâshî (1184-1253), la terminologie *Tab`* n'est apparue qu'après le treizième siècle avec Lisân al-Dîn Ibn al-Khatîb (1313-1374) ainsi que le nom des quatre *Tubû`*¹⁵.

Beaucoup d'ouvrages succédant à celui d'Ibn al-Khatîb, mentionnent cette notion de *Tab`*. Nous pouvons citer les poèmes du Shaykh Muhammad al-Dharîf (XIV^e siècle) et celui de `Abd al-Wâhid al-Wansharîsî appelé *Shajarat al-Tubû`* (l'arbre des *Tubû`*) au XVI^e siècle, où ils évoquent le concept de *Tab`* et le nombre de *Tubû`* spécifiques de l'*Ifriqiya* et du Maghreb extrême, respectivement ; puis vinrent al-Hayik (XVIII^e siècle) et al-Tâdlî et al-`alamî au XIX^e siècle qui reproduisent l'arbre des *Tubû`* évoqué par al-Wansharîsî¹⁶.

Nous pouvons constater dans cet arbre des *Tubû`*, et surtout dans le poème d'*al-Wansharîsî*, le même principe qui partage *al-Tubû`* en quatre groupes et attribue à chaque *Tab`* une humeur et un élément comme on attribue, par exemple, au *Tab` Mâyâ* l'humeur du sang et l'élément de l'air. En plus on trouve que chaque *Tab`* est subdivisé en plusieurs dérivés¹⁷, qui représentent l'organisation actuelle des *Tubû`* de la musique andalouse au Maroc.

Cependant, comme il est mentionné précédemment, la musique andalou-maghrébine a pris de diverses allures dans les pays du Maghreb, ceci a touché le nombre de *Nûbât*, leurs organisations, les *Tubû`* dans lesquels elles puisent et leurs dénominations et caractéristiques.

¹³ Cette terminologie est encore utilisée dans la musique mauritanienne.

¹⁴ POCHÉ, Christian, *La musique arabo-andalouse*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 75-76 ; ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *al-mûsiqâ al-andalusîyya al-maghrbiyya...*, p. 61 *sqq* ; GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse...*, p. 134-137.

¹⁵ GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse...*, p. 116 *sqq*.

¹⁶ ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *al-mûsiqâ al-andalusîyya al-maghrbiyya...*, p. 57 *sqq*.

¹⁷ Voir l'arbre des *Tubû`* selon le poème d'*al-wansharîsî* et la représentation d'al-Hâyik aux annexes.

3. 4. L'art musical andalou en Tunisie

On pourra attribuer le début de l'existence d'un art andalou en Tunisie au passage d'Abû al-Çalt Umayya ibn `Abd al-`Azîz qui, né à Séville en 1067, s'installa dans la région de Mahdia après l'invasion des tribus hilaliennes et soléimites aux alentours du XI^e siècle, et fonda une école de musique qui était le fruit de sa culture et de son vécu artistique entre l'Andalousie, l'Égypte et la Tunisie¹⁸.

Cet art a été renforcé lors de l'arrivée des réfugiés arabes mauresques venus d'Espagne en vagues successives depuis le XV^e jusqu'au XVII^e siècle¹⁹ et qui se sont installés dans plusieurs régions tunisiennes : Tunis, la capitale, le nord et le nord ouest tunisien (Bizerte, Qal`it al-Andalus, Porto Farina, Mateur, Testour, Tebourba...), le Cap-Bon et la ville de Zaghuan.

La colonisation ottomane a influencé et renforcé la présence de ce patrimoine, au contraire des autres pays maghrébins, vu que la fusion des Turcs dans la société tunisienne était pratiquement totale. En effet, durant la dynastie des Husaynides, l'apport de Mohamed al-Rashid Bey (1710-1759) a été considérable. On lui doit la restructuration des *Nûbât* du *Mâlûf* tunisien, la réorganisation des ses parties vocales et instrumentales, et on lui attribue essentiellement la composition de la première partie instrumentale de chaque *Nûba*, dont plusieurs sont perdues²⁰.

En 1872, l'ouvrage *Ghâyat al-Surûr*²¹ présentait un modèle d'enseignement des instruments arabes et occidentaux, mais il contenait essentiellement les premières transcriptions en notation occidentale des totalités des *Nûbât*. Après cet ouvrage, viennent les recueils du baron Rodolphe d'Erlanger avec l'aide de son assistant Mannoubi Snoussi, qui ont transcrit des extraits du *Mâlûf* tunisien et présenté les *Tûbû`* de la musique tunisienne²², jusqu'à la création de la *Rashîdyya* en 1934, qui fut le

¹⁸ MAKNI, Hafedh, « Théorie et pratique du système modal tunisien... », p. 29-31.

¹⁹ SLAMA, Khaled, « *Mâlûf al-Jidd* ou *Kalâm al-Jidd*, le Répertoire musical "sérieux" ou religieux en Tunisie, approche analytique et approche sociologique », Thèse de doctorat en Ethnomusicologie, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998, p. 43.

²⁰ GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb...*, p. 214-215.

²¹ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyat al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi` li Daqâ`iqi Raqâ`iqi al-Mûsiqa wa al-Ghinâ` (L'extrême bonheur et entente des somptueux détails de la musique et du chant)*, dans Sfâyin al-Mâlûf al-Tûnisî, Tunis, al-Dâr al-`arabyya li al-Kitâb, 2005, 478 p.

²² D'ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*, 6 tomes, Paris, Gueuthner, 1949.

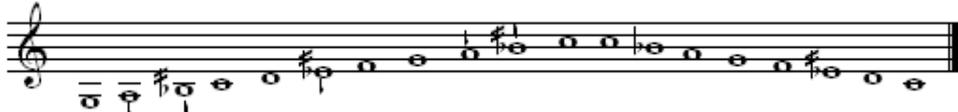
premier institut de la musique tunisienne dont les missions étaient : la collecte, la sauvegarde et la diffusion du patrimoine musical tunisien et surtout le répertoire de la musique savante appelé *Mâlûf*.

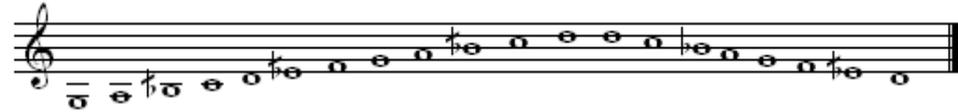
En effet, la collecte a commencé par le rassemblement des *Shuyûkh* (les grands maîtres) du *Mâlûf* de toutes les régions tunisiennes connues pour ce répertoire, puis une commission, dirigée par le musicien Mohamed al-Trîkî, a contribué à la transcription des treize *Nûbât*. Ces *Nûbât* sont présentées et classées selon un ordre qui remonte au XIV^e siècle, mentionnée dans le poème de Muhammad al-Dharîf (mort en 1385), qui comporte une présentation des *Tubû`* de la musique tunisienne : *Rahawî*, *Dîl*, *Raml*, *Içbâhân*, *Sîka*, *Muḥayyar*, *Mazmûm*, *Irâq*, *Hsîn*, *Nwâ*, *Rast al-Dîl*, *Mâya*, *Raçd* et *Içba`ayn*. Ce poème existe en plusieurs versions, n'affectant pas le contenu musical, mais il s'agit seulement de changements d'aspects linguistiques du poème classique au *Zajal* (poème en langue vulgaire), tel que celui chanté dans le *Tab` Nwâ*, mais ne figurant pas dans la version officielle de la *Nûba* :

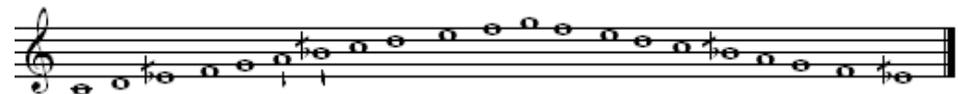
<i>Jass al-Rabâb Rahâwî</i>	<i>Bi al-Dîl qalbî kâwî</i>
<i>Amma al-Irâq yssâwî</i>	<i>Sîka ma`a al-Hsîn</i>
<i>al-Raçd wa Raml al-Mâya</i>	<i>Amma al- Nawâ fî ghâya</i>
<i>al-Içba`ayn Dwâya</i>	<i>Rast al-Dîl yuhyîni</i>
<i>al-Raml hîn Itkallam</i>	<i>`a al- Içbâhân yssallam</i>
<i>Mazmûm bîh ntammam</i>	<i>Mâya fî al-faclîn</i>

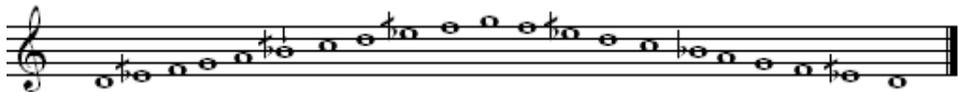
On constate par rapport au poème d'origine que le *Tab` Muḥayyar* est échangé par le *Tab` Raml al-Mâya* qui est présenté par une *Nûba* portant la même nomination dans le *Mâlûf* tunisien, et que Guettat affirme une possibilité de ressemblance entre les deux *Tubû`*, vu qu'*al- Muḥayyar*, dans la musique arabe, est un mode en *ré* se fondant sur les parties aigues, et c'est le même cas de *Tab` Raml al-Mâya*. Cependant, il faut mentionner aussi que le *Tab` Rahawî* n'existe plus de nos jours et on ne trouve pas de *Nûba* spécifique dans le *Mâlûf* tunisien, tandis qu'il est utilisé dans le répertoire des confréries religieuses.

Ci-après, nous présentons les échelles des treize *Tubû`* sur lesquels se fondent les treize *Nûbât* restantes du *Mâlûf* tunisien, suivant le classement présenté précédemment :

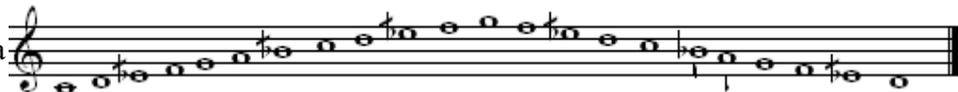
Dîl  Musical notation for the Dîl scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

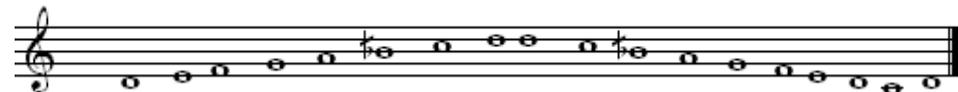
`Irâq  Musical notation for the `Irâq scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

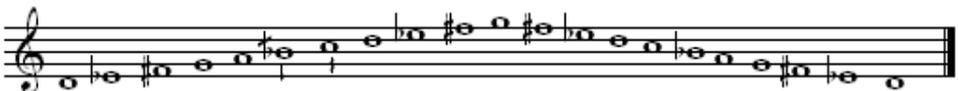
Sîkâ  Musical notation for the Sîkâ scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

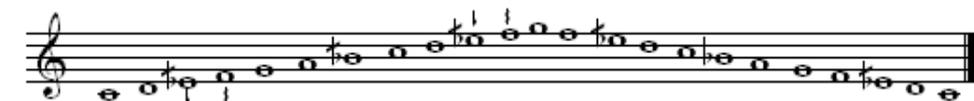
Hsîn  Musical notation for the Hsîn scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

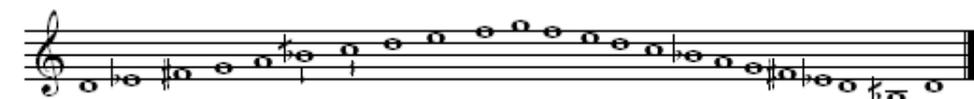
Raçd  Musical notation for the Raçd scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

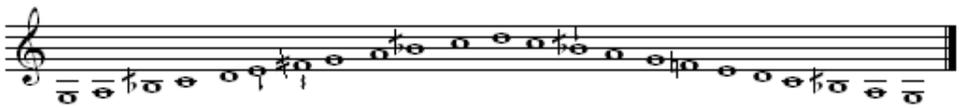
Raml al-Mâya  Musical notation for the Raml al-Mâya scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

Nwâ  Musical notation for the Nwâ scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

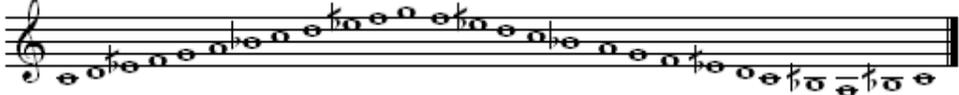
Içba`ayn  Musical notation for the Içba`ayn scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

Rast al- Dîl  Musical notation for the Rast al-Dîl scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

Raml  Musical notation for the Raml scale, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a sequence of notes with stems and flags, starting on a middle C.

Içbâhân 

Mazmûm 

Mâya : 

Ex. mus. 66 : Les échelles des Tabû` du Mâlâf tunisien.

Ces échelles sont représentatives, et ne peuvent prendre l'allure modale qu'après la mise en valeur de plusieurs éléments constitutifs et caractéristiques de chaque Tabû`. Ces éléments nous seront d'une grande utilité dans notre démarche analytique des Tabû` à aspect pentatonique, sujet de notre recherche. Le premier élément est l'**ambitus**, dans lequel puise al- Tabû`, et qui dépasse généralement l'octave soit au *Jawâb* (l'aigu), soit au *Qarâr* (grave). Le deuxième concerne **al-Ajnâs** (les genres), qui sont des sous-parties du Tabû`, en fonction des tricordes, tétracordes et pentacordes, formant ainsi : *Jins al-Açl* (genre fondamental ou principal) qui prend le nom du Tabû`, *Jins al-Far`* (genre dérivé) et *Far` al-Far`* (genre dérivé secondaire). Le troisième élément concerne le mouvement mélodique se fondant essentiellement sur des stéréotypes, englobant des degrés d'arrêts principaux ou momentanés, des sauts de degrés et des ornements variées (appoggiatures, trilles, gruppetti, mordant)²³.

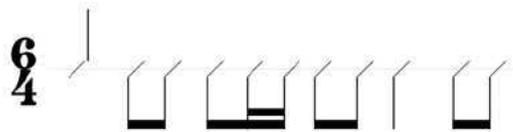
Ces *Nûbât* comportent des parties instrumentales accompagnées de rythmes ou non, en plus de parties vocales précédées par de courts intermèdes instrumentaux, où la mélodie chantée de chaque vers est souvent jouée par la troupe accompagnatrice en réponse au chant. Ces parties sont organisées selon un ordre déterminé que l'on peut résumer ainsi²⁴ :

²³ ERLANGER, Rodolphe d', *La musique arabe*, t. 5, p. 100-108.

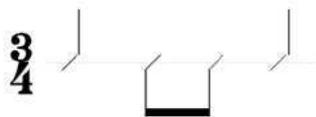
²⁴ SNOUSSI, Manoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, vol. 1, Tunis, SIMPACT, 2004, p. 104-114 ; KRIAA AYDI, Noura, « Ghâyatû al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi` li Daqâ'iqi Raqâ'iqi al-Mûsîqa wa al-

• ***al-Istiftâh*** : Linguistiquement parlant,, *Istiftâh* est dérivé du terme *Istaftaha*, synonyme d'ouverture. Il s'agit d'un prélude instrumental qui consistait auparavant en une improvisation d'un instrumentiste dans le *Ṭab`* de la *Nûba* suivie par le reste du groupe. Mais, de nos jours, il est joué à l'unisson par l'ensemble de l'orchestre et exécuté de façon libre sans accompagnement rythmique.

• ***al-Mçaddar*** : Ressemblant au *Bashref* (une forme musicale instrumentale d'origine turque), c'est une ouverture instrumentale, une pièce rythmée jouée à l'unisson par l'ensemble de l'orchestre avec accompagnement des instruments à percussion. La mélodie, fortement accentuée, se déroule dans un mouvement assez lent sur un rythme invariable, en 6/4, appelé aussi *Mçaddar* (fig.1). Il est composé de quatre parties appelées *Khânât*, séparées par une partie intermédiaire appelée *Taslîm*, soit K1 : Khâna1, K2 : Khâna 2, K3 : Khâna 3, K4 : Khâna 4, T : *Taslîm* ; *al-Mçaddar* a la structure suivante : (k1) + (T)+ (k2)+ (T)+ (k3)+ (T)+ (k4)+ (T). Cette pièce est suivie de deux autres, *Ṭûq* (collier) (fig.2) et *Silsila* (chaîne) (fig.3), où les rythmes changent en accélérant et annonçant la fin de la première partie purement instrumentale.



Ex. mus. 67 : Rythme *Mçaddar*.



Ex. mus. 68 : Rythme *Ṭûq*.



Ex. mus. 69 : Rythme *Silsila*.

• ***al-Abyât*** : Il s'agit de deux vers d'un poème de forme classique chantés par l'ensemble ou par le soliste sur le rythme *Btayhî* en 4/4 (fig.4), qui sont précédés par une introduction instrumentale appelée *Dkhûl al-Abyât* sur le rythme *Barwal* en 2/4

Ghinâ' *Tahqîq wa sharḥ* (L'extrême bonheur et entente des somptueux détails de la musique et du chant Commentaire et explication) », Thèse de doctorat en Musicologie, Université de Tunis, 2017, p. 567-587.

(fig.5), puis le rythme *Btayhî*, et qui possèdent aussi deux intermèdes appelés *Fârighât* (pl. *Fârigha*). À l'origine, les vers choisis étaient chantés de façon improvisée.



Ex. mus. 70 : Rythme *Btayhî*.



Ex. mus. 71 : Rythme *Barwal*.

- *al-Btayhyya* : Pièces vocales chantées sur le rythme du même nom, *Btayhî*, et précédées par une introduction instrumentale appelée *Dkhûl al-Btayhyya* sur les rythmes *Barwal* et *Btayhî*.

- *al-Tûshya* : C'est une pièce instrumentale qui se compose de deux parties : la première est sur le *Barwal* en 2/4, alors que la deuxième se déroule sur le rythme *Btayhî* en 4/4. Cette pièce inclut un thème et des variations improvisées appelées *Istikhbârât* qui présentent généralement le *Tab`* de la *Nûba* suivante dans le classement, et qui met en valeur les qualités artistiques des interprètes.

- *al-Mshad* : Il s'agit d'un autre intermède instrumental exécuté essentiellement par l'instrument à cordes *ûd*, dans le *Tab`* principal d'*al-Tûshya*, sur un rythme assez long d'une mesure à 2/4. Selon quelques chercheurs, cet intermède n'est qu'une partie d'*al-Tûshya*²⁵.



Ex. mus. 72 : Rythme d'*al-Mshad*.

²⁵ KRIAA AYDI, Noura, « Ghâyatu al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi`... », p. 577-579.

- **al-Barâwil** : Pièces vocales à caractère vif qui peuvent être chantées sur deux rythmes, le premier *Dkhûl al-Barâwil* (fig.6), qui en accélérant, passe au rythme *Barwal*.



Ex. mus. 73 : Rythme *Dkhûl al-Barâwil*.

- **al-Adrâj** : Pièces vocales chantées en général sur le rythme de même nom : *Draj* (fig. 7), et précédées par un intermède appelé *Fârighat al-Adrâj* sur le même rythme. Parfois, on constate que la réponse au chant se fait sur le rythme *Barwal*, en plus d'une variation rythmique plus vive et légère sur le rythme *Hrûb*, en 3/8 (fig.8) que l'on trouve dans certaines pièces pour changer l'allure générale de la pièce, un peu lente et monotone.

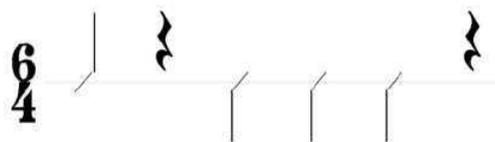


Ex. mus. 74 : Rythme *Draj*.



Ex. mus. 75 : Rythme *Hrûb*.

- **al-Khfâyif** : Pièces vocales chantées, à caractère assez lent, sur un rythme portant le même nom : *Khfif* en 6/4 (fig.9). Elles sont précédées par un intermède appelé *Fârighat al- Khfâyif* sur le même rythme.



Ex. mus. 76 : Rythme *Khfif*.

• *al-Akhtâm* : Cette section représente la partie finale de la *Nûba*, d'allure vive et légère, où le corpus utilisé se compose de plus que deux pièces généralement allant d'un tempo modéré au plus rapide, annonçant de ce fait la fin de la *Nûba*. Le rythme *Khatm* accompagnant cette section se présente sous deux formes : la première en 3/4 et la deuxième en 6/8 (fig.10).



Ex. mus. 77 : Rythme *Khatm* dans ses deux versions.

Pour le texte poétique, le *Mâlûf* tunisien, ainsi que les autres répertoires de musique andalouse au Maghreb, se base sur deux formes essentielles considérées comme le fruit de l'invention andalouse. La première forme est le *Muwashshah*, en langue arabe classique un peu simplifiée, mais littérairement et grammaticalement correcte. La deuxième forme est *al-Zajal*, qui est considérée comme une forme simplifiée et populaire du *Muwashshah* dans une langue dialectale ou vulgaire²⁶. Ces deux formes contiennent des termes sans signification, qui sont probablement empruntés aux multiples éléments ethniques formant la société andalouse, tels que *Tay*, *Tar*, *Taralli*, *Yalalan*²⁷.

Après ce bref aperçu historique et formel de la musique andalouse, essentiellement le *Mâlûf* tunisien, nous allons entamer l'analyse des *Nûbât*, où les *Tubû* sont fondés sur des échelles majoritairement pentatoniques, ou bien ceux comportant une dualité entre heptatonisme et pentatonisme. Nous allons prendre comme base les transcriptions effectuées par la *Rashîdiyya* dès sa création en 1934, et publiées par le ministère de la Culture dans neuf fascicules du patrimoine musical tunisien, mais ne comportant pas toutes les pièces, surtout instrumentales²⁸. En revanche, le manuscrit

²⁶ SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, « Espagne préislamique... », p. 307-308.

²⁷ GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, p. 214 sqq.

²⁸ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *al-Turâth al-Mûsiqî al-Tunisî (Le patrimoine musical tunisien)*, 9 fascicules, Tunis, 1961-1963.

récemment publié par le ministère de la Culture en Tunisie, datant de 1872, *Ghâyat al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi` li Daqâ`iqi Raqâ`iqi al-Mûsîqa wa al-Ghinâ`* (*L'extrême bonheur et entente des somptueux détails de la musique et du chant*), comporte la plus ancienne transcription en notation musicale occidentale. Cet ouvrage comporte plus de pièces, et nous sera d'une grande utilité dans notre approche analytique, tout en nous appuyant sur la thèse de doctorat de Noura Aydi Kriaa, qui a proposé une étude de ce manuscrit²⁹.

Les supports sonores, enregistrés en 1959 et rediffusés par le ministère de la Culture tunisienne et la maison des cultures du monde en 1992, seront aussi d'une grande utilité, mais vu le nombre réduit des échantillons enregistrés, nous accorderons la plus grande importance aux transcriptions.

L'approche analytique se basera sur l'étude abrégée des éléments constitutifs du *Tab`* qui sont : l'ambitus et les genres, et aussi l'étude des formules mélodiques des genres supposés présenter un aspect pentatonique. En outre, nous allons utiliser dans quelques cas le logiciel *Monika*, qui est un logiciel de description et d'aide à l'analyse de monodies. C'est un programme qui fournit une statistique sur les hauteurs, les intervalles et tous les aspects qu'ils peuvent présenter, à savoir pentatonicité et diatonicité, zalzalité³⁰.

En plus, nous allons avoir recours aux terminologies et procédés spécifiques au pentatonisme, utilisés dans les recherches et les approches analytiques faites sur ce système et évoqués dans la première partie de ce travail, tels que : pycnon, pyen, métabole, trihémiton, diton, substitution. Nous pourrons aussi, dans certains cas, nous référer à un chiffre utilisé par quelques recherches dans leurs approches analytiques. Ce modèle propose le chiffre 1 pour désigner la tonique et ainsi de suite en croissance pour les autres degrés qui constituent l'échelle, et précédés par (-) si le degré en question est utilisé une octave plus bas.

²⁹ KRIA A AYDI, Noura, « Ghâyat al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi`... ».

³⁰ <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/monika.html>

3. 5. Analyse de la *Nûba Raçd*

3.5.1. Présentation générale de la *Nûba Raçd*

La prononciation *Raçd*, purement maghrébine, peut être une déformation du mot *Râst*, qui désigne un mode fondamental dans la musique orientale. La *Nûba Raçd* est parue dans le sixième fascicule et elle est classée cinquième selon l'ordre des *Nûbât*. Sa transcription dans ce fascicule est incomplète : elle est constituée de vingt huit sections, où il manque les sections instrumentales alors que leurs transcriptions sont présentes dans le manuscrit *Ghâyatu al-Surûr*. C'est la « *Nûba* la plus courte et la moins interprétée par les orchestres de musique classique tunisiens³¹ ». L'enregistrement sonore sur lequel nous nous sommes appuyé ne contient que seize sections d'une durée de trente-huit minutes (voir CD/1).

On lui ajoutait auparavant la qualification *`ubaydî* en référence aux esclaves noirs provenant de l'Afrique³², et à cause de l'aspect pentatonique employé dans cette *Nûba*, emblématique des musiques d'Afrique subsaharienne³³. Mais d'après le poème de Muhammad al-Dharîf cité auparavant, et qui comporte une présentation des *Tubû`* de la musique tunisienne, on ne trouve que la mention *Raçd*, ce qui laisse à penser que la terminologie *Raçd `Ubaydî* est plus récente que la terminologie *Raçd*.

Le *Tab` Raçd* fait partie des modes ayant *sol* comme fondamentale et puise dans deux genres principaux, *Raçd Yakâh* et *Raçd Dûkâh*, plus d'autres genres secondaires : *Mhayyar `Irâq Nawâ*, *Mazmûm Jahârkâh*, *Içba`ayn Dûkâh*, *Hsîn Dûkâh* et *Hsîn Husaynî*. Le premier degré, le cinquième et l'octave (*sol*, *ré*, *sol*) sont des degrés importants dans le cheminement mélodique, mais la caractéristique la plus fréquente c'est le saut ou l'omission du troisième et du septième degré, respectivement *si* et *fa*, ce qui classe cette *Nûba* et ce *Tab`* dans un cadre à aspect majoritairement pentatonique.

³¹ MAKNI, Hafedh, « Théorie et pratique du système modal tunisien... », p. 295 sqq.

³² MAHDI, Saleh, *Maqâmât al-mûsîqâ al-`arabyya (Les modes de la musique arabe)*, Tunis, Institut de la Rashîdyya, 1982, p. 48.

³³ SNOUSSI, Manoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, p. 45 sqq.

3.5.2. Structure de la *Nûba Raçd*

Ci-après, nous présentons la structure de la *Nûba Raçd*, en la résumant dans deux tableaux : Tableau 8 pour la partie instrumentale et Tableau 9 pour la partie vocale :

Tableau 8 : Partie instrumentale.

Titre	Rythmes	Nombre de mesures	Tonique	Variations modales
<i>Istiftâh</i> ³⁴	<i>Ad libitum</i>	–	Dûkâh	
<i>Mçaddar</i> ³⁵	<i>Mçaddar</i>	169 (2/4)	Dûkâh	
	<i>Tûq</i>	8 (3/4)		
	<i>Silsila</i>	19 (3/8)		
<i>Tûshya</i> ³⁶	<i>Barwal</i>	24 (2/4)	Dûkâh	
	<i>Btâyhî</i>	57 (4/4)		
<i>Mshad</i> ³⁷	<i>Mshad</i>	84 (2/4)	Yakâh	- Içba`ayn Yakâh - Içba`ayn Nawâ -Inqilâb al-Içba`ayn Yakâh

³⁴ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyatu al-Surûr ...*, p. 266 sqq.

³⁵ *Ibid.*, p. 267-268.

³⁶ *Ibid.*, p. 273-274.

³⁷ *Ibid.*, p. 274.

Tableau 9 : Partie vocale

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Tonique	Variations modales
<i>Abyât</i>	<i>Dkhûl al-Abyât</i>	17 (2/4) 7 (4/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh.
	al-Abyât	27 (4/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh.
	<i>al-Fârigha al-`ûlâ</i>	4 (4/4)	Yakâh	
	<i>al-Fârigha al-Thânya</i>	9 (4/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh.
<i>Btâyhyya</i>	<i>Dkhûl al-Btâyhyya</i>	16 (2/4) 9 (4/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh.
	<i>Ballagh ilâ ahli al-Diâr</i>	31 (4/4)	Yakâh	-Içba `ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
	<i>Fârighatu al-Btâyhyya</i>	9 (4/4)	Yakâh	
	<i>`an dâ al-Nahâr</i>	53 (4/4)	Yakâh	-Içba `ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh.
	<i>Yâ hubbî mâlak</i>	30 (4/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Tonique	Variations modales
				-Nwâ Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh.
	<i>Ji'tu bi al- 'Ihtiqâr.</i>	49 (4/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh. -Mhayyar `irâq Nawâ.
	<i>Atânâ zamnu al- Rabî`</i>	27 (4/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
	<i>Yâ shamsî wa badrî</i>	65 (4/4)	Dûkâh	-Mazmûm Jahârkâh. -Râst <u>D</u> il Râst. -Raçd Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
	<i>al-Ward `an Khuddîh</i>	71 (4/4)	Yakâh	
Brâwal	<i>Yâ farhatî bi al- Ghazâl al- Mudallal</i>	21 (2/4)	Dûkâh	-Nwâ Dûkâh.
	<i>Katamtu al- Maḥabba sinîn.</i>	40 (2/4)	Dûkâh	-Içba `ayn Dûkâh. -Raçd Dûkâh.
	<i>`aynî kaḥîla</i>	34 (2/2)	Dûkâh	-Raçd Dûkâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Tonique	Variations modales
				-Mazmûm Jahârkâh.
Adrâj	<i>Fârighatu al-Adrâj</i>	8 (6/4)		-Raçd Dûkâh.
	<i>Yâ husna kulli husni</i>	32 (6/4)	Dûkâh	-Inqilâb al-Içba`ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
	<i>Yâ hal turâ</i>	40 (6/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
	<i>Jarat `alâ qalbî `umûr³⁸</i>	56 (6/4)	Dûkâh	-Nwâ Dûkâh. -Raçd Dûkâh.
	<i>Law ansafa al-habâyib</i>	36(3/4) 17(6/4)	Dûkâh	-Raçd Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
Khfâyif	<i>Fârighatu al-Khfâyif</i>	8 (6/4)		-Nwâ Dûkâh. -Mhayyar `irâq Nawâ.
	<i>Ya `jibnî nawwâr al-Kittân</i>	30 (6/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh. -Mazmûm Râst -Nwâ Dûkâh.
	<i>Afnânî al-Hubbu Yâ nadîm</i>	40 (6/4)	Dûkâh	-Hsîn Dûkâh.

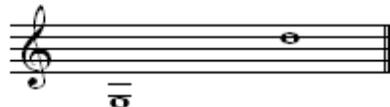
³⁸ *Ibid.*, p. 280-281.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Tonique	Variations modales
				-Içba `ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh.
	Tarîq darik ya malîh `allamnî ³⁹	26 (6/4)	Dûkâh	-Raçd Dûkâh. -Içba `ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
	Laylun `ajîb.	42 (6/4)	Yakâh	-Raçd Dûkâh.
Akhtâm	al-Summu min alsuni al-Afâ`î.	105 (6/8)	Dûkâh	-Raçd Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Mhayyar `irâq Nawâ.
	Abshir laçad nilta ma turîdu.	73 (6/8)	Dûkâh	-Raçd Dûkâh.

3.5.3. Éléments constitutifs de la *Nûba Raçd*

3.5.3.1. Ambitus :

L'ambitus employé par la *Nûba Raçd* est constitué d'une octave et d'une quinte allant du degré *Yakâh* au degré *Muḥayyar* :



³⁹ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyatû al-Surûr...*, p. 281-283.

3.5.3.2. Les genres (*Al-ajnâs*)

Avant d'entamer une étude analytique des genres représentant la *Nûba Raçd*, nous allons évoquer une remarque qui est fortement observée en ce qui concerne le degré fondamental. Bien évidemment, la fondamentale principale est *sol* (*Yakâh*), mais elle présente, tout le long des parties de la *Nûba*, une instabilité, à savoir parfois *sol* et d'autres *ré*. C'est ce qui a été évoqué auparavant par Braïloïu comme une spécificité du pentatonisme⁴⁰.

Le *Tab` Raçd* puise dans deux genres principaux : *Raçd Yakâh* et *Raçd Dûkâh*. Mais vu la relation étroite entre ces deux genres et aussi les grandes étendues où ils puisent, nous allons fonder notre démarche analytique sur une classification des phrases musicales suivant le degré fondamental et non sur les genres qui engendrent deux modes différents : *Raçd Yakâh* et *Raçd Dûkâh*.

En se référant aux statistiques données par le logiciel *Monika*, le premier constat abordera tout d'abord les hauteurs ou degrés les plus fréquents et qui sont d'après ce tableau :

Tableau 10 : Les degrés les plus fréquents dans la *Nûba Raçd*.

	Hauteurs															
	sol3	do4	do#4	ré4	mib4	mi4	fa4	fa#4	sol4	la4	si4	do5	ré5	la5	sib5	si5
Occurrences	39	246	1	467	26	450	332	35	554	48	27	52	5	288	12	54
%	1,5	9,3	0,0	17,7	1,0	17,1	12,6	1,3	21,0	1,8	1,0	2,0	0,2	10,9	0,5	2,0
Durées	24,3	144	1	297	11,3	221	162	11,5	287	18,8	8	21,5	2,25	158	3,5	19,8
%	1,7	10,3	0,1	21,3	0,8	15,9	11,7	0,8	20,6	1,3	0,6	1,5	0,2	11,3	0,3	1,4

On voit bien la prépondérance de six degrés dont cinq présentant un pentatonisme : *do*, *ré*, *mi*, *sol*, *la*. La présence d'un sixième degré *fa*, nous pousse vers plusieurs hypothèses en relation avec le pentatonisme et qui peuvent argumenter son existence, à savoir la notion de transposition ou de métabelle, et aussi l'utilisation de pyens dans les échelles pentatoniques.

⁴⁰ BRAÏLOÏU, Constantin, « Sur une mélodie russe », p. 338 *sqq.*

On pourra constater aussi d'après les résultats du même logiciel, que l'aspect général du pentatonisme observé dans les échelles déterminées est surtout de forme descendante. Les intervalles fréquents sont les secondes (○), les tierces (○) et, avec une fréquence moindre, les quarts et les quintes (○). Le tableau suivant montre bien le caractère descendant dans la relation des notes entre elles :

do 4 → *ré 4* = 107 fois, alors que l'inverse donne 147 fois.

ré 4 → *mi 4* = 140 fois, alors que l'inverse donne 224 fois.

mi 4 → *sol 4* = 24 fois, alors que l'inverse donne 107 fois.

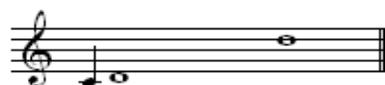
sol 4 → *la 5* = 114 fois, alors que l'inverse donne 165 fois.

Tableau 11 : Les successions des degrés.

(Les répétitions de notes ne sont comptabilisées que si elles enjambent un silence)

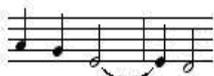
	sol3	do4	do#4	ré4	mib4	mi4	fa4	fa#4	sol4	la4	si4	do5	ré5	la5	sib5	si5
sol3		11		3		1	2		15	1		2		4		
do4	3		8	107	1	30	5	1	8	30	10			3		
do#4				1												
ré4		147	1	18	5	140	16	2	44			7		26		
mib4		2		13				4	3							
mi4		24		224			138	3	24	1				3		
fa4		2		36		135	4		112	3	1			13	1	
fa#4				1	11	1			20							
sol4		1		4	4	107	134	21	5	1		5		114		1
la4	25											17				
si4	11	11								5						
do5														3	6	1
ré5												5				
la5					1	3	8	2	165	1	3			4	10	13
sib5														12		
si5											21	2	25			

Nous allons commencer par le *Raçd Dûkâh* qui puise dans un ambitus partant du degré *Dûkâh* et allant au degré *Muhayyar*, et il peut toucher le degré *Râst*.



Ce genre se présente sous plusieurs aspects dont la plupart sont de forme descendante que l'on peut résumer dans la présentation qui suit, où l'on divisera les

phrases en trois parties. Ceci pourra nous être utile dans la détermination des cellules mélodico-rythmiques répétitives et dominantes (lecture en clef de *sol*) :

	1	2	3
<i>Ballagh ilâ ahli al-diâr</i>			
<i>Dukhûl al-'abyât</i>			
<i>Ghina' al-abyât</i>			
<i>`aynî kahîlâ</i>			
<i>Abshir laqad nilta ma turîdu</i>			
<i>Ji'tu bi al-'ihtiqâr</i>			
<i>Yâ hubbî mâlak</i>			
<i>Ghina' al-abyât</i>			
<i>Laylun `ajîb</i>			
<i>Law ansafa al-habâyib</i>			

Ex. mus. 78 : Cheminement mélodique de quelques exemples de la *Nûba Raçd*.

D'après la présentation précédente, on peut constater tout d'abord un cheminement mélodique qui est à peu près identique surtout dans les parties 2 et 3, et

qui confirme le caractère descendant des phrases musicales, ce qui nous donne approximativement :



On peut constater aussi l'absence totale de la notion d'octave, et nous parlons ici des octaves des deux degrés *Râst* et *Dûkâh* tout en conservant l'aspect pentatonique, bien sûr, à part un seul cas qui est présent dans ce *Barwal* :



Ex. mus. 79 : *Barwal* `Aynî kaḥîlâ.

Cette constatation peut être confirmée par le résultat produit à l'aide du logiciel *Monika* dans le tableau qui suit et qui montre le nombre négligé d'occurrences de ces deux notes dans toute la *Nûba* :

Tableau 12 : Les occurrences et les durées des deux degrés *do 5* et *ré 5*.

	Hauteurs															
	sol3	do4	do#4	ré4	mib4	mi4	fa4	fa#4	sol4	la4	si4	do5	ré5	la5	sib5	si5
Occurrences	39	246	1	467	26	450	332	35	554	48	27	52	5	288	12	54
%	1,5	9,3	0,0	17,7	1,0	17,1	12,6	1,3	21,0	1,8	1,0	2,0	0,2	10,9	0,5	2,0
Durées	24,3	144	1	297	11,3	221	162	11,5	287	18,8	8	21,5	2,25	158	3,5	19,8
%	1,7	10,3	0,1	21,3	0,8	15,9	11,7	0,8	20,6	1,3	0,6	1,5	0,2	11,3	0,3	1,4

La colonne 3 de l'exemple musical 78 nous montre bien le recours au degré *Râst* ce qui nous fournit le pycnon *do, ré, mi* essentiel dans l'échelle pentatonique qui peut être présenté comme suit puisque l'étendue n'a dépassé la quinte par rapport à la tonique *Dûkâh*, que dans de très rares cas :



Retournons maintenant au fait de la présence d'autres degrés qui sont normalement étrangers à cette échelle pentatonique tels que les degrés *Jaharkâh*, et de

pourcentage très faible, *Nahft*, bien sûr, quelques soient leurs altérations. En nous fondant sur la partition et sur l'enregistrement sonore, on pourra observer que ces notes jouent, dans la plupart des cas, le rôle de pyens qui enrichissent l'échelle sans affecter la structure pentatonique. Elles peuvent se présenter sous la forme de notes de passage et de broderies, supérieures ou inférieures aux degrés *Busalik* et *Kirdân* :

Dukhûl al-'abyât : 

Ghinâ' al-abyât : 

Dukhûl al-btâyhyya : 

Ji'tu bi al-'ih̄tiqâr : 

Fârighatu al-adrâj : 

al-fârigha al-thânya : 

Ya`jibnî nawwâr al-kittân : 

Yâ farḥatî bi al-ghazâl al-mudallal : 

Ex. mus. 80 : Exemples musicaux présentant des pyens.

La présence de quelques pyens peut être due à des attractions entre des intervalles conjoints à savoir les rapports *Busalik / Jaharkâh*, *Nahaft / Kirdân* et *Hijâz/Nawâ*. D'autres, comme le degré *Awj*, peuvent être dues à l'influence générale de la musique classique tunisienne, où le quart de ton est perpétuellement présent. Et en écoutant les échantillons enregistrés on remarquera que le degré *Nahaft*, dans certains cas, est légèrement abaissé dans l'exécution qu'elle soit instrumentale ou chantée, ce qui appuiera l'hypothèse de l'influence multiculturelle dans la musique tunisienne.

En plus du rôle de pyen, quelques notes sont présentes lors de changement de *Tab`*, surtout dans ce qui est appelé *Tala`* qui constitue une modulation dans chaque pièce chantée dans toutes les *Nûbât*. Et là, les variétés modales les plus fréquentes se résument dans *Tab` Içba`ayn*, *Tab` Mazmûm*, *Tab` Nwâ*, ce qui explique la présence du degré *Hijâz* et surtout le pourcentage élevé du degré *Jaharkâh*.

Tableau 13 : Les occurrences et les durées des deux degrés *fa 4* et *fa# 4*

	Hauteurs															
	sol3	do4	do#4	ré4	mib4	mi4	fa4	fa#4	sol4	la4	si4	do5	ré5	la5	sib5	si5
Occurrences	39	246	1	467	26	450	332	35	554	48	27	52	5	288	12	54
%	1,5	9,3	0,0	17,7	1,0	17,1	12,6	1,3	21,0	1,8	1,0	2,0	0,2	10,9	0,5	2,0
Durées	24,3	144	1	297	11,3	221	162	11,5	287	18,8	8	21,5	2,25	158	3,5	19,8
%	1,7	10,3	0,1	21,3	0,8	15,9	11,7	0,8	20,6	1,3	0,6	1,5	0,2	11,3	0,3	1,4

Le plus important dans la présence de ce degré *Jaharkâh*, c'est qu'il accuse aussi une transposition donnant une échelle pentatonique prenant pour tonique le même degré. Cette échelle se présente sous deux formes : l'une propose un aspect tetratonique comportant quatre degrés seulement avec la substitution du degré *Busalik* et où le pycnon *fa, sol, la*, qui constitue la cellule génératrice dans une échelle pentatonique, est présent :

Yâ shamsî wa badrî : 

Ya`jibnî nawwâr al-kittân : 

Ex. mus. 81 : Exemples présentant une échelle pentatonique en *fa*.

La deuxième forme présente l'échelle entière avec la présence des degrés *Busalik* et *Nahaft* comme pyens :

Afnânî al-hubbu Yâ nadîm : 

Tarîq darik ya malîh `allamnî : 

Ex. mus. 82 : Échelle pentatonique en *fa* présentant des pyens.

En plus de ces cas, nombreux sont les exemples présents dans cette *Nûba* et qui se contentent seulement des trois degrés formant le pycnon. Ceci nous propose donc une nouvelle échelle pentatonique avec *Jaharkâh* comme tonique et qui pourra être le résultat du procédé de substitution où le degré *fa* a pris la place du degré *mi* :



Ceci pourra expliquer alors ce pourcentage élevé du degré *Jaharkâh* présent dans toute la *Nûba*.

Quant au *Raçd Yakâh*, il est exécuté dans un ambitus allant du degré *Yakâh* jusqu'au degré *Nawâ* et peut aboutir au degré *Husaynî*.



Ce genre se présente dans la *Nûba* sous plusieurs formes qui sont la plupart descendantes, et la présentation qui suit nous montre bien la grande relation entre *Raçd Dûkâh* et *Raçd Yakâh* qui n'est en fait qu'une métabole du premier :

al-fârigha al-'ûlâ :



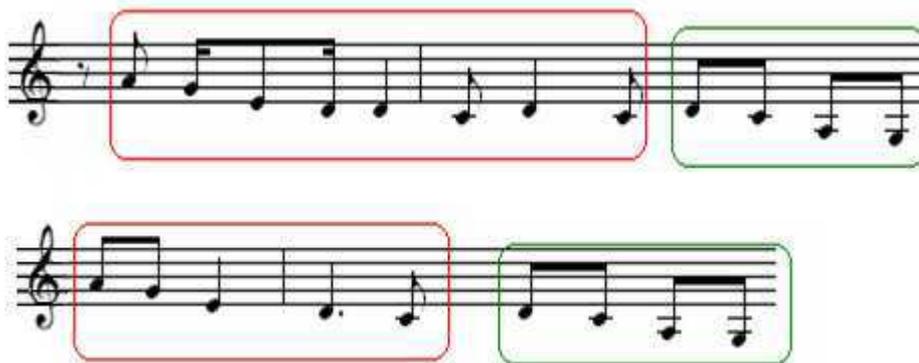
al-fârigha al-thânya :



Dukhûl al-btâyiyya :



Ji'tu bi al-'iḥtiqâr :

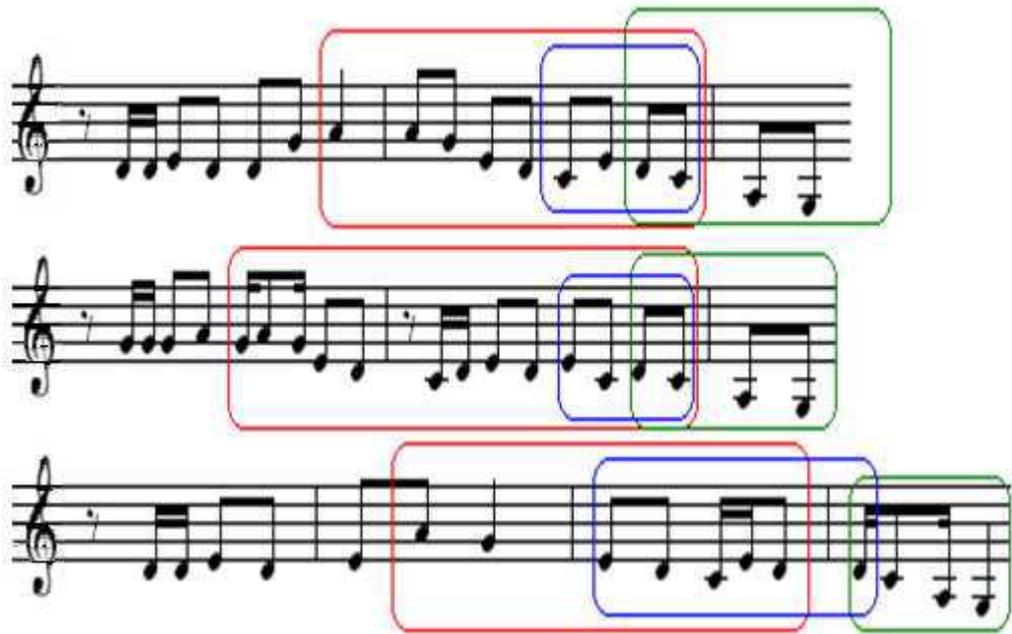


Yâ husna kullî husni :



**Ex. mus. 83 : Alternance entre les deux échelles pentatoniques
dans la *Nûba Raçd*.**

On voit bien que l'échelle dominante est le *Raḡd Dûkâh* (○) et que l'aboutissement à un *Raḡd Yakâh* vient à la fin par des structures mélodico-rythmiques simples et à peu près répétitives (○). Ce qui est intéressant c'est que le passage ou la métabole se fait dans la plupart des cas par le biais du pycnon *do, ré, mi* (○) qui appartient à la fois aux deux échelles, où l'une présente une continuité pour l'autre :

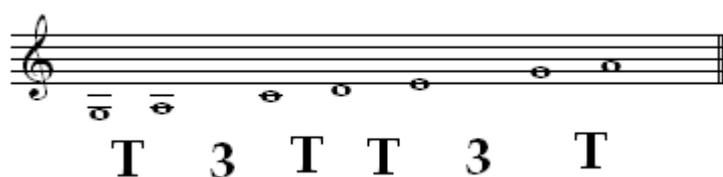


Ex. mus. 84 : Métabole pentatonique.

Pour le cheminement mélodique, et d'après les phrases musicales choisies précédemment, il peut se résumer ainsi :



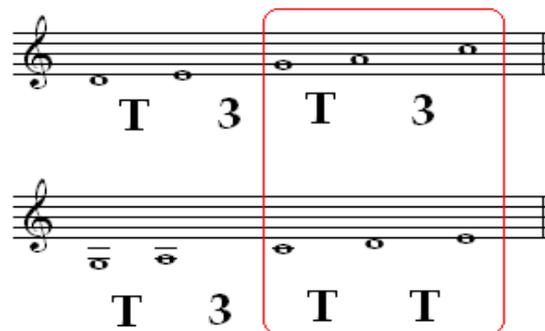
Ce qui nous propose une échelle pentatonique de large étendue due à la combinaison de deux échelles de même type :



Quant aux statistiques proposées par le logiciel *Monika*, les résultats fournis renforcent l'analyse précédente puisqu'on a trouvé un fort pourcentage de pentatonicité :

Pentatonicité					
84,4 %	do	ré	mi	sol	la

Le problème avec les résultats donnés par *Monika* c'est qu'ils ne prennent pas les toniques en considération, et ils se présentent toujours sous la même forme (1, 2, 3, 5, 6). Ceci est un résultat très général ; or, si nous suivons la théorie de Braïloïu dans sa classification des échelles pentatoniques anhémitoniques⁴¹, et si nous nous référons aux autres théories du pentatonisme et surtout celles de la musique chinoise, c'est-à-dire en prenant chacun des degrés de cette échelle type pour fondamentale, alors on trouvera deux types d'échelles totalement différentes, tout en ayant les mêmes degrés constitutifs, ce qui laisse penser à une métabole :



En plus de ces théories, le caractère de la musique modale, qui nécessite toujours un degré final et surtout un recours à un sentiment modal (l'éthos), consolide cette division en deux échelles différentes. Ce qui nous donnera deux modes différents classés successivement Mode 2 et Mode 4 (théorie occidentale), ou Shang et Zhi (musique chinoise), ou *Raçd Dûkâh* et *Raçd Yakâh* (musique tunisienne) et qui peuvent constituer entre eux, si nous pouvons dire, deux renversements d'échelles pentatoniques.

⁴¹ BRAÏLOÏU, Constantin, « Sur une mélodie russe », p. 338 *sqq.*

Bien sur, cette échelle n'est pas dépourvue de pyens et on parle surtout des degrés *Jaharkâh* et *Kawasht* quelles que soient les altérations, mais contrairement au *Raçd Dûkâh*, les pyens présents le sont seulement sous la forme de broderies :

`an dâ al-nahâr :



Yâ hubbî mâlak :



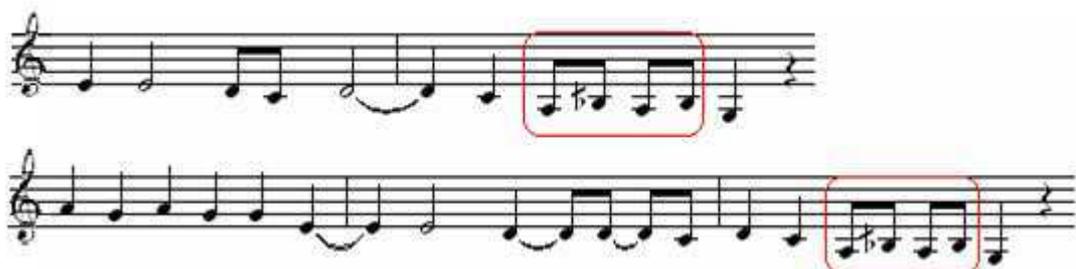
al-ward `an Khuddîh :



Afnâni al-hubbu Yâ nadîm :



Laylun `ajîb :



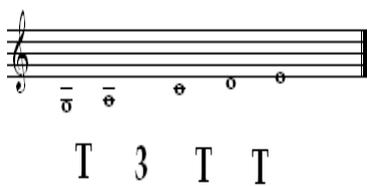
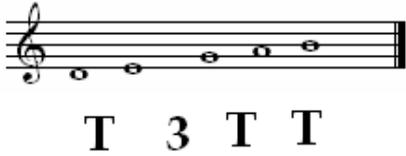
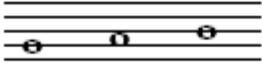
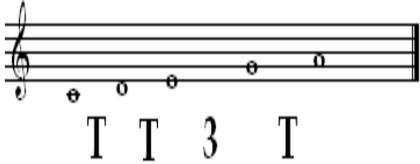
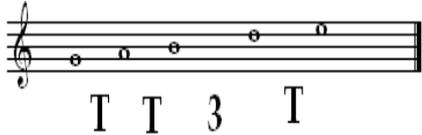
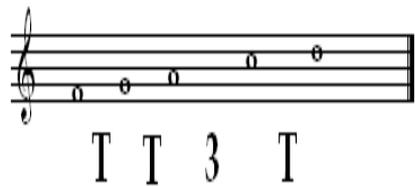
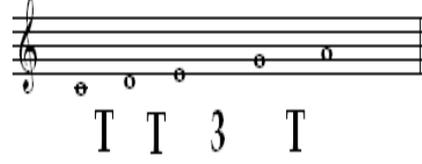
Ex. mus. 85 : Exemples musicaux présentant des pyens.

On observe bien la présence du degré *Râq* au lieu du degré *Kawasht* dans la plupart des cas de pentatonisme ayant comme fondamentale *Yakâh*, qui peut être dû à

une attraction du degré de passage *'Ushayrân* ou à l'influence générale dans le *Mâlûf* tunisien comme on l'a mentionné précédemment.

Pour enrichir notre étude analytique, on a vu qu'il est préférable d'avoir recours à une comparaison avec la *Nûba Raçd* marocaine. Ce qui se pose maintenant c'est la relation entre ces résultats et ceux trouvés lors de l'analyse du *Tab` Raçd* du *Mâlûf* tunisien. Nous présentons ci-après une analyse comparative :

Tableau 14 : Récapitulatif comparatif entre *Tab` Raçd* Tunisien et *Tab` Raçd* Marocain.

	Tab` Raçd Tunisien	Tab` Raçd Marocain
Tonique	Yakâh	Dûkâh
Aspect général	Forme descendante	Forme descendante
Échelle pentatonique principale		
Pycnon principal		
Échelle pentatonique selon le pycnon		
Métabole pentatonique		

Les résultats obtenus dans ce chapitre montrent bien que la *Nûba Raçd* est la plus représentative de l'aspect pentatonique dans le patrimoine traditionnel tunisien : le *Mâlûf*. En effet, et malgré le caractère heptatonique général dans ce répertoire musical, l'étude analytique de cette *Nûba* a révélé une forte présence d'un pentatonisme anhémitonique. La forme la plus courante est l'échelle anhémitonique *ré, mi, sol, la, do*, qui est présente dans la *Nûba Raçd* dans un ambitus très restreint ne dépassant pas la quinte :



Une autre échelle pentatonique anhémitonique est présente dans cette *Nûba*, sur la note tonique, et qui est en fait une métabole de l'échelle précédente où elle a changé de tonique tout en conservant les notes de l'échelle précédente :



On a détecté un autre type d'échelle à la suite d'une métabole par substitution où l'un des degrés formant un demi ton, *mi (Busalik)* et *fa (Jahârkâh)*, a pris la place de l'autre pour donner, par alternance, deux échelles pentatoniques anhémitoniques différentes *ré, mi, sol, la, do* et *fa, sol, la, do, ré*.

L'utilisation du logiciel *Monika* était bénéfique de point de vue des résultats statistiques, qui ont été un appui dans l'approche analytique et qui ont aidé à éclaircir quelques détails au sujet des mouvements des degrés, des rapports d'intervalles et essentiellement des degrés constitutifs de l'échelle pentatonique identifiée.

La brève analyse comparative avec la *Nûba Raçd* marocaine, montre bien des similitudes du point de vue système musical, essentiellement le caractère pentatonique, qui pourra confirmer le lien historique et socioculturel de ces deux *Nûbât* en premier

lieu, et de tout le répertoire de musique arabo-andalouse en deuxième lieu, déjà confirmé dans d'autres travaux de recherche qui ont pris d'autres modes (*Tubû*) comme sujet.

CHAPITRE 4

PENTATONISME ET MODALITÉS

4. 1. Analyse de la *Nûbâ Içbâhân*

4.1.1. Présentation générale

La *Nûbâ Içbâhân*, parue dans le huitième fascicule et dixième dans le classement des *Nûbât*, constitue l'une des *Nûbât* tunisiennes les plus riches du point de vue des variations modales. Elle est constituée de trente et une sections, instrumentales et chantées, où la transcription de la *Tûshya* n'existe que dans la version de *Ghâyatu al-Surûr*¹. L'enregistrement sonore sur lequel nous nous sommes fondé ne contient que dix-sept sections et dure 52 minutes (voir CD/2).

Le *Tab` Içbâhân* fait partie des modes ayant le degré *Yakâh* comme fondamentale, il est formé de trois genres principaux : *Içbâhân Yakâh*, *Mhayyar Sîkah Dûkâh* ou *Nwâ Dûkâh* et *Mhayyar `irâq Nawâ*. Il emploie un très grand nombre de variations modales à savoir *Mhayyar `irâq Nawâ*, *Mazmûm Râst*, *Içba`ayn Dûkâh*. Le quatrième, le cinquième et l'octave (*do, ré, sol*) sont des degrés importants dans le cheminement mélodique. Le deuxième genre *Mhayyar Sîkah Dûkâh* ou *Nwâ Dûkâh* a tendance à éviter le troisième degré *fa*, le septième par rapport à la tonique, ce qui met en évidence l'utilisation de deux aspects, pentatonique et heptatonique.

¹ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *al-Turâth al-Mûsîqî al-Tunîsî (Le patrimoine musical tunisien)*, 8^e fascicule, Tunis, 1961-1963, p. 35-63 ; MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyatu al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi`...*, p. 382-399.

4.1.2. Structure de la *Nûbâ Içbâhân*

Ci-après nous présentons la structure de la *Nûbâ Içbâhân*, en la résumant dans deux tableaux : Tableau 15 pour la partie instrumentale et Tableau 16 pour la partie vocale :

Tableau 15 : Partie instrumentale

Titre	Rythmes	Nombre de mesures	Variations modales
<i>Istiftâh</i>	<i>Ad libitum</i>	_	-Râst <u>D</u> îl Râst
<i>Mçaddar</i>	<i>Mçaddar,</i> <i>Tûq</i> <i>et</i> <i>Silsila</i>	28 (6/4) 7 (6/8) 12 (3/8)	-M <u>h</u> ayyar `Irâq Dûkâh -Sabâ `Ushayrân. -Nwâ Dûkâh. -Içba` ayn Dûkâh.
<i>Tûshya</i> ²	<i>Barwal</i> <i>et</i> <i>Btâyhî</i>	24 (2/4) 84 (4/4)	-Râst <u>D</u> îl Nawâ. -Içba` ayn Dûkâh.
<i>Mshad</i> ³	<i>Mshad</i>	110 (2/4)	-Inqilâb Içba` ayn Dûkâh. -Içba` ayn Dûkâh.

² MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyatu al-Surûr* ..., p. 388-389.

³ *Ibid.*, p. 389.

Tableau 16 : Partie vocale

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
<i>Abyât</i>	<i>Dkhûl al-Abyât</i>	18 (2/4) 10 (4/4)	-Içba`ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Mḥayyar Sîkâh Nawâ.
	<i>al-Abyât</i>	28 (4/4)	-Içba`ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Râst <u>D</u> îl Nawâ.
	<i>al-Fârigha al-'ûlâ</i>	8 (4/4)	-Nwâ Dûkâh.
	<i>al-Fârigha al-Thânya</i>	4 (4/4)	-Nwâ Dûkâh.
<i>Bṭâyḥiyya</i>	<i>Fî Jannati al-Firdaws</i>	58	-Içba`ayn Dûkâh. -Mazmûm Râst. -Nwâ Dûkâh.
	<i>Fârighatu al-Bṭâyḥiyya</i>	8	-Nwâ Dûkâh.
	<i>Bitnâ `alâ Raghmi al-Hawâsid</i>	78	-Içba`ayn Dûkâh. -Mazmûm Râst. -Nwâ Dûkâh. -Mḥayyar Sîkâh Nawâ. -Sîkâ `Irâq. -Mḥayyar `Irâq Nawâ.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
	<i>`Anbar al-Lil</i>	58	-Hsîn Dûkâh. -Râst <u>D</u> îl Râst. -Içba`ayn Dûkâh. -Mh ^h ayyar Sîkâh Nawâ. -Nwâ Dûkâh.
	<i>Law Kânati al-Milâh</i>	57	-Içba`ayn Dûkâh. -Raml Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Hsîn H ^h usaynî.
	<i>Jismî Fânî min Hawâk</i>	41	-Nwâ Dûkâh. -Mh ^h ayyar `Irâq Nawâ.
	<i>Jismî Fnâ yâ Nâs min al-Riqqa</i>	29	-Içba`ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Râst <u>D</u> îl Nawâ.
	<i>Yâ laylata al-Bushrâ</i>	53	-Içba`ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Hsîn Dûkâh.
Brâwal	<i>Fiq yâ Hanîni</i>	116	-Nwâ Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
	<i>Qalbî al-Mamhûn</i>	30	-Nwâ Dûkâh.
	<i>Yâ man bi Sahmi al-Achfâr</i>	40	-Içba`ayn Dûkâh.
	<i>Malîh Habîbî</i>	22	-Içba`ayn Dûkâh.
Adrâj	<i>Fârighatu al-Adrâj</i>	8	
	<i>Amma al-Bahâr</i>	44(6/4) 17(3/8)	-Içba`ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
	<i>Ayya Shubaika</i>	33	-Içba`ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh. -Sîkâ `Irâq.
	<i>Qad Lâqaytu `alâ al-Raçîf</i>	18	-Içba`ayn Dûkâh. -Mhâyyar Sîkâh Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
Khfâyif	<i>Fârighatu al-Khfâyif</i>	5	-Nwâ Dûkâh.
	<i>Qatru al-nadâ</i>	100	-Içba`ayn Dûkâh. -Mhâyyar `Irâq Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh. -Râst Dîl Râst. -Sîkâ `Irâq. -Sîkâ Sîkâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
			-Mḥayyar `Irâq Nawâ. -Nwâ Dûkâh.
	<i>'Ash li Ma`âk min Zalla</i>	62	-Içba`ayn Dûkâh. -Râst <u>D</u> îl Râst. -Sikâ `Irâq. -Hsîn Dûkâh.
	<i>Yâ Nâs Idâ Nawwar al-Dîd</i>	45	-Içba`ayn Dûkâh. -Râst <u>D</u> îl Râst. -Mḥayyar `Irâq Nawâ.
Akhtâm	<i>Hulwu al-Marâchif</i>	117	-Içba`ayn Dûkâh. -Nwâ Dûkâh.
	<i>Mâda `alâ man 'Awda`a al-Qalba Huyâman</i>	70	-Nwâ Dûkâh.

4.1.3. Éléments constitutifs de la *Nûbâ Içbâhân*

4. 1. 3. 1. Ambitus

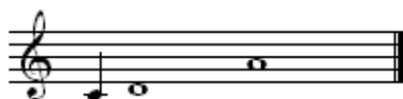
Dans la *Nûba Içbâhân*, l'ambitus est formé d'une octave et d'une quinte allant du degré *Yakâh* au degré *Muḥayyar* et peut atteindre le degré *Mâhûrân* :



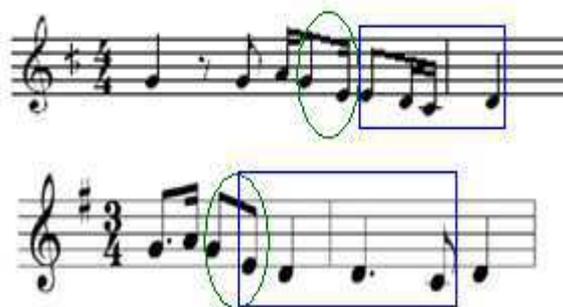
4. 1. 3. 2. Les genres (*Al-ajnáš*)

Le *Tab` Içbâhân* puise dans trois genres principaux : *Içbâhân Yakâh*, *Nwâ Dûkâh* ou *Mhayyar Sîkâh Dûkâh* et *Mhayyar `Irâq Nawâ*. On va s'intéresser seulement au genre *Nwâ Dûkâh*.

➤ *Nwâ Dûkâh* : C'est le genre dérivé principal. Son ambitus est d'une quinte allant du degré *Dûkâh* au degré *Husaynî* et peut descendre jusqu'au degré *Râst*.



Comme le nom le montre, il s'agit bien du même genre principal du *Tab` Nwâ*, qui se déroulera de la même façon tout au long de la *Nûba Içbâhân*, c'est-à-dire, en présentant les mêmes caractéristiques, essentiellement l'aspect pentatonique que favorise le saut du degré *Jahârkâh*. En effet, cet aspect pentatonique, ou échelle pentatonique concrètement dite, se présente de la même manière, sous plusieurs formes. La première forme constitue l'échelle pentatonique anhémitonique nette dans un ambitus restreint, généralement, ne dépassant pas la quinte, et qui se présente, elle-même dans deux cheminements mélodiques différents, le premier, aboutissant à la finale *Dûkâh* :



Ex. mus. 86 : La première forme de l'échelle pentatonique dans la *Nûba Içbâhân*.

Le premier exemple est extrait de la nouvelle version, alors que le deuxième est issu de la version du manuscrit *Ghâyatu al-Surûr*, et ce sont les deux uniques cas de

l'échelle pentatonique anhémitonique *ré, mi, sol, la, do* dans toute la *Nûba Içbâhân*, où toutes les caractéristiques sont présentes, à savoir le pycnon, l'omission du degré *Jahârkâh*, et la fondamentale *Dûkâh*. L'ensemble se déroule dans un ambitus restreint ne dépassant pas la sixte par rapport à la tonique du genre *Nwâ Dûkâh*, dans un cheminement mélodique descendant, se fondant essentiellement, à part le trihémiton *sol - mi*, sur des successions de secondes.

Pour la deuxième forme, le cheminement mélodique commence par les degrés *Râst* ou *Dûkâh*, allant jusqu'au degré *Hussaynî*, en utilisant des intervalles plus larges, essentiellement l'intervalle de quarte ascendante *ré - sol*. En revanche, les fins des phrases musicales présentent des successions de secondes, pour aboutir à la fondamentale *Yakâh* de *Tab` Içbâhân*, ou bien la finale interne *Dûkâh* du genre *Mhayyar Sîkâh Dûkâh*, retournant ainsi à l'allure heptatonique du *Tab`* :

The image displays four musical staves, each representing a different rhythmic or melodic context of the pentatonic scale. The notes are circled in green, blue, and red to highlight specific intervals and groupings. The first staff shows a sequence of eighth notes. The second staff shows a sequence of quarter notes. The third staff shows a sequence of eighth notes. The fourth staff shows a sequence of quarter notes. The notes are circled in green, blue, and red to highlight specific intervals and groupings.

Ex. mus. 87 : La deuxième forme de l'échelle pentatonique dans la *Nûba Içbâhân*.

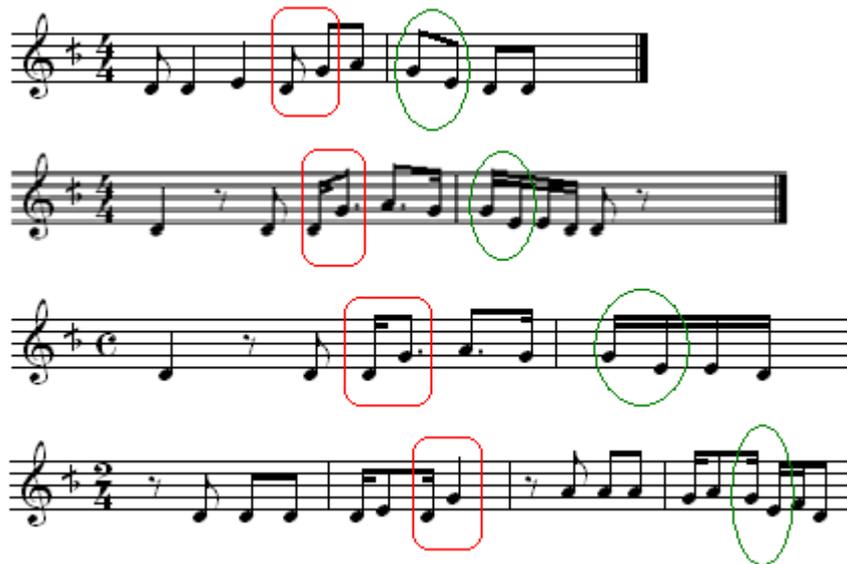
Cette même échelle, et dans les deux formes citées précédemment, se présente aussi sous une autre forme, que l'on pourra qualifier de déficiente, où le pycnon est

absent, en revanche on observe clairement l'omission du degré *Jahârkâh*, ce qui renforce l'hypothèse d'une échelle pentatonque défective :

- 1^{er} cas :



- 2^e cas :



Ex. mus. 88 : L'échelle pentatonque défective dans la *Nûba Içbâhân*.

Le plus intéressant dans la *Nûba Içbâhân*, essentiellement dans la version du manuscrit *Ghâyatu al-Surûr*, et plus au moins dans la nouvelle version, c'est l'existence d'un autre type d'échelle pentatonque qui ne pourra être classée ni dans la catégorie anhémitonque ni dans l'hémitonque, vu la présence d'un quart de ton sur le degré 'Awj

ou degré *'Râq* dans la structure de base de l'échelle pentatonique, le pycnon. Cette échelle se présente aussi dans deux formes :

- 1^{re} forme :

The image shows a musical score with four staves. A blue rectangular box highlights a central section of the music. Several notes are circled in green, indicating specific intervals or features within the pentatonic scale.

Ex. mus. 89 : L'échelle pentatonique spécifique dans la *Nûba Içbâhân*.

On pourra observer dans ces exemples une échelle pentatonique ré, *mi, sol, la, si*, avec le degré *Dûkâh* comme fondamentale, et l'omission du degré *Jahârkâh*, et avec une faible fréquence le degré *Kirdân*. Le recours à l'octave de la fondamentale n'est pas si fréquent ; en revanche, dans la plupart des cas, le cheminement mélodique aboutit au degré *'Awj*, puis revient vers le degré *Dûkâh*. Quant aux intervalles utilisés, ils ne dépassent pas les secondes et les tierces, mis à part le stéréotype de début des phrases qui utilise un intervalle de quarte entre deux degrés essentiels de cette échelle pentatonique : la fondamentale et la quarte supérieure :

The image shows a musical notation on a single staff with a treble clef. It displays three notes: a quarter note on the second line (D), a quarter note on the fifth space (A), and a quarter note on the second line (D). Below the notes are the interval numbers 1, -5, and 1, indicating the intervals between the notes.

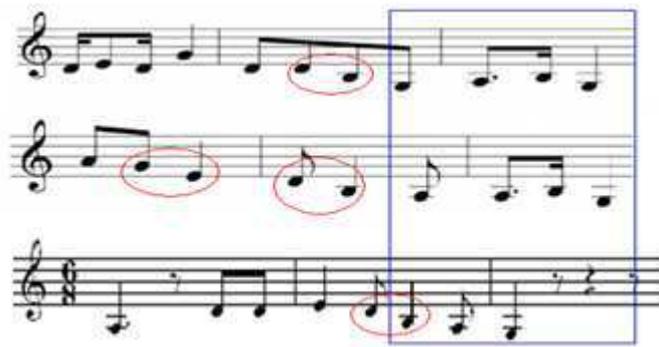
Cet aspect est renforcé par la présence de quelques cas, où la même échelle pentatonique est enrichie par l'utilisation de pyens, le degré *Jahârkâh*, qui présente généralement une forme d'appoggiature comme le montrent les exemples suivants :



Ex. mus. 90 : L'échelle pentatonique spécifique dans la *Nûba Içbâhân* présentant des pyens.

On observe la présence des mouvements conjoints *sol, la, si* ; dans tous les exemples, en plus de l'omission des degrés *Jahârkâh* et *Kirdân*, et la présence du pyen *Jahârkâh* qui ne s'impose pas dans l'ossature du cheminement mélodique se présentant ainsi comme une broderie.

- 2^e forme :



Ex. mus. 91 : La deuxième forme de l'échelle pentatonique spécifique dans la *Nûba Içbâhân* présentant des pyens.

On pourra observer dans ces exemples une autre échelle pentatonique *sol, la, si* ; *ré, mi*, avec le degré *Yakâh* comme fondamentale, qui n'est en fin de compte qu'une métabole de l'échelle précédente, et qui se présente sur un ambitus de neuvième valorisant bien l'omission du degré *Râst*, et la faible fréquence du degré *Jahârkâh*.

4. 2. Analyse de la *Nûbâ Dîl*

4.2.1. Présentation générale

La *Nûbâ Dîl*, parue dans le troisième fascicule, et première dans le classement des *Nûbât*, est la plus longue et considérée comme l'une des *Nûbât* les plus complètes du *Mâlûf* tunisien. On entend dire à son propos « *Idâ Tawwal `alîk al-lîl, `alîk bi Nûbat al-Dîl* », qui signifie : « Si la nuit te semble longue, aies recours à la *Nûbâ Dîl* ». En effet, elle est constituée de cinquante huit sections, instrumentales et chantées⁴, mais l'enregistrement sur lequel nous sommes fondé ne contient que dix-huit sections et dure environ une heure et quatre minutes (voir CD/3).

Le *Tab` Dîl* fait partie des modes ayant *do* comme fondamentale. Il est formé de trois genres principaux *Dîl Râst*, *Mhayyar `irâq Nawâ* ou *Mhayyar Sikah Nawâ* et aussi *Mhayyar `irâq Yakâh*, et c'est à « ce tétracorde supplémentaire que le mode *Dîl* doit son nom qui signifie “ queue ” ou “ traîne ” ; il constitue, en effet, un fléchissement de la ligne mélodique vers le grave⁵. » Il emploie un très grand nombre de variations modales telles que *Hsîn Dûkâh*, *Içba`ayn Nawâ*, *Râst Dîl Râst*, *Mazmûm Jahârkâh* et *`Irâq Dûkâh*. Les premier, deuxième et cinquième degrés (*do, ré, sol*) sont des degrés importants dans le cheminement mélodique, mais ce qui nous intéresse c'est le fait d'éviter les septième quatrième degrés, respectivement *si* et *fa*, lors des mouvements descendants, ce qui suppose un aspect pentatonique.

4.2.2. Structure de la *Nûbâ Dîl*

Nous présentons ci-après la structure de la *Nûba Dîl*, en la résumant dans deux tableaux : Tableau 17 pour la partie instrumentale et Tableau 18 pour la partie vocale :

⁴ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *al-Turâth al-Mûsiqî al-Tunisi` (Le patrimoine musical tunisien)*, 3^e fascicule, Tunis, 1961-1963, p. 29-63.

⁵ SNOUSSI, Manoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, p. 48 sqq.

Tableau 17 : Partie instrumentale.

Titre	Rythmes	Nombre de mesures	Variations modales
<i>Istiftâh</i>	<i>Ad libitum</i>	_	-Râst <u>D</u> îl Râst.
<i>Mçaddar</i>	<i>Mçaddar</i>	28 (6/4)	-Mḥayyar `Irâq Dûkâh
	<i>Tûq</i>	7 (6/8)	-Sabâ `Ushayrân.
	<i>Silsila</i>	12 (3/8)	-Nwâ Dûkâh. -Içba`ayn Dûkâh.
<i>Tûshya⁶</i>	<i>Barwal</i>	62 (2/4)	- Mḥayyar `Irâq Nawâ.
	<i>Btâyhî</i>	62 (4/4)	-Râst <u>D</u> îl Râst. -Mazmûm Jahârkâh.
<i>Mshad⁷</i>	<i>Mshad</i>	110 (2/4)	-Inqilâb Içba`ayn Dûkâh. -Içba`ayn Dûkâh.

⁶ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyatu al-Surûr...*, p. 388-389.

⁷ *Ibid.*, p. 389.

Tableau 18 : Partie vocale.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
<i>Abyât</i>	<i>Dkhûl al-Abyât</i>	32 (2/4)	- <u>D</u> îl Kirdân.
		4 (4/4)	-Inqilâb Içba`ayn Sahm. -Mh _h ayyar `Irâq Nawâ.
	<i>al-Abyât</i>	25 (4/4)	-Içba`ayn Dûkâh. - <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî. - <u>H</u> sîn Dûkâh. -Sîkâ Sîkâh. -Mh _h ayyar `Irâq Yakâh.
	<i>al-Fârigha al-`Ûlâ</i>	4 (4/4)	-Mazmûm Jahârkâh. -Içba`ayn Nawâ.
	<i>al-Fârigha al-Thânya</i>	8 (4/4)	-Mazmûm Jahârkâh.
<i>Btâyhiyya</i>	<i>Dkhûl al- Btâyhiyya</i>	12 (2/4)	- <u>H</u> sîn Dûkâh.
		8 (4/4)	-Mazmûm Jahârkâh.
	<i>Qad huliya al-Ghuçnu</i>	141 (4/4)	-Içba`ayn Nawâ. - <u>H</u> sîn Dûkâh. -Sîkâ Sîkâh. -Mh _h ayyar `Irâq Yakâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
	<i>Fârighatu al-Btâyhiyya</i>	14 (4/4)	-Içba`ayn Nawâ. -Hsîn Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh. -Mhayyar `Irâq Yakâh.
	<i>Gharastu al-Widâda</i>	39 (4/4)	-Mhayyar `Irâq Yakâh. -Mhayyar `Irâq Nawâ.
	<i>Qûlû lilladî ya`shaq</i>	33 (4/4)	-Mhayyar `Irâq Yakâh. -`Râq Dûkâh.
	<i>Yâ qawmu hajarnî al-Malîhu</i>	12 (2/2) 63 (4/4)	-Mhayyar `Irâq Yakâh. -Hsîn Husaynî. -Hsîn Dûkâh. -Râst Dîl Râst. -Mazmûm Jahârkâh.
	<i>Mina al-Nadhar</i>	59 (4/4)	-Hsîn Dûkâh. -`Râq Dûkâh. -Râst Dîl Râst.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
			-Içba`ayn Yakâh. -Mhayyar `Irâq Yakâh.
	<i>Nhârî wa lîlî.</i>	99 (4/4)	-Hsîn Dûkâh. -Mhayyar `Irâq Yakâh. -Hsîn `Ushayrân. -Râst Dîl Râst. -Içba`ayn Nawâ. -Mhayyar Sîkah Nawâ.
	<i>Yaqullak zamânu al-Azhâr</i>	37 (4/4)	-`Râq Dûkâh. -Mhayyar `Irâq Yakâh.
	<i>Yâ qawmu ibtalît</i>	85 (4/4)	-Mhayyar `Irâq Yakâh. -Mhayyar `Irâq Nawâ. -Hsîn Dûkâh. -Içba`ayn Dûkâh.
	<i>Law anna lî `Ankumu ichtighâlan</i>	130 (4/4)	-Sîkâ `Râq. -Mhayyar Sîkah Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh. -Hsîn Dûkâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
			-Mhayyar `Irâq Yakâh. -`Râq Dûkâh.
	<i>Tahya bikum kullu ardh</i>	48 (4/4)	-Râst <u>D</u> il Râst.
	<i>Mâ achwaqa al-Qalba</i>	154 (4/4)	- <u>H</u> sîn Dûkâh. -Sîkâ Sîkâh.
	<i>Raddanî al-Lawm</i>	109 (4/4)	- <u>H</u> sîn Dûkâh. -Mhayyar `Irâq Yakâh -Mazmûm Jahârkâh.
	<i>Tidkarukum `Indî</i>	42 (4/4)	-Mazmûm Jahârkâh.
	<i>Ghazalî nafûr</i>	40 (4/4)	-Mazmûm Jahârkâh. - <u>H</u> sîn Muhayyar.
	<i>Laylu al-Hawâ yaqdhân</i>	72 (4/4)	-Mhayyar `Irâq Yakâh - <u>H</u> sîn `ushayrân. - <u>H</u> sîn Dûkâh. - <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî. -Râst <u>D</u> il Râst.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
	<i>Layâli al-Su`ûd</i>	64 (4/4)	-Mhayyar `Irâq Yakâh -`Râq Dûkâh. -Hsîn Dûkâh.
	<i>Ahbâbu qalbî</i>	37 (4/4)	-Râst Dîl Râst. -Mazmûm Jahârkâh.
Brâwal	<i>Khamratu al-Hubbi askaratnî</i>	36 (2/4)	-Mhayyar Sîkah Râst. -`Râq Dûkâh. -Sîkâ Sîkâh.
	<i>Fiq ya al-Khammâr</i>	44 (2/4)	-Mazmûm Jahârkâh.
	<i>Undhur ilâ al-Nawâ`ir</i>	28 (2/4)	-Mazmûm Jahârkâh. -Sîkâ Sîkâh.
	<i>`Aynî wa qalbî</i>	112 (2/4)	-Mhayyar `Irâq Yakâh -Sîkâ Sîkâh. -Hsîn Husaynî.
	<i>Wa husnik qad ishtahar</i>	160 (2/4)	-Sîkâ Sîkâh. -Hsîn Dûkâh.
	<i>Ma abda`a al-Niwâr</i>	35 (2/4)	-Hsîn Dûkâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
	<i>Bi Mohjatî tayyah</i>	40 (2/2)	-Sîkâ Sîkâh.
	<i>Qadima al-Masâ'</i>	72 (2/4)	-Sîkâ Sîkâh. - <u>H</u> sîn Dûkâh.
	<i>Yâ <u>H</u>usna kolli al-<u>H</u>usni</i>	25 (2/4)	-Sîkâ Sîkâh.
Adrâj	<i>Fârighatu al-Adrâj</i>	6	-Mazmûm Jahârkâh. -Sîkâ Sîkâh.
	<i>'Âsh d`ânî na`shaqu</i>	30 (6/4) 10 (3/8)	-M <u>h</u> ayyar `Irâq Yakâh. -`Râq Dûkâh. -Sîkâ Sîkâh. -Mazmûm Jahârkâh.
	<i>La ts`alanna al-Nasîm.</i>	48 (6/4) 54 (3/8)	-M <u>h</u> ayyar `Irâq Yakâh. -`Râq Dûkâh.
	<i>Kam laka tu`adibunî</i>	23 (6/4)	-M <u>h</u> ayyar `Irâq Yakâh. -Sîkâ Sîkâh. -`Râq Dûkâh. -M <u>h</u> ayyar Sîkah Nawâ. -Mazmûm Jahârkâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
	<i>Aqbalat dawlatu al-Ridhâ</i>	30 (6/4)	-Mh _u yyar `Irâq Yakâh. -Sîkâ Sîkâh.
	<i>Bassimun `an la`âli</i>	14 (6/4) 88 (3/8)	-Mazmûm Jahârkâh. -Mh _u yyar Sîkah Nawâ. -Râst <u>D</u> îl Râst. -Mh _u yyar `Irâq Nawâ.
	<i>Bi al-Haqqi yâ lil</i>	17 (6/4) 6 (3/8)	-Sîkâ Sîkâh. -H _s în Dûkâh.
Khfâyif	<i>Fârighatu al- Khfâyif</i>	9 (6/4)	-Mh _u yyar `Irâq Nawâ. -H _s în Dûkâh.
	<i>Ya qawmu `Intashab</i>	41 (6/4)	-Içba`ayn Nawâ. -Râst <u>D</u> îl Râst. -Içba`ayn Mu _h yyar. - <u>D</u> îl Kirdân.
	<i>Qad Farrasha al-Wardu</i>	90 (6/4)	-H _s în Dûkâh. -Mh _u yyar `Irâq Yakâh. -Mh _u yyar `Irâq Yakâh.
	<i>Nab`ath Risâla</i>	27 (6/4)	-Râst <u>D</u> îl Râst. -Mh _u yyar `Irâq Nawâ.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
	<i>Takâmala al-badru</i>	27 (6/4)	-Mazmûm Jahârkâh. -Sîkâ Sîkâh.
	<i>Turâ yâ zamâna al-Wasli</i>	102 (6/4)	-Mh _h ayyar `Irâq Yakâh -`Râq Dûkâh.
	<i>Antum fi al-Dunya</i>	37 (6/4)	-Mh _h ayyar `Irâq Nawâ. -H _s în Dûkâh. -Içba `ayn Yakâh.
	<i>Tallâh âsh kânat dunûbî</i>	51 (6/4)	-Sîkâ Sîkâh. -Râst Dîl Râst. -H _s în Dûkâh. -Içba `ayn Dûkâh. -Mazmûm Râst.
	<i>Qum Li al-Çabûhi</i>	60 (6/4)	-Içba `ayn Dûkâh. -H _s în `Ushayrân. -Mh _h ayyar `Irâq Yakâh. -`Râq Dûkâh. -Içba `ayn Nawâ. -Içba `ayn Dûkâh.
	<i>`Ishqatî tâ'ila</i>	26 (6/4)	-Mh _h ayyar `Irâq Nawâ.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
			-Râst <u>Dîl</u> Râst. -Mhayyar Sîkah Nawâ. -Mhayyar `Irâq Yakâh.
	<i>Yâ qamar tushriq</i>	41 (6/4)	-Sîkâ Sîkâh. -`Râq Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh.
Akhtâm	<i>Lana wa lakum</i>	70 (6/8)	-`Râq Dûkâh.
	<i>Bushrâka yâ sa`d</i>	42 (3/4)	-Mhayyar `Irâq Nawâ. -Sîkâ Awj. -`Râq Dûkâh.
	<i>Yâ `uhayla al-himâ</i>	66 (3/4)	- <u>H</u> sîn Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh. -Mhayyar `Irâq Nawâ.

4.2.3. Éléments constitutifs de la *Nûbâ Dîl*

4.2.3.1. Ambitus

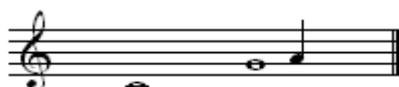
L'ambitus de la *Nûba Dîl* est d'une octave plus une septième allant du degré *Yakâh* au degré *Mâhûrân* :



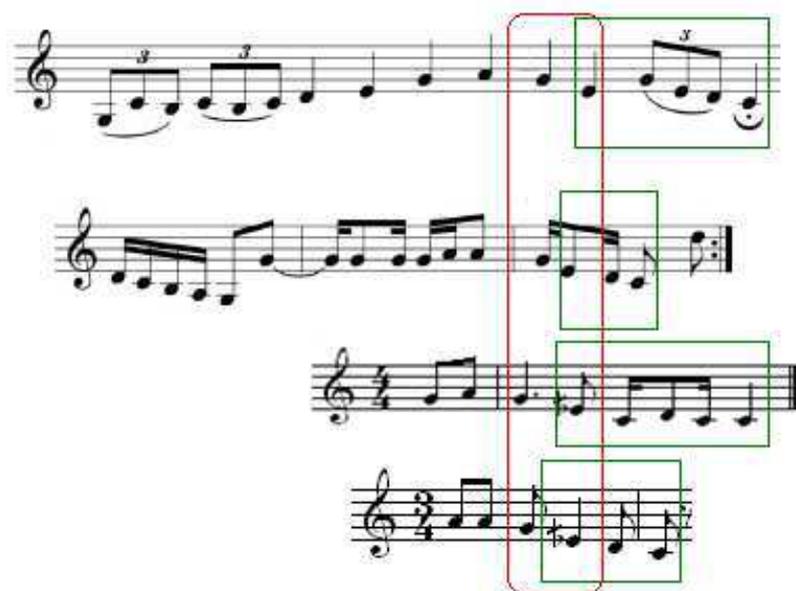
4.2.3.2. Les genres (*Al-ajnáš*)

Le *Tab` Dîl* puise dans trois genres principaux : *Dîl Râst*, *Mhayyar `Irâq Nawâ* et *Mhayyar Síkah Nawâ*. On va s'intéresser au genre principal *Dîl Râst*.

- ***Dîl Râst*** : C'est le genre principal sur lequel la *Nûba Dîl* est fondée. Son ambitus est d'une quinte allant du degré *Râst* au degré *Nawâ* et peut aboutir au degré *Husaynî*.



La première caractéristique que l'on pourra observer lors du déroulement mélodique de ce genre principal est le saut du degré *Jaharkâh*, essentiellement dans des mouvements mélodiques descendants. À la suite de ces sauts, on pourra en déduire deux types d'échelles pentatoniques. La première, ayant comme tonique le degré *Râst* et ne dépassant pas le degré *Husaynî*, où on observe l'omission du degré *Jaharkâh*. On pourra constater la présence d'un pycnon, qu'on pourra qualifier de spécifique vu que le troisième degré constitutif de cette cellule de base est un micro-intervalle légèrement abaissé par rapport à la note naturelle, ceci est marqué par le symbole (♯) dans la transcription du troisième fascicule, alors que celle existante dans le manuscrit *Ghâyatu al-Surûr* ne contient aucun symbole pour qualifier ce micro-intervalle :



Ex. mus. 92 : La première échelle pentatonique dans la *Nûba Dîl*.

D'après ces exemples, on pourra observer l'ambitus restreint, qui n'atteint pas l'octave *Kirdân*, causant ainsi l'absence de l'omission du degré *Awj*, qui est reproduite dans les graves du genre *Dîl Râst*, où l'on remarquera l'absence du degré *Râq* dans quelques cas :



Ex. mus. 93 : Les degrés constituant la première échelle pentatonique dans la *Nûba Dîl*.

Ce qui nous donnera comme résultat finale l'échelle pentatonique :

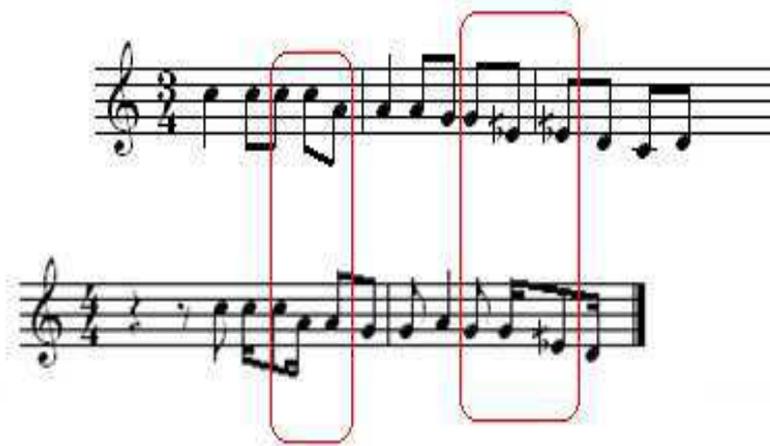


La seconde échelle pentatonique présente les mêmes caractéristiques de la première, essentiellement le saut du degré *Jaharkâh* avec le changement de la tonique, qui devient le degré *Dûkâh*, qui lui aussi constitue un degré important dans le cheminement modal du *Tab` Dîl* :



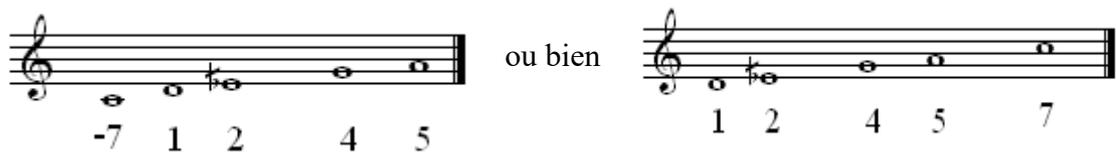
Ex. mus. 94 : La première forme de la deuxième échelle pentatonique dans la *Nûba Dîl*.

On pourra aussi observer la même échelle pentatonique, mais sous une autre forme, présentant essentiellement l'omission des deux degrés *'Awj* et *Jaharkâh* dans une forme descendante :



Ex. mus. 95 : La deuxième forme de la deuxième échelle pentatonique dans la *Nûba Dîl*.

Ce qui nous donne une autre échelle pentatonique sous deux formes, qui n'est qu'une métabole de la première :



Tout au long de la *Nûba Dîl*, on a constaté la présence d'une autre échelle pentatonique, essentiellement dans les cadences finales, où le degré *'Râq*, qui constitue à l'origine un pyen, remplace le degré *'Ushayrân* :



Ex. mus. 96 : La troisième échelle pentatonique dans la *Nûba Dîl*.

Ceci nous donne comme conséquence une nouvelle métabole de la première échelle pentatonique, où, par le biais de la substitution, un pyen a remplacé un degré principal pour former l'échelle pentatonique suivante :



4. 3. Analyse de La *Nûba Nwâ*

4.3.1. Présentation générale

La *Nûba Nwâ*, parue dans le sixième fascicule, et septième dans le classement des *Nûbât*, elle est l'une des *Nûbât* tunisiennes incomplètes et la plus évitée du point de vue de son exécution à cause des superstitions considérant l'interprétation de cette *Nûba* et du *Tab` Nwâ* spécialement, comme provocatrice de malheurs⁸, c'est ce qui a fait qu'il n'existe pas une version sonore officielle. Cette *Nûba* est constituée de trente six sections, instrumentales et chantées, où la première partie instrumentale n'existe que dans la version de *Ghâyatû al-Surûr*⁹. L'enregistrement sonore sur lequel nous sommes fondé, est interprété par la section de la *Rashîdiyya* de la ville de Sousse en 2015. Il ne contient que quatorze sections et dure 19 minutes (voir CD/4).

Le *Tab` Nwâ* fait partie des modes ayant le degré *ré* comme fondamentale ; il est formé de trois genres principaux : *Nwâ Dûkâh*, *Hsîn Husaynî* et *Mazmûm Râst*, avec d'autres variations modales comme genres secondaires, à savoir *Mhayyar` Irâq Nawâ*, *Hsîn` Ushayrân*, *Râst Dîl Râst* et *Mazmûm Jahârkâh*. La sous-tonique et le cinquième degré (*do*, *la*) sont des degrés importants dans le cheminement mélodique. Ce *Tab`* se caractérise aussi par des sauts de degrés, à savoir le troisième *fa* (*Jahârkâh*) et le sixième *si* (*'Awj*), ce qui met en évidence l'utilisation de deux aspects : pentatonique et heptatonique.

⁸ SNOUSSI, Manoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, p. 53-54.

⁹ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *al-Turâth al-Mûsîqî al-Tunisî (Le patrimoine musical tunisien)*, 6^e fascicule, Tunis, 1961-1963, p. 60-85 ; MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyatû al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi`...*, p. 303-321.

4.3.2. Structure de la *Nûba Nwâ*

Nous présentons ci-après la structure de la *Nûba Nwâ*, en la résumant dans deux tableaux : Tableau 19 pour la partie instrumentale et Tableau 20 pour la partie vocale :

Tableau 19 : Partie instrumentale

Titre	Rythmes	Nombre de mesures	Variations modales
<i>Istiftâh</i> ¹⁰	<i>Ad libitum</i>	–	
<i>Mçaddar</i> ¹¹	<i>Mçaddar</i>	169 (2/4)	-Mazmûm Râst.
	<i>Tûq et</i>	8 (3/4)	- <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî.
	<i>Silsila</i>	19 (3/8)	- <u>M</u> hayyar `Irâq Nawâ. -Mazmûm Jahârkâh.
<i>Tûshya</i> ¹²	<i>Barwal</i>	83 (2/4)	- <u>M</u> hayyar Sîkâ Nawâ.
	<i>Btâyhî</i>	54 (4/4)	-Mazmûm Jahârkâh. - <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî.
<i>Mshad</i> ¹³	<i>Mshad</i>	84 (2/4)	

Tableau 20 : Partie vocale

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
Abyât	<i>Dkhûl al-Abyât</i>	12 (2/4)	-Mazmûm Râst.

¹⁰ MINISTERE DE LA CULTURE, *Ghâyatu al-Surûr ...*, p. 303-304.

¹¹ *Ibid.*, p. 304-305.

¹² *Ibid.*, p. 310-312.

¹³ *Ibid.*, p. 311-312.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
		3 (4/4)	
	<i>al-Abyât</i>	23 (4/4)	-Mazmûm Râst. - <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî. -Mazmûm Jahârkâh.
	<i>al-Fârigha al-'Ûlâ</i>	9 (4/4)	- <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî.
	<i>al-Fârigha al-Thânya</i>	9 (4/4)	-Mazmûm Râst.
<i>Btâyhyya</i>	<i>Dkhûl al- Btâyhyya</i>	10 (2/4) 4 (4/4)	- <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî. -Mhayyar Sîkâ Bûsalik.
	<i>Man Ya`shaq al-Ghizlân</i>	41	- <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî. -Mazmûm Jahârkâh. -Mazmûm Râst.
	<i>Fârighatu al-Btâyhyya</i>	5 (4/4)	-Mazmûm Râst.
	<i>Mâ hû bi al-'Ikhtiyâr</i>	65	-Içbâhân Yakâh. - <u>H</u> sîn `Ushayrân. -Mazmûm Râst.
	<i>Khallûnî ma`â Hamâmî</i>	59	-Mazmûm Jahârkâh. -Içbâhân Yakâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
			- <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî.
	<i>Mâ hyya Laddatu al-Ghizlân</i>	29	-Içba`ayn Dûkâh. -Mazmûm Râst.
	<i>Tâfa `Alayna bi Ka'si al-Râh</i>	76	-Içba`ayn Dûkâh. -Mazmûm Jahârkâh. -Râst <u>D</u> îl Râst. - <u>H</u> sîn Dûkâh. -Mazmûm Râst. - <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî. -Içbâhân Yakâh.
	<i>Yâ man hua Mawlû`</i>	43	-Içba`ayn Dûkâh. -Mhayyar `Irâq Dûkâh. - <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî. -Mazmûm Râst.
	<i>Khadamnî Sa`dî</i>	55	- <u>H</u> sîn `Ushayrân. -Râst <u>D</u> îl Râst. -Mhayyar Sîkâ Nawâ.
	<i>Lî fî Himâkum</i>	62	- <u>H</u> sîn `Ushayrân.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
			-Raml Dûkâh. -Hsîn Husaynî. -Râst Dîl Râst. -Mhayyar 'Irâq Nawâ. -Içbâhân Yakâh.
Brâwal	<i>Na`mal Hudhayra.</i>	48	-Hsîn Husaynî. -Mazmûm Râst.
	<i>al-Hawâ Sultân</i>	71	-Hsîn Husaynî. -Mazmûm Râst. -Mhayyar Sîkâ Bûsalik.
	<i>'In kunta min Ahli al-Hawâ</i>	58	-Mhayyar Sîkâ Bûsalik. -Hsîn Husaynî. -Mazmûm Râst.
	<i>Âsh Lazzanî Çirtu Na`shaq</i>	24	-Mhayyar 'Irâq Dûkâh. -Hsîn Husaynî. -Mazmûm Jahârkâh.
	<i>Laqad Naqalha al-Khalîfa</i>	42	-Hsîn Husaynî.
	<i>Rakibtu Bahran mina</i>	108	-Hsîn Husaynî.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
	<i>al-Dumû`</i>		-Mazmûm Râst.
	<i>Taghannî Hamâm al-Bustân</i>	56	-Hsîn Husaynî.
	<i>Hayya Raqîb</i>	20	-Mhayyar Sikâ Bûsalik.
Adrâj	<i>Fârighatu al-Adrâj</i>	4	-Mazmûm Jahârkâh. -Hsîn Husaynî.
	<i>Qad Tâba al-Tuffâh</i>	26	-Hsîn Husaynî. -Mazmûm Jahârkâh. -Mazmûm Râst.
	<i>Hayyâka al-Sâhar</i>	22	-Mhayyar `Irâq Dûkâh. -Hsîn Husaynî. -Mazmûm Jahârkâh. -Mazmûm Râst.
	<i>Ya Jîratan Nazalû</i>	63	-Mazmûm Jahârkâh. -Hsîn Husaynî. -Mhayyar Sikâ Nawâ. -Mhayyar `Irâq Nawâ.
	<i>Açbahnâ Jamî`</i>	28	-Hsîn Husaynî. -Mazmûm Râst. -Mazmûm Jahârkâh.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
Khfâyif	<i>Fârighatu al- Khfâyif</i>	6 (6/4)	- <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî. -Mazmûm Jahârkâh.
	<i>Hal Tarâ ya <u>H</u>ubbî</i>	28	-Içbâhân Yakâh. -Mazmûm Râst. -Mhayyar Sîkâ Bûsalik.
	<i>Fî Sâ`a Badat Haniyyâ</i>	50	-Içbâhân Yakâh. -Mazmûm Râst.
	<i>Ahibbata <u>Q</u>albi `Azamtum Ra<u>h</u>îlâ</i>	36	- <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî. -Mazmûm Râst.
	<i>Al-khilâ`a Nuqîm `alâ Wâdî Fâs</i>	30	-Mazmûm Râst.
	<i>Yâ `Uhayla al-<u>H</u>imâ</i>	40	- <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî.
Akhtâm	<i>Laysa li Nâri al- Hawâ Khumûdu</i>	60	-Mhayyar Sîkâ Bûsalik. - <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî.
	<i>Yâ Amla<u>h</u>a al-Nâsi</i>	22	-Mazmûm Jahârkâh.

4.3.3. Éléments constitutifs de la Nûbâ Nwâ

4.3.3.1. Ambitus

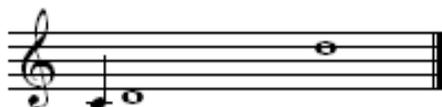
L'ambitus employé dans cette *Nûba* est formé d'une octave et d'une quinte allant du degré *Yakâh* au degré *Muhayyar*.



4.3.3.2. Les genres (*Al-ajnâs*)

Le *Tab` Nwâ* puise dans trois genres : *Nwâ Dûkâh*, *Hsîn Husaynî* et *Mazmûm Râst*.

➤ *Nwâ Dûkâh* : C'est le genre principal sur lequel est fondée la *Nûba*. Son ambitus est formé d'une octave allant du degré *Dûkâh* jusqu'au degré *Mhayyar*.



Ce genre se présente dans la *Nûba* sous deux formes. La première utilise essentiellement les successions de secondes, alors que la deuxième se caractérise par l'omission des deux degrés *Jahârkâh* et *'Awj*, ce qui nous propose un pentatonisme anhémitonique, qui se présente lui-même sous plusieurs formes.

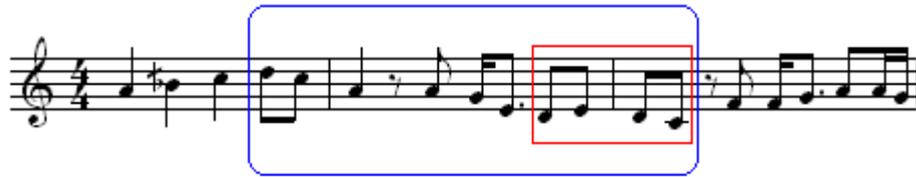
La première forme constitue l'échelle pentatonique anhémitonique nette dans un ambitus restreint, ne dépassant pas la quinte :



Ex. mus. 97 : La première forme de l'échelle pentatonique dans la *Nûba Nwâ*.

D'après ces exemples, on pourra observer une échelle pentatonique de type *ré, mi, sol, la, do*, avec le recours au degré *do* comme sous-tonique, ce qui renforce la présence du pycnon, la cellule de base dans les échelles pentatoniques anhémitoniques.

On pourra aussi constater la présence d'un seul cas présentant cette échelle pentatonique anhémitonique nette, dans l'ambitus d'une octave par rapport à la tonique, avec l'omission des deux degrés 'Awj et *Jahârkâh* et toujours avec la sous-tonique *do*. Ce cas est présent dans *al-Btâyhî Lî fi himâmikum*.

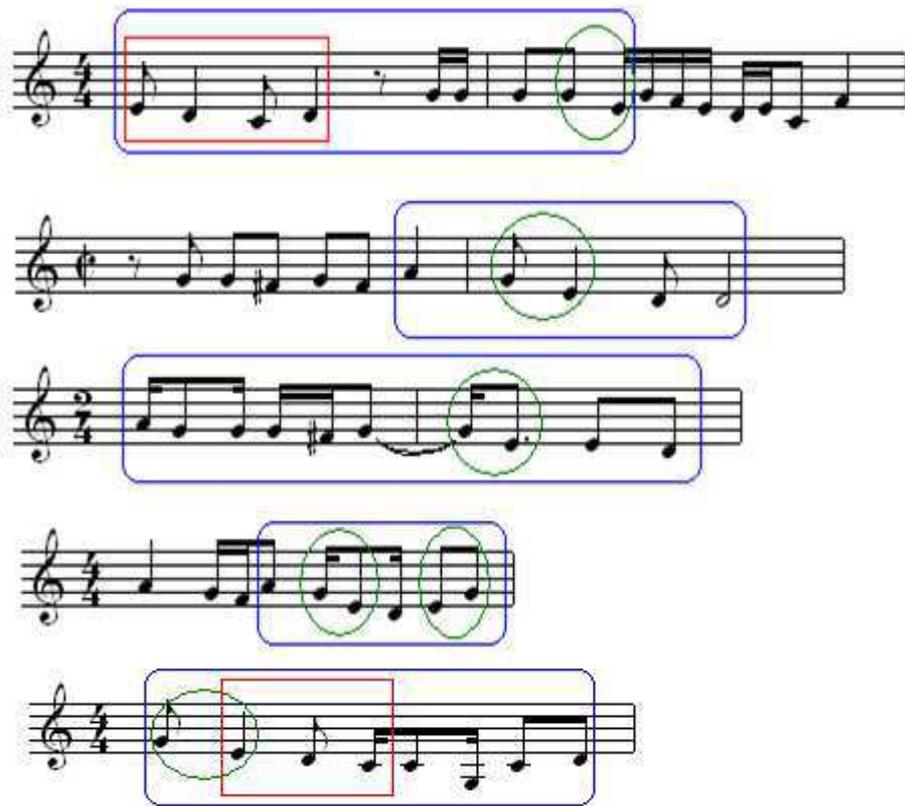


Ex. mus. 98 : *Btâyhî Lî fi himâmikum*.

Cependant, d'autres formes que l'on trouve dans cette *Nûba* accusent un pentatonisme anhémitonique :

- **Échelle pentatonique défective :**

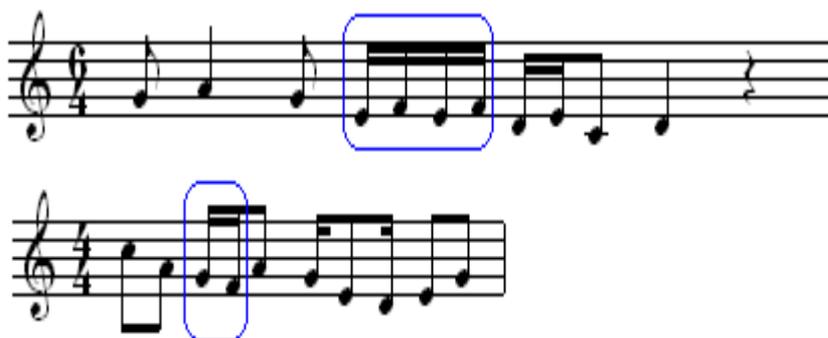
On constate l'absence d'un des degrés qualifiés auparavant de degré principal : la sous-tonique *do* ou bien la quinte *la*. En revanche, la présence du pycnon dans certains cas et l'omission du degré *Jahârkâh* dans d'autres, pourront bien appuyer l'hypothèse d'une échelle pentatonique défective.



Ex. mus. 99 : Échelle pentatonique défective.

- **Présence de pyens :**

La présence du degré *Jahârkâh* dans ces cas, n'exerce pas une grande influence sur le cheminement mélodique, au contraire, il joue le rôle de note de passage ou bien d'appoggiature, tel est le cas des pyens dans les musiques pentatoniques partout dans le monde.



Ex. mus. 100 : Échelle pentatonique défective présentant des pyens.

- **Une métabole :**

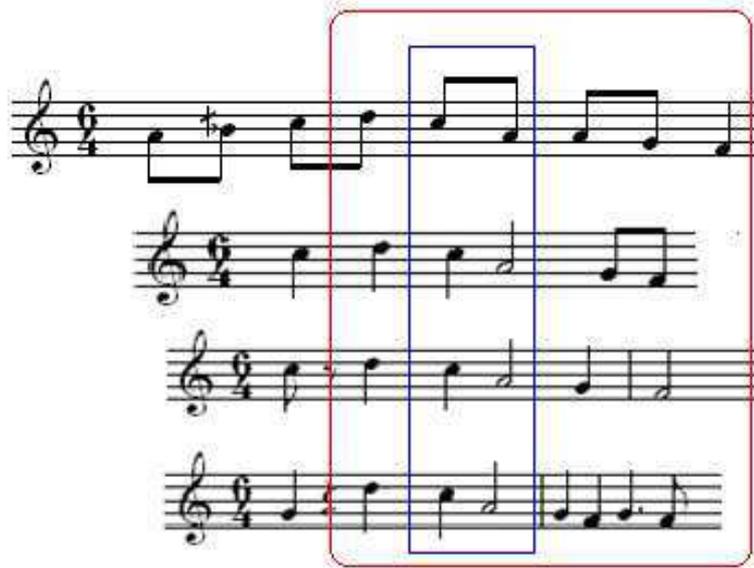
Le seul cas de métabole de toute la *Nûba* existe dans *al-Khfîf Hal tarâ ya hubbî*, où la tonique a changé pour le degré *Yakâh*, donnant ainsi, comme résultat, une échelle pentatonique anhémitonique, avec la présence d'un pyen, le degré *'râq*, comme broderie n'influant pas sur l'ossature pentatonique très claire.



Ex. mus. 101 : Métabole pentatonique.

Cette échelle pentatonique dans le genre *Nwâ Dûkâh*, comme nous l'avons constaté, se joue généralement dans un ambitus très restreint ne dépassant pas la quinte. Or, au-delà de cette quinte, on pourra distinguer la présence fréquente du saut du degré *'Awj*, ainsi que l'omission du degré *Busalik*, proposant une autre échelle pentatonique anhémitonique de type *fa, sol, la, do, ré*. Ces deux formes de l'échelle se manifestent de la manière suivante tout au long des pièces constitutives de la *Nûba* :

- **Aspect 1** : Un cheminement mélodique descendant avec l'omission du degré 'Awj :



Ex. mus. 102 : La première forme de la deuxième échelle pentatonique dans la *Nûba Nwâ*.

- **Aspect 2** : Un cheminement mélodique ascendant avec l'omission du degré *Busalik* :



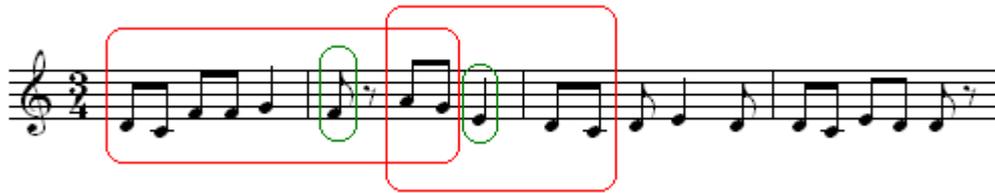
Ex. mus. 103 : La deuxième forme de la deuxième échelle pentatonique dans la *Nûba Nwâ*.

En dehors de ces cas, où l'échelle pentatonique est complète et nette, il y a d'autres formes, essentiellement celles que l'on pourra qualifier d'échelle pentatonique défective, ou l'on constate aussi l'omission du degré 'Awj, avec l'absence du cinquième degré *Muhayyar*.



Ex. mus. 104 : La forme défective de la deuxième échelle pentatonique.

Cela dit, on a constaté un cas de métabole par substitution, où le degré conjoint *Busalik* a pris la place du degré *Jahârkâh* dans *al-Khatm Yâ Amlaḥa al-Nâsi*, ce qui a engendré la présence en alternance des deux types d'échelles pentatoniques évoquées précédemment.



Ex. mus. 105 : Métabole pentatonique.

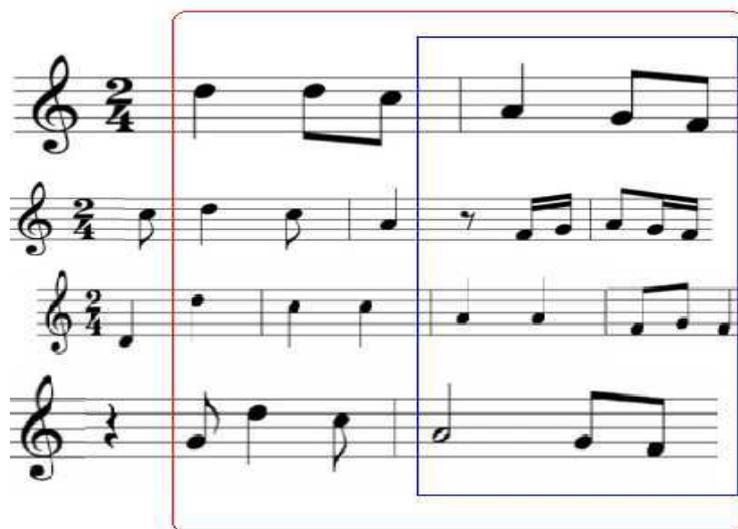
En ce qui concerne la version de cette *Nûbâ* dans le manuscrit *Ghâyatû al-Surûr*, et en la comparant avec celle qui a fait l'objet de l'étude précédente, on pourra constater une ressemblance dans la poésie de plusieurs pièces chantées. Mais le plus remarquable reste bien l'aspect mélodique où l'on pourra observer la présence de pièces instrumentales, ainsi que des mélodies différentes, même pour les poésies similaires, et le plus intéressant pour notre étude, ce sont les échelles pentatoniques utilisées dans cette version. Ci-après, nous allons présenter tous les aspects pentatoniques¹⁴. L'on constate en premier lieu l'absence d'une échelle pentatonique de type *ré, mi, sol, la, do*, sauf dans des cas très restreints formant une échelle pentatonique défective, où l'on distingue bien la cellule de base *do, ré, mi*, comme pycnon, avec l'absence du quatrième degré *Hussaynî* :

¹⁴ KRIAA AYDI, Noura, « Ghâyatû al-Surûr... », p. 221-254.



Ex. mus. 106 : Échelle pentatonique défective selon la version du manuscrit *Ghâyatû al-Surûr*.

En revanche, l'échelle pentatonique la plus courante dans cette version est bien anhémitonique de type *fa, sol, la, do, ré*, qui se présente sous deux formes. La première forme est d'allure descendante comprenant l'échelle pentatonique entière, avec comme finale le degré *Jahârkâh* :



Ex. mus. 107 : La première forme de la deuxième échelle pentatonique selon la version du manuscrit *Ghâyatû al-Surûr*.

La deuxième forme est d'allure ascendante, commençant par le degré *Râst*, avec comme finale le degré *Hussaynî* qui constitue en même temps le troisième degré du pycnon et la dominante par rapport à la fondamentale de *Tab` Nwâ*.



Ex. mus. 108 : La deuxième forme de la deuxième échelle pentatonique selon la version du manuscrit *Ghâyatu al-Surûr*.

Enfin, et après cette présentation de la *Nûba Nwâ* dans les deux versions, on pourra constater l'utilisation de deux échelles pentatoniques anhémitoniques dans cette *Nûba* : la première est de type *ré, mi, sol, la, do*, et la deuxième de type *fa, sol, la, do, ré*. Leur présences est en alternance et se fait généralement par la substitution de l'un des degrés formant un demi ton : *Busalik* et *Jahârkhâh*.

4. 4. La *Nûbâ Mazmûm*

4.4.1. Présentation générale

La *Nûba Mazmûm* est parue dans le huitième fascicule, et elle est la douzième dans le classement des *Nûbât*. Comme la *Nûba Nwâ*, elle est l'une des *Nûbât* les moins jouées à cause des superstitions considérant que l'interprétation de ce *Tab`* réveille les esprits maléfiques¹⁵. Elle est constituée de trente deux sections, instrumentales et chantées, où la partie instrumentale appelée *Tûshya* n'existe que dans la version de *Ghâyatu al-Surûr*¹⁶. L'enregistrement sonore sur lequel nous nous sommes fondé ne contient que dix-sept sections et dure 53 minutes (voir CD/5).

¹⁵ SNOUSSI, Manoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, p. 57-58.

¹⁶ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *al-Turâth al-Mûsîqî al-Tunîsî (Le patrimoine musical tunisien)*, 8^e fascicule, Tunis, 1961-1963, p. 79-94 ; MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyatu al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi`...*, p. 399-417.

Le *Tab` Mazmûm* est le seul mode tunisien ayant le degré *fa* comme fondamentale. Il est formé de deux genres principaux, *Mazmûm Jahârkâh* et *Mazmûm Kirdân*, auxquels s'ajoute un autre genre, *Mazmûm Râst*, dans les graves de l'échelle, en plus d'autres variations modales très négligées et se présentant comme genres secondaires, à savoir *Mḥayyar Sîka Nawâ*, *Hsîn Husaynî* et *Kurdî Husaynî*, ce qui reste une terminologie modale orientale sans équivalent tunisien. Le troisième degré *la* (*Husaynî*) est un degré important dans le cheminement mélodique. Ce *Tab`* est caractérisé aussi par des omissions de degrés, à savoir le degré *fa* (*Jahârkâh*), et le sixième, *si^b* (*Jam*), ce qui met en évidence l'utilisation de deux aspects : pentatonique et heptatonique.

4.4.2. Structure de la *Mazmûm*

Dans ce qui suit nous allons faire la présentation de la structure de la *Nûba Mazmûm*, en la résumant dans deux tableaux : Tableau 21 pour la partie instrumentale et Tableau 22 pour la partie vocale :

Tableau 21 : Partie instrumentale.

Titre	Rythmes	Nombre de mesures	Variations modales
<i>Istiftâh</i>	<i>Ad libitum</i>	–	-Mazmûm Râst.
<i>Mçaddar</i>	<i>Mçaddar</i>	49 (6/4)	-Mḥayyar Sîkâh Nawâ.
	<i>Tûq</i>	17 (6/8)	-Mazmûm Râst.
	<i>Silsila</i>	24 (3/8)	-Râst <u>D</u> îl Râst. -Hsîn Dûkâh. -Kurdî Husaynî.
<i>Tûshya</i> ¹⁷	<i>Barwal</i>	42 (2/4)	-Mazmûm Kirdân.

¹⁷ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyat al-Surûr...*, p. 406-408.

Titre	Rythmes	Nombre de mesures	Variations modales
	<i>Btâyhî</i>	50 (4/4)	- <u>H</u> sîn Jawâb <u>H</u> usaynî.
<i>Mshad</i> ¹⁸	<i>Mshad</i>	56 (2/4)	-Mazmûm Kirdân.

Tableau 22 : Partie vocale

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
<i>Abyât</i>	<i>Dkhûl al-Abyât</i>	10 (2/4) 2 (4/4)	-Mazmûm Râst.
	<i>al-Abyât</i>	26 (4/4)	-Kurdî <u>H</u> usaynî. -Mazmûm Râst. -Râst <u>D</u> îl Jahârkâh. - <u>H</u> sîn <u>H</u> usaynî.
	<i>al-Fârigha al-'Ûlâ</i>	5 (4/4)	-Kurdî <u>H</u> usaynî. - <u>M</u> hayyar Sikâh Nawâ.
	<i>al-Fârigha al-Thânya</i>	8 (4/4)	-Çabâ Dûkâh. -Râst <u>D</u> îl Râst.
	<i>Dkhûl al- Btâyhiyya</i>	18 (2/4)	-Mazmûm Râst.

¹⁸ *Ibid.*, p. 407-408.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
<i>Btâyhiyya</i>		4 (4/4)	
	<i>Gharrada al-Qumrî.</i>	84 (4/4)	-Mazmûm Râst. -Mhayyar Sîkâh Dûkâh. -Mhayyar Sîkâh Nawâ.
	<i>Fârighatu al-Btâyhiyya</i>	9 (4/4)	-Mazmûm Râst. -Kurdî Husaynî.
	<i>Tidkârukum `Indî</i>	49 (4/4)	-Mazmûm Râst. -Mhayyar Sîkâh Nawâ.
	<i>Ya man sakan çadrî</i>	50 (4/4)	-Mazmûm Râst. -Hsîn Dûkâh.
	<i>Hum `Âhadûnî</i>	35 (4/4)	-Hsîn Husaynî.
	<i>Faqrî bikum yâ Sâdatî</i>	82 (4/4)	-Mazmûm Râst. -Hsîn Dûkâh. -Mhayyar Sîkâh Dûkâh. -Râst Dîl Râst.
<i>Brâwal</i>	<i>Hukmu al-qadhâ</i>	58 (2/4)	-Mazmûm Râst. -Mhayyar Sîkâh Nawâ.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
			-Çabâ Dûkâh.
	<i>Man jammalak Yâ hulwa al-tathannî</i>	38 (2/4)	-Mhayyar Sîkâh Nawâ.
	<i>Yaqûl lik zamânu al-'Azhâr</i>	27 (2/4)	-Mazmûm Râst. -Kurdî Husaynî.
	<i>Badâ al-Rabî`</i>	43 (2/4)	-Mazmûm Râst.
	<i>'Alîf yâ sultânî</i>	82 (2/4)	-Mazmûm Râst. -Râst Dîl Jahârkâh. -Içba`ayn Kirdân. -Mhayyar Sîkâh Dûkâh.
	<i>Qum bâkira al-'Içbâhi</i>	32 (2/2)	-Mazmûm Râst. -Hsîn Husaynî.
Adrâj	<i>Fârighatu al-Adrâj</i>	6 (6/4)	-Kurdî Husaynî. -Mhayyar Sîkâh Nawâ. -Mazmûm Râst.
	<i>Yâ qalbî tçabbar</i>	39 (6/4) 28 (3/8)	-Mhayyar Sîkâh Nawâ. -Mazmûm Râst.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
			-Kurdî Husaynî.
	<i>Jarhatu al-Qalbi</i>	36 (6/4)	-Mazmûm Râst. -Mhayyar Sîkâh Dûkâh.
<i>Khfâyif</i>	<i>Fârighatu al- Khfâyif</i>	6 (6/4)	-Mhayyar Sîkâh Nawâ. -Mazmûm Râst.
	<i>Yâ man `an nâdhiri Imtana` wa Ihtajab</i>	30 (6/4)	-Mazmûm Râst. -Kurdî Husaynî. -Mhayyar Sîkâh Nawâ.
	<i>Yaqûl lî tub</i>	41 (6/4)	-Mhayyar Sîkâh Nawâ.
	<i>'Idâ dhâqa bi hâlî</i>	132 (6/4)	-Mazmûm Râst.
	<i>'Ilâ habîbî natruk 'Awîânî</i>	50 (6/4)	-Mazmûm Râst. -Mhayyar Sîkâh Nawâ. -Hsîn Husaynî. -Mhayyar `irâq Nawâ. - Sîka 'Awj.
	<i>Yâ nassîma al- Rawdhi</i>	42 (6/4)	-Mazmûm Râst.
	<i>Laylâ `ani al-`Ahdî</i>	43 (6/8)	-Mazmûm Râst.

Rythmes	Titre	Nombre de mesures	Variations modales
<i>Akhtâm</i>	<i>al-Qadîmi tghayyarat</i>	4 (2/4)	
	<i>al-Çabâh nâshir</i> <i>`Alâmu</i>	57 (3/4)	-Mazmûm Râst.

4.4.3. Éléments constitutifs de la *Nûba Mazmûm*

4.4.3.1. Ambitus

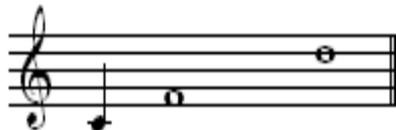
La *Nûba Mazmûm* s'inscrit dans un ambitus d'une octave et une quarte, allant du degré *Yakâh* au degré *Mâhûrân*.



4.4.3.2. Les genres (*Al-ajnâs*)

Le *Tab` Mazmûm* puise dans deux genres principaux : *Mazmûm Jahârkâh*, *Mazmûm Râst*. Nous allons nous intéresser au genre *Mazmûm Jahârkâh*.

- *Mazmûm Jahârkâh* : c'est le genre principal du *Tab` Mazmûm*. Son ambitus commence au degré *Jahârkâh* et aboutit au degré *Muhayyar*. Il peut aller jusqu'au degré *Râst*.



L'échelle la plus courante est l'échelle heptatonique, mais dans le cheminement mélodique du *Tab` Mazmûm* et essentiellement du genre *Mazmûm Jahârkâh*, on pourra distinguer une échelle à caractère pentatonique, qui se présente sous deux aspects différents.

Le premier aspect se présente dans un cheminement mélodique descendant, en commençant par les aigus du genre pour aboutir à la tonique du *Tab` Mazmûm*, constituant elle aussi une tonique de l'échelle pentatonique formée :



Ex. mus. 109 : La première forme de l'échelle pentatonique dans la *Nûba Mazmûm*.

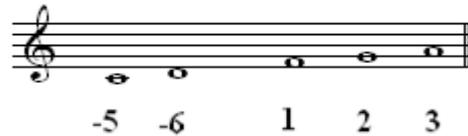
On constate clairement l'omission du degré *`Ajam (si^b)*, avec l'utilisation des cinq degrés pour constituer l'échelle pentatonique *fa, sol, la, do, ré*.

Cette même échelle pentatonique se présente sous un autre aspect très fréquent tout au long de la *Nûba Mazmûm*, où l'on pourra observer la descente vers le degré *Râst*, avec un motif répétitif dans tous les exemples choisis et l'absence du degré *Busalik*, qui renforce l'aspect pentatonique :



Ex. mus. 110 : La deuxième forme de l'échelle pentatonique dans la *Nûba Mazmûm*.

Les deux aspects donnent, comme on a mentionné précédemment, la même échelle pentatonique *fa, sol, la, do, ré*.



Certains exemples présentent la même échelle pentatonique, mais avec la présence négligeable d'un sixième degré *Busalik (mi)*, que l'on pourra qualifier de pyen, puisqu'il se présente comme une ornementation qui n'a pas changé l'allure mélodique de l'échelle pentatonique en question :



Ex. mus. 111 : L'échelle pentatonique dans la *Nûba Mazmûm* présentant des pyens.

D'autres échantillons présentent des métaboles avec ces deux types. La première métabole pentatonique consiste en un changement de tonique *Râst (do)* qui constitue la quarte inférieure, et aussi la préservation des mêmes degrés de la première échelle extraite. Le premier exemple présente cette nouvelle échelle pentatonique dans son allure nette, c'est-à-dire, avec les cinq degrés constitutifs seulement, alors que les exemples qui suivent présentent la même échelle ornementée par un pyen, le degré *Kawasht (si)* :

- 1^{er} exemple :



Ex. mus. 112 : La deuxième échelle pentatonique dans la *Nûba Mazmûm*.

- 2^e exemple :

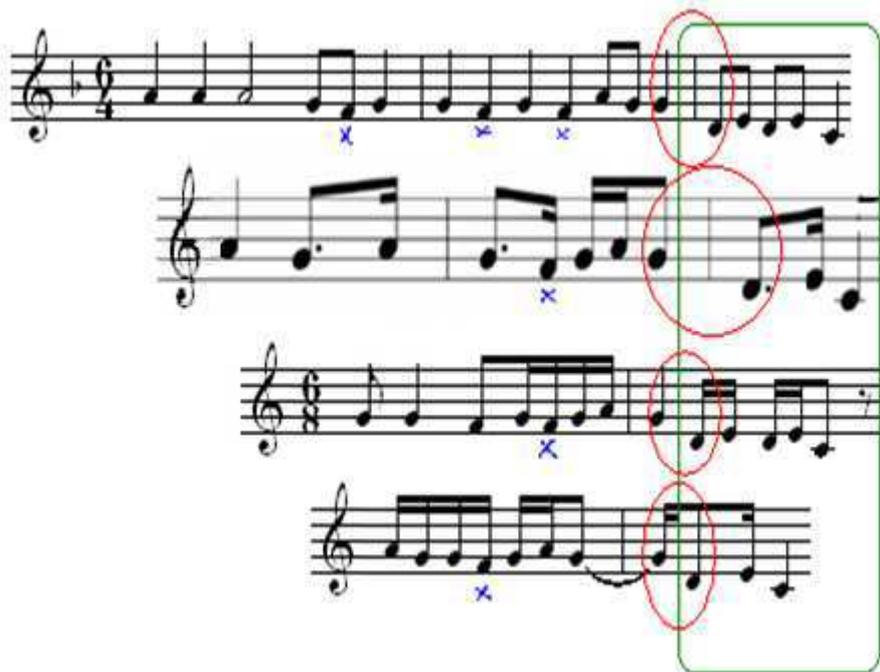


Ex. mus. 113 : La deuxième échelle pentatonique dans la *Nûba Mazmûm* présentant des pyens.

Ce qui donne une deuxième échelle pentatonique *do, ré, fa, sol, la*, avec -5 comme tonique :



Le deuxième type de métabole, présent dans quelques échantillons de la *Nûba Mazmûm*, concerne la deuxième échelle pentatonique. Il s'agit d'une métabole pentatonique par substitution, où le degré *Busalik (mi)* prend la place du degré *Jaharkâh (fa)*, pour aboutir au degré *Râst (do)* :



Ex. mus. 114 : Métabole pentatonique.

On pourra observer dans ces exemples la présence du degré *Jaharkâh* (*fa*) au début, puis un saut de quarte inférieure, qui se répète dans tous les échantillons, qui a favorisé la présence du degré *Busalik* (*mi*), pour donner naissance à un autre pycnon (*do, ré, mi*) et à une autre échelle pentatonique *do, ré, mi, sol, la*, présente essentiellement dans un cheminement mélodique descendant.

En résumé, les résultats obtenus dans ce chapitre sont fructueux. En effet, l'étude analytique du *Mâlûf* tunisien a abouti à une multiplicité d'échelles pentatoniques, ou plutôt, de modes pentatoniques. Un premier modèle de pentatonisme anhémitonique sous plusieurs formes, qui existe dans la plupart des *Nûbât* étudiées : *Nwâ*, *Içbâhân* et *Mazmûm*.

La forme la plus courante est l'échelle anhémitonique *ré, mi, sol, la, do*, qui est présente dans les *Nûbât Nwâ* et *Içbâhân* avec les mêmes caractéristiques et dans un ambitus très restreint ne dépassant pas la sixte majeure :



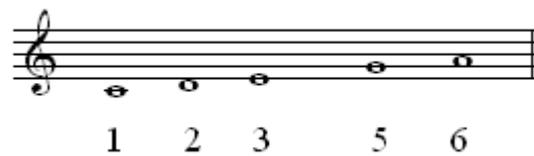
D'autres échelles pentatoniques anhémitoniques sont présentes dans la plupart des *Nûbât*, et qui ne sont que des métaboles de cette même échelle. En effet, on a été confronté dans ces *Nûbât* à tous les types de métaboles qui caractérisent le pentatonisme.

Le premier type est celui où l'échelle a changé de tonique tout en conservant les notes de l'échelle précédente :

- *Nûbât : Nwâ* :

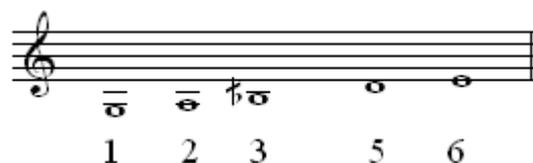


- *Nûba Mazmûm* :



On a détecté un autre type d'échelle à la suite d'une métabole par substitution où l'un des degrés formant un demi ton – *mi (Busalik)* et *fa (Jahârkâh)* – a pris la place de l'autre pour donner par alternance deux échelles pentatoniques anhémitoniques différentes : *ré, mi, sol, la, do* et *fa, sol, la, do, ré* pour la *Nûbât Nwâ* ; *do, ré, mi, sol, la* et *fa, sol, la, do, ré* pour la *Nûba Mazmûm*.

En plus de ces échelles pentatoniques, toutes anhémitoniques, l'analyse des *Nûbât* du *Mâlûf* tunisien a révélé des échelles pentatoniques spécifiques et qui ne peuvent être classées ni comme anhémitoniques ni hémitoniques, puisqu'elles contiennent des micro-intervalles, appelés quarts de ton dans les musiques modales d'origine arabe et bien sûr tunisienne. Ces types d'échelles sont présents dans la *Nûba Içbâhân* :



Elles sont aussi présentes essentiellement dans la *Nûba Dîl*, ce qui se résume dans une échelle pentatonique que nous pourrions qualifier comme initiale, en plus de deux autres échelles résultant de procédés de métabole : une première par substitution, où le degré -7 a pris la place du degré 6 ; et une deuxième ayant conservé les degrés avec un changement de tonique :



Le plus intéressant dans cette partie reste le rapport modalité/pentatonisme qui caractérise la totalité de ces *Nûbât*. Même dans la *Nûba Raçd*, et malgré l'aspect général pentatonique qui la caractérise, ce rapport modalité/pentatonisme est toujours existant. C'est peut-être cette spécificité qui a éliminé l'instabilité qui distingue les systèmes pentatoniques dans le monde entier. Cependant, on pourra aussi définir l'importance de la multiplicité sociale et culturelle en Andalousie, qui a élaboré un répertoire musical traduisant cette pluralité culturelle issue à la fois d'une musique arabe à caractère modal et d'une musique africaine pentatonique, un mélange qui a abouti à ce résultat que l'on pourra définir comme une musique spécifique du nord-africain, une spécificité qui existe jusqu'à nos jours en Tunisie dans les pièces musicales contemporaines.

Cependant, les musiques populaires restent jusqu'à nos jours fidèles aux systèmes dans lesquels elles puisent, essentiellement pentacordaux ou bien évidemment pentatoniques. Pour cela, la partie qui suit sera consacrée uniquement aux musiques fondées sur des échelles pentatoniques.

TROISIÈME PARTIE
APPROCHE ANALYTIQUE DE L'ASPECT
PENTATONIQUE DANS LES MUSIQUES
POPULAIRES TUNISIENNES

CHAPITRE 5

RÉPERTOIRE MUSICAL PROFANE

Les recherches ethnomusicologiques qui ont pris comme objet la musique profane en Tunisie définissent ce répertoire en fonction des instruments utilisés, des exécutants qui constituent l'ensemble musical ou encore par rapport aux circonstances dans lesquelles il est présenté. Ici, nous allons opter pour une définition de ce répertoire par rapport aux instruments utilisés pour une présentation plus cohérente et claire des multiples styles musicaux formant ce répertoire, dans leurs contextes historiques, anthropologiques et musicologiques.

5.1. La musique de *Gaçbah*

Al-Gaçbah, *al-Goçbâyâ*, *al-Chabbâbah*, sont toutes des dénominations pour un seul instrument à vent en forme de tuyau ouvert aux deux extrémités. Il est utilisé dans plusieurs pratiques musicales populaires dans de multiples régions tunisiennes et essentiellement du côté des frontières algériennes et libyennes. L'instrument porte son nom en raison de la matière dont il est construit généralement, le roseau, mais il peut être aussi fabriqué avec de l'aluminium, du cuivre ou du métal¹.

La longueur de l'instrument change d'une région à une autre, elle est comprise entre 43 et 65 cm, avec une embouchure de diamètre variable (entre 18 et 24 mm). La partie inférieure du tuyau comporte un nombre de trous allant jusqu'à onze, mais les

¹ DRAOUIL, Abdelkhalek, « al-Mandhûma al-Mûsîqyya li 'âlâti al-Goçbâyâ... », p. 16-17 ; TAGHOUTI, Kamel, « 'Âlat al- Gaçbah fi al-Bilâd al-Tûnisyya... », p. 45-52.

instrumentistes n'en utilisent généralement que six, les autres étant inutilisés ou bien bouchés.



Figure 1 : Modèles de *Gaçbah*.

En ce qui concerne l'origine et la provenance de cet instrument, certaines sources la situent à l'avènement de l'islam en Afrique du Nord², alors que les symboles et les figurations dessinés ou même sculptés sur l'instrument et qui ressemblent beaucoup aux figures présentées dans les habits, tapis et céramiques tunisiens, qui ont une origine berbère, nous fait penser à une origine plus ancienne de la présence de cet instrument en Afrique du Nord³.

Cet instrument est utilisé dans la plupart des pratiques musicales appartenant aux us et coutumes de la société tunisienne. Ces pratiques peuvent être divisés en deux fonctions : une première, concernant les occasions de fêtes familiales (mariages, circoncisions) ; une deuxième liée directement au style de vie des paysans et à leurs travaux journaliers et saisonniers (les bergers, les travaux de la récolte...). Ces pratiques musicales peuvent être instrumentales, et appelées alors *Targ* (pl. *Trûg*). Accompagnées ou non par le rythme, ces pièces sont très représentatives et certaines d'entre elles accompagnent des danses telles que *Targ Zgâyrî* (*Danse pour les hommes*), *Targ al-Khîl* (*Danse des chevaux*)... D'autres traduisent des histoires et des mythes. Citons

² RACHID, Sobhi Anouar, *al-'Âlât al-mûssiyya fî al-`ûçûr al-isslâmya* (*Les instruments musicaux dans les époques islamiques*), Bagdad, Maison de la liberté, 1975, p. 288.

³ GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, p. 248 sqq.

l'exemple le plus connu, *Targ al-Çîd (Le lion)*, racontant, selon Mabrouk Trîkî, le mythe de la victoire des paysans attaqués par un lion. D'autres *Trûg* sont en relation directe avec les travaux journaliers, essentiellement celui du berger ; citons par exemple *Targ al-Bil (Le chameau)*, *Targ al-Ghanam (Les moutons)*⁴. La *Gaçbah* accompagne les différentes pratiques musicales chantées, qui présentent un corpus très varié du point de vue mélodique et rythmique dans la plupart des régions frontalières :

- ***al-Ghunnâya* :**

C'est la chanson qui est la pratique la plus courante, commençant généralement par une improvisation en duo entre le joueur de *Gaçbah* et le chanteur, puis ils entament la partie accompagnée de rythme qui se caractérise aussi par une alternance entre le chant et l'improvisation instrumentale rythmique.

- ***al-Çût* :**

C'est un chant typique du Sud tunisien, non accompagnée par un rythme, mais qui présente un rythme interne joué en alternance entre le chanteur et le joueur de *Gaçbah*. Le cheminement mélodique est spécifique de chaque région ou tribu à laquelle il appartient, et sa qualification est en relation avec cette appartenance.

En ce qui concerne notre travail, et selon les travaux de recherches ethnomusicologiques faites sur cet instrument dans la plupart des régions tunisiennes, en plus du travail de terrain que nous avons effectué, nous remarquons que les systèmes musicaux utilisés par ces pratiques se différencient selon les régions. On pourra distinguer la prédominance d'un système musical, généralement pentacordal, qui est fondé sur des modes musicaux orientaux ou populaires dans les régions du Sud tunisien, précisément du côté du Sahara et des frontières de la Lybie, présentant des cheminements mélodiques essentiellement avec des successions d'intervalles de seconde avec l'utilisation du quart de ton. En revanche, tout au long des frontières communes avec l'Algérie, les pratiques musicales présentent un aspect pentatonique en relation directe aussi avec la musique de *Gaçbah* en Algérie, dite *Shâwî*.

⁴ Entretien avec Mabrouk Trîkî, joueur de *Gaçbah* originaire de Bîr Laḥmar, une région du Sud tunisien le 10/07/2017.

En effet, dans les régions de Kasserine, Kef et Jendouba, en plus de l'utilisation de genres pentacordaux comportant des quarts de ton ou non, on pourra constater l'utilisation d'échelles ou de modes pentatoniques portant généralement le nom de la région ou bien de l'ethnie à laquelle on attribue leurs créations⁵. Ci-après, nous allons nous restreindre à l'analyse de deux pièces instrumentales de la musique de *Gaçbah* : *Targ Mîssâwî* (région de Kasserine) et *Targ Jendûbî* (régions de Jendouba et Kef). Les pièces chantées seront traitées ultérieurement avec d'autres corpus.



Ex. mus. 115 : *Targ Mîssâwî* (voir CD/6).

⁵ TAGHOUTI, Kamel, « 'Âlat al- Gaçbah fi al-Bilâd al-Tûnisyya... », p. 33-40.

Il s'agit ici d'une pièce instrumentale dont le nom provient d'une ethnie ou d'une tribu de la région de Kasserine à l'ouest de la Tunisie, d'où la nomination *Targ Missâwî*. Ce chant est sur une échelle pentatonique anhémitonique et son ambitus ne dépasse pas la sixte majeure commençant par la note fondamentale (*do*) jusqu'à la note (*la*) :



Nous allons procéder à une segmentation pour mieux comprendre la trajectoire mélodique de ce chant :

A

A'

B

B/a

B'

B/a

Ex. mus. 116 : Segmentation de l'exemple *Targ Missâwî*.

On peut diviser ce chant en deux phrases musicales A et B qui sont toutes les deux à peu près identiques :

- Au début de la phrase, on observe un motif répétitif de début 1-2-1-2-1-2-4 avec un arrêt secondaire **sur 3** (4 ??), et ceci pour les quatre phrases A, A', B, B' :



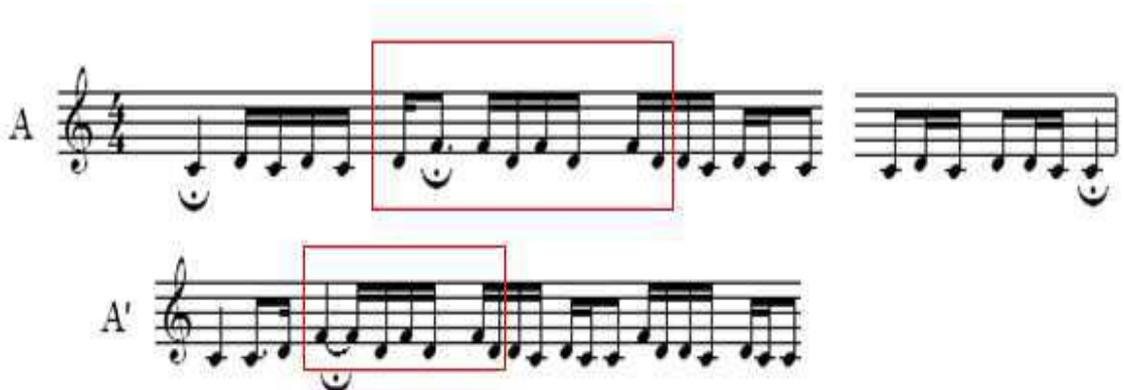
Ex. mus. 117 : Motif répétitif de début.

- À la fin de la phrase, on observe un motif répétitif de fin 4-2-2-1-2-1-1 ou bien 4-2-2-1-2-1-2-1-1, réciproquement :



Ex. mus. 118 : Motif répétitif de fin.

Le développement de ces phrases reste différent, puisque les phrases A et A', à peu près similaires, vont utiliser essentiellement les degrés 1, 2, 4 où l'on pourra distinguer la prépondérance du mouvement 4, 2 qui constitue le trihémiton.



Ex. mus. 119 : Prépondérance du trihémiton.

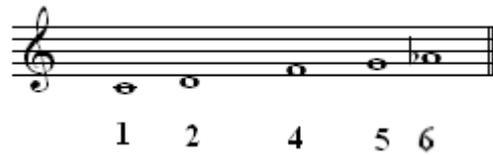
Alors que les phrases B et B', aussi à peu près similaires, vont insister essentiellement dans leurs premières parties sur les degrés 4, 5, 6, avec un arrêt sur le degré 4, ce qui met en évidence le pycnon, la cellule de base de l'échelle pentatonique anhémitonique qui sera totalement présente dans la partie commune B/a.

Ex. mus. 120 : Deuxième phrase musicale montrant le pycnon.

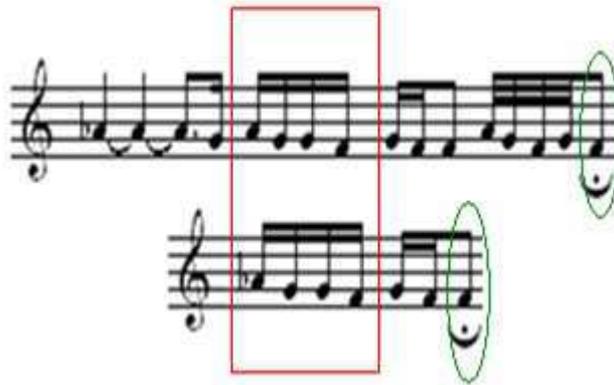
Le deuxième échantillon est une pièce instrumentale dont le nom provient d'une ethnie ou d'une tribu de la région de Jendouba au nord-ouest de la Tunisie, d'où la nomination *Targ Jendûbî*.

Ex. mus. 121 : *Targ Jendûbî* (voir CD/7).

Ce chant utilise une échelle pentatonique hémitonique et son ambitus qui ne dépasse pas la sixte mineure commençant par la note fondamentale (*do*) jusqu'à la note (*la^b*) :

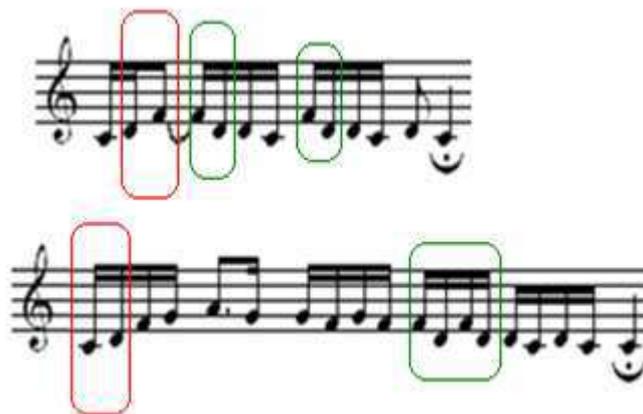


On pourra constater qu'à part quelques degrés de longues durées ou bien quelques motifs répétés, les trajets mélodiques des deux phrases musicales A et B sont à peu près identiques. Les deux phrases présentent une prépondérance de mouvements conjoints 6, 5, 4 avec un arrêt secondaire sur le degré 4 et une mise en valeur du degré 6 et du demi-ton entre 6 et 5 :



Ex. mus. 122 : Prépondérance de mouvements conjoints.

Des motifs répétitifs viennent clôturer les phrases musicales mettant en valeur le trihémiton dans des mouvements ascendants ou descendants, réciproquement 2, 4 et 4, 2, tout en aboutissant à la tonique 1 pour compléter l'échelle pentatonique hémitonique :



Ex. mus. 123 : Motifs répétitifs valorisant le trihémiton.

5.2. Chants a cappella

Il s'agit bien ici d'un corpus de musique vocale sans accompagnement instrumental, mais qui présente un rythme interne pressenti dans le rapport mélodie/paroles. Ces chants sont exécutés par une ou plusieurs voix, généralement des femmes, ceci n'empêche pas que dans quelques cas on trouve des hommes interprétant ce style musical. Les deux formes les plus répandues sont :

- *al-Ghunnâya* :

La forme *al-Ghunnâya* (La chanson) ressemble à celle évoquée auparavant, mais avec l'absence d'accompagnement instrumental. À part quelques cas où les hommes sont des solistes, la plupart du corpus est exécuté par des femmes lors des fêtes familiales ou bien dans un cadre social tel que les activités saisonnières (moisson) et journalières (couture, bercer les bébés)⁶.

- *al-Mlâliya* :

Appelé aussi *al-Mlâliya*, il s'agit d'une improvisation ou bien d'un chant généralement a cappella, non accompagné par des instruments, ni mélodiques ni rythmiques. Ce chant est très répandu dans les régions frontalières tuniso-algériennes à partir des régions du Nord-Ouest, Jendouba, Kef, Siliana, allant au Centre, Kasserine, jusqu'aux régions du Sud-Ouest, essentiellement Gafsa. Il est essentiellement interprété par des femmes dans leur solitude, et quelques rares fois, par des hommes. Toutes les chansons commencent par des mots composés des syllabes *La, Li, Lay, Lan*, où l'on observe la prépondérance de la lettre « L ». On dit que la femme *Tlâlî*, ce qui veut dire qu'elle est en train d'évoquer un état émotionnel généralement avec un air de chagrin⁷.

Concernant la modalité, les modes les plus répandus et les plus utilisés portent généralement le nom de la région ou bien de l'ethnie à laquelle on attribue leurs créations comme c'est le cas de toutes les musiques appartenant à cette aire géographique. Ces modes sont fondés essentiellement sur un premier modèle qui constitue un genre pentacordal appartenant à la famille des *Çwâlih* (sing. *Çâlhi*), et qui

⁶ KHASKHOUSSE, Ahmed, « 'Aghânî al-Mlâliya (les chansons d'al-Mlâliya) », *Revue de la vie culturelle*, n° 174 (2006), p. 65.

⁷ *Ibid.*, p. 64-66.

utilise le quart de ton. Le deuxième type repose sur une variété d'échelles pentatoniques qui ont les mêmes caractéristiques conceptuelles.

Nous allons aborder l'analyse de quelques échantillons de ces deux types de chansons a cappella, dans des régions frontalières éloignées : Kef, Kasserine, Jendouba et Gafsa, pour déterminer les points de convergence et de divergence entre les échelles utilisées. Nous allons nous appuyer sur des enregistrements collectés lors de notre travail de terrain ainsi que sur des enregistrements issus des archives de la CMAM, vu l'ancienneté de cette collection qui couvre la période entre 1999 et 2008.

Tout d'abord, nous pouvons constater que les échelles pentatoniques utilisées sont présentes sous deux formes : anhémitonique et essentiellement hémitonique, comme c'est le cas étudié auparavant concernant le répertoire musical de *Gaçbah*, qui présente les mêmes caractéristiques. Ceci confirme bien la relation entre ces deux répertoires du point de vue conceptuel où le *Gaçbah* est, dans certains cas, l'instrument d'accompagnement par excellence pour ces répertoires chantés.

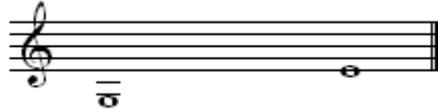
Pour la première forme, nous avons choisi une *Ghunnâya* (chanson), *Yâ Tîr al-Hamâm*, sélectionnée parmi celles collectées par le CMAM dans la région du Kef, et qui utilise l'échelle pentatonique anhémitonique, la plus courante dans ce répertoire⁸ :



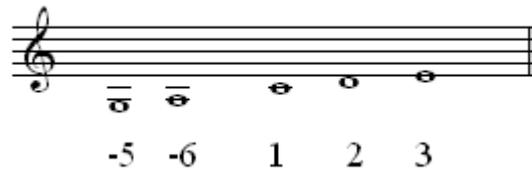
Ex. mus. 124 : *Yâ Tîr al-Hamâm* (voir CD/8).

⁸ CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collecte du patrimoine musical, gouvernorat du Kef*. [En ligne]. <http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/CD-2444-1-01>.

On pourra constater que cette chanson est bâtie sur un thème musical répétitif et simple du point de vue mélodique et rythmique, dans un ambitus restreint ne dépassant pas la sixte majeure, allant du degré *sol* au degré *mi* :



Le trajet mélodique est fondé sur les mouvements conjoints (1, 2, 3) qui forment la cellule de base, le pycnon, alors que la présence des autres degrés constitutifs de l'échelle pentatonique anhémitonique est plus rare. En effet, le sixième degré (-6) constitue un arrêt secondaire en formant un trihémiton avec le degré 3 (3, -6), alors que la présence du cinquième degré (-5) est très rare : il constitue un intervalle d'appui lors de la répétition du thème mélodique pour former ainsi un intervalle de quarte ascendante avec la tonique (-5, 1). Nous avons donc l'échelle pentatonique anhémitonique suivante :



Quant à l'échelle pentatonique hémitonique, elle se présente sous deux types :

- **Échelle 1 :**

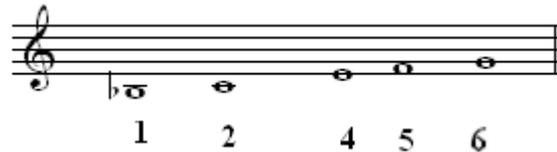
Cette échelle est la plus répandue dans les chants des régions frontalières tuniso-algériennes. Pour cela nous avons choisi trois échantillons de différentes régions pour mieux comprendre le cheminement mélodique de cette échelle. Le premier chant est un échantillon collecté dans les régions de Sers et Tajerouine, deux villes appartenant au Gouvernorat du Kef au Nord-Ouest tunisien :



Ex. mus. 125 : 'lâ Min Yjîna⁹ (voir CD/9).

⁹ CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collecte sur terrain _ Gouvernorat du Ke : délégations d'Essers et Tajerouine* [En ligne]. <http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/CD-178-3-06> ; CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collecte du patrimoine musical, gouvernorat du Kef*. [En ligne]. <http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/CD-245-1-02>.

Ce chant est interprété lors des mariages dans plusieurs villes du gouvernorat du Kef, dont les régions de Sers et Tajerouine. À part le fait de la transposition de l'échelle selon le registre du soliste (homme ou femme), le chant est à peu près identique. Il possède un ambitus restreint qui ne dépasse pas la sixte majeure, commençant par la note fondamentale (*si^b*) jusqu'à la note (*sol*), pour donner l'échelle pentatonique hémitonique suivante :

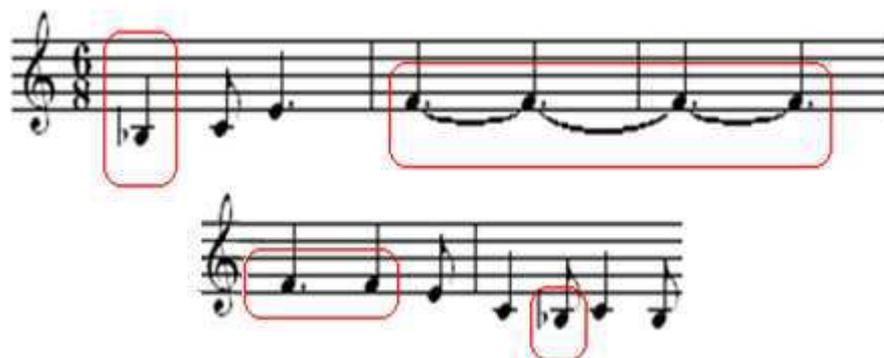


Le cheminement mélodique se produit essentiellement avec des notes conjointes ascendantes et descendantes, où le diton constitue le plus grand intervalle. On pourra observer en premier lieu l'importance du degré 5 avec sa forte présence en temps et en nombre. La prépondérance des mouvements conjoints (6, 5, 4), ou en fréquence moindre (4, 5, 6), est très caractéristique, ainsi que le mouvement (4, 2) formant le diton avec un arrêt secondaire sur le degré 2. Cet arrêt est souvent lié à l'apparition du degré 6 qui constitue une quinte par rapport au degré 2 :



Ex. mus. 126 : Rapport des intervalles 6 et 2.

La présence du degré fondamental 1, toujours en relation avec ce rapport de quinte, est liée celle du degré 5 :



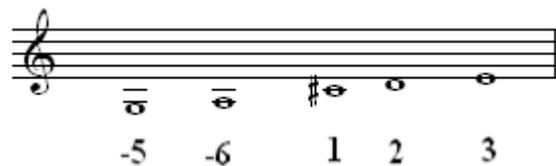
Ex. mus. 127 : Rapport des intervalles 5 et 1.

Le deuxième échantillon est un chant interprété aussi par des femmes lors des fêtes familiales de la ville du Kef :



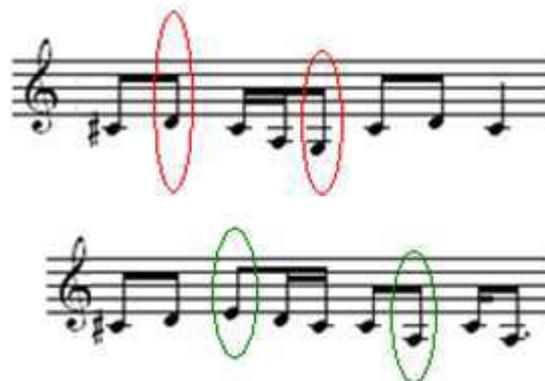
Ex. mus. 128 : *Mungâr al-Tîr*¹⁰ (voir CD/10).

L'ambitus, restreint, ne dépasse pas la sixte majeure commençant par la note (*sol*) jusqu'à la note (*mi*) et avec (*do*[#]) comme fondamentale. L'échelle pentatonique hémitonique est la suivante :



Le cheminement mélodique est à peu près similaire à celui du chant précédent. On pourra bien observer en premier lieu l'importance du degré 2 avec sa forte présence en temps et en nombre et qui constitue un arrêt secondaire dans le chant. La prépondérance des mouvements conjoints (1, 2, 3) et (3, 2, 1) est marquante.

Quant aux degrés -5 et -6, leur présence est liée au rapport de quinte et aux degrés 2 et 3 :



Ex. mus. 129 : Rapport des intervalles 2, -5 et 3,-6.

¹⁰ CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collecte du patrimoine musical, gouvernorat du Kef*. [En ligne]. <http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/CD-2444-1-04>.

Le troisième échantillon est un chant interprété par des femmes lors des fêtes familiales dans la ville de *Gtâr*, au gouvernorat de *Gafsa* dans le Sud-Ouest tunisien :

Solistes+Chorale 4 fois Fin

The image shows a musical score for a song. It consists of five staves of music written in a single system. The notation is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is a pentatonic scale. Above the first staff, the text 'Solistes+Chorale 4 fois' is written. Above the fifth staff, the word 'Fin' is written. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Ex. mus. 130 : *Yâ Fâtma*¹¹ (voir CD/11).

L'échelle est bien une échelle pentatonique hémitonique, similaire aux précédentes mais transposée sur une autre fondamentale, avec un ambitus restreint qui

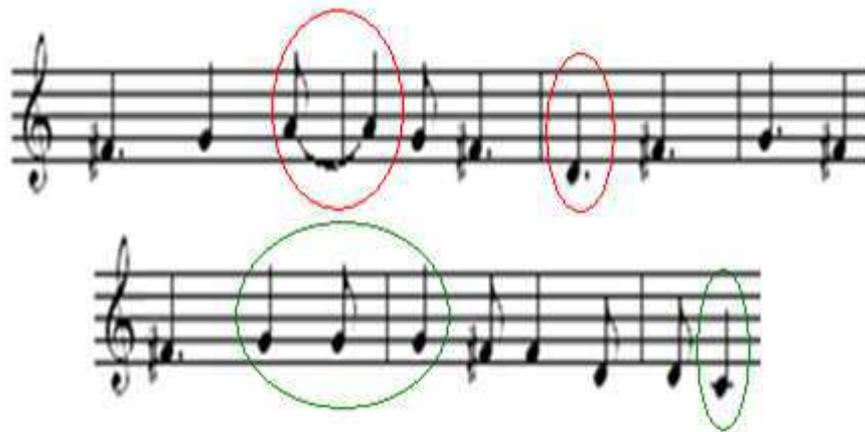
¹¹ Collecte personnelle à Gafsa le 16 mars 2017.

ne dépasse pas la sixte majeure, commençant par la note (*do*) et allant jusqu'à la note (*la*), avec (*fa[#]*) comme fondamentale :



Le cheminement mélodique est à peu près similaire à celui des deux chants précédents. On pourra observer en premier lieu l'importance du degré 2 avec sa forte présence en temps et en nombre et qui constitue un arrêt secondaire dans le chant. Le chant est sous une forme ascendante et descendante partant du diton et présentant une prépondérance de mouvements conjoints (1, 2, 3) et (3, 2, 1).

Quant aux degrés -5 et -6, leur présence est liée au rapport de quinte, où l'absence du degré 3 et la forte apparition du degré 2 entraîne automatiquement l'apparition du degré -5 dans un cheminement mélodique descendant :



Ex. mus. 131 : Rapport des intervalles 2, -5 et 3,-6.

Nous présentons ci-après un tableau récapitulatif comprenant tous les points de convergence et de divergence entre ces trois chants des différentes régions. À cet effet, nous allons utiliser la même numérotation pour les trois échelles pour mieux clarifier ces points :



Tableau 23 : Les points de convergence et de divergence entre les chants a cappella.

		Chant 1	Chant 2	Chant 3
Échelle		Pentatonique hémitonique T, 2T, 1/2T, T	Pentatonique hémitonique T, 2T, 1/2T, T	Pentatonique hémitonique T, 2T, 1/2T, T
Fondamentale		-5	1	1
Arrêt secondaire		2	2	2
Mouvements	conjoints	(1, 2, 3) et (3, 2, 1)	(1, 2, 3) et (3, 2, 1)	(1, 2, 3) et (3, 2, 1)
	disjoints	Diton (1,-6)	Diton (1,-6)	Diton ascendant (-6,1) et Diton descendant (1,-6)
	Rapports de quinte	(3,-6) (2,-5)	(3,-6) (2,-5)	(3,-6) (2,-5)

Ce tableau montre bien que, mis à part la note fondamentale, les trois échelles sont identiques par rapport aux mouvements chantés et aux degrés importants qui peuvent être des arrêts secondaires. Même le changement de fondamentale pourra être

expliqué, selon Braïloïu, par l'instabilité tonale qui caractérise les systèmes pentatoniques dans la plupart des musiques du monde.

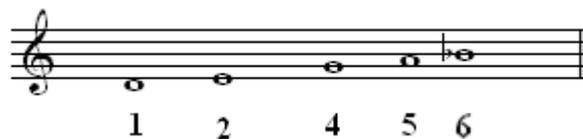
- **Échelle 2 :**

Il s'agit ici d'un autre type d'échelle pentatonique hémitonique représentative des régions frontalières tuniso-algériennes. L'échantillon suivant est un chant interprété par des femmes lors des fêtes familiales dans la ville de Fernana appartenant au gouvernorat de Jendouba dans le Nord-Ouest tunisien :



Ex. mus. 132 : *Yâ Sa`d Yâ Chûchân*¹² (voir CD/12).

L'échelle ou le mode est appelé *Jendûbî*¹³, prenant ainsi le nom de la région à laquelle il appartient. Son ambitus est restreint : il ne dépasse pas la sixte majeure, de la note (*ré*) jusqu'à la note (*si^b*) et avec (*ré*) comme fondamentale. L'échelle pentatonique hémitonique est la suivante :



Le cheminement mélodique s'appuie essentiellement sur des notes conjointes ascendantes et descendantes, où l'on observe la prépondérance des mouvements conjoints (6, 5, 4), et (4, 5, 6). Le mouvement (4, 2) est un trihémiton dans cette échelle, et sa présence est très minime, juste pour clôturer le couplet chanté ou bien tout le chant puisque celui-ci est fondé sur des couplets répétitifs.

¹² CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collection : Chants de femme de Hedil. Délégation de Fernana* [En ligne].

http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/Chants_Femme_Fernana_008.

¹³ Entretien avec Chafik Benneni, joueur de Gasba de la région de Kasserine, le 1^{er} juillet 2018.

5.3. La musique de *Tbal*

Ce style musical inclut deux instruments, *Tbal* (instrument de percussion) et *Zukra* (instrument à vent), mais il porte toujours le nom de l'instrument de percussion *Tbal*. Il est très répandu dans le territoire tunisien et il est souvent lié à la présence des Ottomans en Tunisie : *Tbal al-Bâshâ*, *Tabbâlet al-Bey*¹⁴. En effet, dès le début de la colonisation ottomane, depuis 1573¹⁵, l'effectif *Tbal/ Zukra* était utilisé, tout d'abord, dans un cadre militaire¹⁶, puis, dans les fêtes familiales comme les mariages etc.

Nos informateurs dans les régions qui ont fait l'objet de notre recherche de terrain, et surtout dans la région de Msâken, confirment cette relation en mentionnant qu'à l'époque du pouvoir ottoman en Tunisie, les *Tabbâla* à Msâken étaient les musiciens du Bey quand il venait à la région du Sahel, spécialement à la ville de Sousse ou même dans son propre palais à la capitale, Tunis¹⁷. Les informateurs dans les autres régions (Gafsa et Kef), affirment que ce style musical est nouveau dans ces régions, et qu'avant il n'y avait pratiquement que la musique de *Gaçbah*¹⁸.

5.3.1. L'instrument à vent *Zukra*

L'origine de cet instrument appelé *Zukra*, *Ghîtâ*, *al-Mizmâr al-Baladî* et *Zurna*, dans plusieurs parties du monde, est difficile à identifier. Selon d'autres chercheurs, il s'agit d'un instrument originaire du Sud-Est asiatique et appelé *Sûrnay* : le *Nây* des fêtes qui fut amené en Turquie par les Mogols¹⁹. Cependant, quelques chercheurs

¹⁴ MAHDI, Saleh, « Ta'thîr al-Mûsîqâ al-Turkyya 'alâ al-Mûsîqâ al-'Arabyya (L'influence de la musique turque sur la musique arabe) », *Revue de la vie culturelle*, 1983, p. 29 ; GOUJA, Zouheir, « Les rythmes dans la tradition musicale de l'île de Jerba », *Le Dictionnaire critique des Identités Culturelles et des Stratégies de Développement en Tunisie*, Tunis, Université de Tunis, coll. « L'Impensé du temps », 2007, p. 171 ; Entretien avec Mustpha Younes le 2 février 2016

¹⁵ TALBI, Mohamed, *Écrits sur l'histoire d'Ifriqiya*, vol. 4, Tunis, Fondation Nationale Carthage, 1994, p. 164.

¹⁶ MAHDI, Saleh, « Ta'thîr al-Mûsîqâ al-Turkyya 'alâ al-Mûsîqâ al-'Arabyya », p. 29 *sqq.*

¹⁷ Entretien avec Mustpha Younes, joueur de *Zukra* à Msaken, le 2 février 2016 ; Entretien avec Mohamed Daga joueur de *Zukra* à Msaken le 30 janvier 2016.

¹⁸ Entretien avec Mohamed Hachmi Gourrida, joueur de *Zukra* à Gafsa, le 14 mars 2017 ; Entretien avec Adel Guzzari, joueur de *Zukra* à la région du Kef, Le 28 juin 2017.

¹⁹ JARGY, Simon, *La musique arabe*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 122 ; SNOUSSI, Manoubi, « al-Thunâ'i (Le duo) », *Revue de la radio*, 1963, p. 18.

affirment son existence chez les Égyptiens depuis à peu près 2 000 ans avant J.-C.²⁰, et aussi chez les Grecs et les Romains qui l'appelaient Aulos et Tibia²¹. L'expansion islamique, selon Georges Gourdet, a aidé à ce que cet instrument soit répandu dans les pays islamisés que se soit en Orient, en Afrique et surtout en Afrique du Nord²². En Tunisie, la dénomination de l'instrument a changé de *Zurna* à *Zukra*. Manoubi Snoussi explique que cette qualification doit provenir du fait que :

Quand l'instrumentiste prend la partie supérieure de l'instrument dans la bouche qui sera remplie d'air jusqu'à ce que les joues soient gonflées comme la Zûkra qui est un récipient où les arabes préservaient le vinaigre, et ceci pourrait être la cause de la nomination de cet instrument de Zûkra en Tunisie et en Libye²³.

Il s'agit ici d'un instrument qui appartient à la famille des aérophones, et qui a une longueur variable dans le territoire tunisien de 34 à 40 centimètres, comme à Djerba²⁴. Il se compose de deux éléments : le premier produit le son et le deuxième est un élément résonateur. Du point de vue sonore, c'est un instrument de plein air à cause du son fort qu'il produit²⁵, ce qu'affirme André Schaeffner quand il mentionne que « cet instrument dont le son parfaitement aigre m'a toujours paru le seul, avec celui du tambour nègre, qui puisse être émis en de vastes espaces²⁶ ».



Figure 2 : Instrument à vent *Zukra*.

²⁰ SCHAEFFNER, André, *Origines des instruments de musique*, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 1968, p. 276.

²¹ SCHAEFFNER, André, *Origines des instruments de musique*, p. 270 sqq.

²² GOURDET, Georges, *Les instruments à vent*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 36.

²³ SNOUSSI, Manoubi, « al-Thunâ'i (Le duo) », p. 12 sqq.

²⁴ ZGHONDA, Fathi, « al-'âlât al-Musta'mala fi al-Mûsîqâ al-Tûnisyya (Les instruments utilisés dans la musique tunisienne) », *Revue de la vie culturelle*, 2007, p. 171-172.

²⁵ SIALA, Mourad, « La Hadra de Sfax : rite soufi et musique de fête », Thèse de doctorat en Musicologie, Université de Paris X, 1994, p. 289.

²⁶ SCHAEFFNER, André, *Origines des instruments de musique*, p. 270 sqq.

5.3.2. L'instrument de percussion *Tbal*

Selon Kudsi Erguner, « la tradition qui consiste à symboliser l'indépendance et le pouvoir par le son des tambours est issue de l'Asie centrale, partie d'origine des Ottomans²⁷ », mais la plus ancienne trace archéologique, trouvée en Irak et qui présente un grand tambour, date à peu près de 2 600 ans avant J.-C., ce qui indique une origine sumérienne de cet instrument²⁸. Le *Tbal* a des dénominations diverses : il porte le nom de *Davul* en Turquie et en Afghanistan, *Dahal* en Iran, *Tabl* au Proche-Orient et *Tbal* en Afrique du Nord²⁹, alors que pour d'autres chercheurs, il s'agit d'une déformation du mot indien *Tavil*, ce qui suggère une origine indienne pour cet instrument³⁰.

La présence de cet instrument dans la plupart des pays arabes est très remarquable³¹, et il était chez eux, selon Mannoubi Snoussi, « un moyen de communication et non de divertissement³² ». Monchicourt confirme aussi ce point de vue quand il parle de la fonction informatrice du *Tbal* à l'île de Djerba en période de guerre :

On entendait très bien les ordres donnés à son de tambour à raison de trois coups. Lorsque ceux-ci sont frappés ainsi par séries de trois ils signifient guerre et quand ils le sont au nombre de cinq ou six cela indique allégresse³³.

Cet instrument appartient à la famille des membranophones et il se présente en Tunisie sous plusieurs grandeurs où le diamètre est compris entre 40 et 70 centimètres, le plus grand *Tbal* se trouvant à l'île de Djerba³⁴. Cet instrument se compose de :

²⁷ ERGUNER, Kudsi, *Les Janissaires*, livret de Cd-rom, p. 4.

²⁸ CHAARANI SANJAKDAR, Mona al-, *Târîkh al-Mûsîqa al-'Arabyya wa 'âlâtihâ (L'histoire de la musique arabes et ses instruments)*, Beyrouth, Les livres scientifiques, 1987, p. 90.

²⁹ GOUJA, Zouheir, « Les rythmes dans la tradition musicale de l'île de Jerba », p. 170 *sqq.*

³⁰ REINHARD, Ursula et Kurt, *Musique de Turquie*, p. 118 *sqq.*

³¹ JARGY, Simon, *La musique arabe*, p. 122-123 ; ÇANFAOUI, Fethî al-, *Târîkh al-'âlât al-Mûsîqyya al-Sha'byya al-Maçryya (Histoire des instruments de musique populaires égyptiens)*, Le Caire, Direction égyptienne générale du livre, 2000, p. 57 ; ZOUARI, Lassad, « Les formules rythmiques (Awzân) dans la musique arabe traditionnelle », Thèse de doctorat en Musicologie, Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 27.

³² SNOUSSI, Manoubi, « al-Thunâ'i (Le duo) », p. 18 *sqq.*

³³ MONCHICOURT, Charles, *L'expédition espagnole de 1560 contre l'île de Djerba*, Paris, Ernest Leroux, 1913, p. 102.

³⁴ GOUJA, Zouheir, « Les rythmes dans la tradition musicale de l'île de Jerba », p. 170 *sqq.*

- ***al-Târa*** : c'est le corps de l'instrument, qui est conçu à partir d'un tronçon d'arbre creusé, dont le diamètre est plus grand que la hauteur. Sur les deux orifices on tend des peaux, essentiellement de chèvres.

- ***al-Aqwâs*** : ce sont deux cerceaux en bois qui servent de fixation pour les peaux sur le corps de l'instrument *al-Târa*.

- ***al-Hbal*** : c'est un système de lacets qui passent d'un côté à l'autre d'*al-Aqwâs* pour les tendre, et bien sûr, pour tendre en même temps les peaux.

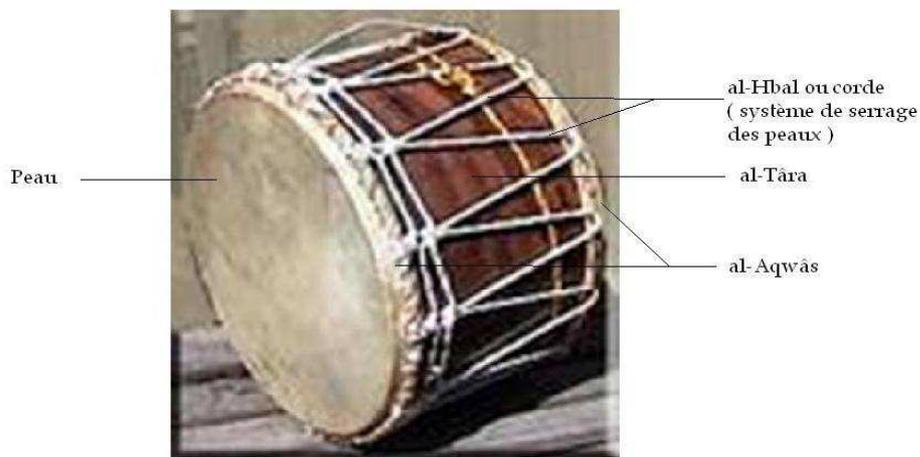


Figure 3 : Instrument à percussion *Tbal*.

Pour produire le son, le joueur de *Tbal* utilise deux types de baguettes en bois : *al-Dabbûs* et *al-Matrig*. Le *Tabbâl* (joueur de *Tbal*) accroche son instrument à son épaule à l'aide d'une bandoulière en cuir et le porte devant lui, mais il garde assez de liberté de mouvements pour pouvoir le soulever quand il marche, et surtout quand il danse.

Du point de vue sonore, c'est un instrument de plein air, il est identifié par les coups forts et sourds *Dum* qu'il produit³⁵, et ceci est affirmé par André Schaeffner comme nous l'avons mentionné auparavant, en ce qui concerne l'instrument *Zukra*³⁶. On dit d'ailleurs que le *Tbal yfazza`* (alerte)³⁷, *yirzim* (gronde), et aussi *ywazza`*

³⁵ GOUJA, Zouheir, « Les rythmes dans la tradition musicale de l'île de Djerba », p. 170 *sqq.*

³⁶ SCHAEFFNER, André, *Origines des instruments de musique*, p. 270 *sqq.*

³⁷ MASMOUDI, Mohamed, « al-Fazzâ`î Dirâsa tahlilyya wa muqârana li namûdaj min al-Khitâb al-`Îqâ`î fi al-bilâd al-tûnisyya (Étude analytique et comparative du langage tambouriné en Tunisie) », Mémoire de Master en Musicologie, Université de Tunis, 2006, p. 13-14.

(diffuse)³⁸, ce qui confirme sa qualité majeure d'instrument de communication par codage musical³⁹.

Revenons maintenant au point essentiel de notre recherche qui est le système mélodique. Pour ce répertoire, et malgré la pluralité des terrains étudiés, le système musical présente des similitudes dans l'utilisation d'échelles et de modes musicaux reflétant essentiellement l'influence de la musique turque dans l'aspect formel (*al-Shghol*, *al-Saltñî*, *al-`Açmallî*, *al-Harbî*), l'influence des modes de la musique andalouse (*Râst al-Dîl*, *Hsîn*), ainsi que l'utilisation de modes appartenant à la musique populaire partout dans le territoire tunisien (*Çâl^hî*, *Mu^hayyar `Îrâq*, *Mu^hayyar Sika* et *al-`Ardhâwî*).

En revanche, on trouve l'utilisation de la gamme pentatonique, spécialement dans les régions tuniso-algériennes, mais aussi, moins fréquemment, dans les autres régions. Nous allons analyser à présent des échantillons des répertoires instrumentaux et chantés, pour en extraire les échelles pentatoniques utilisées.

Concernant le répertoire instrumental, on va focaliser notre approche analytique sur quatre pièces, purement pentatoniques et qui accompagnent généralement des danses. Les deux premières représentent un type de danse qui s'appelle *al-Zgâra* ou *al-Zgâyrî*, et qui est une danse utilisant des carabines et accompagnée par le *Tbal* et *Zukra*. Le thème musical est répétitif, se déroulant sur le rythme *Sa `dâwî* dans ses deux formes (2/4 ou 12/8). Les transcriptions qui suivent concernent successivement *al-Zgâra* dans la région de Gafsa et *al-Zgâra* dans la région de Msâken.



Ex. mus. 133 : *al-Zgâra* dans la région de Gafsa (voir CD/13).

³⁸ GOUJA, Zouheir, « Les rythmes dans la tradition musicale de l'île de Jerba », p. 170 *sqq.*

³⁹ SNOUSSI, Manoubi, « al-Thunâ'î (Le duo) », p. 12 *sqq.* ; MONCHICOURT, Charles, *L'expédition espagnole de 1560 contre l'île de Djerba* », p. 102 *sqq.*



Ex. mus. 134 : *al-Zgâra* dans la région de Msâken (voir CD/14).

La deuxième pièce s'appelle *al-Nûba*, qui est une pratique musicale instrumentale de la région de *Jerissa* au gouvernorat du *Kef*, où les musiciens, joueurs de *Tbal*, font eux-mêmes la danse alors que les présents, dans la majorité des cas, se limitent à regarder le spectacle. Voici la transcription du premier thème musical de cette pièce, qui est totalement pentatonique :



Ex. mus. 135 : *al-Nûba* (voir CD/15).

Comme on peut le constater, l'ambitus des trois pièces est restreint : il ne dépasse pas la sixte majeure allant de la note *la* jusqu'à la note *fa*[#].



Les trois pièces aboutissent sur le même arrêt principal, la note *ré*. Elles se présentent toutes selon un cheminement mélodique descendant, avec aussi des mouvements mélodiques, similaires, fondés sur des notes conjointes, essentiellement la seconde majeure *ré - mi* qui est très fréquente, avec une importance accordée au deuxième degré *mi*. On pourra aussi observer l'absence du degré *do* dans les deux sens, ascendant et descendant, ce qui appuie l'aspect pentatonique. Le recours au quatrième degré inférieur *la* se fait aussi par des notes conjointes descendantes, puis un retour à la tonique par un saut direct. On pourra résumer ces mouvements dans les exemples qui suivent :

- **Mouvements conjoints :**



Ex. mus. 136 : Mouvements conjoints formant le pycnon.

On pourra constater que la concentration sur ces mouvements conjoints descendants affirme bien le caractère pentatonique de l'échelle étudiée, puisque ces trois degrés conjoints *ré, mi, fa*[#] forment la structure de base dans une échelle pentatonique, le pycnon.

- Absence du degré *do* :



Ex. mus. 137 : Mouvements formant le trihémiton.

L'absence du degré *do* dans les trois exemples joués est totale, et elle rompt la prépondérance des mouvements conjoints dans le cheminement mélodique descendant où l'on pourra observer le saut permanent du degré *ré* au degré *si* donnant ainsi un trihémiton.

- Sauts de quarte :



Ex. mus. 138 : Sauts de quarte.

Ces sauts de quarts ascendantes sont très fréquents lors de la répétition des phrases musicales ou bien lors du début d'une nouvelle phrase. En fait, ce degré constitue un arrêt secondaire dans la plupart de ces pièces.

Pour finir, tous ces exemples utilisent la même échelle pentatonique anhémitonique jouée dans une étendue très restreinte ne dépassant pas la sixte, avec le degré *ré* comme note fondamentale et le cinquième degré *la* et le sixième *si*, qui sont joués à l'octave inférieure :



Nous avons laissé l'étude de la quatrième pièce instrumentale en dernier lieu, parce que, malgré quelques ressemblances, elle utilise une échelle pentatonique différente. La pièce en question est appelée la *Nûba Sîdî Gnâwa* et appartient au répertoire des *Tabbâla* de l'île de Djerba. Cependant, cette pièce est la moins jouée lors des us et coutumes djerbiens, et demeure restreinte à la demande de quelques familles, appartenant généralement à la communauté noire de l'île⁴⁰.

Selon notre informateur, cette *Nûba* peut être considérée comme le répertoire *Stambâlî* de l'île, et elle a toujours été interprétée par la troupe des *Tabbâla*⁴¹. Son appellation fait référence aussi à son origine provenant de l'ouest africain, et essentiellement du Maroc, où ce style musical porte le même nom, *Gnâwa*, comme on l'a évoqué précédemment.

Nous présentons ci-après une transcription de cette *Nûba* en nous contentant du thème initial, sans transcrire les improvisations qui succèdent à chaque répétition du thème, puisque ces improvisations ne sont pas stables et peuvent changer d'un musicien à un autre et d'une interprétation à une autre.

⁴⁰ Entretien avec *Stâ* Mohamed ben Nasr le 29 juillet 2019 (le terme *Stâ* désigne le joueur maître de l'instrument *Tbal*).

⁴¹ *Ibidem*.

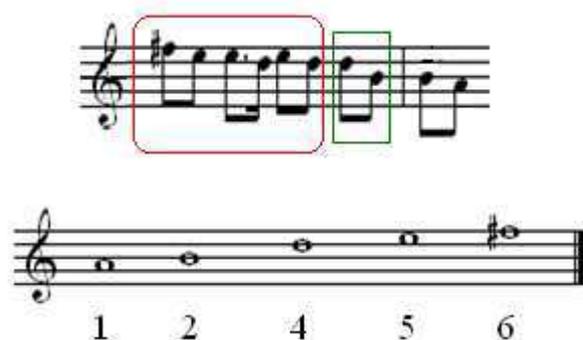
The image displays eight staves of musical notation in a single system. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into sections labeled 'Solo Zukra' and 'Tutti'. The 'Solo Zukra' sections consist of eighth-note patterns, while the 'Tutti' sections feature more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs and rests. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Ex. mus. 139 : *Nûba Sîdî Gnâwa* (voir CD/16).

Comme on peut le constater, l'ambitus est restreint : il ne dépasse pas la septième mineure, de la note *la* jusqu'à la note *sol*.

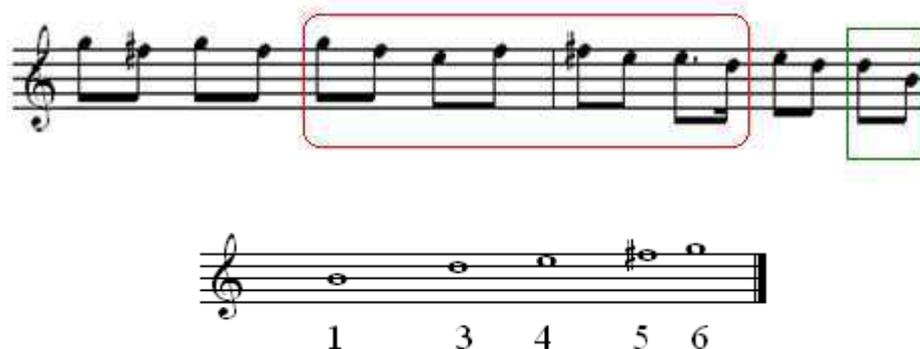
A single musical staff in treble clef showing the range from the note *la* (A4) to the note *sol* (G4). The notes are written as whole notes on the staff lines.

La plus importante constatation que l'on pourra dégager dans cette pièce c'est que, par rapport aux autres pièces précédemment étudiées, on observe l'existence d'échelles pentatoniques différentes. La première reste identique aux autres, c'est-à-dire une échelle pentatonique anhémitonique avec le degré *la* comme tonique. Elle présente les mêmes caractéristiques telles que le cheminement mélodique descendant répétitif, ainsi que la prépondérance des mouvements conjoints *ré, mi, fa#* et le saut *ré, si* provoquant l'apparition du trihémiton :



Le recours à la tonique est spécialement lié aux solos interprétés par le joueur maître de *Zukra*, alors que les réponses de l'ensemble des joueurs de *Zukra* se limite à un arrêt secondaire sur le degré *si*, qui nous donne une échelle pré-pentatonique puisque elle a conservé la plupart des caractéristiques essentielles d'une échelle pentatonique anhémitonique : le pycnon et le trihémiton.

Les solos du joueur maître de *Zukra* nous donnent une autre échelle pentatonique, hémitonique cette fois ci. En effet, à la suite d'une métabole par substitution, le degré *sol* a remplacé le degré *la* pour que l'échelle devienne pentatonique hémitonique avec *si* comme tonique, et des mouvements conjoints *sol, fa#, mi, ré* avec la présence d'un demi-ton, et bien évidemment en conservant le trihémiton *ré, si*.



Le répertoire chanté présente les mêmes caractéristiques modales et rythmiques que le répertoire instrumental, même en ce qui l'échelle pentatonique utilisée. En revanche, des échelles pentatoniques défectives sont utilisées, que l'on peut qualifier d'échelles pré-pentatoniques comme l'a évoqué Constantin Brailoïu.

Ci-dessous nous analysons deux exemples chantés de la région de Gafsa présentant ces caractéristiques :

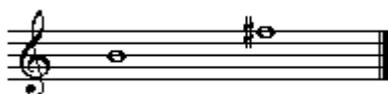


Ex. mus. 140 : *Sûg u rabbiça* (voir CD/17).



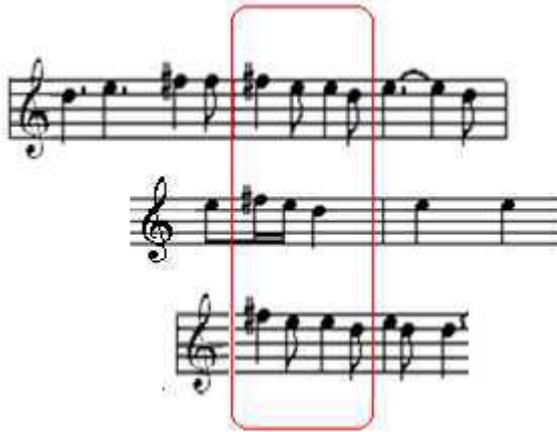
Ex. mus. 141 : *Yâ al-Za'ra Mâki Gtâryya* (voir CD/18).

Comme on peut le constater, l'ambitus est restreint ; il ne dépasse pas la quinte juste tout en commençant de la note (*si*) jusqu'à la note (*fa*[#]).



On observe le recours à des mouvements conjoints *ré, mi, fa[#]*, qui forment la structure de base dans une échelle pentatonique, le pycnon, en plus de l'omission du degré *do* qui se manifeste dans le cheminement mélodique descendant où l'on constate un saut répétitif du degré *ré* au degré *si* :

- **Mouvements conjoints :**



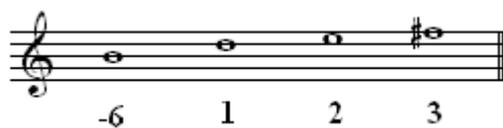
Ex. mus. 142 : Mouvements conjoints formant le pycnon.

- **Absence du degré *do* :**



Ex. mus. 143 : Omission du degré *do*.

Ces caractéristiques appuient l'hypothèse d'une échelle pentatonique défective ou pré-pentatonique, où le degré -5 *la* est absent.



En résumé de ce chapitre, nous pouvons dégager plusieurs constatations concernant le pentatonisme dans la musique populaire en Tunisie. Tout d'abord, nous observons à partir de nos recherches personnelles et par la consultation des travaux réalisés par d'autres chercheurs ainsi que ceux existants dans les fonds du CMAM, que les répertoires musicaux d'ordre profane, et se basant sur des échelles pentatoniques, sont concentrés essentiellement dans les régions frontalières tuniso-algériennes qui sont, historiquement et socialement, liées à la présence des peuples berbères.

En effet, malgré la multiplicité de ces répertoires et la variété des terrains de recherche, nous avons pu observer une unité dans les échelles pentatoniques utilisées.

Une première forme de pentatonique anhémitonique qui est commune à tous ces répertoires, à part le fait que cette échelle se trouve sous une forme transposée à cause de l'instrument d'accompagnement ou bien du registre du chanteur, ou bien sous la forme de métabole où l'on change juste de tonique, ce qui provoquera automatiquement le déplacement du pycnon.

On pourra résumer cette forme dans la présentation qui suit :



Concernant les échelles pentatoniques hémitoniques dans ces répertoires populaires profanes, on pourra observer leurs variétés. En premier lieu, nous pouvons constater qu'une de ces échelles est commune malgré le changement de tonique à cause des mêmes conditions évoquées auparavant : instrument d'accompagnement et registre de chant. En plus, ces chants ont présenté, dans la plupart des cas, des similitudes dans

leurs cheminements mélodiques, telles que la prépondérance des mouvements conjoints (1, 2, 3), l'arrêt secondaire sur 2, les intervalles de quinte (3,-6) et (2,-5) et essentiellement l'intervalle de diton (1, -6) ou (-6, 1), qui a pris la place du trihémiton qui est généralement l'un des intervalles constituants de l'échelle pentatonique :

D'autres types d'échelles pentatoniques hémitoniques sont répandus séparément dans ces répertoires. Le premier type est un modèle présentant des mouvements conjoints (4, 5, 6) dans son cheminement mélodique, mais surtout un trihémiton (2, 4) :

T 3 T 1/2T

1 2 4 5 6

Un autre type restreint au répertoire des *Tabbâla* de l'île de Djerba, présente une spécificité qui est une métabole par substitution de l'échelle la plus courante évoquée auparavant, où le degré *sol* a remplacé le degré *la*. Nous pouvons dégager deux spécificités de ces deux échelles : la première est que c'est le seul cas de métabole par substitution où nous sommes passés d'une échelle pentatonique anhémitonique à une échelle pentatonique hémitonique ; la deuxième pourra être aussi spécifique de ce répertoire puisque le pycnon est conservé dans les deux échelles, alors que dans les autres cas d'échelles pentatoniques hémitoniques le pycnon disparaît.

T 3 T T

1 2 4 5 6

3 T T 1/2T

1 3 4 5 6

CHAPITRE 6

RÉPERTOIRE MUSICAL SACRÉ

6.1. Les confréries religieuses musulmanes

L'avènement de l'islam en Tunisie a apporté avec lui de nouvelles pratiques musicales qui ont beaucoup contribué à l'enrichissement et à l'évolution du patrimoine musical. En effet, les confréries religieuses ont connu un essor dans les pays du Maghreb et en Tunisie, en particulier, essentiellement à partir du XII^e siècle¹.

Ces confréries sont des cercles d'adeptes justifiant leur bien-fondé par leur rattachement au prophète Mohamed à travers une succession de maîtres spirituels. Elles se distinguent entre elles par leurs systèmes d'organisation, leurs pratiques et leurs affiliations à un Saint (*Wali Sâlih*).

En Tunisie, ces confréries existent jusqu'à nos jours dans la plupart des fêtes religieuses, à l'extérieur et à l'intérieur de la *Zâwiya* (lieu de la pratique rituelle), voire même dans les occasions familiales en relation directe avec la religion telles que mariages et circoncisions. Chaque confrérie est appelée *Tarîqa* (voie), adoptant chacune des principes d'enseignement fondés essentiellement sur l'oralité, et se rattachant

¹ REZGUI, Sadok, *al-'Aghânî al-Tûnisyya (Les chansons tunisiennes)*, Tunis, Maison Tunisienne d'Édition, 1989, p. 104.

chacune à son maître fondateur *Shaykh al-Tarîqa*². La provenance et l'appartenance de chaque *Tarîqa* peut être liée à une origine externe à la Tunisie, citant essentiellement *al-Shâdulîyya*, *al-Qâdirîyya*, *al-Sulâmiyya*, *al-'Issâwiyya*, *al-Tijânîyya*, *al-Rahmâniyya*, *al-Madaniyya* et *al-Tîbiyya*, ou bien une origine tunisienne tels que *al-'Azzûziyya*, *al-'Amiriyya* et *al-'Alawiyya*³.

Le répertoire musical appelé *Nûba* dans toutes les confréries, se différencie d'une *Tarîqa* à une autre, par le déroulement de la séance et par le répertoire chanté, mélodie et parole, évoquant Dieu, le Prophète et essentiellement le Saint de référence. Ce répertoire est chanté en alternance entre *Shaykh al-Tarîqa*, comme soliste, et l'ensemble des choristes qui peuvent être en même temps des instrumentistes ou bien des chanteurs tout court, puisque cette pratique musicale se fonde généralement sur la voix, mais quelques confréries utilisent des instruments à percussion qui peuvent être accompagnés par un instrument à vent qui est essentiellement la *Zukra*. Ce répertoire peut être divisé en deux grandes catégories :

- ***al-Dîkr*** :

Il s'agit d'une cérémonie d'ouverture se fondant essentiellement sur l'invocation de Dieu, sur la récitation de sourates du Coran ainsi que sur des vers chantés avec des mélodies, généralement dans les modes de la musique dite classique, et présentant un rythme interne très remarquable.

- ***al-Madîh*** :

Appelée aussi *Hadhra*, Cette partie présente le corpus essentiel des *Nûbât*, qui diffère d'une *Tarîqa* à une autre dans les textes chantés qui constituent des poèmes exprimant des sentiments d'amour à l'encontre de Dieu, du Prophète et des Saints. Ce corpus est généralement accompagné par des instruments, essentiellement rythmiques, où des solistes chanteurs exécuteront les vers chantés avec beaucoup de techniques vocales et modales, alors que la réponse des choristes consiste à chanter les refrains dans leurs formes simples.

² GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse : L'empreinte du Maghreb*, p. 221-225.

³ REZGUI, Sadok, *al-'Aghânî al-Tûnisîyya (Les chansons tunisiennes)*, p. 106 sqq.

La musique savante, pendant des périodes de la décadence de l'empire arabo-islamique, est devenue une pratique parmi les pratiques mystico-religieuses au sein du répertoire musical de ces confréries, qui ont énormément contribué à la sauvegarde du patrimoine du *Mâlûf*⁴, jusqu'à la création de la *Rashîdiyya*. Ceci a fait que le répertoire musical propre à ces confréries a adopté les *Tubû`* de la musique savante dans leurs terminologies, et partiellement dans leurs systèmes modaux, voire les paroles des *Nûbât* du *Mâlûf*. N'empêche que la spécificité de ce répertoire, ainsi que l'influence des systèmes modaux des musiques populaires sur le système musical qu'utilisent ces confréries, est très remarquable. En effet, on peut constater la présence de modes spécifiques dans certaines *Nûbât* qui appartiennent à ce répertoire, et aussi des modes ou échelles très courantes dans les musiques populaires en Tunisie, dont les échelles pentatoniques qui ne sont pas très variées, pour ne pas dire restreintes à une ou deux échelles comme l'a mentionné notre informateur, ce que l'on va essayer de démontrer dans notre approche analytique⁶.

Nous avons concentré notre recherche de terrain sur la *Tarîqa al-`Amiriyya*, ou *al-`Wâmriyya* dans le dialecte local. En plus de notre propre travail de terrain, nous allons avoir recours aussi à des exemples musicaux d'autres confréries telles que *al-`Isâwiyya* et *Bu`ukkâzayn* qui sont très proches du point de vue de l'effectif musical et des modes musicaux utilisés, essentiellement, ceux présentant un aspect pentatonique⁷, en vue de proposer une approche analytique comparative pour laquelle nous utiliserons des enregistrements collectés par le Centre des musiques arabes et méditerranéennes (CMAM).

La *Tarîqa al-`Wâmriyya* est liée à son fondateur le Cheikh Sîdî `Âmer ben sâlim al-Mzûghî, qui a vécu en Tunisie au début du quinzième siècle⁸. Son tombeau demeure jusqu'à nos jours dans la *Zâwiya* qui a donné son nom au village devenu Sîdî `Âmer et appartenant au gouvernorat de Monastir. Il a vécu une période dans la région de Sfax, ce qui a élargi le nombre d'adeptes dans toute la région du Sahel tunisien. Ceci a enrichi le rituel de cette confrérie, en plus des séances de *Hadhra* dans les *Zâwiya* de ces régions,

⁴ GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, p. 178-179.

⁵ GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse : L'empreinte du Maghreb*, p. 227-228.

⁶ Entretien avec Cheikh Alaya Mqaddem, le 10 juillet 2017.

⁷ SIALA, Mourad, « La Hadra de Sfax... », p. 248-249.

⁸ REZGUI, Sadok, *al-`Aghânî al-Tûnisyya (Les chansons tunisiennes)*, p. 151 sqq.

d'un nouveau rituel, *al-Ziyâra* (la visite) ou *al-Kharja* (la sortie), qui s'est instauré. Il s'agit d'une sorte de pèlerinage annuel commençant dans la ville de Sfax, où plusieurs branches de la confrérie *Wâmriyya* appelées *Ahzâb* (pl. *Hizb*⁹), en présence de leurs adeptes, exécutent des séances de *Hadhra* simultanément, et pendant treize semaines jusqu'à l'arrivée de la date prévue pour le pèlerinage. Ils doivent suivre l'itinéraire pris par le fondateur Sîdî `Âmer en quittant la ville de Sfax pour son village Sîdî `Âmer, c'est-à-dire en passant par des *Zâwâya* (pl. *Zâwiya*) dans plusieurs villages, successivement Sîdî bu Ishâq à Jbenyâna, Sîdî Mahjûb à Qsûr al-Sâf, Lilla Um al-Zîn à Jammâl, où se déroulaient des séances de *Hadhra* dans chaque *Zâwiya* visitée. Enfin, la séance principale de *Hadhra* dans le pèlerinage se déroule dans la *Zâwiya* de Sîdî `Âmer, avant de prendre le chemin du retour vers Sfax pour une dernière *Hadhra* avec la communauté noire à la *Zâwiya* de Sîdî Mansûr¹⁰, qui pourrait être une origine de l'existence du caractère mélodique pentatonique dans quelques *Nûbât* interprétées jusqu'à nos jours par les *Wâmriyya*.

D'après notre informateur, Alaya Mqaddem, qui se présente en tant que membre de la famille Mqaddem représentant la descendance du fondateur Sîdî `Âmer, cette *Tarîqa* est en relation avec la *Tarîqa al-Shâduliyya*, et s'est distinguée par des textes spécifiques créés par le fondateur depuis son appartenance à *Tarîqa al-Shâduliyya*, puis son passage dans la région de Sfax jusqu'à son retour à sa ville natale.

La troupe musicale en relation avec la *Tarîqa al-Wâmriyya*, se compose essentiellement du *Qçaydî* ou *Râyis Qawwâla* (chanteur soliste), du *Râyis bindîr* (chef joueur de *bindîr*¹¹), du joueur de *Zukra*, des *Qawwâla* (choristes) et de percussionnistes joueurs de *Darbouka*, *bindîr* et *Târ*.

La disposition se fait comme sur la photo, avec les joueurs de *bindîr* et *Qawwâla* en même temps qui jouent la plupart du temps debout, alors que les principaux interprètes, *Qçaydî*, joueur de *Zukra* et joueur de *Darbouka*, restent toujours assis :

⁹ La terminologie *Hizb*, désigne aussi l'orchestre musical de chaque branche de la confrérie *Wâmriyya*.

¹⁰ Entretien avec Cheikh Alaya Mqaddem, le 10 juillet 2017.

¹¹ Un type de percussion en forme d'un cerceau en bois enveloppée d'une peau dans une seule partie, et qui se joue avec les deux mains.



Figure 4 : La troupe musicale *Tarîqa al-`Wâmriyya*.

La forme la plus courante, interprétée par la troupe, est appelée la *Nûba*, comme on l'a mentionné précédemment et comme c'est le cas dans la plupart des musiques de confréries en Tunisie. Selon Alaya Mqaddem et le *Qçaydî* de la troupe Hamdi Chalghmi, la *Nûba* chez *al-`Wâmriyya* est fondée essentiellement sur des parties chantées. Elle commence par la récitation de la *Fâtiha* (ouverture) du Coran, puis la partie d'*al-Madih* en évoquant Dieu, le Prophète et *Sîdî `Amer*. Après cette ouverture sans accompagnement musical, commence la deuxième partie, où plusieurs *Nûbât* sont interprétées. Chaque *Nûba* est précédée par une improvisation en alternance entre le joueur de *Zukra* et le *Qçaydî*, ensuite vient le *Mçaddar*, suivi de *Btayhiyya* puis des *Brâwil*, pour finir par *al-Khatm*, dans une conception en forme de suite qui nous rappelle le répertoire des *Nûbât* du *Mâlûf* tunisien, et qui montre le rôle qu'ont joué ces confréries pour la sauvegarde du patrimoine de musique andalouse.

Ceci est renforcé du point de vue modal qui puise, dans la plupart des *Nûbât* interprétées, dans des *Tubû`* appartenant au *Mâlûf*. Or, après avoir entendu les *Nûbât Nwâ, Içbâhân* et essentiellement la *Nûba Raçd*, nommée *Raçd `Ubaydî*, en référence aux Noirs, nous pourrions confirmer que celles-ci ne présentent pas les mêmes caractéristiques dégagées dans l'approche analytique de leurs homologues de la musique *Malûf*, essentiellement l'aspect pentatonique.

Néanmoins, on constate le recours à d'autres *Nûbât* dans des modes caractéristiques de quelques confréries, essentiellement *al-`Wâmriyya*, tels que le mode *Maghrâwî*, le mode *Gharbî* et surtout la *Nûba `Ardhâwî frîguî*. Cette dernière sera aussi un sujet d'analyse pour notre recherche, puisqu'elle est interprétée dans un mode purement pentatonique. Sa dénomination, *frîguî* (africain), fait aussi référence à l'origine africaine de son caractère mélodique pentatonique ; en revanche, cette *Nûba* est spécifique, elle ne suit pas la forme connue des *Nûbât `Wâmriyya* car, selon nos informateurs, c'est une *Nûba* de transe corporelle plutôt qu'une transe spirituelle¹².

Dans notre approche analytique, nous allons utiliser essentiellement des enregistrements issus de notre travail de terrain et, bien évidemment, des transcriptions personnelles.

¹² Citation personnelle de la part du *Qçaydî* de la troupe Hamdi Chalghmi, traduite du dialecte tunisien.

A

Musical notation for section A, consisting of two staves. The first staff is in 5/8 time and contains a melodic line with a fermata at the end. The second staff is in 2/4 time and contains a melodic line with two first and second endings, ending with a double bar line and repeat sign.

B Zukra

Musical notation for section B, consisting of two staves. The first staff is in 2/4 time and contains a melodic line with a double bar line and repeat sign. The second staff is in 2/4 time and contains a melodic line with a double bar line and repeat sign.

Qawwâla

Musical notation for Qawwâla, consisting of one staff in 2/4 time with a melodic line and a double bar line with repeat sign.

C Zukra

Musical notation for section C, consisting of two staves. The first staff is in 2/4 time and contains a melodic line with a double bar line and repeat sign. The second staff is in 2/4 time and contains a melodic line with a double bar line and repeat sign.

Qawwâla

Musical notation for Qawwâla, consisting of one staff in 2/4 time with a melodic line and a double bar line with repeat sign.

D

Musical notation for section D, consisting of one staff in 2/4 time with a melodic line and a double bar line with repeat sign.

E

The musical score consists of eight staves of music in a single system. The first staff is labeled 'Zukra' and begins with a treble clef and a double bar line with repeat dots. The second staff is labeled 'Qawwâla' and ends with a double bar line and repeat dots. The third staff is unlabeled. The fourth staff is labeled 'Zukra' and contains a bracketed section labeled 'Qawwâla'. The fifth staff is labeled 'Zukra' and contains a bracketed section labeled 'Qawwâla'. The sixth staff is labeled 'Zukra' and contains a bracketed section labeled 'Qawwâla'. The seventh staff is labeled 'Zukra' and contains a bracketed section labeled 'Qawwâla'. The eighth staff is unlabeled and ends with a double bar line.

Ex. mus. 144 : *Nûba `Arhâwî frîguî* (voir CD/19).

En s'appuyant sur cette transcription, on pourra constater quelques traits de pentatonisme anhémitonique, en plus des structures rythmiques simples et du tempo accéléré affirmant le côté vif de cette *Nûba*, son caractère festif, d'où l'explication de la citation de notre informateur en référence à son faible degré de spiritualité, et qui pourra appuyer l'hypothèse de la relation avec une influence de la communauté noire en Tunisie.

En premier lieu, toutes les parties chantées ne dépassent pas l'ambitus d'une septième mineure, de la note *sol* à la note *fa*, ayant comme fondamentale le degré *do* :



Dans ce registre restreint, on observe une grande concentration de mouvements conjoints (*do, ré, mi*) présents sous une forme ascendante puis descendante, avec le degré *mi* comme pic.

Ex. mus. 145 : Mouvements conjoints formant le pycnon.

Cette concentration de mouvements conjoints n'est qu'un renforcement du caractère pentatonique de cette *Nûba*, puisque ces trois degrés (*do, ré, mi*), forment la formule de base dans une échelle pentatonique anhémitonique, le pycnon. Celui-ci sera enrichi dans un cheminement mélodique descendant par les deux degrés *la* et *sol*, dans un motif répétitif se résumant par un saut qui provoque l'omission du degré *si* :



Ex. mus. 146 : Cheminement mélodique de l'échelle pentatonique.

Ceci nous suggère une échelle pentatonique anhémitonique avec le degré *do* comme note fondamentale :



L'apparition d'une sixième note *fa* lors la fin, peut s'expliquer par la préparation pour le changement d'une *Nûba* à une autre, chose qui est faite, puisque la troupe a changé de *Nûba* et de mode tout de suite, selon notre informateur. Or, ce degré peut être considéré, si nous revenons aux recherches faites sur le pentatonisme, comme un pyen, puisqu'il n'a pas influé sur le caractère pentatonique de l'échelle en question vu sa présence très négligeable.

Ces résultats d'analyse sont confirmés par les statistiques données par le logiciel *Monika*, ce qui renforce la pentatonicité de l'échelle déduite, avec la prépondérance des mouvements conjoints formant le pycnon (Tableau 24 ○), ainsi que l'apparition moins importante du trihémiton dans un cheminement mélodique descendant (Tableau 25 ○) et la faible présence du degré *fa* considéré comme pyen (Tableau 24) :

Tableau 24 : Les occurrences et durées des degrés constitutifs du pycnon dans la *Nûba `Ardhâwî frîguî*.

Finale :		do3				
Hauteurs						
	sol2	la2	do3	ré3	mi3	fa3
Occurrences	9	13	83	107	60	2
%	3,3	4,7	30,3	39,1	21,9	0,7
Durées	3,75	5,25	48,3	60,8	30,5	1,5
%	2,5	3,5	32,2	40,5	20,3	1,0

Tableau 25 : Les degrés constitutifs de l'échelle pentatonique dans la *Nûba `Ardhâwî frîguî*.

Successions des hauteurs						
	sol2	la2	do3	ré3	mi3	fa3
sol2			6		2	
la2	7					
do3		6		34	5	1
ré3	1	1	35		35	
mi3			5	38		
fa3					1	

Ceci dit, l'hypothèse qui lie sa présence au fait de sortir de la monotonie de l'échelle pentatonique, selon les paroles de notre informateur, reste toujours intéressante vu qu'après chaque passage chanté, le joueur de *Zukra* joue des improvisations rythmiques dans d'autres modes que cette échelle pentatonique, ce qui est un peu étrange dans les musiques orientales, et surtout tunisiennes, où toutes les improvisations qui débutent ou apparaissent au cours des chants ne sortent pas de leurs cadres modaux.

Comme on l'a mentionné précédemment, nous allons avoir recours à d'autres répertoires pour effectuer une approche comparative concernant essentiellement le caractère pentatonique. Tout d'abord, en ce qui concerne la confrérie *Bu`ukkâzayn* appartenant à la région de Sfax, elle est caractérisée par le même répertoire que celui interprétée par *al-`Wâmriyya*, avec la seule différence qui concerne la dénomination du mode utilisé, appelé *`Urâbî* ou *A`râbî*¹³.

Compte tenu de cette forte similitude, nous allons nous restreindre au répertoire d'*al-`Isâwiyya*, qui est une confrérie portant le nom de son fondateur *Sîdî Muhammed bin `Isâ al-Miknâsî* (mort au IV^e siècle). Elle est très répandue et très sollicitée dans le territoire tunisien, et même maghrébin, pour le grand spectacle qu'elle présente où les adeptes qui entrent en transe font des choses extraordinaires, telles que danser en prenant l'allure d'animaux, ou bien manger des clous, des scorpions et du verre cassé, ou bien passer des épées sur leurs corps¹⁴.

Nous allons prendre l'exemple d'*al-`Isâwiyya* de la région de *Kébili* (une région non-frontalière du sud tunisien) et essentiellement la *Nûba* de *Sîdî Abdallah Bin Hsîn* appelée aussi *Nûba Bou Gabrîn* collectée par le CMAM¹⁵. Le mode dans lequel puise cette *Nûba* est purement pentatonique, et selon la source consultée, on l'appelle *Sa`dâwî* tout comme le rythme qui l'accompagne. Nous présentons ci-après une transcription personnelle de cette *Nûba*, suivie d'une analyse descriptive de l'échelle employée.

¹³ SIALA, Mourad, « La Hadra de Sfax », p. 248 *sqq.*

¹⁴ REZGUI, Sadok, *al-`Aghânî al-Tûnisyya (Les chansons tunisiennes)*, p. 117-120.

¹⁵ CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collecte sur terrain, Gouvernorat de Kébili : Délégation Kébili nord (Talmine)* [En ligne]. <http://phonothèque.cmam.tn/archives/collections/CD-180-3/> [Site consulté le 19 octobre 2018].

Zukra

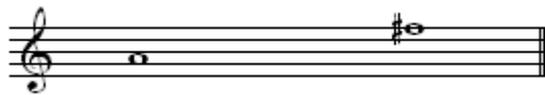


Chant



Ex. mus. 147 : *Nûba Bou Gabrîn* (voir CD/20).

En s'appuyant sur cette transcription, on pourra constater quelques traits de pentatonisme anhémitonique, en plus des structures rythmiques simples et répétitives. En premier lieu, toutes les parties musicales instrumentales et chantées ne dépassent pas l'ambitus d'une sixte majeure, de la note *la* jusqu'à la note *fa*[#], ayant comme fondamentale le degré *ré*.

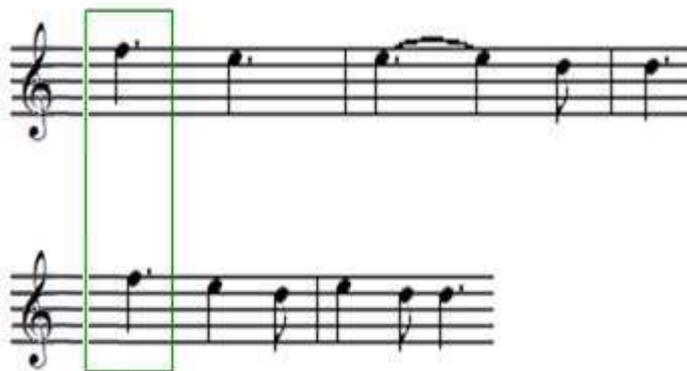


Dans cette étendue restreinte, on observe une grande concentration de mouvements conjoints (*ré, mi*) présents sous des formes ascendantes et descendantes :



Ex. mus. 148 : Mouvements conjoints

L'apparition du degré *fa*[#] complète la formule de base de l'échelle pentatonique anhémitonique, le pycnon, dans des formes essentiellement descendantes, l'une des caractéristiques universelles du pentatonisme :



Ex. mus. 149 : Mouvements conjoints formant le pycnon.

Dans la plupart des cas, le pycnon sera enrichi, dans un cheminement mélodique descendant, par les deux degrés *si* et *la*, dans un motif répétitif se résumant par un saut qui provoque l'omission du degré *do* et l'apparition du trihémiton (*ré - si*), pour compléter l'échelle pentatonique anhémitonique qui se présente comme suit :

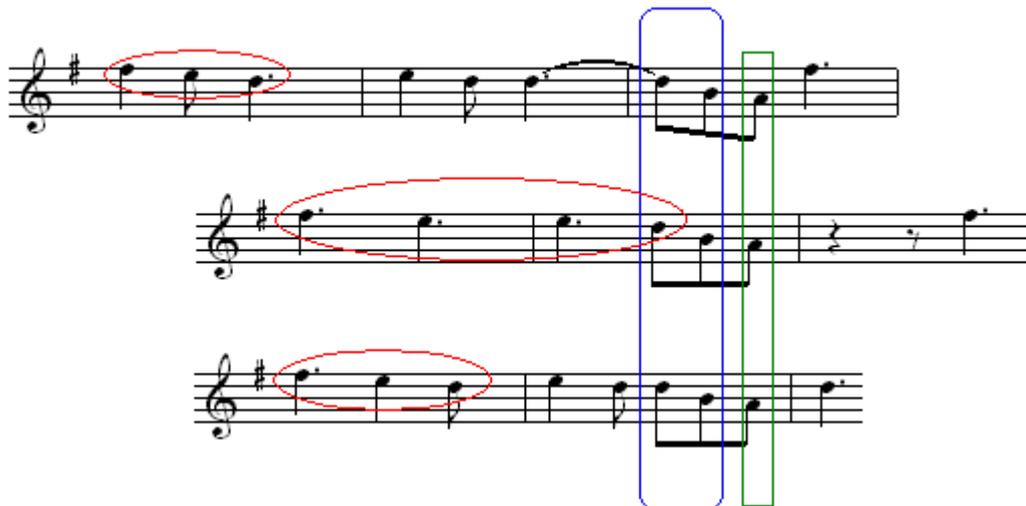


Ceci se présente sous deux formes. La première concerne le jeu instrumental de l'instrument *Zukra*, qui fait le saut (1,-6) avec un arrêt sur le degré (-6) :



Ex. mus. 150 : Échelle pentatonique défective.

La deuxième forme fait le saut (1,-6) avec un arrêt sur le degré (-5), ce qui nous donne l'échelle pentatonique complète se présentant comme suit :



Ex. mus. 151 : Cheminement mélodique de l'échelle pentatonique.

Ces résultats d'analyse sont confirmés par les statistiques données par le logiciel *Monika*, ce qui renforce la pentatonicité de l'échelle déduite, avec la prépondérance des mouvements conjoints formant le pycnon (O), ainsi que l'apparition moins importante du trihémiton dans un cheminement mélodique descendant (O) :

Tableau 26 : Les occurrences et les durées des degrés constitutifs du pycnon dans *Nûba Bou Gabrîn*.

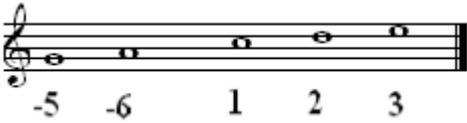
Finale :		ré3				
		Hauteurs				
		la2	si2	ré3	mi3	fa#3
Occurrences		3	5	33	26	13
%		3,8	6,3	41,3	32,5	16,3
Durées		1,5	3	30,5	28,5	18,5
%		1,8	3,7	37,2	34,8	22,6

Tableau 27 : Les degrés constitutifs de l'échelle pentatonique dans *Nûba Bou Gabrîn*.

Successions des hauteurs					
	la2	si2	ré3	mi3	fa#3
la2			1		2
si2	3		1	1	
ré3		5		9	4
mi3			17		1
fa#3				8	

En comparant les deux échantillons analysés, on pourra constater qu'il s'agit bien de la même échelle pentatonique anhémitonique, transposée sur deux fondamentales différentes (*do*) et (*ré*), ce qui résulte généralement de l'accordage de l'instrument *Zukra*, qui pourra changer d'une région à une autre. Cette échelle est similaire au mode I selon Braïloïu et aussi au mode *Gong* de la musique chinoise :

Tableau 28 : Les échelles pentatoniques utilisées par les confréries *al-`Wâmriyya* et *al-`Isâwiyya*.

<i>al-`Wâmriyya</i>	<i>al-`Isâwiyya</i>
	

Ceci est confirmé par les correspondances des mouvements internes résumées dans ce tableau de caractères communs :

Tableau 29 : Points de convergences entre les deux échelles

	<i>al-`Wâmriyya</i>	<i>al-`Isâwiyya</i>
Pycnon		
Trihémiton		
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Simplicité des thèmes joués, fondés sur des motifs répétitifs. ➤ Cheminement mélodique descendant dans les deux échelles. 		

6.2. Le *Stambâlî*

La Tunisie, depuis l'histoire ancienne, fut un point stratégique de liaison entre les quatre coins de la Méditerranée et aussi les pays du Sud. De grandes civilisations sont passées par là, à partir des autochtones appelés Amazighs ou Berbères, et passant par les Carthaginois, Romains, Arabes, Andalous et Turques. Cette multitude socioculturelle a donné une culture qui, même identitaire, n'est que le résultat d'un long processus d'influence et de confluence, de brassage et de métissage, d'emprunts et de rejets. En effet, le répertoire musical tunisien, classique et populaire, traduit cet aspect dynamique de la culture ; on entend et on sent la présence de cette diversité dans les multiples pratiques musicales tunisiennes.

La musique jouée lors du culte de *Stambâlî* présente beaucoup de caractères en relation avec l'Afrique, tels que la langue utilisée dans le chant, les instruments de musique et aussi le système musical dans lequel puisent toutes les pièces chantées, qui est en fait un système purement pentatonique représentatif de la musique africaine, qui est resté intact et n'a pas subi l'influence des musiques nord-africaines.

6.2.1. Origine et existence du *Stambâlî*

Le *Stambâlî* est un culte de génies ou encore un rituel de guérison englobant musique et danse, qui est représentatif de la communauté noire de Tunisie. En outre, l'étymologie du terme *Stambâlî* est inconnue, on ne trouve le sens ni dans les ouvrages ni dans les dictionnaires encyclopédiques et les pratiquants de cet art n'en savent rien non plus. Néanmoins, cette dénomination *Stambâlî* pourrait avoir, selon certains, une relation avec l'époque ottomane en Tunisie et avec la ville d'Istanbul, or, la présence des Noirs en Tunisie a précédé de beaucoup celle des Turcs. Ce qui favorise une autre hypothèse où la dénomination n'est qu'un dérivé du mot *Sambeli* qui désigne, dans les régions subsahariennes, des cultes de possession englobant danse et thérapie, et du mot *Sambeni*, désignant les *Shqâshiq* (crotales emblématiques du *Stambâlî*) en Lybie. Cette approche étymologique est plus réelle puisque, originaires d'Afrique subsaharienne, et essentiellement des états d'Haoussa, les ancêtres de cette confrérie furent des esclaves amenés aux pays du Maghreb et surtout en Tunisie lors des conquêtes, par le biais des royaumes de Bornou, Tombouctou, la région de Fezzan en Libye, et allant jusqu'au Soudan. L'esclavage a occupé une grande importance dans l'histoire des peuples noirs

en Afrique du Nord, essentiellement en Tunisie, depuis le VII^e siècle et jusqu'à la fin du XIX^e¹⁶. Ces régions étaient aussi les plus importants carrefours regroupant les voies commerciales qu'empruntaient les importateurs musulmans pour vendre leurs produits importés d'Afrique subsaharienne tels que l'or, l'ivoire, la soie¹⁷.

Les esclaves noirs, malgré leur intégration difficile dans la société nord-africaine, ont certainement véhiculé avec eux plusieurs formes de leurs héritages culturels et religieux, dont le *Stambâlî*, qui présente une pratique rituelle qui est en étroite relation avec les pratiques magico-spirituelles de l'Afrique noire vu son caractère thérapeutique qui vise à libérer les patients des esprits maléfiques tout en ayant recours à la danse et à la musique. Ceci a favorisé son intégration dans le milieu culturel maghrébin, qui était aussi caractérisé par le pouvoir des '*Awliâ*' (les saints) et le maraboutisme qui veut dire l'« ensemble des croyances et pratiques qui se rapportent aux personnes et aux lieux auxquels les populations musulmanes attribuent un certain pouvoir surnaturel¹⁸ ».

En 1846, l'esclavage est aboli officiellement en Tunisie par un décret beylical, et la ville de Tunis a connu une importante présence d'esclaves noirs affranchis qui se sont rassemblés dans des groupes formant ainsi de petites communautés socio-culturelles. L'une de leurs caractéristiques remarquables est ce rituel de possession associant deux ordres d'entités spirituelles, celui des *bori* (divinités d'origine) et des *wâlî* (saints populaires du Maghreb)¹⁹, ce qui traduit aussi l'acculturation de ces groupes qui ont pu garder une forme socioculturelle importée d'Afrique subsaharienne dans un contexte et un milieu purement arabo-musulmans.

Cependant, cette pratique maraboutique a vécu des moments faibles, bien avant l'abolition de l'esclavage, et aussi après l'indépendance. En effet, les rassemblements des communautés noires étaient considérés comme des foyers d'ignorance et

¹⁶ LEWIS, Bernard, *Race et couleurs en pays d'Islam*, Paris, Payot, 1982, p. 87 ; LOMBARD, Maurice, *L'Islam dans sa première grandeur VIII^e-XI^e siècle*, France, Flammarion (Champs Histoire), 2014, p. 75 ; GORDON, Murray, *L'esclavage dans le monde arabe*, Paris, Laffont, 1987, p. 54.

¹⁷ JANKOWSKY, Richard, *Stambeli Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2010, p. 19-55 ; RAHAL, Ahmed, *La communauté noire de Tunis thérapie initiatique et rite de possession*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 9-18 ; LARGUECHE, Abdelhamid, « L'abolition de l'esclavage en Tunisie ; Approches pour une histoire de la communauté noire », *Les abolitions de l'esclavage*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995, p. 375-376.

¹⁸ FERCHIOU, Sophie, « Survivances mystiques et culte de possession dans le maraboutisme tunisien », *L'Homme*, T. 12, n° 3 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/25158791> [Site consulté le 15 mars 2017], p. 47 ; RAHAL, Ahmed, *La communauté noire de Tunis*, p. 12 sqq.

¹⁹ RAHAL, Ahmed, *La communauté noire de Tunis*, p. 9 sqq.

d'athéisme, surtout à l'époque de *Hammouda Bâshâ*, qui a interdit cette pratique en public, allant jusqu'à détruire les foyers et même les instruments de musique utilisés²⁰. Après l'indépendance de la Tunisie en 1956, ils ont été victimes de la politique moderniste causant ainsi le rétrécissement des foyers abritant ces communautés minoritaires, qui se sont installés à l'extérieur des villes, dans des quartiers pauvres et surtout dans les oasis au sud du pays, mais, malgré ceci, sur le plan culturel ils ont réussi à survivre et à conserver leur héritage distinctif.

La présence du culte *Stambâli* est liée essentiellement à ces populations, et selon les travaux de recherche réalisés sur ce répertoire, on peut remarquer la ressemblance apparente entre les différentes interprétations régionales du *Stambâli*, à part quelques traits de maraboutisme liés essentiellement au saint ou bien au sanctuaire. De ce fait, on trouve que le *Stambâli* de la confrérie Bilalienne de la ville de Tunis est lié étroitement à *Bilâl Ibn Rabâh* qui fut l'un des compagnons importants du prophète Mohammed. Cette confrérie organise ces pèlerinages vers plusieurs mausolées : *Sîdî Sa`d*, *Sîdî Marzûg*, *Sîdî Fraj*, *Sîdî `Ammâr* *Sîdî `Ali al-Asmar*, *Sîdî `Ali al-Makkî*, *Sîdî Gharîb*, dont la plupart ont disparu pour cause de démolition ou de manque d'effectif rituel²¹. Les adeptes du *Stambâli* de la ville de Sfax, « se revendiquent comme étant la descendance de *Sîdî Mançûr*, marabout le plus célèbre de la ville²² ». La ville de Sousse est aussi un foyer qui présente une grande importance, essentiellement avec sa dénomination spécifique, *Banga* (instrument de percussion), liée au saint *Sîdî Sa`d*, filiale de celle de Tunis, et qui a une grande ressemblance avec les autres foyers du point de vue du répertoire exécuté et du déroulement du rite.

Lors de notre recherche au sein des fonds du CMAM, nous avons trouvé des enregistrements concernant le *Stambâli* de la région de Boussalem appartenant au gouvernorat de Béja au nord ouest tunisien. Ces enregistrements datant de l'année 1960 et collectés par l'anthropologue Wolfgang Laade, nous ont révélé une spécificité de ce

²⁰ JANKOWSKY, Richard, *Stambeli Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, p. 61-63.

²¹ MENEGHELLI, Valeria, « Campagne pour la Tradition Stambeli, Rapport sur la Tradition Stambeli aujourd'hui », *Drama Diversity Development*, n° 3 (2016), [en ligne]. <https://actfordiversity.files.wordpress.com/2016/05/campaign-for-stambeli-tradition-report-fr.pdf> [Site consulté le 10 mars 2017], p. 19-20.

²² MAKHLOUF, Hamdi, « Aspects musicaux du rituel thérapeutique... », p. 30-32.

répertoire musical qui utilisait l'instrument de musique appelé *Gûgây*, disparu depuis cette période²³.

Pour cela, et à cause des blocages sociaux qui nous ont privé de faire nos propres enregistrements, nous allons avoir recours, dans notre approche analytique du répertoire *Stambâlî*, à deux types d'enregistrements issus des fonds de la CMAM : le premier concernera le répertoire de la région de Sfax où l'on utilise l'instrument *Gumbrî*, alors que le deuxième abordera celui de la région de Boussalem à Béja qui utilisait le *Gûgây*.

6.2.2. Étapes du rituel

Le déroulement du rite *Stambâlî* se fait en deux parties : l'une qui se fait à l'extérieur du mausolée, *al-Kharja*, et l'autre, *al-Ziyâra*, qui est la partie la plus importante du rite, se fait à l'intérieur²⁴.

- *al-Kharja*

Littéralement, la sortie. Ce terme est utilisé pour désigner une tournée du groupe musical du *Stambâlî*, qui se fait en dehors du marabout, dans les rues de la ville annonçant ainsi l'arrivée du moment d'*al-Ziyâra* (la visite) au lendemain. Le groupe musical est formé essentiellement de percussionnistes : joueurs de *Shqâshiq (Qrâqib)*, de *Banga* et de *Kukutû*, tous habillés avec des uniformes spécifiques. On note aussi qu'ils sont généralement accompagnés par une femme, *al-rîfa* qui porte un *Kânûn*²⁵ pour la combustion de sortes d'oliban dégagant une épaisse fumée odoriférante. Ils sont aussi accompagnés par des adeptes et un bouc noir embelli avec un drap vert et des rubans multicolores attachés à ses cornes, qui sera l'objet d'*al-Dbîha* (Offrande), lors de la deuxième étape. Pour cela cette première étape dans le *Stambâlî* de la région de Sousse est appelée *Kharjet al-`Atrûs* (La sortie du bouc). Elle est caractérisée aussi par la danse d'une personnalité mystique, appelée *Bû Sa`diyya* (Le père de *Sa`diyya*), déguisée avec un vieux costume noir garni de canettes et de boîtes de conserve, portant

²³ LAADE, Wolfgang, *Musique tunisienne traditionnelle*, vol. 3 : *Stambali* (Béjà), chants de mariage (Souk el Khemis - Bousalem), [En ligne]. http://phonothèque.cmam.tn/archives/collections/DAT-266_03/ [Site consulté le 22 octobre 2018].

²⁴ MAKHLOUF, Hamdi, « Aspects musicaux du rituel thérapeutique... », p. 33-42.

²⁵ Poterie creuse, très répandue en Afrique de l'Ouest et en Afrique du Nord, et utilisée comme un brasier pour la cuisson des aliments au charbon de bois.

aussi un long chapeau conique et un masque cachant son visage, jouant le rôle d'un croque-mitaine.

- *al-Ziyâra*

Littéralement la visite ou le pèlerinage, c'est la désignation de la deuxième partie du *Stambâli*, qui est la partie principale du rite et qui se fait à l'intérieur du mausolée une fois par an, essentiellement au mois de septembre ou d'octobre, ou bien au mois de *Cha`bân* qui précède *Ramadan* le mois saint chez les musulmans. Cette partie peut durer entre trois jours et une semaine pendant lesquels ont lieu les soirées du rite de guérison, appelées *al-Zahwiyya*²⁶ ou bien *al-Hadhra*. Ces soirées, essentielles lors du rituel de guérison, peuvent se faire en dehors du mausolée, dans la maison du malade ou dans un autre espace privé. Ceci est dû essentiellement en premier lieu aux périodes des pèlerinages qui sont très restreintes comme on l'a dit précédemment, et aussi au caractère personnel qui pousse les malades à faire leurs séances dans un cadre familial fermé. Le pèlerinage est clôturé le matin du dernier jour, par *al-Dbiha* ou le sacrifice du bouc noir, apporté lors de la première étape, *al-kharja*, selon la tradition sacrificielle islamique, et ainsi s'achève le culte par la consommation collective de la viande de l'offrande.

La musique est bien sûr l'un des composants les plus importants dans le *Stambâli*, et bien évidemment lors de ces soirées thérapeutiques, où l'on signale l'apparition du *Gumbrî*, le seul instrument émettant des notes mélodiques, accompagné par les instruments de percussion évoqués auparavant. Le répertoire musical du *Stambâli* est composé de plusieurs suites chantées, appelées *Nûbât* (pl. *Nûba*). Ces suites peuvent être classifiées en deux catégories : les unes sont composées de chants invoquant des saints tels que *sîdî Mançûr*, *Sîdî `Abd al-Salâm*, *Sîdî `Abd al-Qâder*, *Sîdî Fraj*, *Sîdî Mas`ûd*, *Sîdî Marzûg Samrâ Gharbiyya* et *Jerma Bilâl*, et d'autres invoquent les *Jnûn* (les esprits) ou bien des personnalités mystiques telles que *Bû Sa`dyya*.

Donc, la *Nûba* est le répertoire musical essentiel du culte en général et de la soirée maîtresse spécifiquement, mais elle doit être précédée par un diagnostique, le « rite d'identification médiumnique » selon Ahmed Rahal, pour choisir la *Nûba* adéquate à

²⁶ MAKHLOUF, Hamdi, « Aspects musicaux du rituel thérapeutique... », p. 64-66.

chaque « patient ». Cette étape revient à *al-`Arifa*, qui est une prêtresse qui détient le savoir, peut communiquer avec les génies, diagnostique l'état des adeptes et les dirige lors des danses. Ensuite vient l'intervention du maître du culte, *al-M`allem*, appelé aussi *Yenna*, qui est le premier responsable de l'organisation de ce rituel en plus de la tâche musicale qu'il occupe, puisqu'il est le chef du groupe musical. Lors de cette étape, le groupe musical composé du *Yenna* joueur de *Gumbrî* et chanteur principale, en plus des joueurs de percussions (*Shqâshiq* et *Tabla*), jouera, en premier lieu, la *Nûba* spécifique pour *al-`Arifa* qui, en dansant, entrera dans un autre état de conscience *al-Takhmîra* (fermentation). Tout de suite, *al-M`allem* va essayer de jouer plusieurs *Nûbât*, jusqu'à trouver la *Nûba* adéquate pour « faire danser un “malade” possédé, jusqu'à la transe puis l'évanouissement²⁷ », qui prouve la manifestation de l'esprit incarné, et là commence « le rite de nomination » selon Ahmed Rahal, ou bien l'identification de cet esprit et le processus thérapeutique adéquat²⁸. Ceci pourra aboutir à un exorcisme, ou une guérison immédiate à la suite de la sortie définitive du *Jinn* (sing. *Jnûn*) du corps de l'adepte. Alors que dans d'autres cas, qu'on peut classer comme Adorcistes, le *Jinn* persiste, ce qui aboutira à établir une alliance entre le malade et son envahisseur, qui lui engendrera des séances régulières annuelles de *Stambâlî*, tout le long de sa vie.

6.2.3. Instrumentarium

Ce culte à recours à un effectif instrumental comprenant un seul instrument mélodique et une variété d'instruments de percussions qui reflètent tous une origine subsaharienne et africaine.

- ***Gumbrî* :**

C'est l'instrument caractéristique dans la musique *Stambâlî*. Il appartient aux deux familles des cordophones et membranophones ce qui le dote d'une fonction mélodico-rythmique. Il s'agit d'un type de luth à cordes pincées, probablement originaire de la Guinée et du Mali, et apporté par les esclaves à l'Afrique du Nord en passant par la région de Tombouctou. Il est doté d'une caisse de résonance cylindrique avec un plan harmonique en peau de chèvre. Les trois cordes en boyau de chèvre sont

²⁷ LAPASSADE, Georges, *Gens de l'ombre tarnses et possessions*, Paris, Meridiens/Anthropos, 1982, p. 19.

²⁸ RAHAL, Ahmed, *La communauté noire de Tunis*, p. 124-129.

appelées : *Châyib* (vieux) pour la plus grave et *Kulu* (petit) pour la moyenne et l'aiguë et elles sont accordées en quarte juste et quinte juste, de façon que la plus aiguë soit à l'octave de la plus grave. Ces cordes sont tendues, d'une part, par des rubans en cuir sur la caisse servant à l'accordage, et de l'autre, sur l'extrémité du bâton cylindrique qui sert de manche, et passant sur un chevalet sous lequel on trouve une plaque de métal comportant des anneaux, donnant ainsi à l'instrument une sonorité très particulière unissant les sons graves aux vibrations métalliques ce qui renforce son côté mystique²⁹.



Figure 5 : Le *Gumbri*.

- *Shqâshiq* :

Il s'agit du deuxième instrument emblématique du *Stambâlî*, qui appartient à la famille des idiophones. Il est formé de deux crotales métalliques appelés aussi *Qrâqib* ou *Qarqabû*. Ces types de castagnettes sont forgées symétriquement en forme de 8, chacune a pour longueur 26.3 cm et 9.5 cm de largeur maximale. L'instrument émet des sons dans un registre aigu et a un timbre métallique. Elles sont tenues par des ficelles en cuir introduites dans des perforations au milieu de l'instrument. La technique de jeu

²⁹ RAHAL, Ahmed, *La communauté noire de Tunis*, p. 34-36.

s'effectue de façon ternaire, rythmiquement parlant, par rapport au rythme de base joué par les tambours³⁰.



Figure 6 : *Shqâshiq*.

- ***Banga* :**

Appelé aussi *Tabla*, il s'agit d'un membranophone de grande taille utilisé généralement lors des cérémonies qui se déroulent à l'extérieur. Il appartient à la famille des tambours de forme cylindrique et ses deux extrémités sont couvertes par des membranes en peau de chèvre à percuter souvent avec un gros bâton en bois et aussi avec les mains, produisant ainsi des sons graves³¹.



Figure 7 : *Banga*.

³⁰ *Ibid.*, p. 36-37.

³¹ *Ibid.*, p. 38 *sqq.*

- ***Kurkutû*** :

Le *Kurkutû* est aussi un membranophone appartenant à la famille des tambours, mais de petite taille et avec une forme semi-conique comme un vase, dont la base est dirigée vers le haut et couverte d'une membrane en peau de chèvre. Cet instrument est percuté par deux petites baguettes fines produisant ainsi des sons aigus et assurant une structure rythmique semblable à celle des *Qrâqib*.



Figure 8 : Kurkutû.

Le *Stambâlî* avait recours aussi à quelques instruments qui ont disparu de nos jours, ou dont l'utilisation est devenue restreinte à d'autres répertoires :

- ***Gûgây*** :

Le *Gûgây* est un instrument à cordes frottées, deux cordes essentiellement, qui est spécifique à la confrérie *Stambâlî*. Il est conçu avec une caisse de résonance cylindrique dotée d'un plan harmonique en peau de chèvre. Les cordes sont tendues, d'une part, à la calebasse, et de l'autre, sur l'extrémité du bâton cylindrique qui sert de manche, en passant sur un chevalet en bois, leur longueur ne dépassant pas les 56 cm. Cet instrument n'est plus utilisé depuis le milieu du vingtième siècle mais, au CMAM, nous avons trouvé des enregistrements de *Stambâlî* de la confrérie de la région de Boussalem au gouvernorat de Béja, datant de 1960 et utilisant cet instrument.



Figure 9 : Gûgây

- **Qaç`a :**

Il s'agit d'un membranophone sous la forme d'un récipient creux en bois et couvert d'une peau de chèvre percutée par deux fines baguettes. De nos jours, cet instrument n'est pas utilisé que par la confrérie *Stambâli*, on le trouve aussi dans des musiques du sud tunisien, telles que celle des *`Abîd Ghbonton*³².



Figure 10 : Qaç`a.

³² Une confrérie de tunisiens, probablement originaires de l'Afrique subsaharienne. Ils vivent dans le sud tunisien et ont leur propre musique spécifique qui n'a aucune relation avec la musique *Stambâli*.

Les musiciens s'installent en forme de demi-cercle où le *Yenna*, joueur de *Gumbrî*, musicien connaisseur du répertoire musical et le plus expérimenté, occupe la place centrale. À sa droite, le meilleur joueur de *Qrâqib* pour assurer un bon déroulement du jeu rythmique ; les autres musiciens, joueurs de *Qrâqib*, de *Banga* et de *Kurkutû*, s'installent à droite et à gauche.



Figure 11 : Troupe musicale de *Ştambâlî*.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, nous allons analyser deux échantillons de *Ştambâlî*. Notre transcription concerne la *Nûba* de *Sîdî Mançûr* sur la base d'un enregistrement du *Ştambâlî* de la communauté de Sfax datant de l'année 1984. Nous avons opté pour cet enregistrement au lieu d'un autre de la période actuelle, compte tenu de la dégradation de la qualité de jeu du *Gumbrî* et du chant, peut être due à la dégénérescence du culte sur tout le territoire tunisien, étant de moins en moins sollicité par la société.

A

The image displays a musical score for a piece titled 'A'. It consists of six systems of staves. The first system is explicitly labeled 'Chant' and 'Gumbori'. The 'Chant' part is written on a treble clef staff, and the 'Gumbori' part is on a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests. The Gumbori part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often beamed together in pairs or groups of four. The Chant part is mostly composed of rests, with some melodic lines appearing in the second and third measures of each system. The overall structure is organized into six systems, each with a treble and bass staff.

A

Musical notation for system A, featuring a treble clef with whole rests and a bass clef with a rhythmic pattern of quarter notes.

A'

Musical notation for system A', featuring a treble clef with whole rests and a bass clef with a rhythmic pattern of quarter notes.

E $\text{\textcircled{S}}$ 10 fois

Musical notation for system E, featuring a treble clef with whole rests and a bass clef with a rhythmic pattern of quarter notes, including a repeat sign.

A''

Musical notation for system A'', featuring a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic pattern of quarter notes.

Musical notation for system 5, featuring a treble clef with whole rests and a bass clef with a rhythmic pattern of quarter notes.

Musical notation for system 6, featuring a treble clef with whole rests and a bass clef with a rhythmic pattern of quarter notes.

F

A'''

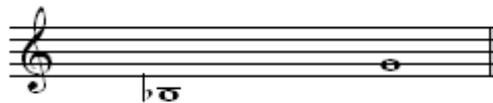
§

Fin (Ad libitum)

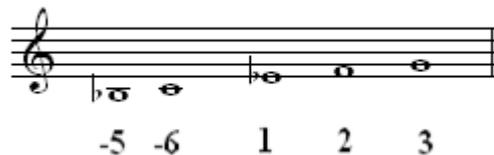
Ex. mus. 152 : *Nûba Sîdî Mañçûr* (voir CD/21).

Dès la première écoute on observe le caractère vif de cette *Nûba*, dans un rythme ternaire rappelant la musique africaine qui constitue l'origine éventuelle de ce culte. En plus, nous pouvons aussi constater une singularité caractérisant ce répertoire : il s'agit d'une polyphonie inexistante dans la plupart des interprétations musicales en Tunisie. Nous allons, tout d'abord, analyser chaque ligne à part, puis établir la relation entre les deux.

Le chant se déploie dans un ambitus ne dépassant pas la sixte majeure, de la note *si^b* jusqu'à la note *sol*, ayant comme fondamentale le degré *si^b* :



Cette ligne chantée, en alternance entre le soliste et la chorale, se présente dans un cheminement mélodique simple et dans une allure générale descendante se résumant dans une échelle pentatonique anhémitonique ayant comme fondamentale le degré *si^b*.

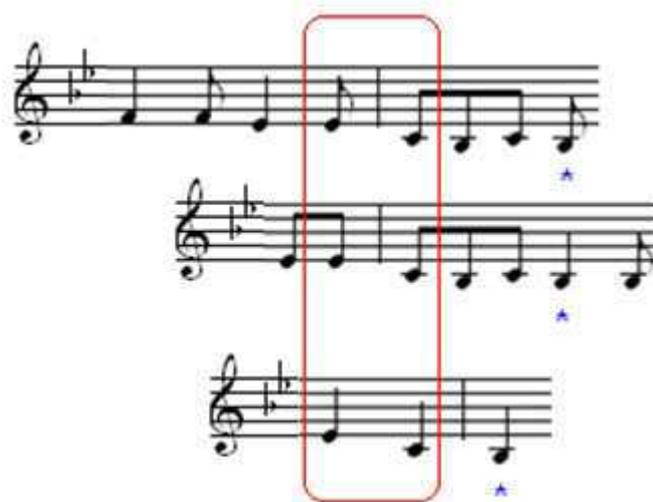


Ce cheminement mélodique est fondé sur des cellules mélodico-rythmiques répétitives. On pourra observer une grande concentration de mouvements conjoints (*mi^b* - *fa* et *fa* - *sol*), descendants et ascendants, dont on pourra déduire l'importance de ces degrés qui forment la cellule de base dans une échelle pentatonique anhémitonique, le pycnon (*mi^b*, *fa*, *sol*). :



Ex. mus. 153 : Mouvements conjoints formant le pycnon.

On pourra aussi constater d'autres mouvements répétitifs, qui ne sont pas moins importants que le pycnon ; au contraire, ils complètent l'échelle pentatonique essentiellement dans sa forme descendante en présentant une autre caractéristique de ce type d'échelle : l'omission d'un degré provoquant l'absence de demi-ton dans une échelle pentatonique anhémitonique.



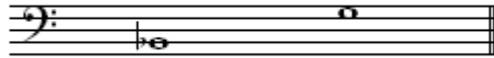
Ex. mus. 154 : Mouvements conjoints et omission du degré *ré*.

Ce saut de degré se présente aussi fréquemment dans une autre forme, n'aboutissant pas sur la tonique. Cette forme sera la base d'une accélération rythmique progressive et en alternance entre le chant et le jeu du *Gumbrî* jusqu'à la fin de la *Nûba*. Cette fin n'est pas déterminée par une durée quelconque, mais elle est en relation généralement avec le phénomène de transe dans lequel entrent les adeptes du *Stambâlî*, et ce jeu mélodico-rythmique reste en boucle jusqu'à l'évanouissement du dernier « malade », et là, le *M'Allem* joueur de *Gumbrî* intervient pour jouer librement la phrase musicale de fin.



Ex. mus. 155 : Motif mélodico-rythmique répétitif.

Quant à la ligne mélodique jouée par le *Gumbrî*, elle puise dans un registre de basse, avec une étendue ne dépassant pas la sixte majeure commençant par la note (*si^b*) et aboutissant à la note (*sol*), ayant comme fondamentale le degré (*si^b*) :



Cette ligne mélodique se présente dans un cheminement mélodique simple et dans une allure générale descendante se résumant dans une échelle pentatonique anhémitonique ayant comme fondamentale, le degré (*si^b*).



Cette pièce, nous montre bien l'importance de cet instrument et de son joueur, le *Yenna*, dans la musique *Stambâli*. En effet tout tourne autour de cet instrument, qui débute la *Nûba* et la clôture. On pourra remarquer essentiellement les motifs répétitifs qui forment le jeu de *Gumbrî* et qui se présente sous plusieurs formes :

- **Cellules prépentatoniques :**

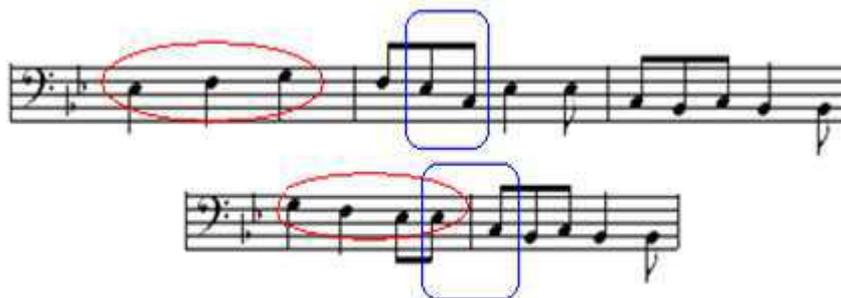
On considère comme cellules prépentatoniques les cellules d'une l'échelle apparemment pentatonique, mais incomplète. On pourra juste observer l'une des caractéristiques du pentatonisme anhémitonique, le pycnon, ou, et dans un degré plus important, le trihémiton qui est la cellule la plus fréquente dans notre cas.



Ex. mus. 156 : Cellules prépentatoniques.

- **Échelle pentatonique anhémitonique complète :**

On parle ici d'une échelle où toutes les caractéristiques du pentatonisme anhémitonique sont présentes, essentiellement le pycnon, le trihémiton et un cheminement mélodique descendant.



Ex. mus. 157 : Cheminement mélodique de l'échelle pentatonique.

En se rapprochant de la fin de la *Núba*, le jeu du *Gumbrí* est majoritairement devenu identique par rapport au chant : une accélération du tempo et la disparition de la troisième note constituant le pycnon, pour se restreindre à une cellule tetratonique ou prépentatonique qui a conservé le trihémiton.



Ex. mus. 158 : Cellules tetratoniques.

De même pour la phrase musicale finale jouée par le *Yenna* joueur de *Gumbrí*, qui est instrumentale et jouée sans accompagnement rythmique :



Ex. mus. 159 : Phrase musicale finale.

Nous pourrions considérer que le jeu du *Gumbrî* se base sur des formules mélodico-rythmiques répétitives constituant ainsi des sortes d'ostinatos. On pourra résumer les formules récurrentes ainsi :



Ex. mus. 160 : Les formules mélodico-rythmiques répétitives dans le jeu du *Gumbrî*.

Les échantillons que nous allons étudier à présent sont issus du répertoire *Ṣtambâlî* appartenant à la région de Bousselem (Beja) dans le nord-ouest tunisien, et qui utilise le *Gûgây* comme instrument mélodique au lieu du *Gumbrî*, accompagné d'instruments rythmiques tels que la *Banga* et les *Shqâshiq*. Nous allons aborder deux échantillons sur les six enregistrements existants dans les fonds de la CMAM.

Le premier échantillon concerne une *Nûba* qui puise totalement dans l'échelle pentatonique anhémitonique, la plus représentative de ce répertoire³³ :

Chorale

Solo

Ex. mus. 161 : *Nûba Ṣtambâlî* de la région de Bousselem (Béjà) (voir CD/22).

³³ CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Musique tunisienne traditionnelle : Stambali (Béjà), chants de mariage (Souk el Khemis _ Bousalem)* [En ligne]. http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/DAT-266_03 [Site consulté le 19 octobre 2018].

Comme on pourra l'observer, la pièce, avec ses deux volets, instrumental et chanté, a un ambitus ne dépassant pas l'octave, du degré *fa* jusqu'au degré *mi^b* :



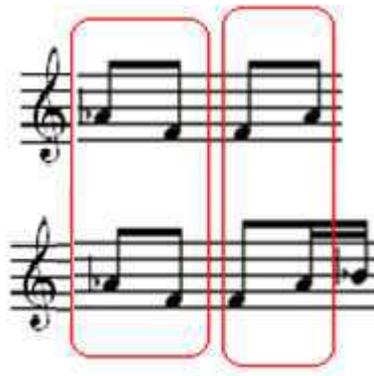
On peut déduire de la ligne de l'instrument *Gûgây*, et ceci dans tous les enregistrements consultés de ce répertoire, que le jeu se limite à quatre degrés seulement, et on pourra aussi dire que, à part les différences rythmiques, ce jeu est à peu près identique dans toutes les pièces enregistrées.

En effet, le cheminement mélodique de cette ligne, ou bien de la phrase répétitive qui la constitue, se fonde sur des mouvements conjoints ascendants et descendants pouvant ainsi former la cellule de base d'une échelle pentatonique, le pycnon :



Ex. mus. 162 : Mouvements conjoints formant le pycnon.

Ces mouvements conjoints sont directement associés à une omission du degré *sol* pour former le trihémiton *la^b, fa* ou *fa, la^b* :



Ex. mus. 163 : Omission du degré *sol*.

Ceci nous donne comme résultat une échelle prépentatonique, puisque les caractéristiques de base d'une échelle pentatonique anhémitonique sont présentes :

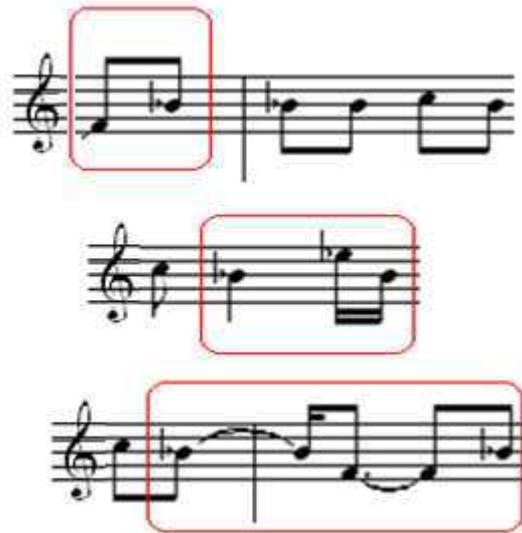


Cette échelle va être complétée par la ligne chantée, qui va conserver les mêmes mouvements conjoints :



Ex. mus. 164 : Les mouvements conjoints dans la ligne chantée.

En revanche, on pourra observer l'apparition d'intervalles basés sur des sauts de quarte ascendantes et descendantes, avec l'apparition du degré *mi^b* dans les aigus, qui montre bien l'omission des degrés *sol* et *ré*, et vont affirmer le caractère pentatonique anhémitonique de l'échelle en question :



Ex. mus. 165 : Absence des degrés *sol* et *ré*.

Cependant, nous pouvons constater que l'échelle est différente par rapport à celle de la ligne du *Gûgây*, et elle constitue une métabole par changement de l'ordre des

degrés qui la constituent et de la tonique qui forme une quarte par rapport à la précédente :



Le deuxième échantillon concerne la danse mythique évoquant l'histoire de *Bû Sa`diyya*, qui présente une petite différence par rapport aux autres chants, puisqu'on pourra constater l'apparition d'un autre degré considéré comme pyen dans les autres pièces. Nous présentons ci-après une transcription de ce chant, uniquement la ligne chantée étant donné que le jeu instrumental du *Gûgây* n'est devenu audible que dans la fin de l'enregistrement³⁴ :

Chant

X fois

Gûgây

X fois

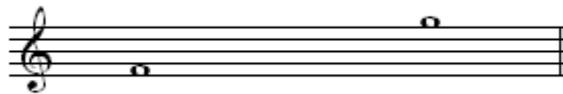
Fin

The image shows a musical transcription for the 'Chant' section of 'Bû Sa`diyya'. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Chant'. The second and third staves continue the melody. The fourth staff is marked 'X fois' at the end. The fifth staff is labeled 'Gûgây' and contains a rhythmic pattern, also marked 'X fois' and ending with 'Fin'.

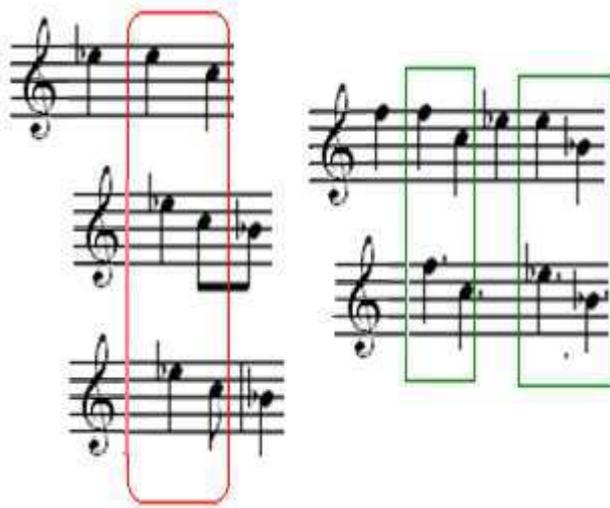
Ex. mus. 166 : *Bû Sa`diyya* (voir CD/23).

³⁴ CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Musique tunisienne traditionnelle : Sṭambali (Béjà), chants de mariage (Souk el Khemis – Bousalem)* [En ligne]. http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/DAT-266_03 [Site consulté le 19 octobre 2018].

On observe que la pièce, avec ses deux volets, instrumental et chanté, puise dans un ambitus un peu large, dépassant l'octave, du degré *fa* jusqu'au degré *sol* :



Cette danse présente deux types d'échelles pentatoniques anhémitoniques s'appuyant sur la même tonique *si^b*. Le plus intéressant dans ce chant, c'est que les mouvements conjoints sont très négligeables, alors que les intervalles de trihémiton et de quartes descendantes sont très fréquents :



Ex. mus. 167 : Redondance des intervalles de trihémiton et de quartes descendantes.

L'apparition du degré *la^b* en sous-tonique nous donne une première échelle pentatonique anhémitonique qualifiée auparavant comme l'échelle la plus représentative de ce répertoire :



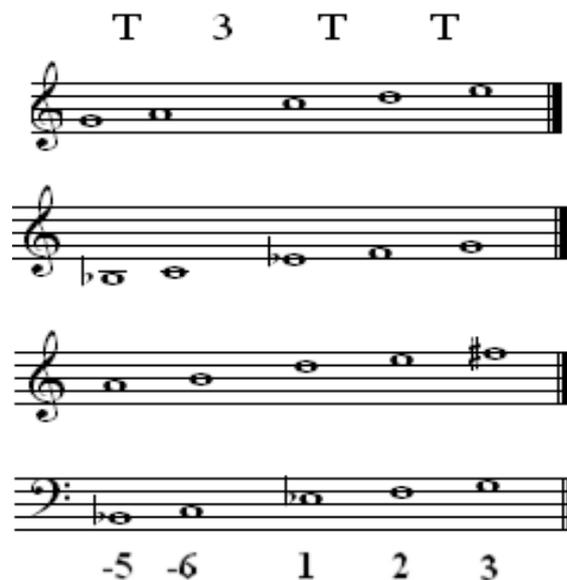
Cependant, l'apparition du degré *sol* à l'aigu pourra s'expliquer par une métabole par substitution, où ce degré a remplacé la sous-tonique *la^b* pour constituer une nouvelle échelle pentatonique anhémitonique :



La partie transcrite du jeu instrumental du *Gûgây* confirme cette métabole par substitution. En effet, la ligne mélodique du *Gûgây* a conservé son caractère prépentatonique fondé sur quatre degrés uniquement avec l'absence du pycnon et la présence du trihémiton *sol, si^b*, d'où le remplacement du degré *la^b* par le demi-ton conjoint *sol*, pour nous donner cette échelle :



Dans les répertoires de musiques sacrée, l'échelle pentatonique anhémitonique est la seule qui est présente. En effet, en plus des convergences dans l'effectif musical et le contexte social, tous les répertoires étudiés – le *Stambâlî*, al-*Wâmriyya* et al-*Isâwiyya* – ont utilisé la même échelle pentatonique anhémitonique et avec, à peu près, les mêmes caractéristiques, telles que la simplicité des thèmes interprétés fondés sur des motifs répétitifs. Ceci pourra peut-être confirmer les relations sociales qu'entreprenaient ces confréries et les influences engendrées lors des pèlerinages.



Cependant, cette échelle, bien qu'elle ait conservé son caractère anhémitonique, le répertoire *Stambâli* de la région de Béjà dans l'ouest tunisien a présenté une autre échelle, pentatonique anhémitonique, qui n'est en fait qu'une métabole par substitution de la première, où le degré 7 (*la^b*) a remplacé le degré 6 (*sol*) :

The diagram illustrates a musical transformation. On the left, a six-note scale is shown on a treble clef staff with notes corresponding to degrees 1, 2, 4, 5, and 6. The degree 6 note is circled in red. Two arrows point to the right, where two pentatonic scales are shown. The top scale has notes corresponding to degrees -7, 1, 2, 4, and 5, with the -7 note circled in green. The bottom scale has notes corresponding to degrees -5, -7, 1, 2, and 4, with the -7 note circled in green. This indicates that the original degree 6 is replaced by degree -7 in the new pentatonic scale.

CONCLUSION

Le présent travail de recherche est un essai d'analyse des répertoires traditionnels et populaires de la musique tunisienne. Au cours de cette approche nous avons pu identifier et analyser les musiques qui présentent essentiellement un aspect pentatonique, sous ses différentes formes, dans leurs systèmes musicaux.

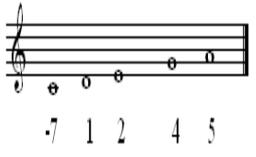
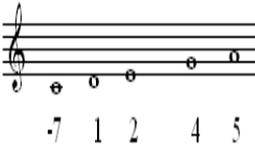
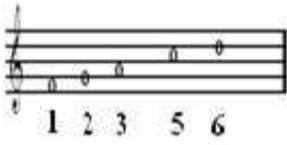
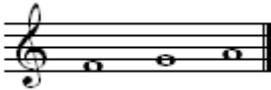
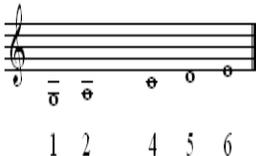
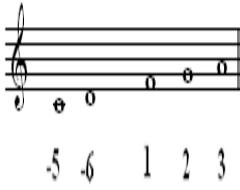
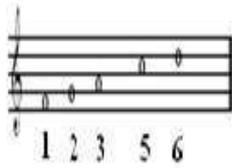
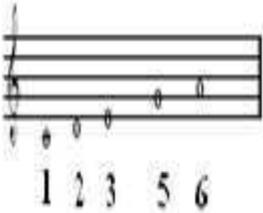
Tout d'abord, nous avons considéré nécessaire d'aborder une présentation générale du pentatonisme dans la plupart des pays du monde, jusqu'à en venir à la Tunisie, sujet principal de la recherche. Cette démarche a permis de mieux comprendre ce système musical et a montré le caractère universel du système pentatonique, qui doit être étudié en tant que système musical à part entière et non en tant que système heptatonique défectif. L'étude du pentatonisme dans la majorité des pays du monde a révélé la prépondérance d'un type d'échelle appelé pentatonique anhémitonique, qui propose des caractéristiques mélodiques identiques dans la plupart des cas étudiés, telles que le caractère descendant du cheminement mélodique, les mouvements des degrés, les rapports d'intervalles et essentiellement les mécanismes internes des métaboles ou des transpositions des échelles.

D'autres types d'échelles pentatoniques, telles que les échelles hémitoniques et équipentatoniques sont aussi présents dans plusieurs régions du monde, dépendant essentiellement des instruments d'accompagnement et de leurs accordages spécifiques, ce qui confirme le caractère universel du sujet d'étude en tant que système concret.

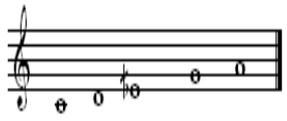
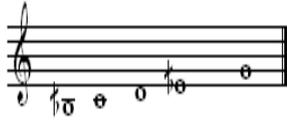
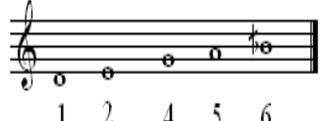
Les pays d'Afrique du Nord, essentiellement la Tunisie, ne sont pas loin de cette universalité du pentatonisme malgré la dépendance modale dans la plupart des styles musicaux locaux. Pour cela nous avons étudié, dans les deux dernières parties de la

thèse, les répertoires de la musique tunisienne concernés, non seulement de point de vue musical, c'est-à-dire systématique et modal, mais nous avons conjugué cette approche analytique, destinée à clarifier cet objet musical, avec l'étude des contextes organologiques, historiques, géographiques et sociaux qui l'ont entouré.

Dans la deuxième partie, nous avons présenté une analyse concernant l'aspect pentatonique présent dans la musique d'origine andalouse appelée *Mâlûf*, où nous avons pu mettre en lumière une variété d'échelles pentatoniques dont quelques-unes ne viennent pas de l'univers pentatonique anhémitonique du reste du monde.

	<u>Tab` Raçd</u> et <u>Tab` Nwâ</u>	<u>Tab` İçbâhân</u>	<u>Tab` Mazmûm</u>
Tonique	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>fa</i>
Aspect général	Forme descendante	Forme descendante	Forme descendante
Échelle pentatonique courante			
Pycnon principal			
Métaboles pentatoniques	  		 

Cependant, d'autres échelles sont spécifiques à ce répertoire, où quelques-unes utilisent des quarts de ton, essentiellement sur le dernier degré dans la cellule de base d'une échelle pentatonique anhémitonique, le pycnon :

	<i>Tab` Dîl</i>	<i>Tab` Içbâhân</i>
Tonique	<i>do</i>	<i>sol</i>
Aspect général	Forme descendante	Forme descendante
Échelle pentatonique identique	 1 2 3 5 6	 1 2 3 5 6
Métaboles pentatoniques	 -7 1 2 3 5  1 2 4 5 7  -7 1 2 4 5	 1 2 4 5 6

Une des caractéristiques les plus importantes dans ce répertoire est l'alternance modalité/pentatonisme présente dans presque toutes les *Nûbât* étudiées et qui ne pourrait que renforcer l'hypothèse de l'influence de la grande diversité socioculturelle présente en Andalousie sur l'élaboration de ce répertoire, avant qu'il ne vienne s'installer dans les pays du Maghreb après la chute de l'empire islamique dans la péninsule Ibérique. L'analyse comparative entre la *Nûba Raçd* tunisienne et son homologue au Maroc renforce ces propos avec toutes les convergences que nous avons

extraites, qui démontrent la relation étroite entre ces deux *Nûbât*, voire entre les deux répertoires concrètement. Ceci pourra prouver en quelque sorte que cette richesse et cette variété dans le système modal andalou en général ne sont que la conséquence d'un métissage qui s'est produit au fur et à mesure que la création musicale s'est établie, et non à cause d'une combinaison ultérieure.

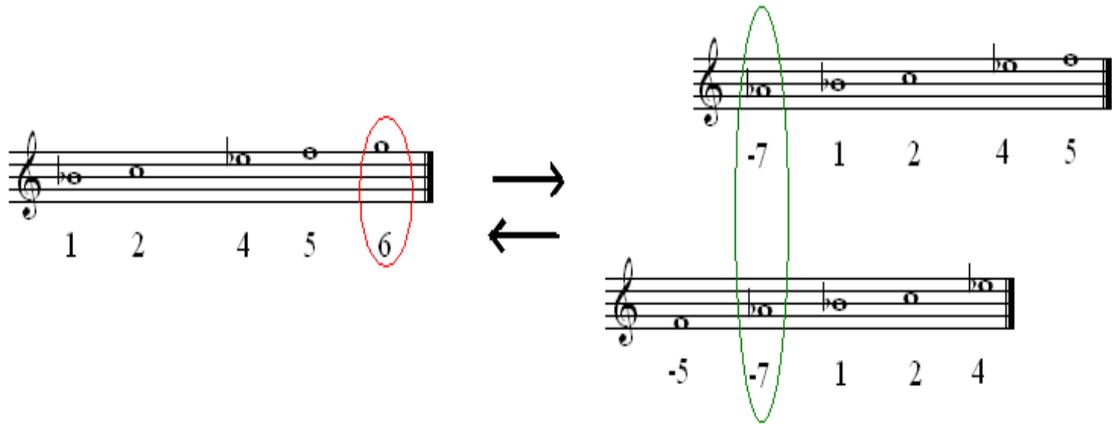
Enfin, la troisième partie s'est consacrée à l'analyse des répertoires musicaux populaires, profanes et sacrés. Et pour que cette approche analytique prenne de la valeur, nous avons diversifié nos terrains de recherche sur tout le territoire tunisien et nous nous sommes aussi référés aux travaux de recherche évoquant les répertoires de musiques populaires concernées par ce travail, ainsi qu'aux fonds du CMAM qui s'est investi depuis longtemps dans la collecte de la plupart des répertoires musicaux en Tunisie. Les résultats obtenus montrent bien la simplicité mélodique et rythmique des échantillons étudiés, présentant en même temps une variété d'échelles pentatoniques anhémitoniques et hémitoniques.

En effet, l'étude analytique dans cette partie a montré l'unité entre les répertoires étudiés concernant les échelles pentatoniques sur lesquelles ils se fondent, malgré leurs variétés et la multiplicité des répertoires et des terrains de recherche. Tout d'abord, on pourra déduire qu'il ya une échelle pentatonique anhémitonique qui est fréquente dans tous ces répertoires, mis à part la tonique qui change d'un style à un autre dépendant essentiellement de l'instrument mélodique ou bien de l'étendue vocale du chanteur :

T 3 T T

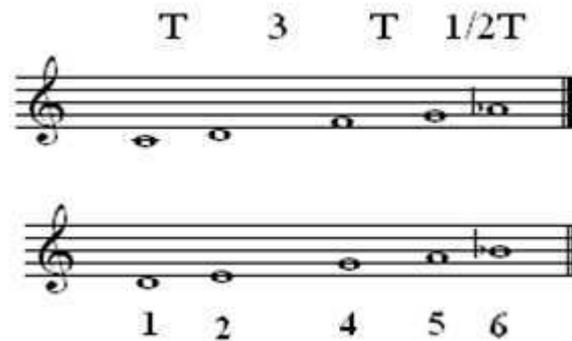
-5 -6 1 2 3

La seule échelle qui sort de ce contexte est jouée sous deux formes dans le répertoire de *Stambâli* de la région de Béjà et présente une métabole pentatonique par substitution :

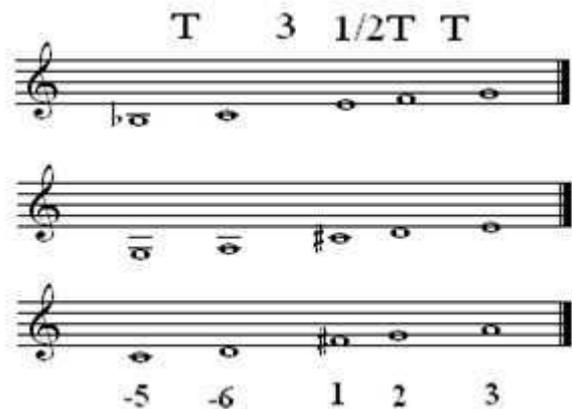


De même, pour les types d'échelles pentatoniques hémitoniques, nous avons constaté que deux échelles sont dominantes dans la majorité des répertoires profanes étudiés, avec les mêmes raisons signalées auparavant quant aux changements de tonique :

- Premier type d'échelle :



- Deuxième type d'échelle :



En résumé, cette approche a montré l'existence du pentatonisme dans la plupart des musiques en Tunisie. En effet, même le répertoire d'origine andalouse a présenté des systèmes pentatoniques, quelques-uns ne sortant pas du caractère universel de ce système, alors que d'autres nous offrent des métissages qui pourraient être ajoutés à l'univers pentatonique, tels que la présence du quart de ton dans plusieurs cas, ainsi que la dualité ou l'alternance usuelle modalité/pentatonisme qu'ont présentée la plupart des *Nûbât* de *Mâlûf* étudiées. Ceci reflète le métissage socioculturel sur lequel était fondée la société andalouse, et pourra appuyer l'hypothèse de l'apport des communautés berbères et africaines qui ont pris part à cette société. Or, puisque ces propos ne pourraient pas être catégoriques, l'éventuelle influence des musiques populaires locales sur le *Mâlûf* reste toujours valable, même à des degrés minimes, parce que, comme l'évoque la citation par laquelle a commencé ce travail, la culture, dont la musique fait partie, reste toujours en continuelle évolution à la suite des échanges avec l'autre, par emprunts ou par rejets.

Nous nous sommes fondé dans l'approche analytique du répertoire traditionnel *Mâlûf* sur les deux transcriptions officielles, qui présentent déjà un corpus très riche. Or, il existe d'autres versions orales de ce même répertoire, spécifiques à quelques régions tunisiennes, qui pourront en quelque sorte être une confirmation des résultats obtenus par l'analyse des versions officielles, ou bien qui pourront être une projection pour d'autres ouvertures et d'autres facettes du pentatonisme tunisien.

Nous pourrions dans l'avenir enrichir cette recherche en faisant une analyse comparative plus vaste et plus pointue, englobant les répertoires complets de musique andalouse et même les répertoires de musiques populaires dans tous les pays du Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie et Lybie) et aussi en Espagne, s'il en reste. Ceci pourra être un apport complémentaire pour ce travail et donnera plus d'ouverture et de clarification aux systèmes musicaux utilisés. Cette recherche pourra être un premier palier pour élaborer une cartographie du pentatonisme dans l'Afrique du Nord, et pourquoi pas dans le monde entier, ce qui aidera peut-être à déterminer l'évolution de ce système, historiquement et géographiquement.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

En plus des travaux de terrain, qui ont constitué des sources importantes pour ce travail, nous ajoutons ci-après les autres sources consultées.

Ouvrages

MINISTÈRE DE LA CULTURE, *al-Turâth al-Mûsîqî al-Tunisi* (Le patrimoine musical tunisien), 9 fascicules, Tunis, 1961-1963.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Ghâyatu al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi` li Daqâ'iqi Raqâ'iqi al-Mûsîqa wa al-Ghinâ'* (L'extrême bonheur et entente des somptueux détails de la musique et du chant), dans *Sfâyin al-Mâlûf al-Tûnisî*, Tunis, al-Dâr al-'arabyya li al-Kitâb, 2005, 478 p.

Sitographie

CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collecte sur terrain _gouvernorat de Kébili : Délégation Kébilli nord (Talmine)* [En ligne]. <http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/CD-180-3>

CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collecte du patrimoine musical, gouvernorat du Kef.* [En ligne]. <http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/CD-2444-1-04>

CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collecte du patrimoine musical, gouvernorat du Kef.* [En ligne]. <http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/CD-245-1>

CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collecte sur terrain – Gouvernorat du Kef : délégations d’Essers et Tajerouine* [En ligne]. <http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/CD-178-3>

CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Collection : Chants de femme de Hedjil – Délégation de Fernana* [En ligne]. http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/Chants_Femme_Fernana_008.

CENTRE DES MUSIQUES ARABES ET MÉDITERRANÉENNES, *Musique tunisienne traditionnelle : Stambali (Béjà), chants de mariage (Souk el Khemis – Bousalem)* [En ligne]. http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/DAT-266_03

Discographie

ANTHOLOGIE DU MÂLÛF, Musique arabo-andalouse, Nûba al-Asbahân, vol. 3, Maisons des cultures du monde, Paris, 1993.

ANTHOLOGIE DU MÂLÛF, Musique arabo-andalouse, Nûba al-Dhîl, vol. 1, Maisons des cultures du monde, Paris, 1993.

Orchestre et Chorale de la Radio tunisienne, *Nûba Raçd*, 1959.

Orchestre et Chorale de la Radio tunisienne, *Nûba Mazmûm*, 1959.

Vidéos

Nûba Nwâ, Enregistrement personnel, Rachidia Section Sousse, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et encyclopédies

Encyclopædia Universalis, version CD.

HONEGGER, Marc [dir.], *Connaissance de la musique*, Paris, Bordas, 1995, 1147 p.

HONEGGER, Marc [dir.], *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, 1111 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques [dir.], *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Montréal, Actes Sud/Cité de la musique, 2007, 1253 p.

VIGNAL, Marc [dir.], *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1990, 882 p.

Ouvrages et travaux de recherche

ABDUL-WAHAB, Hassan Hossni, *Waraqat (Feuillets)*, première partie, Tunis, Librairie Al-Manar, 1965, 472 p.

ABDUL-WAHAB, Hassan Hossni, *Waraqat (Feuillets)*, deuxième partie, Tunis, Librairie Al-Manar, 1981, 532 p.

ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *al-mûsiqâ al-andalusyya al-maghribyya (LA musique andalouse marocaine)*, Koweït, Le monde de la connaissance, 1988, 272 p.

ABD AL-JALIL, Abd al-azîz ben, *Madkhal ilâ târikh al-mûsiqâ al-maghribyya (Histoire de la musique marocaine)*, Koweït, Le monde de la connaissance, 1983, 264 p.

AGEILY ABUDERBALA, Ramadan Al-, « Folk Song in Ghadames Region in Libya : An analytical study in folk music », Thèse de Doctorat en Musicologie, Université des Sciences et de la Technologie du Soudan, 2009, 155 p.

- ALEXANDRE, François, STERN, Monika [dir.], *Musiques du Vanuatu : Fêtes et Mystères*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2013, 67 p.
- AOUANI, Yamina, « La représentation des femmes dans la tradition orale berbère ; le chant rituel du mariage et la chanson traditionnelle (Le parler tachelhit du sud-ouest marocain) », Thèse de Doctorat en langues, linguistique et traduction, Université Laval, 2000, 436 p.
- AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : Structure et méthodologie*, Paris, SELAF, 1985, 905 p.
- AUBOUX, François, *L'Art du raga. La musique classique de l'Inde du Nord*, Paris, Musique ouverte, 2003, 220 p.
- AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*, Casablanca, Éditions Eddif, 1992, 189 p.
- AYDOUN, Ahmed, *Azwân la musique Hassanie : voyage au cœur du Maroc Saharien*, Rabat, DTG Société Nouvelle, 2011, 248 p.
- BADR, Ahmed, *al-Andalus wa Hadhâratuhâ (L'Andalousie et sa Civilisation)*, Vol.1., Damas, Librairie Atlas, 1969, 276 p.
- BALANDIER, Georges et MERCIER, Paul [dir.], *Notes sur les théories musicales maures à propos de chant enregistrés*, Lisbonne, Junta de investigações coloniais, 1952, 191 p.
- BASSET, Catherine, *Musiques de Bali à Java l'ordre et la fête*, Arles, Musiques du monde, 1995, 182 p.
- BENAISSA, Naoufel, « Étude analytique de l'évolution du Tba` tunisien dans la première moitié XXème siècle », Thèse de Doctorat, Université Sorbonne Paris 4, 1997, 548 p.
- BEYHOM, Amine, « Systématique modale », Thèse de Doctorat, Université Sorbonne Paris 4, 2003, 874 p.
- BRANDILY, Monique, *Introduction aux musiques africaines*, Paris, Musiques du monde, 1997, 160 p.
- CAMPS, Gabriel, *Berbères Mémoire et identité*, Arles, Musiques du monde, 2007, 352 p.
- ÇANFAOUI, Fethî al-, *Târîkh al-'âlât al-Mûsîqyya al-Sha`byya al-Maçryya (Histoire des instruments de musique populaires égyptiennes)*, Le Caire, Direction égyptienne générale du livre, 2000, 175 p.
- CHAARANI SANJAKDAR, Mona al-, *Târîkh al-mûsîqa al-'arabyya wa 'alâtihâ (L'histoire de la musique arabe et ses instruments)*, Beyrouth, les livres scientifiques, 1987, 199 p.
- CHAILLEY, Jacques, *Éléments de philologie musicale : Recherche des principes, intervalles et échelles*, Paris, Leduc, 1985, 180 p.

- CHARRY, Eric, *Mande Music : Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, 500 p.
- CHAWWÂF, Qasem al-, *Akhbâr 'ûgârît wa mûsiqâ min 'ûgârît (Révélation d'Augharite et musique d'Augharrite)*, Damas, Maison Thalès, 1999, 132 p.
- CHOTTIN, Alexis, *Tableau de la Musique Marocaine*, Paris, Geuthner, 1999, 223 p.
- COULON, Rémi, *Maths et Musique*, [en ligne]. <http://rcoulon.perso.math.cnrs.fr/papiers/musique.pdf> [Site consulté le 25 mars 2017].
- CURT, Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton and Company, 1940, 505 p.
- DANIÉLOU, Alain, *La musique de l'Inde du Nord*, Saint-Clément, Hermès, 1995, 144 p.
- DELAPORTE, Hélène, *Grèce KOUMPANIA XALKIAS Musiciens traditionnels d'Épire*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2004, 29 p.
- DRAOUIL, Abdelkhalek, « al-Mandhûma al-mûsîqyya lî 'âlâti al-Goçbâyâ fî al-machhad al-Hadhârî bi minṭaqati Nefzâwa (Le système musical de l'instrument al-Goçbâyâ dans le milieu citadin dans la région de Nefzâwa) », Mémoire de Master en Esthétiques, Sciences et Techniques de musique, Institut supérieur de musique de Sousse, 2010, 186 p.
- DUVELLE, Charles, *Aux sources des musiques du monde, musiques de traditions orales*, Paris, UNESCO, 2010, 187 p.
- EL MAGHREB RABBAJ, Said, « Les sources théoriques de la nouba marocaine dite "al-ala al-andalusiya" ou historicité de la musique andalouse marocaine », Thèse de Doctorat, Université Sorbonne Paris 4, 1997, 413 p.
- ERLANGER, Baron Rodolphe d', *La musique arabe*, 6 tomes, Paris, Gueuthner, 1949.
- FALARDEAU, Victor, *Le Système musical amérindien*, [en ligne]. <http://systememusicalamerindien.wordpress.com> [Site consulté le 19 mars 2018].
- FÉTIS, François-Joseph, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, vol. 1, Paris, Didot, 1869, 527 p.
- GALPIN, Francis William, *The music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge, University Press, 1937, 110 p.
- GORDON, Murray, *L'esclavage dans le monde arabe*, Paris, Laffont, 1987, 276 p.
- GOUJA, Zouheir, « Communauté noire et tradition socioculturelle Ibadhite de Jerba (Approche ethnomusicologique) », Thèse de doctorat, Université Paris 8, 1997, 576 p.

- GOUDET, Georges, *Les instruments à vent*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, 126 p.
- GRÜND, Françoise et BOIS, Pierre [dir.], *ÉTHIOPIE Chants d'amour*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 1997, 21 p.
- GRÜND, Françoise et BOIS, Pierre [dir.], *Chant des femmes de la vieille Russie*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2004, 21 p.
- GRÜND, Françoise et BOIS, Pierre [dir.], *Musiques De La Toundra Et De La Taïga Bouriates, Yakoutes, Toungouses, Nenets et Nganasan*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2002, 21 p.
- GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, 398 p.
- GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse : L'empreinte du Maghreb*, Montréal, Fleurs Sociales, 2000, 528 p.
- HANDSCIN, Jacques, *Der Toncharakter*, Zurich, Atlantis, 1948, 436 p.
- HARCOURT Raoul et Marguerite d' [dir.], *La musique des Incas et ses survivances*, Paris, Paul Geuthner, 1925, 576 p.
- HARFOUCHE, Saja, « Le zâr, Musiques et possession en Égypte », Mémoire de Maîtrise en Anthropologie sociale et ethnologie, Université Paris-IV Sorbonne, 2002, 116 p.
- HIRIGOYEN BIDART, Marie, « Le chant basque monodique (1897-1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales », Thèse de doctorat en Musique, Université Toulouse 2, 2012, 350 p.
- HOPPÁL, Mihály et SIPOS, Janos [DIR.], *Shaman Songs*, Budapest, International Society for Shamanistic Research, 2010, 71 p.
- IBN KHALDÛN, Abderrahmân, *al-Muqaddima (Prolégomènes)*, Damas, Dâr al-Balkhî, Volume 2, 2004, 544 p.
- ÏD, Youssef, *Rihlat al-tarab fî aqtâr al-'arab, (Voyage du Tarab dans les pays arabes)*, Beirut, Dâr al-fîkr al-lubnânî, 1993, 224 p.
- JANKOWSKY, Richard, *Stambeli Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2010, 256 p.
- JARGY, Simon, *La musique arabe*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, 127 p.
- KAMMOUN, Mohamed Ali, « Les nouvelles tendances instrumentales improvisées en Tunisie Enjeux esthétiques, culturels et didactiques du jazz, de la modalité et du métissage », Thèse de Doctorat en Musicologie, Université de Paris Sorbonne (PARIS-IV), 2009, 399 p.
- KRAUS, Alexandre, *La musique du Japon*, Florence, Imprimerie de l'Arte della stampa, 1879, 95 p.

- KRIAA AYDI, Noura, « Ghâyat al-Surûr wa al-Munâ al-Jâmi` li Daqâ`iqi Raqâ`iqi al-Mûsîqa wa al-Ghinâ` Tahqîq wa sharh (L'extrême bonheur et entente des somptueux détails de la musique et du chant Commentaire et explication) », Thèse de doctorat en Musicologie, Université de Tunis, 2017, 657 p.
- LAADE, Wolfgang, *Musique tunisienne traditionnelle*. Vol. III : *Stambali (Béjà), chants de mariage (Souk el Khemis _ Bousalem)*, [En ligne]. http://http://phonotheque.cmam.tn/archives/collections/DAT-266_03/ [Site consulté le 22 octobre 2018].
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, La Découverte, 2005, 394 p.
- LAGRANGE, Frédéric, *Musiques d'Égypte*, Arles, Musiques du monde, 1996, 176 p.
- LAPASSADE, Georges, *Gens de l'ombre tarnses et possessions*, Paris, Meridiens/Anthropos, 1982, 208 p.
- LALOY, Louis, *La musique chinoise*, Paris, Henri Laurens, 1910, 127 p.
- LE BOMIN, Sylvie, *Musiques Bateke Mpa Atege Gabon*, Sépia, 2004, 126 p.
- LÉVY-BOSSI, Richard, *Instruments de Musique de Polynésie : Percussions, Instruments à vent, instruments à cordes*, Tahiti, les archives de l'Eden, 2002, 60 p.
- LEWIS, Bernard, *Race et couleurs en pays d'Islam*, Paris, Payot, 1982, 163 p.
- LEYMARIE, Isabelle, *Musiques Caraïbes*, Arles, Musiques du monde, 1996, 176 p.
- LOMBARD, Maurice, *L'Islam dans sa première grandeur VIIIe-XIe siècle*, France, Flammarion (Champs Histoire), 2014, 286 p.
- LONCKE, Sandrine, *Burkina Faso, la voix des Peuls*, Paris, CNRS/Musée de l'Homme, 1997, 43 p.
- LORTAT-JACOB, Bernard, « La musique de village des Ayt Mgun berbères sédentaires du Haut Atlas », Thèse de Doctorat, Université de Paris, 1973, 96 p.
- LORTAT-JACOB, Bernard, *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, 1980, Mouton Éditeur, 152 p.
- LOTH, Gaston, *Histoire de la Tunisie depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, A. Colin et Cie, 1898, 295 p.
- MAHDI, Saleh, *Maqâmât al-Mûsîqâ al-`Arabyya (Les modes de la musique arabe)*, Tunis, Institut de la Rashîdyya, 1982, 244 p.
- MAHFOUFI, Mehenna, *Chants de femmes en Kabylie, Fêtes et rites au village*, Paris, Ibis Press, 2005, 289 p.

- MAKHLOUF, Hamdi, « Aspects musicaux du rituel thérapeutique chez le Sūṭūmbālī de Sfax », Mémoire de DEA en Ethnomusicologie, Paris 8 Université Vincennes – Saint-Denis, 2004, 120 p.
- MAKNI, Bassem, « Le Mâlûf tunisien : l'exemple de la nûba asba'ayn : étude analytique et comparative », Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris 4-Sorbonne, 2002, 558 p.
- MAKNI, Hafedh, « Théorie et pratique du système modal tunisien », Thèse de Doctorat d'Histoire de la Musique et Musicologie, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998, 1000 p.
- MASMOUDI, Mohamed, « al-Fazzâ'î Dirâsa tahlilyya wa muqârana li namûdaj min al-khiṭâb al-'iqâ'î fi al-bilâd al-tûnisyya (Étude analytique et comparative du langage tambouriné en Tunisie) », Mémoire de Master en Musicologie, Université de Tunis, 2006, 166 p.
- MAQQARI, Ahmed Ibn Muhammad al-, *Nafh al-Tîb (Le souffle du parfum)*, vol. 3, Beirut, Dar al-Fikr, 1998, 410 p.
- MAQQARI, Ahmed Ibn Muhammad al-, *Nafh al-Tîb (Le souffle du parfum)*, vol. 4, Beirut, Dar al-Fikr, 1998, 430 p.
- MARCK, Oriane, « La musique dans la société traditionnelle au royaume Kongo (XVe-XIXe siècle) », Mémoire de Master 1 en Sciences humaines et sociales, Université Pierre-Mendès-France Grenoble, 2011, 175 p.
- MECHERI-SAADA, Nadia, *Musique Touareg de l'Ahaggar (Sud algérien)*, Paris, Awal-L'harmattan, 1994, 256 p.
- MONCHICOURT, Charles, *L'expédition espagnole de 1560 contre l'île de Djerba*, Paris, Ernest Leroux, 1913, 271 p.
- MUKHERJEE, Prithwindra, *Thât/Mêlakartâ. Les échelles fondamentales de la musique indienne du Nord et du Sud*, Paris, Éditions Publibook Université, 2010, 492 p.
- MU'NIS, Husîn, *Ma'âlim Târîkh al-Maghrib wa al-Andalus (Les traits d'histoire du Maghreb et d'Andalousie)*, Damas, Dar al-Rashâd, 2004, 519 p.
- NIKIPROWETZKY, Tolia, *Trois aspects de la musique africaine : Mauritanie- Sénégal-Niger*, Paris, Office de coopération radiophonique, 1942, 93 p.
- PICARD, François, *La Musique chinoise*, édition corrigée, augmentée et mise à jour, Paris, Éditions YOU-FENG, 2003, 187 p.
- PICARD, François, *Lexique des musiques d'Asie orientale (Chine, Corée, Japon, Vietnam)*, Éditions YOU-FENG, Paris, 2006, 192 p.
- POCHÉ, Christian, *La musique arabo-andalouse*, Arles, Musiques du monde, 1995, 153 p.

- POWNE, Michael, *Some aspects of indigenous Ethiopian music, Ecclesiastical and Secular*, [En ligne]. <http://theses.dur.ac.uk/9700> [Site consulté le 24 février 2016].
- RACHID, Sobhi Anouar, *al-'Âlât al-Mûsîqyya fî al-`ûçûr al-Islâmyya (les instruments musicaux dans les époques islamiques)*, Bagdad, Maison de la liberté, 1975, 288 p.
- RAULT, Lucie, *Musiques de la tradition chinoise*, Arles, Musiques du monde, 2000, 187 p.
- REINHARD, Ursula et Kurt, *Musique de Turquie*, Paris, Buchet/Chastel (Les Traditions Musicales), 1969, 271 p.
- REZGUI, Sadok, *al-'Aghânî al-Tûnisyya (les chansons tunisiennes)*, Tunis, Maison Tunisienne d'Édition, 1989, 457 p.
- RIEMANN, Hugo, *Folkloristische Tonalitätsstudien (Étude des tonalités folkloriques)*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916, 112 p.
- ROUANET, Jules, « La musique arabe dans le Maghreb », dans LAVIGNAC, Albert et LA LAURENCIE, Lionel de, *Encyclopédie de la musique*, vol. 5, Paris, Delagrave, 1913, 132 p.
- ROVSING-OLSEN, Miriam, *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Arles, Musiques du monde, 1997, 152 p.
- SAÏDANI, Maya, *Musiques et danses traditionnelles du patrimoine algérien*, Tlemcen, Showtime, 2013, 266 p.
- SALLAMI, Rachid, *Mut`atu al-Asmâ` fî `ilmi al-Samâ` (La jouissance des auditions dans la science musicale)*, Étude de Manuscrit, Carthage, Bayt al-Hikmah, 2019, 381 p.
- SALLÉE, Pierre, *Étude sur la musique du Gabon*, Travaux et documents de l'O.R.S.T.O.M., Paris, 1978, 93 p.
- SCHAEFFNER, André, *Origines des instruments de musique*, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 1968, 509 p.
- SHAMI, Yûnes al-, *al-Nawbât al-Andalusyya al-Mudawwana bi al-Kitâba al-Mûsîqyya, Nawbat al-Raçd (Les Nûbât andalouses et leurs transcriptions, La Nûba Raçd)*, Sala, Beni Aznesin, 2009, 367 p.
- SHARP, Cecil James, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Oxford University Press, 1932, 436 p.
- SHON, Eun Kyung, « Le Sinawi, évolution et artistisation : études analytiques des caractéristiques musicales (Corée) », Thèse de doctorat en musicologie (spécialité ethnomusicologie), Université Paris-Sorbonne, 2012, 317 p.
- SIALA, Mourad, « La Hadra de Sfax : rite soufi et musique de fête », Thèse de doctorat en Musicologie, Université de Paris X, 1994, 668 p.

- SLAMA, Khaled, « Mâlûf al-Jidd ou Kalâm al-Jidd, le Répertoire musical « sérieux » ou religieux en Tunisie, approche analytique et approche sociologique », Thèse de doctorat en Ethnomusicologie, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998, 579 p.
- SNOUSSI, Manoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, vol. 1, Tunis, SIMPACT, 2004, 154 p.
- SOULIÉ, Georges, *La Musique en Chine*, Paris, Ernest Leroux, 1911, 119 p.
- SUM, Maisie, « Music of the *Gnawa* of Morocco : Evolving Spaces and Times », Thèse de doctorat en philosophie, Université de British Columbia, 2012, 365 p.
- TAGHOUTI, Kamel, « 'Âlat al-Gaçbah fî al-Bilâd al-Tûnisyya (L'instrument Gaçbah dans le territoire tunisien) », Mémoire de Master en Esthétiques, Sciences et Techniques de musique, Institut supérieur de musique de Sousse, 2014, 194 p.
- TALBI, Mohamed, *Écrits sur l'histoire d'Ifrikiya*, vol. 4, Tunis, Fondation Nationale Carthage, 1994, 215 p.
- TAMBA, Akira, *Musiques traditionnelles du Japon*, des origines au XVIe siècle, PARIS, 2001, Actes Sud, 157 p.
- TOUMA, Habib Hassan, *La Musique Arabe*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, 165 p.
- TRAN, Van Khê, *VIET NAM Musique bouddhique de Huê' Khai Kinh Cérémonie d'ouverture des textes sacrés*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2006, 29 p.
- TRAN, Van Khê, *Musique du Viet-Nam*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, 239 p.
- TRIKI, Lobna, « L'artisanat berbère : permanence des matériaux, symbolisme des formes. Étude historique et anthropologique, de l'antiquité à nos jours », Thèse de Doctorat en Archéologie, Paris, Université Paris Ouest-Nanterre, 2014, 261 p.
- VOISIN, Frédéric, « L'accord des xylophones Gbaya et Manza de Centrafrique », Mémoire de Master 2, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1993, 210 p.
- ZOUARI, Amine, *al-Rawâsib al-'Ifriqiyya fî al-Thaqâfa al-Cha`biyya al-Tûnisiyya (Les empreintes africaines dans la culture populaire tunisienne)*, Sfax, Librairie Alaeddine, 2019, 256 p.
- ZOUARI, Lassad, « Les formules rythmiques (Awzân) dans la musique arabe traditionnelle », Thèse de doctorat en Musicologie, Université de Paris-Sorbonne, 1997, 633 p.

Articles

- ABDALLAH KHALIFA, Khaled, « 'Âlat al-Çurnây wa Fann al-Lîwâ (L'instrument Çurnây et l'art de la Lîwâ) », *Culture populaire*, vol. 17 (2012), p. 119-133.
- ABDALLAH KHALIFA, Khaled, « al-Tumbûra (La Tamboura) », *Culture populaire*, vol. 19 (2012), p. 133-143.
- ABITBOL, Michel, « Juifs maghrébins et commerce transsaharien (VIII^e- XV^e siècles) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, T. 66, n° 242-243 (1979), [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1979_num_66_242_2187 [Site consulté le 19 août 2018], p. 177-193.
- ABRAHAM, Otto et HORNBOSTEL, Erich Moritz von [dir.], « Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner (Études sur le système de son et la musique des Japonais) », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 4, n° 2 (1903), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929003> [Site consulté le 9 avril 2016], p. 302-360.
- ADISS, Stephen, « Hat a Dao, the Sung Poetry of North Vietnam », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 93, n° 1 (1973), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/600514> [Site consulté le 20 mai 2017], p. 18-31.
- AKPABOT, Samuel, « Theories on African Music », *African Arts*, vol. 6, n° 1 (1972), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3334644> [Site consulté le 10 juin 2016], p. 59-62, 88.
- ALTER, Andrew, « Garhwali Bagpipes : Syncretic Processes in a North Indian Regional Musical Tradition », *Asian Music*, vol. 29, n° 1 (1998), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/834409> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 1-16.
- ARETZ, Isabel, « Musicas pentatónicas en Sudamérica (Musique pentatonique en Amérique du Sud) », *Separata de 'Archivos venezolanos de folklore*, n° 2 (1952), [en ligne]. <http://fr.scribd.com/document/359082831> [Site consulté le 29 octobre 2016], p. 4-27.
- ARETZ, Isabel, « The Polyphonic Chant in South America », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [en ligne]. <http://fr.scribd.com/document/942185> [Site consulté le 28 octobre 2016], p. 49-53.
- AROM, Simha et KHALFA, Jean [dir.], « Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale », *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 1 (1998), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/947326> [Site consulté le 27 février 2016], p. 5-17.
- AROM, Simha, « La "mémoire collective" dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale », *Revue de Musicologie*, t. 76, n° 2 (1990), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/947259> [Site consulté le 27 février 2016], p. 149-162.

- AROM, Simha, « Le syndrome du pentatonisme africain », *Musicae Scientiae*, vol. 1, n° 2 (1997), [En ligne]. <https://doi.org/10.1177/102986499700100201> [Site consulté le 4 mars 2016], p. 159-163.
- AROM, Simha, « Instruments de musique particuliers à certaines ethnies de la république centrafricaine », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/942194> [Site consulté le 27 février 2016], p. 104-108.
- AROM, Simha, « Systèmes Musicaux en Afrique Subsaharienne », *Canadian University Music Review*, vol. 9, n° 1 (1988), [En ligne]. <http://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1988-v9-n1-cumr0510/1014922ar> [Site consulté le 6 mars 2016], p. 1-18.
- AUGIER, Pierre, « La musique populaire au Sahara algérien », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1973, [En ligne]. http://aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1973-12_41.pdf [Site consulté le 7 janvier 2018], p. 169-179.
- BANTI, Giorgio et GIANNATTASIO, Francesco [dir.], « Music and Metre in Somali Poetry », *African Languages and Cultures*, n° 3 (1996), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/586655> [Site consulté le 18 février 2016], p. 83-127.
- BARTÓK, Béla et BAKER, Théodore [dir.], « Hungarian Peasant Music », *The Musical Quarterly*, vol. 19, n° 3 (1933), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/739077> [Site consulté le 3 février 2017], p. 267-287.
- BAUD-BOVY, Samuel, « L'accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne », *Revue de Musicologie*, t. 53, n° 1 (1967), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/926960> [Site consulté le 4 février 2017], p. 3-20.
- BAUD-BOVY, Samuel, « Le dorien est-il un mode pentatonique ? », *Revue de Musicologie*, vol. 64, n° 2 (1978), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928234> [Site consulté le 4 février 2017], p. 153-180.
- BAUD-BOVY, Samuel, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie*, vol. 58, n° 2 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928829> [Site consulté le 4 février 2017], p. 153-16.
- BAUMANN, Max Peter, « Music, Dance, and Song of the Chipayas (Bolivia) », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 2, n° 2 (1981), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/779938> [Site consulté le 30 octobre 2016], p. 171-222.
- BAUMANN, Max Peter, « The Kantu Ensemble of the Kallawayá at Charazani (Bolivia) », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 17 (1985), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768440> [Site consulté le 30 octobre 2016], p. 146-166.
- BECKER, Judith Omans, « Music of the Pwo Karen of Northern Thailand », *Ethnomusicology*, vol. 8, n° 2 (1964), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/849858> [Site consulté le 13 juin 2017], p. 137-153.

- BÉHAGUE, Gerard, « Regional and National Trends in Afro-Brazilian Religious Musics : A Case of Cultural Pluralism », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 27, n° 1 (2006), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4121699> [Site consulté le 26 octobre 2016], p. 91-103.
- BERNUS, Edmond, « Les Touaregs du Sahel nigérien », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, n° 73 (1970), [En ligne]. http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_5/b_fdi_08-09/10537.pdf [Site consulté le 11 juin 2016], p. 1-35.
- BOREL, François, « Une vièle éphémère », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 2 (1989), p. 101-124.
- BOUDAUD, Bellaredj, « Étude Anthropologique Les Gnawa ou Le Diwan de Sidi Blal d'Ain-Sefra », *LA TRIBUNE*, n° 997 (1998), [En ligne]. <http://bellaredjboudaoud.overblog.com/-folklore-ain-sefra-diwan-sidi-blal-par-bellaredj-boudaoud> [Site consulté le 15 janvier 2018], p. 1-15.
- BRADBY, Barbara, « Symmetry around a Centre : Music of an Andean Community », *Popular Music*, vol. 6, n° 2 (May, 1987), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/853422> [Site consulté le 18 mars 2017], p. 197-218.
- BRAÏLOÏU, Constantin, « Un problème de tonalité (La métabole pentatonique) », *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 407-422.
- BRAÏLOÏU, Constantin, « Sur une mélodie russe », *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 341-406.
- BROADWOOD, Lucy Etheldred, « Ten Gaelic Folk Songs », *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, vol. 1, n° 1 (1932), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4521011> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 42-51.
- BRUGUIERE, Philippe, « François AUBOUX : L'Art du raga. La musique classique de l'Inde du Nord », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, formes musicales (2004), p. 351-356.
- BUKHANAN, Annabel Morris, « Modal and Melodic Structure in Anglo-American Folk Music : A Neutral Mode », *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*, (1939), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/43873164> [Site consulté le 18 mars 2018], p. 84-111.
- CARTERETTE, Edward Charles et ROGER, Kendall [dir.], « On the Tuning and Stretched Octave of Javanese Gamelans », *Leonardo Music Journal*, vol. 4 (1994), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1513182> [Site consulté le 5 mars 2017], p. 59-68.
- ČETKAUSKAITE, Genovaitė, « Principes du classement du folklore musical lituanien », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 7, fasc. 1/4 (1965), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901429> [Site consulté le 11 février 2017], p. 231-246.

- CHAILLEY, Jacques, « Ethnomusicologie et harmonie classique », *Les colloques de Wegimont*, 3^e colloque (1964), p. 249-269.
- CHAILLEY, Jacques, « Essai sur les structures mélodiques », *Revue de Musicologie*, vol. 44, n° 120 (1959), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927967> [Site consulté le 25 mars 2017], p. 139-175.
- CHARLIER, Jean-Lambert, « Un cas musical : la musique Inca (et ses survivances) », UCL - SSH/INCA -Institut des civilisations arts et lettres (2012), [En ligne]. <http://hdl.handle.net/2078.1/159031>[Site consulté le 18 novembre 2017], (25p).
- CHARTERS, Ann Ruth, « Negro Folk Elements in Classic Ragtime », *Ethnomusicology*, vol. 5, n° 3 (1961), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/924517>[Site consulté le 18 mars 2018], p. 174-183.
- CHEN DURIYANGA, Phra, « Siamese Music », *Asian Music*, vol. 13, n° 2 (1982), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/833879> [Site consulté le 21 mars 2017], p. 55-90.
- CLOUGH, John, DOUTHETT, Jack, RAMANATHAN, N. et ROWELL, Lewis [dir.], « Early Indian Heptatonic Scales and Recent Diatonic Theory », *Music Theory Spectrum*, vol. 15, n° 1 (1993), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/745908> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 36-58.
- COLLAER, Paul, « Béla Bartók et la musique populaire hongroise », *Revue de Musicologie*, T. 68, n° 1/2 (1982), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928284> [Site consulté le 05 février 2017], p. 128-135.
- COLLAER, Paul, « Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne », *Acta Musicologica*, vol. 32, fasc. 2/3 (1960), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/931654> [Site consulté le 5 février 2017], p. 51-66.
- COLNAGO, Filippo, « La communication musicale comme élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 20 (2007), p. 67-85.
- COOKE, Andrew et MICKLEM, James, « Ennanga Harp Songs of Buganda : Temutewo Mukasa's "Gganga alula" », *African Music*, vol. 7, n° 4 (1999), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249820> [Site consulté le 8 février 2016], p. 47-65.
- COOKE, Peter, « Report on Pitch Perception Experiments Carried out in Buganda and Busoga (Uganda) », *African Music*, vol. 7, n° 2 (1992), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249813> [Site consulté le 20 février 2016], p. 119-125.
- DANIÉLOU, Alain, « The Use of the Indian Traditional Method in the Classification of Melodies », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 18 (1966), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/745957> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 51-56.

- DHAW, Ali Ibrahim al-, « Raqçatay al-Zâr wa al-`arous mûsiqâ fisyâ'yya (Les danses d'al-Zâr et de la mariée, une musique physique) », *Revue Culture Populaire*, vol. 12 (2011), p. 112-121.
- DECHEVRENS, Antoine, « Étude sur le système musical chinois », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 2, n° 4 (1901), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929045>. (1901), [Site consulté le 20 décembre 2015], p. 485-551.
- DEHOX, Vincent et VOISIN, Frédéric [dir.], « Procédures d'analyse des échelles dans les musiques avec xylophones d'Afrique Centrale », *International Institute for Comparative Music Studies and Documentation*, (1990), [En ligne]. http://www.fredvoisin.com/IMG/pdf/Dehoux-Voisin_ESEM1990.pdf, [Site consulté le 26 février 2016], p. 143-155.
- DELAPORTE, Hélène, « Les miroloyia en Épire : lamentations instrumentales et vocales dans les fêtes et les funérailles », *Cahiers slaves*, n° 13 (2013), [en ligne]. http://www.persee.fr/doc/casla_1283-3878_2013_num_13_1_1121[Site consulté le 6 février 2017], p. 149-163.
- DEMOLIN, Didier, « Les rêveurs de la forêt : Polyphonies des pygmées Efe de l'Ituri (Zaïre) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 6 (1993), p. 139-151.
- DENSMORE, Frances, « The Music of the Filipinos », *American Anthropologist*, vol. 8, n° 4 (1906), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/659182> [Site consulté le 14 avril 2017], p. 611-632.
- DOMOKOS, Mária, « Hungarian Folk Music from Moldavia and Bukovina », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 44, fasc. 1/2 (2003), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902639> [Site consulté le 19 février 2017], p. 127-136.
- DORNA, Monika, « Indian Folk Songs in the Major Pentatonic Scale », *Journal of the Indian Musicological Society*, vol. 40 (2009), <https://search-proquest-com> [Site consulté le 19 octobre 2017], p. 146-273.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, « À l'aube de la théorie musicale : concordance de trois tablettes babyloniennes », *Revue de Musicologie*, t. 52, n° 2 (1966), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927567> [Site consulté le 23 mars 2017], p. 147-162.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, « Découverte d'une gamme babylonienne », *Revue de Musicologie*, vol. 49, n° 126 (1963), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927207> [Site consulté le 23 mars 2017], p. 3-17.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, « Survivance orientale dans la désignation des cordes de la lyre en Grèce ? », *Syria*, t. 44, fasc. 3-4 (1967), [en ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/syria_0039-7946_1967_num_44_3_5935 [Site consulté le 4 mai 2017], p. 233-246.
- DURÁN, Lucy, « Birds of Wasulu : Freedom of Expression and Expressions of Freedom in the Popular Music of Southern Mali », *British Journal of Ethnomusicology*, vol.

- 4 (1995), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3060685> [Site consulté le 1^{er} juillet 2016], p. 101-134.
- EDSTRÖM, Olle, « From Jojk to Rock & Jojk : Some Remarks on the Process of Change and of the Socially Constructed Meaning of Sami Music », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 44, fasc. 1/2 (2003), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902650> [Site consulté le 12 avril 2017], p. 269-289.
- EISENBERG, Daniel, « La musique andalouse marocaine », *Journal of Hispanic Philology*, n° 12 (1988), [en ligne]. <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/JHPcolumn/MUSIQUEA.HTM> [Site consulté le 22 décembre 2016].
- EKWUEME, Lazarus Edward Nnanyelu, « Concepts of African Musical Theory », *Journal of Black Studies*, vol. 5, n° 1 (1974), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/2783621> [Site consulté le 5 mars 2016], p. 35-64.
- FELFÖLDI, László et PAVAI, István [dir.], « État de la recherche sur la musique et la danse populaires », *Ethnologie française*, vol. 36 (2006), [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2006-2-page-261.htm> [Site consulté le 5 avril 2017], p. 261-272.
- FERCHIOU, Sophie, « Survivances mystiques et culte de possession dans le maraboutisme tunisien », *L'Homme*, t. 12, n° 3 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/25158791> [Site consulté le 15 mars 2017], p. 47-69.
- FERNANDO, Nathalie, « Échelles et modes : vers une typologie des systèmes scalaires », dans NATTIEZ, Jean-Jacques [dir.], *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 5 (2007), p. 945-979.
- FÜRNISS, Susanne, et OLIVIER, Emmanuelle [dir.], « SYSTÉMATIQUE MUSICALE PYGMÉE ET BOCHIMAN : Deux conceptions africaines du contrepoint », *Musurgia*, vol. 4, n° 3 (1997), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40591303> [Site consulté le 28 février 2016], p. 9-30.
- FÜRNISS, Susanne, « La conception de la musique vocale chez les Aka : Terminologie et combinatoires de paramètres », *Journal des africanistes*, vol. 69, n° 2 (1999), [En ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_1999_num_69_2_1213 [Site consulté le 28 février 2016], p. 147-162.
- FÜRNISS, Susanne, « Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique) », *Journal des africanistes*, vol. 63, n° 2 (1993), [En ligne]. http://www.persee.fr/doc/jafr_03990346_1993_num_63_22389_t1_0133_0000_1 [Site consulté le 27 février 2016], p. 133-137.
- FÜRNISS, Susanne, « The Adoption of the Circumcision Ritual bèkà by the Baka-Pygmies in Southeast Cameroon », *African Music*, vol. 8, n° 2 (2008), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30250017> [Site consulté le 28 février 2016], p. 92-113.

- GALLOP, Rodney, « Otomi Indian Music from Mexico », *The Musical Quarterly*, vol. 26, n° 1 (1940), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/739003> [Site consulté le 30 octobre 2016], p. 87-100 (14p).
- GARO, Edouard, « La signature pentatonique dans les chansons de tradition orale de France », *La journée francophone du symposium IKS*, 2005 [en ligne]. http://www.garo-ed.com/documents/iks_sign-pent_garo.pdf [Site consulté le 21 mars 2017].
- GILCHRIST, Annie, « Note on the Modal System of Gaelic Tune s », *Journal of the Folk-Song Society*, vol. 4, n° 16 (1911), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4433969> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 150-153.
- Glossaire, Termes ethnomusicologiques et termes organologiques, *L'Homme*, n° 171-172(2004), [en ligne]. http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_171&ID_ARTICLE=LHOM_171_0409 [Site consulté le 25 mai 2015], p. 409-419.
- GOUJA, Mohamed, « Tadâkhul al-Muqawwamât al-'Ibdâ'iyya wa al-'Awâmil al-'Ijtimâ'iyya fi takyîf malâmiḥ wa 'Âliyyât al-Dhâhira al-Mûsîqiyya (Chevauchement des éléments de créativité avec les facteurs sociaux dans le conditionnement des traits et des mécanismes du phénomène musical) », *Revue de la recherche musicale*, Fondation arabe de la musique (2006), p. 53-69.
- GOUJA, Mohamed, « La Tunisianité musicale, une identité plurielle à facettes multiples », *Le Dictionnaire Critique des Identités Culturelles et des Stratégies de Développement en Tunisie*, Université de Tunis, 2007.
- GOUJA, Zouheir, « Les rythmes dans la tradition musicale de l'île de Jerba », *Le Dictionnaire critique des Identités Culturelles et des Stratégies de Développement en Tunisie*, Tunis, Université de Tunis, coll. « *L'Impensé du temps* », 2007, p. 169-189.
- GOYENA, Héctor Luis, « Expresiones musicales, religiosas y rrofanas tradicionales de la Celebración de Semana Santa en el Norte del Departamento de Chuquisaca (Bolivia) », *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 8, n° 1 (1987), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/948068> [Site consulté le 30 octobre 2016], p. 59-93.
- GRAFF, Ragnwald, « Music of Norwegian Lapland », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 6 (1954), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835203> [Site consulté le 9 avril 2017], p. 29-31.
- GRAHAM, George, « Songs of the Salish Indians of British Columbia », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 14 (1962), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835554> [Site consulté le 10 mars 2018], p. 22-29.
- GUETTAT, Mahmoud, « al-turâth al-mûsiqî al-jazairî (Le patrimoine musical algérien) », *Revue de la vie culturelle*, n° 32 (1984), 36 p.
- GUETTAT, Mahmoud, « Le Maghreb ses richesses culturelles passées et à venir », *Actes du colloque Lyon février 1997* (1997), 14 p.

- GUETTAT, Mahmoud, « Min Malâmiḥ al-turâth al-mûsiqî bi Jazîrat Jerba (Quelques traits du patrimoine musical à l'île de Jerba) », *Association de préservation de l'île de Jerba* (1986), 53 p.
- GUETTAT, Mahmoud, « Nadharyyatu al-nidhâm al-khumâsî wa atharu isti`mâlihi fi mûsîqâ al-maghreb al-`arabî (La théorie du système pentatonique et l'origine de son utilisation dans le Maghreb arabe) », *Fûnûn* (1985), 27 p.
- GUIGNARD, Michel, « Les griots maures et leur musique : origine et évolutions contemporaines », *Congrès des Musiques dans le monde de l'islam*, 2007, [En ligne]. http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_ataches/guignard-2007.pdf [Site consulté le 20 janvier 2018], 7 p.
- HAHN, Man-Young, « Folk Songs of Korean Rural Life and Their Characteristics Based on the Rice Farming Songs », *Asian Music*, vol. 9, n° 2 (1978), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/833753> [Site consulté le 10 décembre 2016], p. 21-28.
- HAHN, Man-Young, « The Four Musical Types of Buddhist Chant in Korea », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 15 (1983), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768641> [Site consulté le 12 décembre 2016], p. 45-58.
- HALL BEVIL, Jack, « Scale in Southern Appalachian Folksong : A Reexamination », *College Music Symposium*, vol. 26 (1986), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40373824> [Site consulté le 18 mars 2018], p. 77-91.
- HANDSCHIN, Jacques, « sans titre », *International Musicological Society*, vol. 22 (1950), p. 156-171.
- HARCOURT Raoul et Marguerite d', « La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens », *Journal de la Société des Américanistes*, t. 48 (1959), [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1959_num_48_1_1189 [Site consulté le 20 novembre 2017], p. 5-133.
- HEFFRON ROBERTS, Helen, « Melodic Composition and Scale Foundations in Primitive Music », *American Anthropologist*, vol. 34 (1932), p. 79-107.
- HELFFER, Mireille, « Reflexions concernant le chant épique Tibétain », *Asian Music*, vol. 10, n° 2 (1979), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/833988> [Site consulté le 10 janvier 2016], p. 92-111.
- HERTING, Mike, « Système théorique de la musique Maure : Modes, instruments et microtonalité », [En ligne]. https://nouakchott.diplo.de/contentblob/5028126/Daten/7447558/Musique_Maure.pdf [Site consulté le 20 juillet 2016], 104 p.
- HILARIAN, Larry Francis, « The Structure and Development of the Gambus (Malay-Lutes) », *The Galpin Society Journal*, vol. 58 (2005), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929512> [Site consulté le 5 février 2017], p. 66-82.
- HOFFMAN, Katherine, « Generational Change in Berber Women's Song of the Anti-Atlas Mountains, Morocco », *Ethnomusicology*, vol. 46, n° 3 (2002), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/852721> [Site consulté le 5 janvier 2018], p. 510-540.

- HORBOSTEL, Erich Moritz von, « African Negro Music », *Journal of the International African Institute*, vol. 1, n° 1 (1928), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1155862> [Site consulté le 2 mars 2016], p. 30-62.
- JAIRAZBHOY, Nazir Ali, « Factors Underlying Important Notes in North Indian Music », *Ethnomusicology*, vol. 16, n° 1 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/850443> [Site consulté le 10 janvier 2018], p. 63-81.
- JOHNSON, John William, « Musico-Moro-Syllabic Relationships in the Scansion of Somali Oral Poetry », *African Languages and Cultures*, n° 3 (1996), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/586654> [Site consulté le 18 février 2016], p. 73-82.
- JOHNSTON, Thomas, « Alaskan Eskimo Music and Dance », *Current Anthropology*, vol. 21, n° 3 (1980), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/2742170> [Site consulté le 21 mars 2018], p. 370-371.
- JOHNSTON, Thomas, « Eskimo Music : A Comparative Survey », *Anthropologica, New Series*, vol. 17, n° 2 (1975), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/25604946> [Site consulté le 21 mars 2018], p. 217-232.
- JOHNSTON, Thomas, « Secret Initiation Songs of the Shangana-Tsonga Circumcision Rite : A Textual and Musical Analysis », *The Journal of American Folklore*, vol. 87, n° 346 (1974), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/538969> [Site consulté le 15 mars 2016], p. 328-339.
- JOHNSTON, Thomas, « Tsonga Children's Folksongs », *The Journal of American Folklore*, vol. 86, n° 341 (1973), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/539152> [Site consulté le 15 mars 2016], p. 225-240.
- JONES, Arthur Morris, « Indonesia and Africa : The Xylophone as a Culture-Indicator », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 89, n° 2 (1959), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/2844267> [Site consulté le 9 février 2016], p. 155-168.
- JOUAD, Hassan et LORTAT-JACOB, Bernard, « Les modèles métriques dans la poésie de tradition orale et leur traitement musical », *Revue de Musicologie*, t. 68, n° 1/2 (1982), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928288> [Site consulté le 5 janvier 2018], p. 174-197.
- JOUSTE, Marko, « Historical Skolt Sami Music and Two Types of Melodic Structures in Leu'dd Tradition », [en ligne]. <http://www.folklore.ee/folklore/vol68/jouste.pdf> [Site consulté le 9 avril 2017], p. 69-84.
- JUNKO, Kitagawa, « Some Aspects of Japanese Popular Music », *Popular Music*, vol. 10, n° 3 (1991), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/853148> [Site consulté le 15 avril 2016], p. 305-315.
- KARPATI, János, « Les gammes populaires et le système chromatique dans l'oeuvre de Béla Bartók », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 11, fasc. 1/4 (1969), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901280> [Site consulté le 21 février 2017], p. 227-240.

- KÁRPÁTI, János, « Music of Female Shamans in Japan », *Studia Musicologica*, vol. 54, n° 3 (2013), [en ligne]. <https://search-proquest-com.www.ezp.biu-montpellier.fr/iimp/docview/1677340055> [Site consulté le 5 mai 2017], p. 225-256.
- KARPATI, János, « Tonality in Japanese Court Music », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 25, Fasc. 1/4 (1983), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901970> [Site consulté le 17 avril 2016], p.171-182.
- KATZAROVA-KOUKOUDOVA, Raïna, « Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 3, Fasc. 1/4 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901639> [Site consulté le 11 février 2017], p. 161-172.
- KAUFMANN, Walter, « The Folksongs of Nepal », *Ethnomusicology*, vol. 6, n° 2 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/924670> [Site consulté le 22 janvier 2016], p. 93-114.
- KEEFE, Douglas, BURNS, Edward, et NGUYEN, Phong, « Vietnamese Modal Scales of the Dan Tranh », *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, vol. 8, n° 4 (1991), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40285522> [Site consulté le 29 janvier 2016], p. 449-468.
- KHASKHOUSI, Ahmed, « 'Aghânî al-Mlâliya (Les chansons d'al-Mlâliya) », *Revue de la vie culturelle*, n° 174 (2006), p. 64-75.
- KLER, Joseph, « Chants de nomades au pays des Ordos », *Oriens*, vol.12, n° 1/2 (1959), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1580194> [Site consulté le 29 septembre 2016], p. 190-197.
- KODÁLY, Zoltán, « Folk Music and Art Music in Hungary », *Tempo*, n° 63 (1962-1963), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/943061> [Site consulté le 23 février 2017], p. 28-36.
- KODÁLY, Zoltán, « Pentatonicism in Hungarian Folk Music », *Ethnomusicology*, vol. 14, n° 2 (1970), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/849798> [Site consulté le 25 février 2017], p. 228-242.
- KUBIK, Gerhard, « African Tone-Systems : a Reassessment », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 17 (1985), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768436> [Site consulté le 5 mars 2016], p. 31-63.
- KUBIK, Gerhard, « Ennanga Music », *African Music*, vol. 4, n° 1 (1966/1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249616> [Site consulté le 8 février 2016], p. 21-24.
- KUBIK, Gerhard, « Generic Names for the Mbira », *African Music*, vol. 3, n° 3 (1964), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249572> [Site consulté le 8 mars 2016], p. 25-36.

- KUBIK, Gerhard, « Nsenga/Shona Harmonic Patterns and the San Heritage in Southern Africa », *Ethnomusicology*, vol. 32, n° 2 (1988), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/852036> [Site consulté le 12 mars 2016], p. 39-76.
- KUBIK, Gerhard, « Xylophone Playing in Southern Uganda », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 94, n° 2 (1964), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/2844378> [Site consulté le 10 février 2016], p. 138-159.
- KUNST, Jaap, « A Musicological Argument for Cultural Relationship between Indonesia : Probably the Isle of Java, and Central Africa », *Proceedings of the Musical Association*, (1935 - 1936), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/765551> [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 57-76.
- KUTTNER, Fritz, « A Musicological Interpretation of the Twelve Lüs in China's Traditional Tone System », *Ethnomusicology*, vol. 9, n° 1 (1965), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/850415> [Site consulté le 20 octobre 2015], p. 22-38.
- LABUSSIÈRE, Annie, « Voix de Turquie : Une étude stylistique de chants traditionnels à voix nue », *Musurgia*, vol. 15 (2008), [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-musurgia-2008-4-page-5.htm> [Site consulté le 25 janvier 2018], p. 5- 36.
- LARGUECHE, Abdelhamid, « L'abolition de l'esclavage en Tunisie ; Approches pour une histoire de la communauté noire », *les abolitions de l'esclavage*, (1995), p. 371-381.
- LARSEN, Hans Peter, « The Music of the Lisu of Northern Thailand », *Asian Folklore Studies*, vol. 43, n° 1 (1984), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1178097> [Site consulté le 15 juin 2017], p. 41-62.
- LÁZÁR, Katalin, « Music in Eastern Ostyak Culture », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 38, fasc. 3/4 (1997), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902487> [Site consulté le 1^{er} février 2017], p. 241-292.
- LLOYD, Albert Lancaster, « Albanian Folk Song », *Folk Music Journal*, vol. 1, n° 4 (1968), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4521791> [Site consulté le 4 février 2017], p. 205-222.
- LUCAS, Theodore Drexel, « Songs of the Shipibo of the Upper Amazon », *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, vol. 7 (1971), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/779862> [Site consulté le 19 mars 2017], p. 59-81.
- MACEDA, José, « Chants from Sagada Mountain Province, Philippines (Part II) », *Ethnomusicology*, vol. 2, n° 3 (1958), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/924652> [Site consulté le 27 avril 2017], p. 96-107.
- MACEDA, José, « In Search of a Source of Pentatonic Hemitonic and Anhemitonic Scales in Southeast Asia », *Acta Musicologica*, vol. 62, Fasc. 2/3 (1990), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/932633> [Site consulté le 25 avril 2017], p. 192-223.

- MACKENZIE, Eila, « Seven Gaelic Songs », *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, vol. 9, n° 3 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4521647> [Site consulté le 20 janvier 2018], p. 122-128.
- MAHDI, Saleh, « Ta'thîr al-Mûsîqâ al-Turkyya `alâ al-Mûsîqâ al-`arabyya (L'influence de la musique turque sur la musique arabe) », *Revue de la vie culturelle*, 1983, 30 p.
- MAJDOULI, Zineb, « Changements de rythme chez les Gnawa du Maroc », *Cahiers de littérature orale*, n° 73-74 (2013), [En ligne]. <http://clo.revues.org/2031> [Site consulté le 10 janvier 2018], p. 1-14.
- MAKI, Okada, « Musical Characteristics of Enka », *Popular Music*, vol. 10, n° 3 (1991), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/853147> [Site consulté le 2 avril 2016], p. 283-303.
- MAMMERI, Hasseine, « Folklore musical des Chaouia constantinois », *Actes du premier congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbère* (1973), [En ligne]. <https://www.tapatalk.com/groups/mondeberbere/folklore-musical-des-chaouia-constantinois-t3359.html> [Site consulté le 20 janvier 2018], p. 335-340.
- MANUEL, Peter et BAIER, Randall [dir.], « Jaipongan : Indigenous Popular Music of West Java », *Asian Music*, vol. 18, n° 1 (1986), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/834160> [Site consulté le 19 mars 2017], p. 91-110.
- MANUEL, Peter et FIOL, Orlando [dir.], « Mode, Melody, and Harmony in Traditional Afro-Cuban Music : From Africa to Cuba », *Black Music Research Journal*, vol. 27, n° 1 (Spring, 2007), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/25433780> [Site consulté le 29 octobre 2016], p. 45-75.
- MAROLT, France, « Slovene Folk Dance and Folk Music », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 4 (1952), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835832> [Site consulté le 15 février 2017], p. 4-9.
- MCDONALD, Barry, « A survey of traditional south-eastern Australian Indigenous music », *Recirculating songs : Revitalising the singing practices of Indigenous Australia* (2017), [En ligne]. <https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/132161> [Site consulté le 27 mars 2017].
- MCLEAN, Mervyn Evan, « MUSICALES (TRADITIONS) -Musiques de l'Océanie », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musicales-traditions-musiques-de-l-oceanie> [Site consulté le 1^{er} octobre 2016], 16 p.
- MCPHEE, Colin, « The Five-tone Gamelan music of Bali », *The Musical Quarterly*, vol. 35, n° 2 (1949), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/740124> [Site consulté le 11 mars 2016], p. 250-281.
- MENEGHELLI, Valeria, « Campagne pour la Tradition Stambeli, Rapport sur la Tradition Stambeli aujourd'hui », *Drama Diversity Development*, n° 3 (2016), [en ligne]. <https://actfordiversity.files.wordpress.com/2016/05/campaign-for-stambeli-tradition-report-fr.pdf> [Site consulté le 10 mars 2017], p. 1-37.

- MENSAH, Atta Annan, « The Polyphony of Gyil-gu, Kudzo and Awutu Sakumo », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/942191> [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 75-79.
- MOHAMED ABDOU GHANEM, Nizar, « al-Raqaçât al-'Afrû Yamanyya (Les danses Afro-Yéménites) », *Culture populaire*, vol. 5 (2009), p. 120-139.
- MORRIS, Robert et RAVIKIRAN, Chitravina [dir.], « Ravikiran's Concept of Melharmony : An Inquiry into Harmony in South Indian Ragas », *Music Theory Spectrum*, vol. 28, n° 2 (2006), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2006.28.2.255> [Site consulté le 25 janvier 2018], p. 255-276.
- MORRIS, Robert, « Variation and Process in South Indian Music : Some Kritis and their Sangatis », *Music Theory Spectrum*, vol. 23, n° 1 (2001), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2001.23.1.74> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 74-89.
- MORSY, Zouhayyer, « Spirit possession in Egyptian ethnomedecin : origins, comparison and historical specificity », *Women's medicine : The Zar-Bori cult in Africa and beyond/ International African Seminars*, vol. 5 (1991), p. 189-209.
- MORTON, David, « Thai traditionnal music : Hot-House plant or sturdy stock », [en ligne]. http://www.siamese-heritage.org/jsspdf/1961/JSS_058_2b [Site consulté le 12 mars 2017], 44 p.
- MOYLE, Alice, « Songs from the Kimberleys », *Australian Institute of Aboriginal Studies* (1977), [En ligne]. <http://aiatsis.gov.au/sites/default/files/docs/asp> [Site consulté le 27 mars 2017], 31 p.
- MUEHRER, Rachel, « Playing techniques of the Nnanga of Buganda », *African Music*, vol. 9, n° 2 (2012), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/24877254> [Site consulté le 11 février 2016], p. 57-76.
- MYERS, Charles Samuel, « A Study of Sarawak Music », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 15, h. 2 (1914), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929512> [Site consulté le 2 février 2017], p. 296-308.
- NABTI, Mehdi, « Soufisme, métissage culturel et commerce du sacré. Les Aïssâwa marocains dans la modernité », *Insaniyat*, n° 32-33 (2006), [En ligne]. <http://journals.openedition.org/insaniyat/3495> [Site consulté le 10 janvier 2018].
- NELSON, Mark, « Folk Music and the Free and Equal Treatment of the Twelve Tones : Aspects of Béla Bartók's Synthetic Methods », *College Music Symposium*, vol. 27 (1987), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40373843> [Site consulté le 8 février 2017], p. 59-116.
- NETTL, Bruno, « North American Indian Musical Styles », *The Journal of American Folklore*, vol. 67, n° 263 (1954), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/536807> [Site consulté le 21 mars 2018], p. 44-56.

- NIGMEDZIANOV, Mahmud, « Some Style Characteristics of Tatar-Mishar Musical Folklore », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 9, fasc. 1/2 (1967), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901580> [Site consulté le 7 avril 2017], p. 21-32 (12p).
- NIKIPROWETZKY, Tolia, « L'ornementation dans la musique des Touareg de L'air », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 16 (1964), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835086> [Site consulté le 11 juin 2016], p. 81-83.
- NIKIPROWETZKY, Tolia, « The Music of Mauritania », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 14 (1962), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835559> [Site consulté le 20 janvier 2018], p. 53-55.
- NKETIA, Joseph Hanson Kwabena, « Multi-Part Organization in the Music of the Gogo of Tanzania », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/942192> [Site consulté le 6 mars 2016], p. 79-88.
- NKETIA, Joseph Hanson Kwabena, « Traditional Music of the Ga People », *African Music*, vol. 2, n° 1 (1958), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249469> [Site consulté le 2 juillet 2016], p. 21-27.
- NORTON, Barley, « Singing the Past : Vietnamese "Ca Tru," Memory, and Mode », *Asian Music*, vol. 36, n° 2 (2005), [en ligne]. <https://search-proquest-com.www.ezp.biu-montpellier.fr/iimp/docview/1225490> [Site consulté le 5 mai 2017], p. 27-56.
- NORTON, William Alfred, « African Melodies », *Journal of the Royal African Society*, vol. 18, n° 70 (1919), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/715797> [Site consulté le 11 mars 2016], p. 122-137.
- OLSVAI, Imre, « West-Hungarian (Trans-Danubian) Characteristic Features in Bartók's Works », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 11, Fasc. 1/4 (1969), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901289> [Site consulté le 28 janvier 2017], p. 333-347.
- OUELD AHDHANA, Mohamed, « La musique Hassanite (Musique du Tidinit) », *Culture populaire*, n° 21 (2013), p. 132-143.
- PAKSA, Katalin, « Line Starting Ornaments in the Hungarian Folk Song », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 29, Fasc. 1/4 (1987), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902177> [Site consulté le 8 février 2017], p. 219-236.
- PAKSA, Katalin, « Ornamentation System of the Melodies in Volume VI of Corpus Musicae Popularis Hungaricae », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 22, fasc. 1/4 (1980), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901995> [Site consulté le 1^{er} février 2017], p. 137-185.
- PAKSA, Katalin, « Pentatonic Melodies with a Narrow Range in Hungarian and Chuvash Folk Music », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 26,

- fasc. 1/4 (1984), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902302> [Site consulté le 20 février 2017], p. 147-174.
- PATTERSON, Annie, « The Characteristic Traits of Irish Music », *Proceedings of the Musical Association* (1897), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/765296> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 91-111.
- PEPPER, Herbert, « Musique Centre-Africaine », *Encyclopédie coloniale et maritime : Afrique Équatoriale Française* (1950), [En ligne]. http://horizon.documentation.ird.fr/exldoc/pleins_textes/pleins_textes_5/b_fdi_18-19/22986.pdf [Site consulté le 26 février 2016], 20 p.
- PERISTERIS, Spyridon, « Chansons polyphoniques de l'Épire du nord », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 16 (1964), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835074> [Site consulté le 4 février 2017], p. 51-53.
- PHILIPPOT, Michel, « GAMME », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gamme> [Site consulté le 25 mai 2015].
- PICARD, François, « Échelles et modes, pour une musicologie généralisée », *Centre universitaire Clignancourt* (2000), [en ligne]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/cel-01150222> [Site consulté le 9 mai 2015], 5 p.
- PICARD, François, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Société française d'analyse musicale* (2001), [en ligne]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00578344> [Site consulté le 9 mai 2015], p. 37-46.
- PICKEN, Laurence, « Chiang K'uei's "Nine Songs for Yüeh" », *The Musical Quarterly*, vol. 43, n° 2 (1957), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/740313> [Site consulté le 10 octobre 2015], p. 201-219.
- PICKEN, Laurence, « T'ang Music and Musical Instruments », *T'oung Pao*, vol. 55, n° 1/3 (1969), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4527745> [Site consulté le 15 octobre 2015], p. 74-122.
- PROVINE, Robert, « The Treatise on Ceremonial Music (1430) in the Annals of the Korean King Sejong », *Ethnomusicology*, vol. 18, n° 1 (1974), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/850057> [Site consulté le 15 décembre 2016], 29 p.
- RADINOVIĆ, Sanja, SZÜCS, Aranka et HELAJZEN, Esther [dir.], « Béla Bartók and the Development of the Formal Analysis of Serbian Vocal Folk Melodies », *Studia Musicologica*, vol. 48, n° 1/2 (2007), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/25598290> [Site consulté le 13 février 2017], p. 183-200.
- REICHENBACH, Herman, « The Tonality of English and Gaelic Folksong », *Music & Letters*, vol. 19, n° 3 (1938), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/727533> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 268-279.

- REINHARD, Kurt, « Types of Turkmenian Songs in Turkey », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 9 (1957), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/834979> [Site consulté le 11 janvier 2018], p. 49-54.
- RHODES, Willard, « Musical Creativity of Hausa Children », *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9 (1977), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/767291> [Site consulté le 11 juin 2016], p. 38-49.
- RINK, Hinrich Johannes et BOAS, Franz [dir.], « Eskimo Tales and Songs », *The Journal of American Folklore*, vol. 2, n° 5 (1889), [En ligne]. http://www.flutopedia.com/refs/Rink_1889_EskimoTalesAndSongs_FP.pdf [Site consulté le 5 mars 2018], p. 123-131.
- ROMERO, Raoul Renato, « Development and Balance of Peruvian Ethnomusicology », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20 (1988), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768171> [Site consulté le 18 mars 2017], p. 146-157 (11p).
- ROMERO, Raoul Renato, « Musical Change and Cultural Resistance in the Central Andes of Peru », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 11, n° 1(1990), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/780356> [Site consulté le 20 mars 2017], 36 p.
- ROSSEN, Jane Mink, « The Suahongi of Bellona : Polynesian Ritual Music », *Ethnomusicology*, vol. 22, n° 3 (1978), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/851336> [Site consulté le 30 mars 2017], p. 397-439.
- ROUGET, Gilbert et SCHWARZ, Jean [dir.], « Note sur l'accord des sanza d'Ebézagui », *Revue de Musicologie*, t. 68, n° 1 (1982), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/928298> [Site consulté le 27 février 2016], p. 330-344.
- ROUGET, Gilbert et SCHWARZ, Jean [dir.], « Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké », *Revue de Musicologie*, vol. 55, n° 1 (1969), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927751> [Site consulté le 1^{er} juillet 2016], p. 47-77.
- ROVSING OLSEN, Poul, « La Musique Africaine dans le Golfe Persique », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 19 (1967), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/942182> [Site consulté le 5 mars 2017], p. 28-36.
- ROWELL, Lewis, « Scale and Mode in the Music of the Early Tamils of South India », *Music Theory Spectrum*, vol. 22, n° 2 (2000), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/745957> [Site consulté le 18 janvier 2018], p. 135-156.
- SAMUEL, Geoffrey, « Songs of Lhasa », *Ethnomusicology*, vol. 20, n° 3 (1976), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/851044> [Site consulté le 14 janvier 2016], p. 407-449.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, « Espagne préislamique et Espagne musulmane », *Revue Historique*, t. 237, fasc. 2 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/40950945> [Site consulté le 20 janvier 2017], p. 295-338.

- SARGEANT, Winthrop, « Types of Quechua Melody », *The Musical Quarterly*, vol. 20, n° 2 (Apr., 1934), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/738763> [Site consulté le 19 mars 2017], p. 230-245.
- SAS, André, « Aperçu sur la musique inca », *Acta Musicologica*, vol. 6, Fasc. 1(1934), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/931755> [Site consulté le 17 novembre 2017], 8 p.
- SAYGUN, Adnan, « La Genèse de la Mélodie », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 3, fasc. 1/4 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901649> [Site consulté le 25 mars 2017], p. 281-300.
- SAYGUN, Adnan, « Quelques réflexions sur certaines affinités des musiques folkloriques turque et hongroise », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 5, Fasc. ¼ (1963), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901568> [Site consulté le 25 janvier 2018], p. 515-524.
- SAYGUN, Adnan, « Türk Halk Musikisinde Pentatonizm broşürü üzerine (Le Pentatonisme en musique folklorique turque) », *Orkestra*, n° 160 (1986), p. 2-18.
- SCRIABINE, Marina, « La musique et la Chine ancienne », *Revue française de sociologie*, vol. 3, n° 4 (1962), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3319313> [Site consulté le 15 décembre 2015], p. 398-406.
- SEDDIK-ARKAM, Faiza, « La musique traditionnelle face à la maladie et à la possession chez les Touaregs de l'Ahaggar (Sud de l'Algérie) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19 (2006), p.139-159.
- SENIOR, Doreen et CREIGHTON, Helen [dir.], « Folk Songs Collected in the Province of Nova Scotia, Canada », *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, vol. 6, n° 3 (1951), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/4521359> [Site consulté le 14 mars 2018], p. 83-91.
- SCHUYLER, Philip, « Rwaïs and ahwash : opposing tendencies in Moroccan Berber music and society », *The World of Music*, vol. 21, n° 1 (1979), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/43560588> [Site consulté le 5 janvier 2018], p. 65-80.
- SIBA`I, `Abbâs Sulaymân al-, « al-Sullam al-Khumâssi fî al-Mûsiqâ al-Sûdânyya (L'échelle pentatonique dans la musique soudanaise) », *Bulletin of Sudanese Studies*, vol. 12, n° 1 (2015), [En ligne]. <http://ejournals.uofk.edu/index.php/boss/article/view/1176> [Site consulté le 22 décembre 2016], p. 157-175.
- SKINNER, Neil, ALLEN, Tom et DAVIS, Charles [dir.], « Wakar Bushiya : A Hausa Satirical Poem by Isa Hashim », *Research in African Literatures*, vol. 5, n° 2 (1974), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3818672> [Site consulté le 10 juin 2016], p. 180-193.
- SNOUSSI, Manoubi, « al-Thunâ`î (Le duo) », *Revue de la radio*, (1963), p.12-19.
- STANDIFER, James, « The Tuareg : Their Music and Dances », *The Black Perspective in Music*, vol. 16, n° 1 (1988), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1215126> [Site consulté le 3 janvier 2018], p. 45-62.

- STERN, Monika, « La permanence du changement ou les métissages musicaux au Vanuatu », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 13 (2001), [En ligne]. <http://ethnomusicologie.revues.org/705> [Site consulté le 1^{er} octobre 2016], p. 179-202.
- SUCHOFF, Benjamin, « Bartók and Serbo-Croatian Folk Music », *The Musical Quarterly*, vol. 58, n° 4 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/741415> [Site consulté le 11 février 2017], p. 557-571.
- SUM, Maisie, « Staging the Sacred : Musical Structure and Processes of the Gnawa Lila in Morocco », *Ethnomusicology*, vol. 55, n° 1 (2011), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.55.1.0077> [Site consulté le 7 janvier 2018], p. 77-111.
- SWARTZ, John Francis Alexander, « A Hobbyist Looks at Zulu and Xhosa Songs », *African Music*, vol. 1, n° 3 (1956), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249441> [Site consulté le 8 mars 2016], p. 29-33.
- SZABOLCSI, Bence, « Five-Tone Scales and Civilization », *Acta Musicologica*, vol. 15, Fasc. 1/4 (1943), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/932058> [Site consulté le 25 mars 2017], p. 24-34.
- SZABOLCSI, Benedict, « The Eastern Relations of Early Hungarian Folk-Music : (The Persistence of an Archaic Middle-Asian Music-Style in Middle-Europe) », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, n° 3 (1935), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/25201171> [Site consulté le 27 février 2017], p. 483-498.
- TAN, Sooi-Beng, « From Popular to “Traditional” Theater : The Dynamics of Change in Bangsawan of Malaysia », *Ethnomusicology*, vol. 33, n° 2 (1989), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/924397> [Site consulté le 9 février 2017], p. 229-274.
- TERRASSE, Henri, « Les influences orientales sur l’art musulman d’Espagne », *Studia Islamica*, n° 27 (1967), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1594985> [Site consulté le 21 janvier 2017], p. 123-148.
- THI, Ling Hoang, « Pentatonique et Cinq Éléments une symbiose originelle pour une musique originale », *Méridiens*, n° 91 (1990), [en ligne]. <http://www.gera.fr/formations-medicales/pensee-chinoise-mtc/page/2> [Site consulté le 21 mars 2017], p. 37-49.
- THRASHER, Alan, « The Melodic Structure of Jiangnan Sizhu », *Ethnomusicology*, vol. 29, n° 2 (1985), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/852140> [Site consulté le 29 janvier 2016], p. 237-263.
- TIERSOT, Julien, « Notes d’ethnographie musicale. La Musique chez les peuples indigènes de l’Amérique du Nord (États-Unis et Canada) », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, H. 2 (1910), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/929312> [Site consulté le 3 mars 2016], p. 141-231.
- TINGEY, Carol, « Auspicious Women, Auspicious Songs : maṅgalinī and their Music at the Court of Kathmandu », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 2 (1993), [en

- ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3060750> [Site consulté le 18 janvier 2016], p. 55-74.
- TRACEY, Hugh, « Towards an Assessment of African Scales », *African Music*, vol. 2, n° 1 (1958), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/30249468> [Site consulté le 5 mars 2016], p. 15-20.
- TRAN, Quang hai, « Traditional Music of Korea by Seoul Studio ; National Classical Music Institute Seoul », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 15 (1983), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/768664> [Site consulté le 14 décembre 2016], p. 186-191.
- TRAN, Van Khê, « La musique populaire au Vietnam. Ses attaches avec la musique de tradition savante ou la musique rituelle », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 18 (1966), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/834635> [Site consulté le 2 janvier 2016], p. 2-14.
- TRAN, Van Khê, « Le pentatonisme est-il universel ? Quelques réflexions sur le pentatonisme », *The World of Music*, vol. 19, n° 1/2 (1977), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/43560447> [Site consulté le 20 mars 2017], p. 85-91.
- TRAN, Van Khê, « MUSICALES (TRADITIONS)-Musiques de l'Asie du Sud-Est », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musicales-traditions-musiques-de-l-asie-du-sud-est> [Site consulté le 20 mars 2017], 14 p.
- TRAN, Van Khê, « MUSICALES (TRADITIONS)-Musiques d'inspiration chinoise », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musicales-traditions-musiques-d-inspiration-chinoise> [Site consulté le 20 mars 2017], 22 p.
- TRAN, Van Khê, « The Influence of the Meiji Period on Japanese Children's Music by Elisabeth May », *Revue de Musicologie*, vol. 50, n° 128 (1964), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/927552> [Site consulté le 10 avril 2016], p. 149-153.
- TRAVIS, James, « Irish National Music », *The Musical Quarterly*, vol. 24, n° 4 (1938), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/739090> [Site consulté le 19 janvier 2018], p. 451-480.
- TUCKER, Joshua, « Permitted Indians and Popular Music in Contemporary Peru : The Poetics and Politics of Indigenous Performativity », *Ethnomusicology*, vol. 55, n° 3 (2011), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.55.3.0387> [Site consulté le 29 mai 2017], p. 387-413.
- TUCKER, Joshua, « Producing the Andean Voice : Popular Music, Folkloric Performance, and the Possessive Investment in Indigeneity », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 34, n° 1 (2013), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/43282541> [Site consulté le 28 mai 2017], p. 31-70.

- VALLEJO, Polo, « Forme et texture polyphonique dans la musique des Wagogo de Tanzanie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, Formes musicales (2004), p. 49-63.
- VAN ZANTEN, Wim, « Musical Aspects of Popular Music and Pop Sunda in West Java », *A History of Popular Music* (2014), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0zn.15> [Site consulté le 17 mars 2017], p. 323-352.
- VARGYAS, Lajos, « Protohistoire de la musique hongroise », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 20, fasc. 1/4, (1978), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901926> [Site consulté le 3 avril 2017], p. 3-73.
- VERNADSKY, Nina, « The Russian Folk-Song », *The Russian Review*, vol. 3, n° 2 (1944), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/125412> [Site consulté le 4 avril 2017], p. 94-99.
- VIKÁR, László, « Archaic Types of Finno-Ugrian Melody », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 14, fasc. 1/4 (1972), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901865> [Site consulté le 10 avril 2017], p. 53-91.
- VIKÁR, László, « Les parallèles orientaux de l'interprétation des chansons populaires hongroises », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 16 (1964), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/835085> [Site consulté le 21 février 2017], p. 76-80.
- VIKÁR, László, « Systématisation musicale des chansons populaires tchéromises », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 4, Fasc. 1/2, (1963), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/901708> [Site consulté le 5 avril 2017], p. 71-99.
- VIKÁR, László, « Tatar Folksongs », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 39, fasc. 1 (1998), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/902508> [Site consulté le 2 avril 2017], p. 1-35.
- VOISIN, Frederic, « Musical Scales in Central Africa and Java : Modeling by Synthesis », *Leonardo Music Journal*, vol. 4 (1994), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/1513185> [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 85-90.
- WEICH-SHAHAK, Susana, « Decoding Oral Musical Tradition : Yagua Women's Songs, a Case Study », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 18, n° 1 (1997), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/780324> [Site consulté le 1^{er} juin 2017], p. 30-43.
- WEISSER, Stéphanie et FALCETO, Francis [dir.], « Investigating qəñət in Amhara secular music : an acoustic and historical study », *Annales d'Éthiopie*, vol. 28 (2013), [En ligne]. http://www.persee.fr/doc/ethio_0066-2127_2013_num_28_1_1539 [Site consulté le 22 février 2016], p. 299-322.
- WIGGINS, Trevor, « Techniques of Variation and Concepts of Musical Understanding in Northern Ghana », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 7 (1998), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/3060711> [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 117-142.

- WINNINGTON-INGRAM, Reginald Pepys, « The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre : A Theory Examined », *The Classical Quarterly*, vol. 6, n° 3/4 (1956), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/636909> [Site consulté le 4 mai 2017], p. 169-186.
- WIRTANEN, Trevor, « Music Culture in the Omaha Tribe of North America and the Saami of Northern Scandinavia : An Analysis of the Similarities and Possible Cultural Connections between Vuolle and Be-thae wa-an », [en ligne]. <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/187422> [Site consulté le 9 avril 2017], p. 1-19.
- YAN, Xiaolu, « Pentatonique et heptatonique : Comparaison de la gamme chinoise et de la gamme occidentale », *Pensées vives*, n° 1 (2016), [en ligne]. http://data.bnf.fr/fr/45393964/pensees_vives__special_chine/ [Site consulté le 12 décembre 2016], p. 62-80.
- ZAFRANI, Haïm, « Les territoires de la rencontre judéo-musulmane Al Andalus - Maghreb : modèle ou mode de vie ? », *Rencontres d'Averroès Autour d'Averroès, l'héritage andalou*, n° 39 (2003), [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1999_num_39_1_1771 [Site consulté le 10 août 2018], p. 63-71.
- ZAW, Khin, « Burmese Music (A Preliminary Enquiry) », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 10, n° 3 (1940), [en ligne]. <http://www.jstor.org/stable/608839> [Site consulté le 15 juin 2017], p. 717-754.
- ZEMP, Hugo, « La légende des griots malinké », *Cahiers d'études africaines*, vol. 6, n° 24 (1966), [En ligne]. https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1966_num_6_24_3084 [Site consulté le 3 juillet 2016], p. 611-642.
- ZEMP, Hugo, MALKUS, Vida [dir.], « Aspects of 'Are 'Are musical theory », *Ethnomusicology*, vol. 23, n° 1 (1979), [En ligne]. <http://www.jstor.org/stable/851336> [Site consulté le 17 mars 2017], p. 5-48.
- ZGHONDA, Fathi, « al-'âlât al-musta'mala fî al-mûsîqâ al-tûnisyya (Les instruments utilisés dans la musique tunisienne) », *Revue de la vie culturelle* (2007), 18 p.

ANNEXES

عج ح لان اذ

دحول البطايحية Dkhoul El B'tayhia

البطايحية Les B'tayhi
 ابطايح الأوت (1)
 بلغ الى أهل الديار

داذل في ا

الس ٣ ٥ ٣ ٥ نم لآتلت تي بن لآ تان لآ از تا

بي ح لآ زمتطه نا غم م لا لآ ن ف ي م لا

ل و ش ا ن لا تان لآ تا قا بز ق و ب

سك تان ز طا ق و ن قا

فانغة البطايحية Farighat El B'tayhia

البطاحي الثالث ٥٥ عن ذالتهام

بني ف ت ز هـ ت ث ذ عـ ن
 لا ز ل ز يا ل ن ل ز يا كـ ن
 ت ن ل ل ز يا ن ل لا يا ل يا ل ن ز يا ن
 قـ ذ و ن لا يا ن ل ز ل ا ز
 مـ بـ لـ قـ عـ رـ فـ يـ مـ ن ا ل ز
 حـ مـ ا هـ قـ ذ ز هـ ا ل ث ن ا ف ن ل ا
 د ا مـ د ا ل قـ ذ ل كـ ي يـ بـ
 ن ا ن ل مـ ن حـ مـ ا بـ ا ل و ض عـ و ث ل مـ ن هـ قـ ا ن مـ
 مـ مـ مـ ا تـ و ا بـ ن مـ ا

البطاحي الثالث ٥٦ يا جيب مالک

ما لک ما لک ما لک ما لک ما لک ما لک
 بـ نـ يـ عـ يـ نـ لـ لا لـ يا نـ لـ لـ آ لـ يـ نـ لـ يـ نـ لـ نـ لـ لـ يا لـ لـ کـ
 رـ يـ بـ دـ يا تـ ا نـ ا لـ لـ ذ ل تـ يـ طـ ا لـ نـ لـ لا
 ا ز ل مـ و کـ مـ ا مـ و لـ مـ و لـ مـ و لـ مـ و لـ مـ و لـ مـ و لـ مـ و لـ مـ و لـ مـ و لـ مـ و لـ مـ و L
 ا ل مـ و لـ مـ و لـ مـ و L

البطائح الخامس انانا زمن الترمينج

لا لا لا لا يا غيب تر نور زرق تا تا انا
 نوح عوا شفق عتيد عتد لا جن ثورن با اقر و ن
 لن ر ر ر تا لا لا لا ر تا ع ديب
 عتد لا ر بي قل بي قل عود ر تن
 لن ر لا ر تا لن لا ر ر ر لا ر تا

البطائح السادس يا شمعي و بريح

ري ز بر تا و سي شتا
 به حة ال ان خيد دن لة ر تا ن ر لا ر تا لن
 ج قد ر ضا تر لام ما الذوق مام الذوق
 ضا تر لا لن لا ر تا تي قد تر وا ري
 قا عتد بي ل فلها تا ري ش كد انت ري بت قد يد
 قد متر يد لن في يكد لن ر ما ن لا ر تا لن ر ا

مركز الموسيقى
 العربية والموسيقى
 ENNEJMA EZZAHRA

الدرجة الثالثة (3) جرت على قلبي أموم
 ميل يوحنا ما يبجد القل شكد ز مو أبي قل لي عثر جت

الدرجة الرابعة (4) لوأنصف الحبايب
 يا قل صر أن لو
 لن لا ن لا ن يا زواجك يا نوا كما ما ه
 لا قل كما بلا الطالع زواجك يا نوا كما ما ه
 م سون ه
 في ن وة

الخف آيف
 فارغة الخفايف

Ferihat El Khafif

المخيف الأول (1) Leos "Khafif"
 بهجتي نوار الكنان
 تا ذكر ل أ ورتوني جت يغ
 تا ز رة و ع ي نبي جز يق
 جة ن عة ن عة ن يا الطالع
 ب بد عر ي ز ف نة والش

ENNEJMA ELZAHRA

Annexe n°2 : Transcription de la Nûba Içbâhân

نوبة الاصبهان

الاستفتاح

And.

المصير (الغانة الاولى)

And.

التسليم

الغانة الثانية

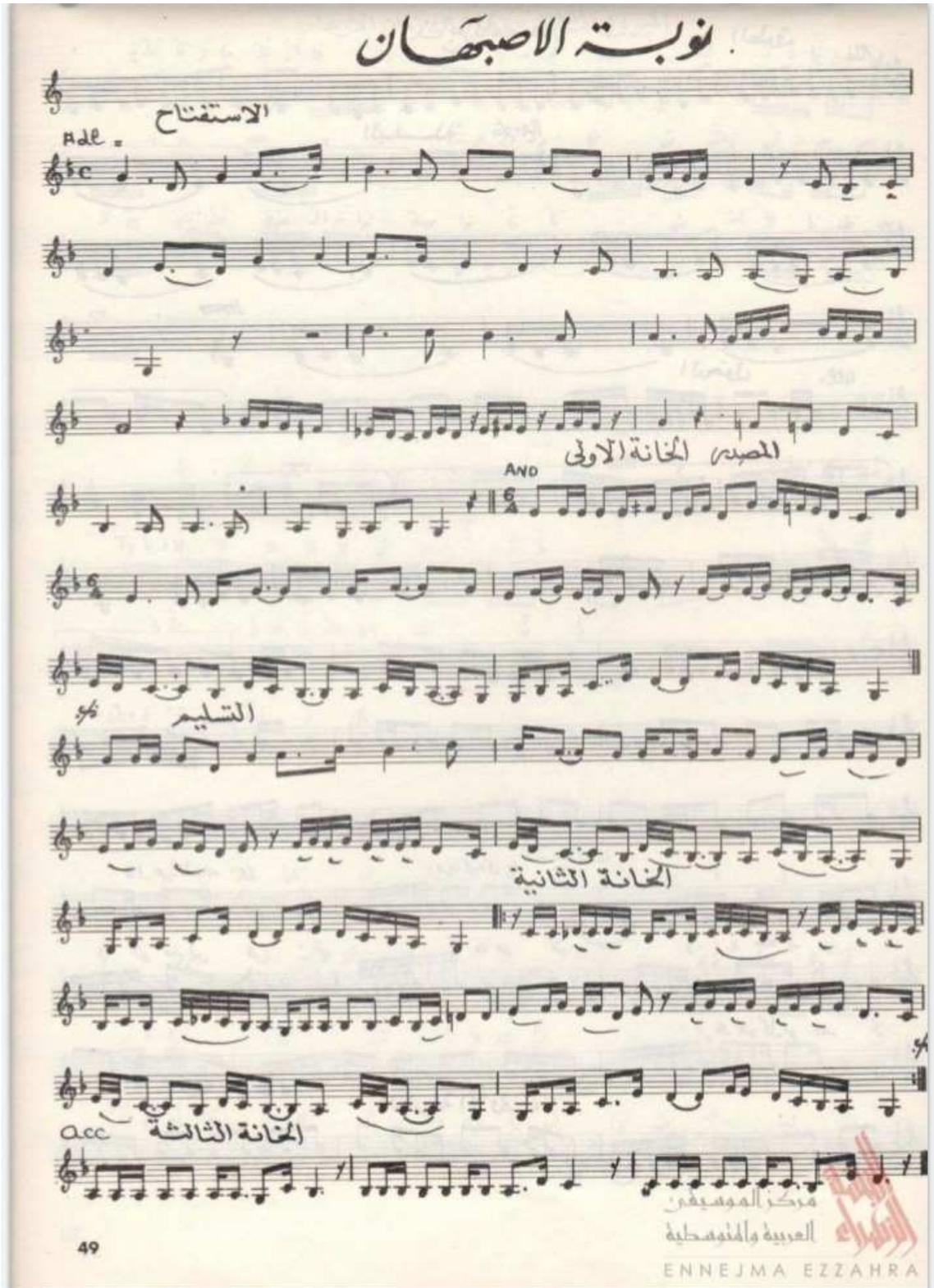
الغانة الثالثة

acc.

مركز الموسيقى العربية والفنون الشعبية

ENNEJMA EZZAHRA

49



تابع للمصير

الطرق *rit.*

السلسلة *Presto*

الدخول *all.*

دي لذي يا الابيات

دا ع تل ب ن

لو يد لي ع ني

ما ه يد كل

ر ه يوم كل لو س

الفارغة الالف

مركز الموسيقى
العربية والمنهجية

ENNEJMA EZZA 50 A

البرول الثاني : قلبى المحزون
 أكون برو مقه بلك جرحه زل شقة تعدن صر لاشن حو سم يد برقا
 بر يا قيمه قيم عشق حل و كى ي و فقه فقهون ج بل نى حو تعد رق تمر ص حل
 حل را صبر و صه نى بيا نى

البرول الثالث : يا من بسهم الاشغال

زى يا لى قل دي واذا هم حد رقى مزر فاشد مل سم ب سن يا
 نا خذ يا جيت من يو دي ما ب خيتر لاش اهر ما اقل
 ولد عمه ار فاشدات سين نك ان دي ما اكل ب سد نك ر
 ما جد ل دم ب لا و قن تب سد بي دي دن او ده ود م

البرول الرابع : ملىح جيبى

ك ل و ل جرح هل سد كى بى بيه ص سن ل م
 سم بيه م ن ض ايو ل حر ك بل حر تعدت نا وى و
 جيه د خد بل قبه تن جيه دو خد ل ساء نك م لو احر
 ديه ي بين عانا و ل ليه قري صير و ل ب قبه تن
 ل ليه ذو شع خ



Annexe n°3 : Transcription de la *Nûba Dîl*

الاستفتاح نوبة الذيل HAWBAT EDHIL

الاستفتاح

نوبة الذيل

HAWBAT EDHIL

المصدر m'saddar

التسليم

الجمعية الموسيقية

ENNEJMA EZZAHRA

القارة الزاهية
 الطنون
 Tawq
 السلسلة
 Silalah
 الدخول
 Dikhoof el abyet
 اختيار
 اصناف
 على طريقة النوا
 العبيدة والمنهجية
 ENNEJMA EZZAHRA

Handwritten musical score for a vocal piece. The score consists of ten staves of music in a single system. The lyrics are written in Arabic script below the notes. The lyrics include:

يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا
يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا
يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا
يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا
يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا
يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا
يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا
يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا
يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا
يا ولي الله اسي عا سي عا سي عا

مكتبة الموسيقية
العربية والنفسية
**البحر
الزاهر**
ENNEJMA EZZAHRA

بطاخي ثالث عشر تذكاركم عندي

د د ا د د عزم ك ر كا تذ ٨

له جه معان ليا لي د د

فجر موت هراسم فم فم عا ط ط عطا ما ال

فجر موت هراسم ن لال يا بالي د د د ا د د

د ق ح آه لال يا بالي د د د ا د د

له ح ها عي دمو ع عمو

بطاخي رابع عشر غزالي نسفور

آه آه فوزنا ليا زاده آه آه آه آه

آه آه سا اوقا بومل و آه آه آه آر فد

فد لال يا بالي ن لال يا بالي آه

ل لال يا بالي ل لال يا بالي ري بد

لال يا بالي سا لال يا بالي

بدر بدعتت ب عد لان لال يا بالي

د ما وا آه آه آه دي آه

العنية والتمهطية

بطایحی سادس عشر لیالی السعدود

ما رویت
 شد مع
 نیچند و
 زو و
 ما - زو
 مویک و
 آ آ آ آ
 قح و
 ری د
 آ ما ک
 آ

بطایحی سابع عشر

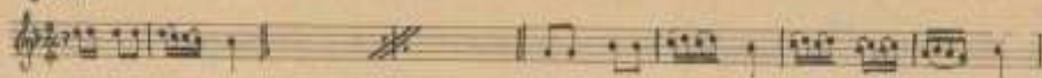
اجاب قلبی

ر ما زو
 شا حلا
 ل زو
 کم ل

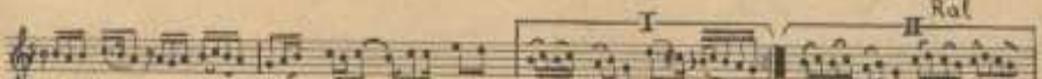
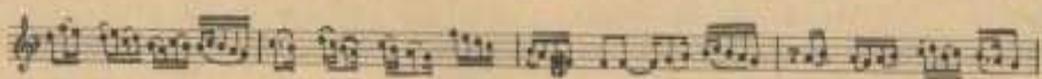
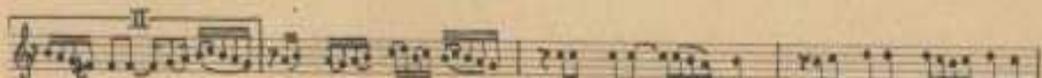
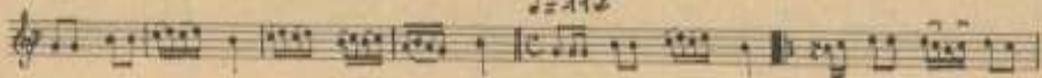
مکتبہ المصنفین
 المصنفین والمصحفین
 ENNEJMA EZZAHRA

قوشية العراق . تابعة لنوبة الذيل

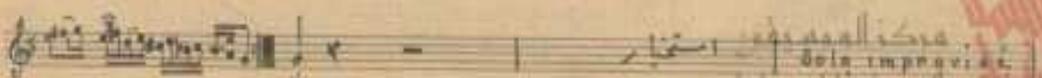
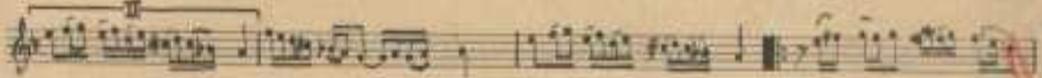
♩ = 160



♩ = 115



♩ = 100



مركز الموسيقية العراقية والمخطوطة
solo improvizi

ENNEJMA EZZAHRA

برول ثامن قدف المساء

ما بر ال بودق لاني لا اطار م دو ق ب تا حد مر يا ما بر ال بودق
 ان لا يا طار تم لاي فا اطار م دو ق ب تا حد مر يا
 لا لاه آ ان لاه آ ان لا لاه آ ان لا لاه آ ان
 حب وان لاه آ ان

برول تاسع يا حسن كل الحسن

يا سي ا في من يا ل ا ن م ح كل ن ح با
 د ال من ل ن ضا ع ها م ي ت

قسم الادراج

الفارغة لادراج forighat-adrj

Musical notation for the 'Farighat-adrj' section, consisting of two staves of notes.

درج اول اش دعاني ف عشق

يا ب غ نا و ف شرف ز شوق في عا د اش
 لاه آ ان لا لاه آ ان لا لاه آ ان لا لاه آ ان

ENNEJMA EZZAHRA

م د ب هـ ف ر ا ف يوم ت ك ب ن
 ن لا لما طي تم

درج ثالث كم لك تعذبني

ن لا لما ن لا ما هـ آ حال مر لا باضى ر ق و ف ي د ع ت ك ل ي ر ك م
 ف ت ك م ع و ن ن لا ما هـ آ ن لا لما هـ ا
 ب و ل س ع ا ل ع ي با ص ا ب ق هـ ن د

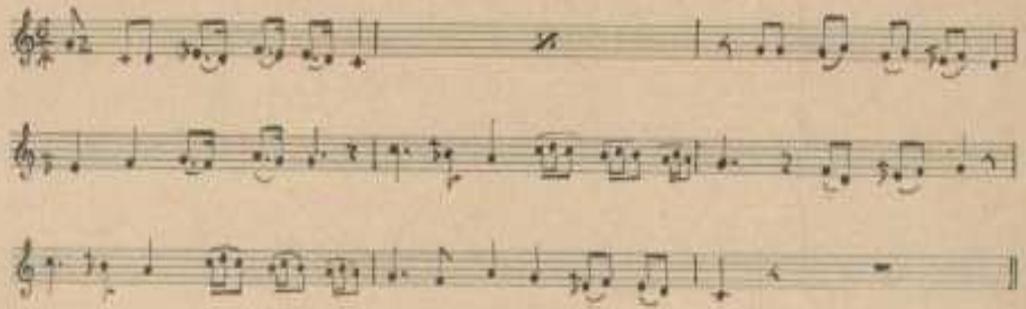
درج رابع اقبلت دولة الرضف

ن لا ما ن ل ر با ضى ل ر ا هـ ل و د ت د ب ا ف
 ن لا ما با آ هـ ضى ق ا ن و ز م ا ن ف ا ص و

درج خامس باسم عن لآل

آ ل ن ع ن م م با هـ
 ن م ن ا س ي ن ا
 ن و ن ا ر ع ط ر ع ط ع ن
 ر ا خ ل كا

قسم الخفايف
 الفارغة للخفايف • Farhat al Khatif •



يا قوم انتشِب • Khatif •

يا قوم انتشِب
 يا قوم انتشِب
 يا قوم انتشِب
 يا قوم انتشِب
 يا قوم انتشِب
 يا قوم انتشِب

خفيف تاليفي قد فرش الورد

قد فرش الورد
 قد فرش الورد
 قد فرش الورد
 قد فرش الورد
 قد فرش الورد
 قد فرش الورد

قالا م يد ن في قاس رة مر خ ال

خفيف رابع تكامل البدر ١٠

ن لا ل يا آ ن لا ل يا آ ن لا ل يا آ ن

ه وح في ر د ال ل م كا ف

لن ل يا ف ل ل يا ف ل ل يا ف ل ل يا ف

خفيف خامس تسرى يا زمان الوصل ١٥

مان ز يا ر ف ن ل ل يا

ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل

يا ن ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل

ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل

ما ن يا ر ف ن ل ل يا

ه آ ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل

لا ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل

ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل

الهيئة الفنية المحلية
ENNEJMA EZZAHRA

يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا

ختم ثاني بشراك ياسعد

يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا
 يا نبي لا يا اولي لا كن يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا يا نبي لا

مدرسة الموسيقى
 العربية والفنون
 ENNEJMA EZZAHRA

Annexe n°4 : Transcription de la *Nûba Nwâ*

الذخول Dkhoul El Abyat
نوبة النوى Nawbat En Nawa

نأ قيه شـ و نأ بـ بأخذت ذ ع سا دا الـايات
 نأ ضير و وهاك كيم لى عـ نأ ينمز
 الفارغة الأولى 1^o Farighah
 نأ بـ باءت ذ ع سا دا
 وهاك كيم لى عـ نأ ينمز نأ قيه شـ و
 نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و
 الفارغة الثانية 2^o Farighah
 نأ بـ باءت ذ ع سا دا
 وهاك كيم لى عـ نأ ينمز نأ قيه شـ و نأ قيه شـ و نأ قيه شـ و
 نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و
 الفارغة الثالثة 3^o Farighah
 نأ بـ باءت ذ ع سا دا
 وهاك كيم لى عـ نأ ينمز نأ قيه شـ و نأ قيه شـ و نأ قيه شـ و
 نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و نأ ضير و

العربية والمنمطية
 ENNEJMA EZZAHRA

- 70 -

Dkhoul El B'tayhia

دخول البطايحية

Musical notation for 'Dkhoul El B'tayhia' consisting of three staves. The first two staves contain the melody and accompaniment, while the third staff is empty.

Leo B'tayhi

البطايحي الأول من يعيش الغزلان

Musical notation for 'Leo B'tayhi' with lyrics in Arabic. The lyrics are:

لَا يَا نَلَا يَا نَلَا عَزْلًا فِي شَا بَعْدًا مَا

مَا كَدَمَ ذِي نَلَا لَا لَا يَا نَلَا

فَصَبِيحًا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا

لَا يَا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا

نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا

نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا

نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا نَلَا

Farighat El B'tayhin

فارغة البطايحية

Musical notation for 'Farighat El B'tayhin' consisting of three staves. The first two staves contain the melody and accompaniment, while the third staff is empty.

مركز الموسيقى
العربية والثقافية



البطايبي الثاني ماهر بالاخيار

يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا

البطايبي الثالث خلوني مع حماتي

يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا
 يا يه خذنا يا يه خذنا يا يه خذنا

لا يا ذا الذئ في ستم واما

لا لا يا ستم قاله دي كفض

لا يا لانا ضا ريفضه في ن

واذا و لي ستم كم

لا يا لانا لا يا سي باقم عتظلك سي

لا في قاتن لا

FIN

Les Baroual

قسم البراول

دخول برول أول " نعل حضيرة

اك ت مانه ر ضيد حيل تغد

ني غات اك ه ني غات

اغذ يا ذذ اده يا دذ لده عتانا و

بي ب ز ز يش و ممره مزلت غات

مذ قنا ت قني با نا لينا ع

ب شو ش تغد قو قنا عت

موريتا قو في موريتا قو

الدرج الرابع « أصبحنا جميع

نفع زنا تا بنتا في مع جد تا تحت ضو

ذو قفا بي بيتا هو غشا د جذا

ذو قفا بي بيتا هو غشا د جذا

ذو قفا بي بيتا هو غشا د جذا

ذو قفا بي بيتا هو غشا د جذا

ذو قفا بي بيتا هو غشا د جذا

قسمة الخفايف Farighat El Khafif

فنا رنة الخفايف

مركز الموسيقى

Los "Khaif"

المخيف الأول " هل ترى يا جيب "

أش بي تبا و ش هل
 ن قان تبا لا
 الطالع
 كيد ش تبا

المخيف الثاني " في ساعة بدت هنية "

دش تبا
 ن تبا
 قاي و قاي
 لا لا
 قاي و قاي

العبيبة والمنوسطية
 ENNEJMA EZZAHRA

- 82 -

تأ الطالغ عند رة نة و

لا ل ر تا
 لا ل ر تا
 لا ل ر تا
 لا ل ر تا
 لا ل ر تا
 لا ل ر تا
 لا ل ر تا
 لا ل ر تا

الحفيف الثالث « أحبة قلبي عزمت رجلا

ر ش م غ بي ر و ت ب ج ا
 ني م و ل ف ق و لا و لا ج
 ل ف ق و لا و لا ل ب ع م ي س ق ف ي
 لا ل ب ع م ي س ق ف ي م و ش
 لا ل ب ع م ي س ق ف ي

من كتاب
 القصة والقصيدة

ENNEJMA EZZAHRA

المخيف الرابع « الخلاعة تقيم على وادي فاس

فان يوا لي ع تيم ت عه لا ذاك
 ن ل ت قايغ دي ت ن قند هو ت ان ب
 يوف ن حال ب قمي وا ت و الطالع
 ن ل ت يان ت دو ت عت وا ت و لث غ ت ان ت

المخيف الخامس « يا أهيل الحمى

منرد شواك ليا قمي شون لها
 ق ت م و ل ت قمي ا تيا
 تازين بينا و دنا دو صويتا
 عو و لواء تفت ق ت ل ت الطالع

الأختام

المختم الأول « ليس لنا الهوى خمود

د ذ سو ذ وى م ر ك ن ا ب ع ي ت ز
 د وى م ر ك ن ا ب ع ي ت ز د سو
 ل ياه ا ك ن ا ل ر ل ت يان ك ن ا ل يان د سو
 ل لا و ل ت ل ل ل ت يانم ز قبا ك ن ا ل لا
 م ك ن الموهوب ش د موهوب ش د وى م ر ك ن ا

ENNEJMA EZZAHR

Annexe n°5 : Transcription de la *Nûba Mazmûm*

نوبة المزموم

الاستفتاح

المصدر

التسليم

79

الجمعية الموسيقية
ENNEJMA EZZAHRA

The image shows a page of handwritten musical notation for the Nûba Mazmûm. The score is written on ten staves. The first staff contains the title 'نوبة المزموم' (Nûba Mazmûm) and the word 'الاستفتاح' (Al-istiftâh) indicating the beginning. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. There are three specific sections marked with Arabic text: 'المصدر' (Al-masdar) on the seventh staff, 'التسليم' (Al-taslim) on the eighth staff, and a final section on the tenth staff. The page number '79' is located at the bottom left, and the publisher's name 'الجمعية الموسيقية ENNEJMA EZZAHRA' is at the bottom right.

المخانة الثانية

المخانة الثالثة

المخانة الرابعة

الطوق

السلسلة

مركز الموسيقى

العربية والفنون الشعبية

80

ENNEJMA EZZAHRA

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

البطاحي الثالث = يا من سكن صدري

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

البطاحي الرابع = همها هدوني

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

لَا يَا تَانُ لَا يَا تَانُ مَا ظَهَرَ لَكَ وَمَا الْتَمَّ الْإِلَهَ

FIN

دُو تَا ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

البطايحي الخامس : فخرى بكم يا بسادتي

تَمَّ بِفِئْتَانِي ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

مكتبة الموسيقى العربية والفنون المحلية
الكتاب
 ENNEJMA EZZAHRA

قسم البراول البرول الأول - حكم القضا

لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ
لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ

البرول الثاني - من جملك صلوات الله

بِهِ تَوَكَّلْنَا يَا حَيُّ الْقَيُّومُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ
بِهِ تَوَكَّلْنَا يَا حَيُّ الْقَيُّومُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ
بِهِ تَوَكَّلْنَا يَا حَيُّ الْقَيُّومُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ
بِهِ تَوَكَّلْنَا يَا حَيُّ الْقَيُّومُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ
بِهِ تَوَكَّلْنَا يَا حَيُّ الْقَيُّومُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ

الاجتهاد
الاجتهاد الاول : ليلى عن العهد القديم تغبرت

تغرت تغرت
تغرت تغرت
تغرت تغرت
تغرت تغرت
تغرت تغرت
تغرت تغرت

الاجتهاد الثاني : الصباح ناشر علامه

الصباح ناشر علامه
الصباح ناشر علامه
الصباح ناشر علامه
الصباح ناشر علامه

مركز الموسيقى
العربية والمنهجية
ENNEJMA EZZAHRA 94

LES TRANSCRIPTIONS DU MÂLÛF

VERSION GHAYATU AL-SURUR

Annexe n°6 : Transcription de la *Nûba Raçd*

المصطلح الغامسي

مركز الموسيقية
العربية والافريقية
ENNEIMA EZZAHRA

206

مركز الموسيقية
العربية والافريقية
ENNEIMA EZZAHRA

267

مَعْلُولٌ نُوْبَةٌ الرَّضْوِيَّانِ الرَّبْعِيَّةُ بِمَجْلَى الْخَرْبَةِ خَطْوَيْهَا الشَّرِيفَةُ

على تروايها علم يشعها ما يسائر **أَنْبِيَّتُ دَاوُلَةَ** تروى على ان في بلادها رفقها من البعد

تَرْكُضُجَةُ أَنْتِ كَلَامُ

مدى الموسيقى العربية والموسيقى

جَوَّالَةُ الْبَيْتِ دَاوُلَةَ مَيِّزَانَ الرَّبْعِيَّةُ بِمَجْلَى الْخَرْبَةِ خَطْوَيْهَا الشَّرِيفَةُ

على تروايها علم يشعها ما يسائر **أَنْبِيَّتُ دَاوُلَةَ** تروى على ان في بلادها رفقها من البعد

تَرْكُضُجَةُ أَنْتِ كَلَامُ

فَارغَتِ نَوْبَةَ اَنْصَرْمِيْرَانَ اَرْبَعَةَ مَحَلُوْلَاتٍ اِلَى مَرْكَبَةِ خَطُوْتَيْكَ اَلْكَرْفِيَّةِ

مركز الموسيقى
العربية والعالمية

بِرَّطِيْقِي رَضْرَادُوْرَهُ مِيْرَانَ اَرْبَعَةَ مَحَلُوْلَاتٍ اِلَى مَرْكَبَةِ خَطُوْتَيْكَ اَلْكَرْفِيَّةِ

بِن قَوْ

قَوْ مَرَايَةَ قِيْرَمَاتٍ مِنْ بَعْدِهَا قَمَّ بِلَالِ اَلْاَنْصَرْمِيْرَانَ
قَوْ مَرَايَةَ قِيْرَمَاتٍ مِنْ بَعْدِهَا قَمَّ بِلَالِ اَلْاَنْصَرْمِيْرَانَ

لَح قَوْ

قَوْ يَا صَاحِبَ اَلْاَنْصَرْمِيْرَانَ اَلْاَنْصَرْمِيْرَانَ

قَوْ مَرَا

اَنْوَرَهُ عَلَى مَدْرَنَةِ بِلَالِ اَلْاَنْصَرْمِيْرَانَ
قَوْ مَرَايَةَ قِيْرَمَاتٍ مِنْ بَعْدِهَا قَمَّ بِلَالِ اَلْاَنْصَرْمِيْرَانَ
قَوْ مَرَايَةَ قِيْرَمَاتٍ مِنْ بَعْدِهَا قَمَّ بِلَالِ اَلْاَنْصَرْمِيْرَانَ

قَوْ مَرَا

قَوْلْتِ يَا بِي اَلْمَرْكَبَةَ اَلْاَنْصَرْمِيْرَانَ
العربية والعالمية

تورثية نوبة ادر صرميزان از بجه مجمل الحرة بخط تقي القف

دبج ادى مبن ان ا محلول الحرة نه لفظاً به الحرف فيه

استباز تورثية ادر صرم

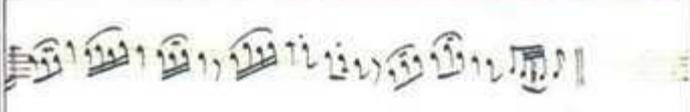
رَحِيحُ الْيَمِينِ أَيُّ الْخَمَلِ الْخَمَلُ بِهِ كَلْفٌ فِي الشَّكْرِ فِيهِ

وَسَبَبًا يَسْعَى إِلَيْهِ الْبُرْسَاءُ قَوْمٌ أَكْبَرَتْ دَوْلُهُمْ قَوْمٌ بَعِيفَةٌ فِي دَرَةِ بَيْضَاءِ
قَوْمٌ كُنْجَةٌ أَتْكَامُهُمْ

تَجِبُوا أَكْبَرَتْ دَوْلُهُمْ مِيزَانُ أَرْبَعَةٌ مَحْمُولَةٌ الْخَمَلُ بِهِ كَلْفٌ فِي الشَّكْرِ فِيهِ

وَالْحَمْسُ مَالَةٌ لِلْفَرَسِ وَبِهَا نَسَبُهُمْ قَوْمٌ أَكْبَرَتْ دَوْلُهُمْ قَوْمٌ بَعِيفَةٌ فِي دَرَةِ بَيْضَاءِ
قَوْمٌ كُنْجَةٌ أَتْكَامُهُمْ

العبيدة والمثوبة طيبة

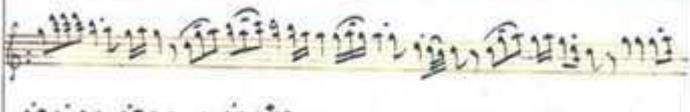


جَوَّالِيبَيْتِ اِدْنَانِيَّةٍ مَبْرُوكَةٍ اَزْجَعَةٍ مَحْلُولَةٍ اَلْحُرَّةِ خُصَّاصًا تَبْقَى اَنْتَ فِيهِ

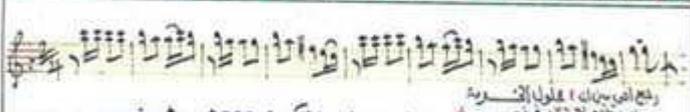


وَالصَّوْرَةُ اَمْرًا اَلْمَسَاءِ مَسْرُومَةٍ **اِدْنَانِيَّةٍ كَمَا اَلْحُرَّةِ** مَقْرُومَةٍ مَلْفَاعًا مَبَاهِجَةً زَرْفًا

مَنْ كُنَّ جَعَّةً اَنْتَ كَلَامُهُ



جَوَّالِيبَيْتِ اِدْنَانِيَّةٍ كَمَا اَلْحُرَّةِ مَبْرُوكَةٍ اَزْجَعَةٍ مَحْلُولَةٍ اَلْحُرَّةِ خُصَّاصًا تَبْقَى فِيهِ



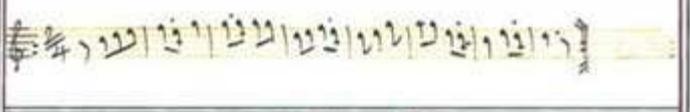
وَمَنْ لَيْفٌ مَعْدُو اَلْحُرَّابِ لِسَانِهِ قَوْمِ **اِدْنَانِيَّةٍ اَزْجَعَةٍ** قَوْمِ مَسْرُومَةٍ مَبَاهِجَةٍ مَبَاهِجَةً زَرْفًا

مَنْ كُنَّ جَعَّةً اَنْتَ كَلَامُهُ

العربية والفونيقية



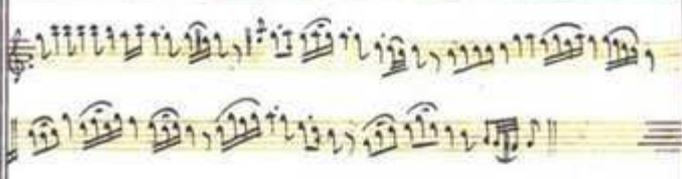
جَوَّالِيبَيْتِ اِدْنَانِيَّةٍ مَبْرُوكَةٍ اَزْجَعَةٍ مَحْلُولَةٍ اَلْحُرَّةِ خُصَّاصًا تَبْقَى اَنْتَ فِيهِ



هَمَلَتْهُ مَعْرِ اَوْفَلْتَالَهُ اَلنَّشِيْبَةُ قَوْمِ **اِدْنَانِيَّةٍ اَلْمَسْرُومَةِ** قَوْمِ مَبَاهِجَةٍ اَلْمَسْرُومَةِ اَلْمَسْرُومَةِ

مَنْ كُنَّ جَعَّةً اَنْتَ كَلَامُهُ

كُنْجَرَةُ الْكَلَامِ



جَوَّالَتِي الْخَامِسَةَ مِيرَانَ أَرْجَعِي الْخَدْرَةَ كَمَا نَصَّ فِي الْكَلَامِ



فَكَرَّمْنَا الْوَسْطَانَةَ الْكَبِيرَةَ

مركز الموسيقون
العربية والنووية

277 ENNEJMA EZZAHRA



بِرَبِّكَ رَضِيَ مِيرَانَ أَرْجَعِي مَتْرُكِي الْخَدْرَةَ كَمَا نَصَّ فِي الْكَلَامِ



<p style="text-align: center;">بِسْمِ اللَّهِ</p> <p>بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي مَنْعَنَا مِنَ الْفَقْرِ وَالْجُودِ</p> <p style="text-align: center;">بِسْمِ اللَّهِ</p> <p>بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي مَنْعَنَا مِنَ الْفَقْرِ وَالْجُودِ</p> <p style="text-align: center;">بِسْمِ اللَّهِ</p> <p>بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي مَنْعَنَا مِنَ الْفَقْرِ وَالْجُودِ</p>	<p style="text-align: center;">بِسْمِ اللَّهِ</p> <p>بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي مَنْعَنَا مِنَ الْفَقْرِ وَالْجُودِ</p> <p style="text-align: center;">بِسْمِ اللَّهِ</p> <p>بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي مَنْعَنَا مِنَ الْفَقْرِ وَالْجُودِ</p> <p style="text-align: center;">بِسْمِ اللَّهِ</p> <p>بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي مَنْعَنَا مِنَ الْفَقْرِ وَالْجُودِ</p>
---	---

مركز الموسيقون

بها ولرصد ميزان از بجهت انجمن من استويين الحربة خطوا تبيحا الشرفية



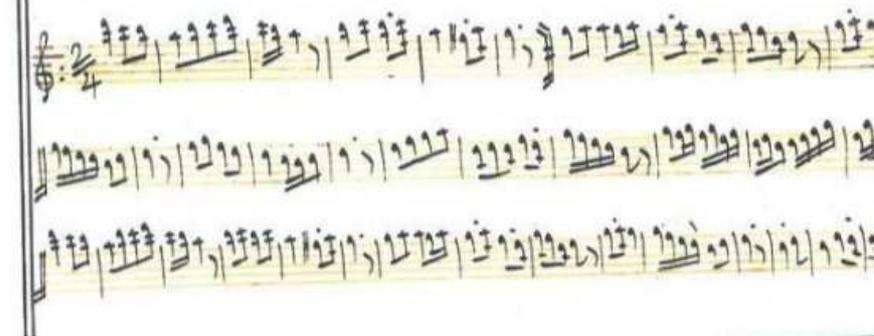
بها
 ذره ومن شبيبة انفا طغين اللي يرفعون بانها اغ
 انط الحنون السزغانم ذره
مع ذره
 ذره همت بعد وطلعت امورنا نفضل على ما همت
بها
 ذره وقلبي حسي انكدي وخارجه وايه الطيب
 اصيبي ولوندي في بينك ذره

قوب
 كنت الهبة بينك ما رايت ما بعيني انتي تانم ذره
 ذره وكنت جاليتي بينك
قوب
 ذره تبي تادنته وركفي تعلم جميع السوزة ذره
قوب
 كفي خفي امور السوزة وانت تفر واللميب ذره
 ذره وانا لنوم حال النسوة
 مركز الموسيقين
 العربية والموسيقية

ذره همت بعد وطلعت امورنا نفضل على ما همت
م ذره

وهمي بجايه الحنون وعتبي زفين اصيبي اذره
قوب

ساكت الارجح منسا ميزان از بجهت مخلول الحربة خطوا تبيحا الشرفية



از بجز منما میزان از بجزه محلوله الخربة خطوطها في اسرافيه

مركز الموسيقى العربية والموسيقية

بشاره قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي	قوب قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي
بشاره قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي	قوب قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي
بشاره قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي	قوب قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي
بشاره قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي	قوب قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي
بشاره قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي	قوب قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي
بشاره قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي	قوب قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي
بشاره قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي	قوب قوت قبل الفيا نالقي نالقي نالقي نالقي

ساكنه الخفيف منما میزان از بجزه محلوله الخربة خطوطها في اسرافيه

مركز الموسيقى العربية والموسيقية

الحفيف منها ميران از بجهه مخلوله الخربة خطوا بجا اسرقوه



بسته	بسته	من هر چه دارم با نیت من گشودم
بسته	بسته	فتوا با نیت انسانم
دجسته	دجسته	یا طغیان تبرم در تمام القل
بسته	بسته	بنیت با رجال فیه ذی الغنیمت
دجسته	دجسته	مانه نیت من قاله
بسته	بسته	الله در وقت استعار من نفس بشویدم
بسته	بسته	انما اولو دلم من زمان ضلعتی

العزبية والتمو حلية

ENNEJMA EZZAHRA

دجسته	دجسته	مغصوبه یا فومم
دجسته	دجسته	صعبه فاندالم انسا والسبب انم
دجسته	دجسته	

Annexe n°7 : Transcription de la *Nûba Içbâhân*

أَسْرَفَتْ نَوْبَةَ لَمَّ صَبْرَانِ مِيرَانِ أَرْبَعِيَّةٌ مَجْمُوعَةٌ خَدْرَةٌ مَطْلُوقَةٌ بِإِسْرَافٍ

تَوَالِي عَشْرٍ



مَيْصَرُونَ نَوْبَةَ لَمَّ صَبْرَانِ مِيرَانِ أَرْبَعِيَّةٌ مَجْمُوعَةٌ خَدْرَةٌ مَطْلُوقَةٌ بِإِسْرَافٍ

مركز الموسيقى
العربية والموسيقى
ENNEIMA EZZAHRA

382



خَدْرَةٌ مَطْلُوقَةٌ بِإِسْرَافٍ لَمَّ صَبْرَانِ مِيرَانِ أَرْبَعِيَّةٌ مَجْمُوعَةٌ خَدْرَةٌ مَطْلُوقَةٌ بِإِسْرَافٍ

رَجِيحٌ لِي يَدِي تَنْ أَعْلَى خَدْرَةٌ خَفِيَّةٌ تَمَّ الشَّرَافِيُّ

مَحْفُولٌ نُورِيٌّ بِأَصْبَحَانَ مِيزَانَ أَرْبَعَةَ مَجْمَلِ الْحَرْكَةِ خَطِّهَا فِي التَّوْفِيقِ

رهمه الله، إنه أهدى النور في هذا التوفيق

مركز الموسيقى
العربية والفنون حيا

معفة تكاه من الدنيا في البيت الأول في تطير لاجوته من السن ام

صنجة الكلام

جاء البيت الاول ميزان اربعة محمول الحركه خطها في التوفيق

معفة تكاه من الدنيا في البيت الثاني في تطير لاجوته من السن ام

صنجة الكلام

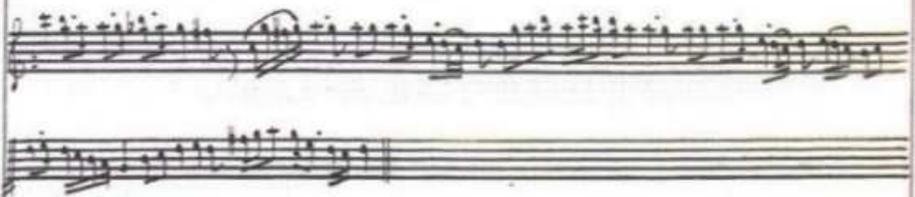
مركز الموسيقى
العربية والفنون حيا

جاء البيت الثانيه ميران اربعة محمول الحارة خصايق التافيه



بكذا من ربي ما صاخي تسهوه تروى
بيت الثالثه صالح تروى لغبلة وجوما للملاح

تروى صنجة التلامز



جاء البيت الثالثه صالح ميران اربعة محمول الحارة خصايق التافيه



تروى لغبلة وجوما للملاح

تروى صنجة التلامز



بطلحيراضيمان لوكان ميزان اربعية مخلول الحربة خصلو في الترفية

<p>لو كان انلام ينصحو انن بالان وسم بزايغي بو انن بالان وسم بزايغي بو انن بالان كوس انوام صعبو انن بالان كوس انوام صعبو انن بالان</p>	<p>لو كان انلام ينصحو انن بالان وسم بزايغي بو انن بالان وسم بزايغي بو انن بالان كوس انوام صعبو انن بالان كوس انوام صعبو انن بالان</p>
---	---

386

العربية والموسيقية ENNEIMA EZZAHRA

واضح نوبة لوضيمان ميزان اربعية مخلول الحربة خصلو في الترفية

بطلحيراضيمان بجم ميزان اربعية مخلول الحربة خصلو في الترفية

تَرْشِيدَةُ تَوْبَةِ صَبِيحَانَ مِيزَانَ أَرْبَعَةَ مَجَلِّ الْخَدْرَةَ خَطْوَةً فِي السَّرْفِيَّةِ

رجوع المصباح في ملون: انذار به خطوكم ان لا يقام

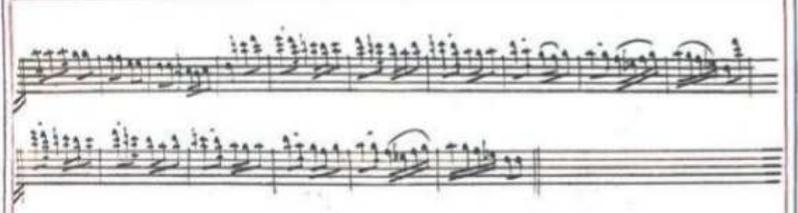
مركز الموسيقى العربية والمطوية

388

ENNEIMA EZZAHRA

تَرْشِيدَةُ تَوْبَةِ صَبِيحَانَ مِيزَانَ

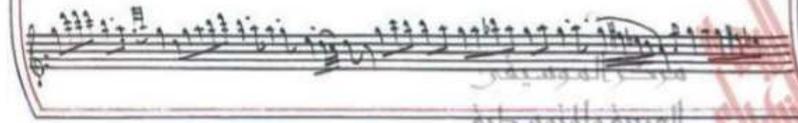
مِشْرِ تَوْبَةِ صَبِيحَانَ مِيزَانَ أَرْبَعَةَ مَجَلِّ الْخَدْرَةَ خَطْوَةً فِي السَّرْفِيَّةِ



آخر نوبتيه لما صبهان ميزان از حجه محجل الخرابه خطا بقا التافيه



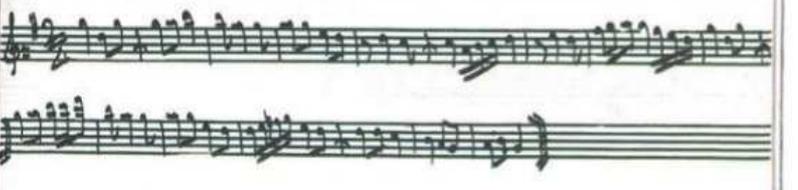
ليت شعري جاننا غلت عنادتي **قوله البيت لما اوله** قري يا غلبيا انضى الغلوب وعسنا
قوله صنجه التكلان



390
ENNEJMA EZZAHRA



جوا البيت لما اوله ميزان از حجه محجل الخرابه خطا بقا التافيه

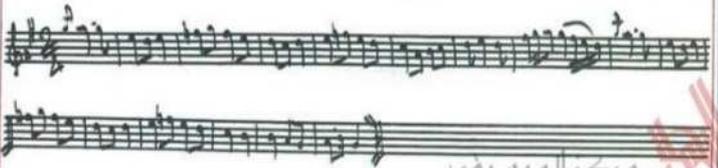


وبما اعتيت من وصل لعل يترى **البيت الثاني:** ثم عند يفتي، ولم يفتي عند يفتي

كُنْجَةُ الْكَلَامِ



حَوَا الْبَيْتِ الثَّانِيهِ مِيزَانِ اَرْبَعِيَّةٍ مَحْمُولٍ الْخَرِيَّةِ خَطْوَاهُ اَنْفِ



مركز الموسيقى
العربية بالمنهجية

بانتفي اليه في عزابي هسبا **البيت الثالث:** طالخ **كُنْجَةُ الْكَلَامِ**

كُنْجَةُ الْكَلَامِ



حَوَا الْبَيْتِ الثَّالِثِيهِ طَالِخٍ مِيزَانِ اَرْبَعِيَّةٍ مَحْمُولٍ الْخَرِيَّةِ خَطْوَاهُ اَنْفِ



رجع الى بيت 344 مملوءة بثلاثة حروف

ثم عد للوصل من غير مطل **البيت الرابع:** **كُنْجَةُ الْكَلَامِ**

كُنْجَةُ الْكَلَامِ

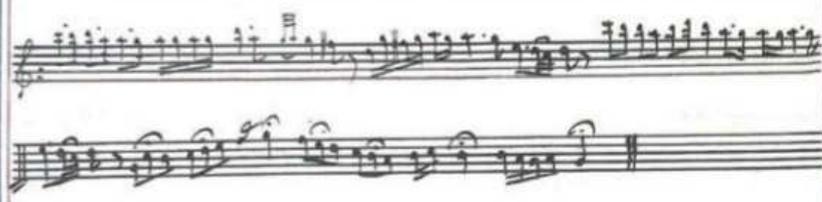


جاء البيت الرابع موزان اربعية مخلول الخربة خطا في الترفية



انتهيت في سورة لعمري البيت الخامسة

صنعة الكلام

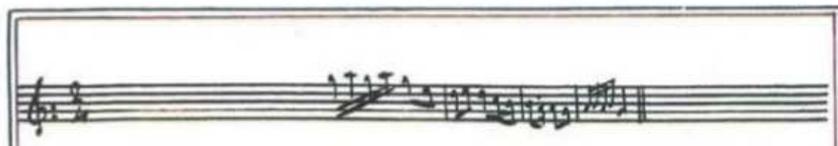


جاء البيت الخامسة موزان اربعية مخلول الخربة خطا في الترفية

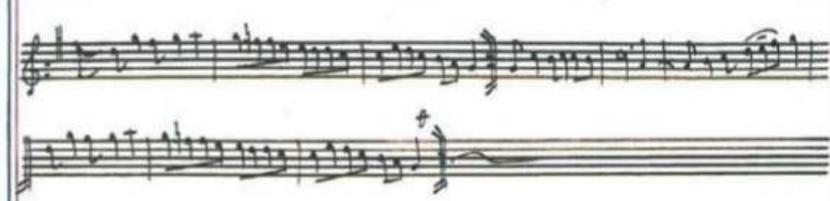


فبعض المصنفين البراول

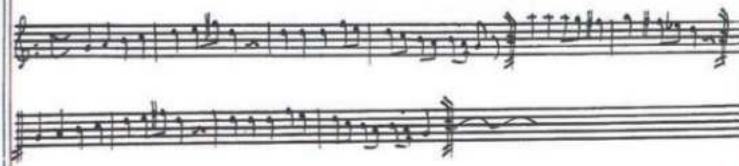
مركز الموسيقية العربية والنوعية



بقول اصبيان موزان اربعية ميثورية الخربة خطا في الترفية



بِرَوْلِ أَصْبَحَانَ مِيزَانَ أَرْبَعَةَ عَشَرَ مِنَ التَّحْرِيرِ خَطْمًا فِي السَّرْفِيَّةِ



<p>بَدْرٌ</p> <p>تَلِيهِ حَبِيبِي كَمَا الْجَبَلُ</p> <p>وَإِيضًا بَيْتٌ</p>	<p>بَدْرٌ</p> <p>تَلِيهِ حَبِيبِي كَمَا الْجَبَلُ</p> <p>وَإِيضًا بَيْتٌ</p>
<p>لَجْدٌ</p> <p>أَنَا تَبْنُ إِبْرِيْمَةَ خَانَسَعٍ وَهَلْ لَيْلٌ</p> <p>بَدْرٌ</p>	<p>بَدْرٌ</p> <p>أَنَا تَبْنُ إِبْرِيْمَةَ خَانَسَعٍ وَهَلْ لَيْلٌ</p> <p>بَدْرٌ</p>
<p>بَدْرٌ</p> <p>وَإِبْلُوا مَعُونَةَ الْكَلْبِ مِنَ الْكَلْبِ</p> <p>أَخْلَصَ مِنَ الْعَسَلِ</p>	<p>بَدْرٌ</p> <p>وَإِبْلُوا مَعُونَةَ الْكَلْبِ مِنَ الْكَلْبِ</p> <p>أَخْلَصَ مِنَ الْعَسَلِ</p>

أَنَا يَا أَهْلَ وَدِيِّ فَرَزَانَ الْعَجِيبِ

مَرْكَزُ الْمَوْسِمِ فِي

الْمَعْشِيَةِ وَالْمَنْوَعِ حَالِيَّةً

<p>بَدْرٌ</p> <p>أَنَا تَبْنُ إِبْرِيْمَةَ خَانَسَعٍ وَهَلْ لَيْلٌ</p> <p>مَرْكَزٌ</p>	<p>بَدْرٌ</p> <p>أَنَا تَبْنُ إِبْرِيْمَةَ خَانَسَعٍ وَهَلْ لَيْلٌ</p> <p>مَرْكَزٌ</p>
<p>بَدْرٌ</p> <p>أَنَا تَبْنُ إِبْرِيْمَةَ خَانَسَعٍ وَهَلْ لَيْلٌ</p> <p>مَرْكَزٌ</p>	<p>بَدْرٌ</p> <p>أَنَا تَبْنُ إِبْرِيْمَةَ خَانَسَعٍ وَهَلْ لَيْلٌ</p> <p>مَرْكَزٌ</p>

سَاكِنَةُ السَّرْفِيَّةِ مِنْهَا مِيزَانَ أَرْبَعَةَ عَشَرَ مِنَ التَّحْرِيرِ خَطْمًا فِي السَّرْفِيَّةِ



السَّرْبِجُ مِنْهَا مِيزَانَ أَرْبَعَةَ عَشَرَ مِنَ التَّحْرِيرِ خَطْمًا فِي السَّرْفِيَّةِ



سَكِينٌ الْخَفِيفُ مِنْهَا مِيزَانٌ أَرْبَعَةٌ مَحْمُولَةٌ الْحَدِيثُ خَطُّهَا بِقِاسِ الرَّفِيفِ



الْحَفِيفُ مِنْهَا مِيزَانٌ أَرْبَعَةٌ مَحْمُولَةٌ الْحَدِيثُ خَطُّهَا بِقِاسِ الرَّفِيفِ



مركز الموسيقى
المسبحة والمنهجية



<p>ب</p> <p>قَدْ كَانَ لِي وَتَيْبٌ قَدْ أَضْعَلَتْ بِكِرِّي جَيْهَةٌ قَدْ طَشَّحَتْ مَابِي بَيْتِي قَدْ يَصَابُ يَوْمَ الْحَسَابِ قَدْ بَرَّ بِئِي الْإِنْبِيَّاءُ قَدْ وَانْقَاءَ الْهَيْبِ عَمَّا بَرَّي</p> <p>لح</p> <p>قَدْ لَمْ تَخِيْبِي مَا يَارَقِيبُ وَشَوْقَتِي فِي وَجْهِ الْحَسْبِي</p> <p>م</p>	<p>ب</p> <p>مِنَ النَّظْمِ فَلْيَا أَنْتَشِبُ نَهْنَهَاتِ الْبُورِنِ فَهْوَ إِنَّ زَارِنِي هَسْبِي يَوْمَ عَاشَتْ بِجَالِي كَمَا وَمَنْ قَرَى يَفِيهِمُ الْخِطَابُ وَرَأَيْتِي فِي الْعَالِي وَجْهِي</p> <p>ط</p> <p>قَدْ اغْلَظَ بَارِقِي فِي رَضَى بَعَادِي قَدْ كَمَّ أَمُّ قَتِي لِي وَرَقَادِي</p> <p>ت</p>
--	--

الْحَفِيفُ مِنْهَا مِيزَانٌ أَرْبَعَةٌ مَحْمُولَةٌ الْحَدِيثُ خَطُّهَا بِقِاسِ الرَّفِيفِ



مركز الموسيقى

Annexe n° 8 : Transcription de la *Nûba Dîl*

الوصول الاول

لَسْبَقْتُمْ نُبُوَّةَ الرَّسُولِ صَيْرَانِ اَرْبَعَةَ مَجْبَلٍ
لِغْرَضَاتِهِ صَايَةً طَهْرَةً وَعَشْرًا تَخْصُواتٍ بِرَبِّهِ اَرْبَعَةَ

مَصْرُ نُبُوَّةِ الرَّسُولِ اَكْبَرُ صَيْرَانِ اَرْبَعَةَ مَجْبَلٍ لِيْهِ اَرْبَعَةَ مَجْبَلٍ

مركز الموسيقا العربية والتراثية

مَن تَمَّ سَمَاءٌ مَّحَلُّونَ بِفَرَمَةِ بِهِ خُطُوبَاتٍ بِرَافِعَةٍ
 مَرَاتِنَ مَاءٌ مَّحَلُّونَ بِفَرَمَةِ بِهِ خُطُوبَاتٍ بِرَافِعَةٍ

جاء البيت الاول ضمن ان من اربعة محمول الحرف بخطوطه ان شريفه



لغركت اربعون ان تعرف مواصلي * بيت اثنان * بمسفتني بالجعر باقة ان عربي

صنعة الكلام



جاء البيت الثاني من اربعة محمول الحرف بخطواته ان شريفه



بانه من دول ما بقلبي من الحوى * بيت اثنان طالع * بعاقبة ابي من ربيعة الشهري

صنعة الكلام



مركز الموسيقى

العربية والفرنسية



جاء البيت الثالث طالع من اثنان من اربعة محمول الحرف بخطوطه ان شريفه



ترجع الى من ان اربعة محمول الحرف بخطواته ان شريفه



نص البيت الى موصل اثنان * قصص * بعاقبة ابي من ربيعة الشهري

صنعة الكلام



بِطَائِفِ يَمِينٍ يَدْعُوهُ بِشَيْبِ الدُّنْيَا وَحَتَّى إِذَا رُجِعَ صُلُوعُهُ لَكَ رُبَّ عَذَابٍ لَمْ يَأْتِ بِفِيهِ

المصيبة والمنهجية

<p>يت ١. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٢. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٣. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ</p>	<p>١. يَافُومَ اِبْتِلَى، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٢. وَسَمَّا اذْهَبَ اَنْ سَلَّمَ عَلَيَّ اَنْ شَلَّيْ تَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٣. سَلَّمَ عَلَيَّ، أُمُّ اَمَّاهُ، أُمُّ اَمَّاهُ</p>
<p>يت ١. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٢. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٣. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ</p>	<p>١. وَمَنْ نَعْتَفَ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٢. مِنْ دَعَا اَنْ سَلَّمَ عَلَيَّ اَنْ شَلَّيْ تَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٣. رَضِيَ عَلَيَّ، أُمُّ اَمَّاهُ، أُمُّ اَمَّاهُ</p>
<p>يت ١. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٢. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٣. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ</p>	<p>١. وَتَنَا جَمِيعًا، اَمْ هَدْرًا يَدْرِي يَاللَّيْنِ ٢. وَهَمَّيْتَهُ بَيْنَ اَضْغَعِي اَنْ شَلَّيْ تَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٣. بَيْنَ اَضْغَعِي، أُمُّ اَمَّاهُ، أُمُّ اَمَّاهُ</p>
<p>ح وَخَيْرٌ عَلَيَّ حَلْبِي جِبَارًا</p>	<p>ط شَكَيْتُ اِذْ وَصَلَ بَطْنِي لَيْبِي</p>
<p>ح ١. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٢. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٣. أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ</p>	<p>ط ١. وَتَنَا وَصَالَةً، أُمُّ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٢. زَوْدِي بِي قَوْمِي صَمْرَانًا رَأَى اَنْ شَلَّيْ تَاللَّيْنِ يَاللَّيْنِ ٣. صَمْرَانًا رَأَى، أُمُّ اَمَّاهُ، أُمُّ اَمَّاهُ</p>

فقد تنوبت انزل من ان اربع محمولة بحار من خطوط في اربعة زيفه

بسط حيدت يال فيمزل فارمين ان اربع محمولة بحار من خطوط في اربعة زيفه

<p>ب</p> <p>يا للذي نرويبي فم نغز صبت اذغ فاروا يا للذي وفوقه على اذغيم اذغ فاروا شيت تارا اذغيم تالغيم يالغيم فم لا لسني</p>	<p>ب</p> <p>يا للذي اذغيم فم اذغيم يالغيم فم لا لسني يا للذي فم يالغيم فم لا لسني شيت تارا اذغيم تالغيم يالغيم فم لا لسني</p>
---	---

ترتبه نرتبه اذليل صبر ان اربعه مجل الخرم خطوا استوفيه

العبيدة والمنهج حاية

يحيى نبي من ان اربعة حنون بغيره خطوا في الشرف فود

استغبار ترتبه اذليل

العبيدة والمنهج حاية

مشارة نوبية اذ ريل مزين ان اربعة مخلولة الحارب منطوقه انا رفيفه

Musical notation for the first piece, consisting of three staves with Arabic lyrics written above.

المرة ثورثة اذ ريل مزين ان اربعة مخلولة الحارب منطوقه انا رفيفه

Musical notation for the second piece, consisting of four staves with Arabic lyrics written above.

مركز الموسيقى العربية والموسيقية

عنه التسميع بغيره بتاود انا **ابيت اوله** **صنعة استلامه** **جوا البيت اوله مزين ان اربعة مخلولة الحارب منطوقه انا رفيفه**

Musical notation for the first piece of the second page, consisting of two staves with Arabic lyrics written above.

عنه التسميع بغيره بتاود انا **ابيت الثانية** **صنعة استلامه**

Musical notation for the second piece of the second page, consisting of two staves with Arabic lyrics written above.

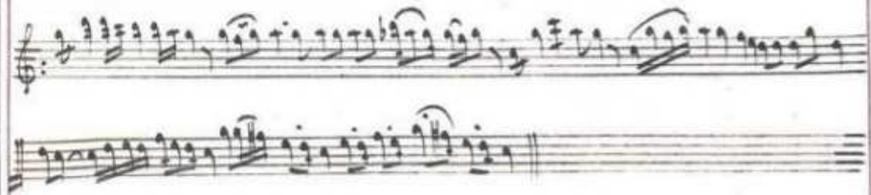
جاء البيت الثاني ميم ان اربعه محلول الغرابة نطقوا به ان رفيفة



في سرى اصل الشطرنج وهو جمه جرح البيت الثالثه طانغ جرح واصل بالهم مع لانين من استرا

العربية والمطهر حاية

صنعة الكلام



جاء البيت الثالثه طانغ ميم ان اربعه محلول الغرابة نطقوا به ان رفيفة

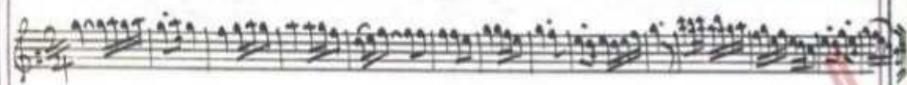


كل العين بظهوره ميم جرح البيت الرابعه جرح عند السجور جلا عرس لانرا

صنعة الكلام



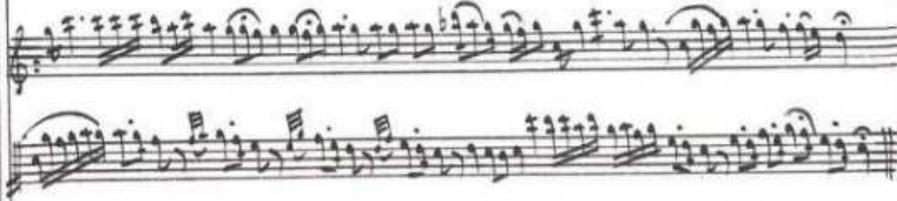
جاء البيت اربعه ميم ان اربعه محلول الغرابة نطقوا به ان رفيفة



مركز الموسيقى

سبحوا باختلف الواعدين السماوات
عن البيت الخامسة

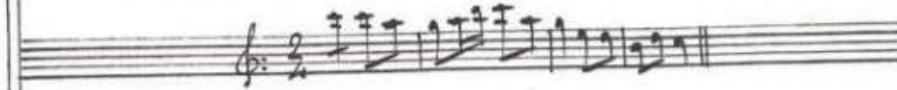
صنعة التكلان



جئوا البيت الخامسة من ان اربعة متلوة الحارث بن عمرو في اشارة رقيقة



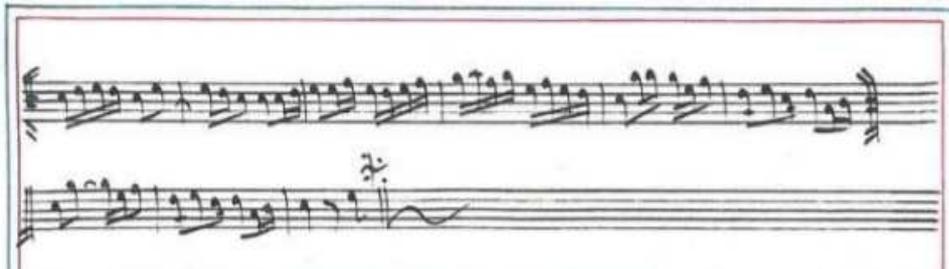
فصصصصصصصصصصصص



بئر قلة من اربعة متلوة الحارث بن عمرو في اشارة رقيقة



العربية والموسيقية



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ أَرْبَعَةٌ مَحَلُولَةٌ الْعَرَبِيَّةُ بِحُضْرَةِ تَيْمُوتِيمِ الْكَرْفِيَّةِ

نشأ غفياً فلبني هبته ومعاصلي **بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ** **أَرْبَعَةٌ مَحَلُولَةٌ** **الْعَرَبِيَّةُ** **بِحُضْرَةِ** **تَيْمُوتِيمِ** **الْكَرْفِيَّةِ**

صَدَقَ إِذَا كَلَّمَ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ أَرْبَعَةٌ مَحَلُولَةٌ الْعَرَبِيَّةُ بِحُضْرَةِ تَيْمُوتِيمِ الْكَرْفِيَّةِ

درب سواه في عظامي وبشفتي **بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ** **أَرْبَعَةٌ مَحَلُولَةٌ** **الْعَرَبِيَّةُ** **بِحُضْرَةِ** **تَيْمُوتِيمِ** **الْكَرْفِيَّةِ**

صَدَقَ إِذَا كَلَّمَ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ أَرْبَعَةٌ مَحَلُولَةٌ الْعَرَبِيَّةُ بِحُضْرَةِ تَيْمُوتِيمِ الْكَرْفِيَّةِ

أَرْبَعٌ مِنْهَا صَيِّغٌ أَنْ أَرْبَعَةٌ مَحَلُولَةٌ الْعَرَبِيَّةُ بِحُضْرَةِ تَيْمُوتِيمِ الْكَرْفِيَّةِ

سَكَاتٌ الْغَيْفِ مِنْهَا مِيزَانٌ أَرْبَعَةٌ مَحَلُّوهُ الْعَرَبُ نَطُّوهُ وَجِبَتْ أَسْرَقِيْفُهُ

مركز الموسيقى
العربية والفنون الشعبية

الْغَيْفُ مِنْهَا مِيزَانٌ أَرْبَعَةٌ مَحَلُّوهُ الْعَرَبُ نَطُّوهُ وَجِبَتْ أَسْرَقِيْفُهُ

<p>حج</p> <p>الذي تم تبيء لني الذي تم تبيء لاني اللان اللان اللان اللان</p> <p>بكي انعام اللان اللان اللان</p> <p>يتا</p> <p>واوصال من غيب في فاما سلع اللان اللان اللان</p> <p>فانم انعام اللان اللان اللان</p> <p>حج</p> <p>الذي تم تبيء لني الذي تم تبيء لاني اللان اللان اللان اللان</p> <p>مع اللان اللان اللان اللان</p> <p>م</p>	<p>طسا</p> <p>فانم من انورة حنوني من انم</p> <p>وصح اني من من من من</p> <p>ب</p> <p>بانم انم اللان اللان اللان اللان</p> <p>والعلم تبيء ويبيء</p> <p>طسا</p> <p>في نغني نيرانم بانم</p> <p>ومعهم لي نسوي</p> <p>مركز الموسيقى العربية والفنون الشعبية</p>
---	---

Annexe n°9 : Transcription de la *Nûba Nwâ*

استيقظت مع نوبة استوا ميران اربعة مجحان الحركية خطوا يقات است رفيفه

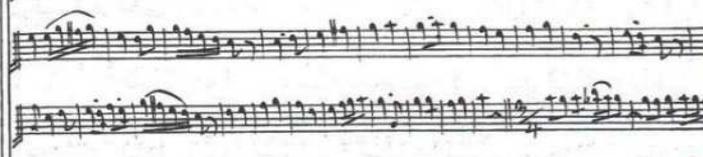
تم الوصل السابع



مركز الموسيقى
المصرية والمتحف
303 ENNEJMA EZZAHRA



مصر نوبة استوا ميران اربعة مجحان الحركية خطوا يقات است رفيفه



مركز الموسيقى
المصرية والمتحف

جَنَاقُ الْاِسْبَتِ اِثْنَانِيَّةٌ مَبْرُوزَةٌ اَرْبَعَةٌ مَحْلُولَةٌ الْفَرْسِيَّةُ خَطُّهَا يَتَّبِعُ اِسْتَرْفِيَّةً

انصبا اموسى قمال امسى جازى **اِسْبَتِ اِنَّا لَنُحِبُّكَ يَا اَلِخَيْرِ** **نَحْنُ نَحْنُ** اقطع من جوار الحسام

كُنْجَةَ اَنْتَ كَلَامُ

جَنَاقُ الْاِسْبَتِ اِثْنَانِيَّةٌ مَبْرُوزَةٌ اَرْبَعَةٌ مَحْلُولَةٌ الْفَرْسِيَّةُ خَطُّهَا يَتَّبِعُ اِسْتَرْفِيَّةً

نصبا ايت الوردى **اِسْبَتِ اِنَّا لَنُحِبُّكَ يَا اَلِخَيْرِ** **نَحْنُ نَحْنُ** اقطع من جوار الحسام

كُنْجَةَ اَنْتَ كَلَامُ

بَطْرِجِي نَوَاسِي بِحَسْبِ مَبْرُوزَةٌ اَرْبَعَةٌ مَحْلُولَةٌ الْفَرْسِيَّةُ خَطُّهَا يَتَّبِعُ اِسْتَرْفِيَّةً

نورانية نوبية الشوايبران از بجه مجله الفهرية كدموا بجا است رفية

Handwritten musical score for 'Nouraniya Nobia' on six staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. A red watermark is visible on the right side of the page.

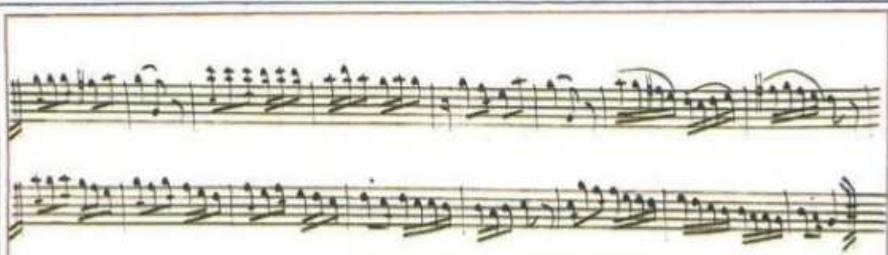
310

العربية والموسيقى
ENNEIMA FZZAHRA

استخرا از نورانية الشوا

Handwritten musical score for 'Astakhra' on six staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

مَشَارُؤُوبَةُ اَلنَّوَامِيَزَانِ اَرْبَعَةُ اَلْمَحَلُّوَلَةِ اَلْمَحْرَبَةِ اَلْمَطَوِيَّاتِيَّةِ اَلشَّرَفِيَّةِ



اَلْحَمْدُ تَوْشِيَّةُ اَلنَّوَامِيَزَانِ اَرْبَعَةُ اَلْمَحَلُّوَلَةِ اَلْمَحْرَبَةِ اَلْمَطَوِيَّاتِيَّةِ اَلشَّرَفِيَّةِ



اِنَّ اَللَّيْلِيَّةَ سَوَاطِحَ اَلْمَعْسَرَةِ ۞ اَلْبَيْتُ اَوَّلُهُ ۞ دَعْنِي اَلْعَاشِقَةَ عَنِ حَسَنِ اَلدُّوْتِ
صُنْجَةُ اَلتَّكْلَامِ



يوسف الصفي و جود اسمته **انبت انبنة** **صنجة ات كلامه**



جفا انبت انبنة ميزان از بجه مخلون العذرة مطوا انت رفبه

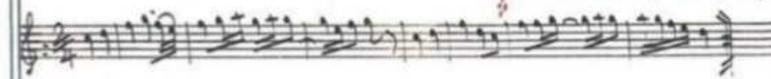


لم يها فنام اسوا صمته **انبت انبنة طالخ** **صنجة ات كلامه**



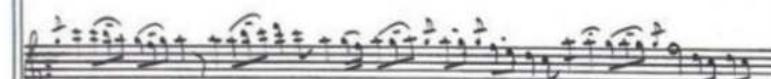
جفا انبت انبنة طالخ ميزان از بجه مجمل انبنة مطوا انت رفبه

جمع انه بين نه ملونه كز كرمه مطوا انت رفبه



ونصم انصم فدر سب لسته **انبت انبنة**

صنجة ات كلامه



تَبَوُّا النِّبْيَةَ اِذْ اَبْعَدَهُ مِيزَانُ اَرْبَعَةِ مَحَلِّوَلَةِ الْفَرَسَةِ خَطْوَاتِهَا اَنْ تَرْفَعَهُ

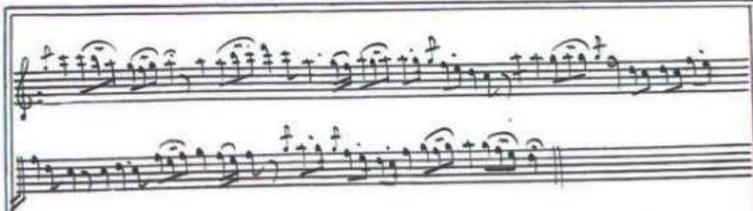


بَعْضُ بَنَاتِ بَيْتِهَا وَشَدَّ ذَاتِي قَوْلَ النِّبْيَةِ الْخَامِسَةَ قَوْلِي قَوْلِي مِنْ نَسِيَمَاتِ وَطَيْبِ وَشَجَرِ

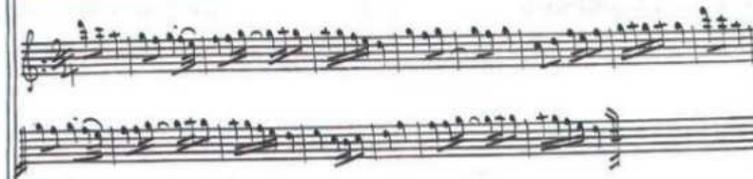
قَوْلِي صُنْعِيذَةَ اَنْ تَكَلِّمَ قَوْلِي

مركز الموسيقى

العربية والموسيقى



تَبَوُّوا النِّبْيَةَ الْخَامِسَةَ مِيزَانُ اَرْبَعَةِ مَحَلِّوَلَةِ الْفَرَسَةِ خَطْوَاتِهَا اَنْ تَرْفَعَهُ



قَوْلِي فَضْضِي اِنْ مَضَى كَلَّ الْبِئْرُ اَوْ لَنْ



بِئْرُ اَوْ لَنْ نَوَامِيزَانُ اَرْبَعَةِ مَتَوَيِّطِي الْفَرَسَةِ خَطْوَاتِهَا اَنْ تَرْفَعَهُ



مركز الموسيقى

العربية والموسيقى

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مركز الموسيقى

العربية والموسيقى

<p>ب</p> <p>رَبِّ لِيْ اَمِنْ اَلرُّبُوْعِيْ . اَهْ دُ مَوْعِي تَرِي</p> <p>وَفِي قَتْرِيْهِ فُلُوْمِي . اَهْ فُلُوْعِي تَرِي</p> <p>بِاَهْمِيْ تَهْلِيْطِ مَوْعِي . اَهْ دُ مَوْعِي تَرِي</p>	<p>ب</p> <p>رَبِّ لِيْ اَمِنْ اَلرُّبُوْعِيْ . اَهْ دُ مَوْعِي تَرِي</p> <p>وَفِي قَتْرِيْهِ فُلُوْمِي . اَهْ فُلُوْعِي تَرِي</p> <p>بِاَهْمِيْ تَهْلِيْطِ مَوْعِي . اَهْ دُ مَوْعِي تَرِي</p>
<p>ج</p> <p>قَرْنِ كَقْوَا تَحْتِيْ اَلْعَقِيْلِيْ تَرِي</p>	<p>ط</p> <p>قَرْنِ ضِيْقُوِيْ اَلتَّهْوِي رَجُوْعِي تَرِي</p>
<p>ب</p> <p>وَا تَهْلِيْ تَمِ اِنِّيْ لِحُضُوْمِي . اَهْ حُضُوْمِي تَرِي</p>	<p>ج</p> <p>قَرْنِ وَوَقُوْتِي بِيْنِكُمْ اَلِيْلِيْلِي تَرِي</p>
<p>ب</p> <p>بِاَسَاةٍ تَهْلِيْطِ مَوْعِي . اَهْ عِيُوْنِي تَرِي</p> <p>مَنْكُمْ قَبْلًا تَقْطَعُو اَلنُّوْمِي . اَهْ مَنُوْنِي تَرِي</p> <p>حَيِيْتُمْ يَفِيحُ ضُنُوْمِي . اَهْ ضُنُوْمِي تَرِي</p>	<p>ط</p> <p>قَرْنِ تَالِهَةِ وَا اَللَّهِ تَا تَقَانِي . اَهْ تَقَانِي تَرِي</p> <p>قَرْنِ عَشْرِي مِّنْ اَلشُّوْفِ مَا كَفَانِي . اَهْ كَفَانِي تَرِي</p>

مركز الموسيقى

العربية والموسيقى

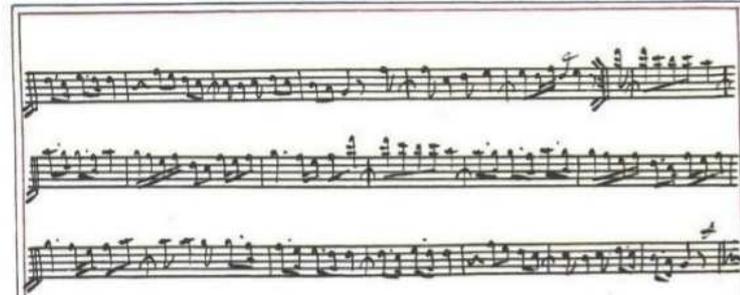
مَكَانٌ خَفِيفٌ مِنْهَا يُمِيزَانِ أَرْبَعَةٌ مَحْمُولٌ الْخُرْدَةُ نَحْوًا بِقِيَامِ السَّرْفِيَّةِ



الْخَفِيفُ مِنْهَا يُمِيزَانِ أَرْبَعَةٌ مَحْمُولٌ الْخُرْدَةُ نَحْوًا بِقِيَامِ السَّرْفِيَّةِ

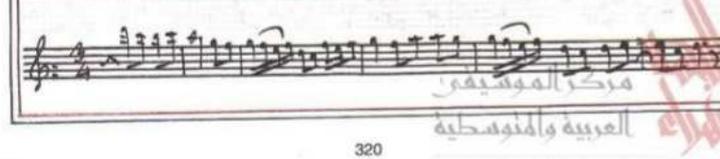


مركز الموسيقى
العربية والموسيقى

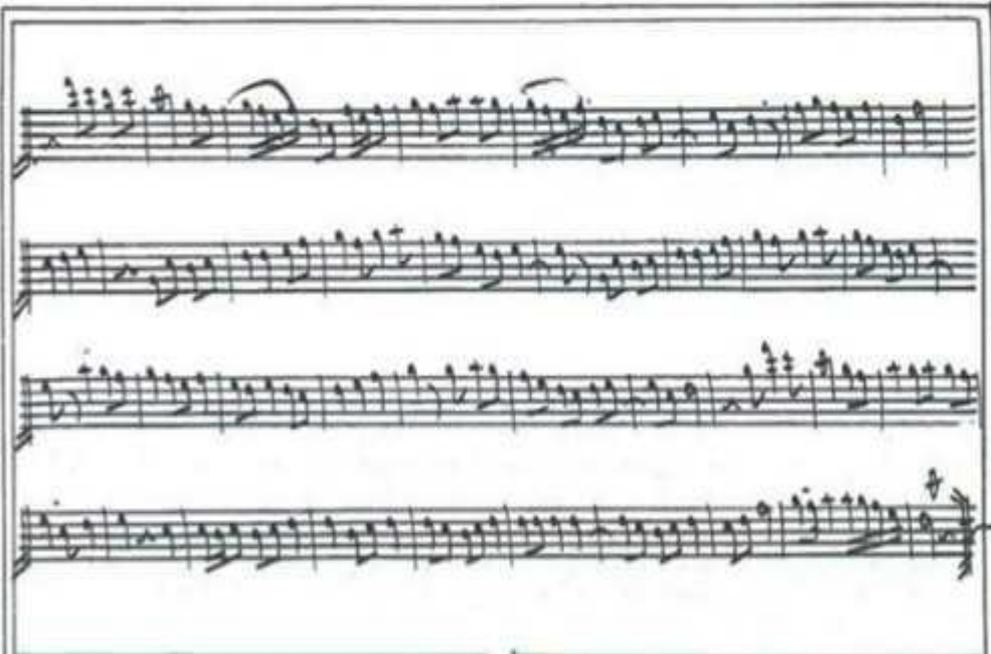


<p>يَتَدَوَّرُ رُومٌ عَلَى خَفِيفًا يَأْمُرُ لَنْ يَأْتِي عَلَى خَفِيفًا رُومٌ نِيصًا نِيصًا يَغَايَا لَنْ يَأْتِي نِيصًا نِيصًا رُومٌ صَفْرًا رُومًا يَأْتِي نِيصًا رُومًا</p>	<p>رُومٌ انْسَاعَةُ الْعَمَلِيَّةِ تِلْكَ لَنْ يَأْتِي مِنْهَا مَلْعَمَةٌ إِنْ شِئْتَ تِلْكَ لَنْ يَأْتِي مِنْ جِهَةٍ تَسْتَلِمْ تِلْكَ لَنْ يَأْتِي</p>
<p>رُومٌ مَنْ الشَّيْءُ أَبَ انْفَالِي تِلْكَ لَنْ يَأْتِي</p>	<p>رُومٌ رُومٌ قَالَتْ وَبِئْسَ تِلْكَ لَنْ يَأْتِي تِلْكَ لَنْ يَأْتِي</p>
<p>رُومٌ رُومٌ نَسَمَةٌ وَنَفْعٌ إِنْ شِئْتَ تِلْكَ لَنْ يَأْتِي يَأْتِي وَعَلَى الْيَأْتِي</p>	<p>رُومٌ وَعَنْ قِيَمِي وَعَنْ ضَمَائِي يَأْمُرُ لَنْ يَأْتِي يَأْتِي رُومٌ وَعَلَى الْيَأْتِي يَأْمُرُ لَنْ يَأْتِي</p>
<p>رُومٌ</p>	<p>رُومٌ</p>

الْخُرْدَةُ مِنْهَا يُمِيزَانِ أَرْبَعَةٌ مَحْمُولٌ الْخُرْدَةُ نَحْوًا بِقِيَامِ السَّرْفِيَّةِ



مركز الموسيقى
العربية والموسيقى



بِسْمِ رَبِّ

قَوْمِ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنَّا جَاءْنَاكَ بِآيَاتِنَا لِنُبَيِّنَ لَكَ مَا كُنَّا نَعْمُرُكَ بِهَا وَنَهَيَّاكَ عَنْ مَا كُنَّا نَنْهَىٰ عَنْكَ مِنْ قَبْلُ وَأَنَّكَ أَنتَ الْغَافِلُونَ

بِسْمِ رَبِّ

قَوْمِ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنَّا جَاءْنَاكَ بِآيَاتِنَا لِنُبَيِّنَ لَكَ مَا كُنَّا نَعْمُرُكَ بِهَا وَنَهَيَّاكَ عَنْ مَا كُنَّا نَنْهَىٰ عَنْكَ مِنْ قَبْلُ وَأَنَّكَ أَنتَ الْغَافِلُونَ

بِسْمِ رَبِّ

قَوْمِ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنَّا جَاءْنَاكَ بِآيَاتِنَا لِنُبَيِّنَ لَكَ مَا كُنَّا نَعْمُرُكَ بِهَا وَنَهَيَّاكَ عَنْ مَا كُنَّا نَنْهَىٰ عَنْكَ مِنْ قَبْلُ وَأَنَّكَ أَنتَ الْغَافِلُونَ

مَرْدِي

قَوْمِ يَا

قَوْمِ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنَّا جَاءْنَاكَ بِآيَاتِنَا لِنُبَيِّنَ لَكَ مَا كُنَّا نَعْمُرُكَ بِهَا وَنَهَيَّاكَ عَنْ مَا كُنَّا نَنْهَىٰ عَنْكَ مِنْ قَبْلُ وَأَنَّكَ أَنتَ الْغَافِلُونَ

قَوْمِ يَا

قَوْمِ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنَّا جَاءْنَاكَ بِآيَاتِنَا لِنُبَيِّنَ لَكَ مَا كُنَّا نَعْمُرُكَ بِهَا وَنَهَيَّاكَ عَنْ مَا كُنَّا نَنْهَىٰ عَنْكَ مِنْ قَبْلُ وَأَنَّكَ أَنتَ الْغَافِلُونَ

قَوْمِ يَا

قَوْمِ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنَّا جَاءْنَاكَ بِآيَاتِنَا لِنُبَيِّنَ لَكَ مَا كُنَّا نَعْمُرُكَ بِهَا وَنَهَيَّاكَ عَنْ مَا كُنَّا نَنْهَىٰ عَنْكَ مِنْ قَبْلُ وَأَنَّكَ أَنتَ الْغَافِلُونَ

قَوْمِ يَا

Annexe n°10 : Transcription de la *Nûba Mazmûm*

استفتاح نوبة الزمزم ميزان اربعية مجمل الخربة حطوا في الترفية

دور العسل الثاني عشر دور

399 ENNEJMA EZZAHRA

ميسر نوبة الزمزم ميزان اربعية مجمل الخربة حطوا في الترفية

مركز الموسيقى العربية والموسيقية

400 ENNEJMA EZZAHRA

مَحْمُولٌ نَوْبَةً الْبُرْمُومِ مِيزَانِ اَرْبَعِيَّةٍ مَحْمُولٌ الْحِزْبَةَ خَطْوَاتِي فِي التَّرْفِيهِ

Musical notation for the first piece, including a staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written in Arabic style with various ornaments and rhythmic patterns.

تعلقت خطبة انى مل نامعبي فترجى البيت الاول

كُنْجَةَ التَّكْلَامِ

Musical notation for the second piece, continuing the style of the first piece with a staff and Arabic-style melody.

جَوْالِ الْبَيْتِ الْاَوَّلِ مِيزَانِ اَرْبَعِيَّةٍ مَحْمُولِ الْحِزْبَةَ خَطْوَاتِي فِي التَّرْفِيهِ

مركز الموسيقى
المسيرة والنوطة

Musical notation for the first part of the second page, featuring a staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature.

باجعبي فيه بياض وحمرة نوى البيت الثانية

كُنْجَةَ التَّكْلَامِ

Musical notation for the second part of the second page, continuing the melody and style.

جَوْالِ الْبَيْتِ الثَّانِيَةِ مِيزَانِ اَرْبَعِيَّةٍ مَحْمُولِ الْحِزْبَةَ خَطْوَاتِي فِي التَّرْفِيهِ

Musical notation for the third part of the second page, concluding the piece with a final staff.

جاء البيت الثانيه ميزان اربعه محلول الحدة خطوا في الشرفه



فالواصر يقاتل ياربي للدفعه قالوا اجتمعوا فلت ياربي للمسلم

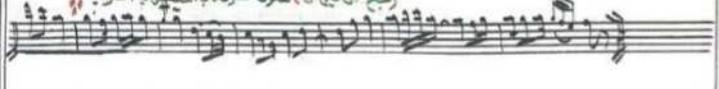
صنعة الكلام



مركز الموسيقى

العربية والموسيقى

جاء البيت الثالثه صالح ميزان اربعه معجل الحدة خطوا في الشرفه

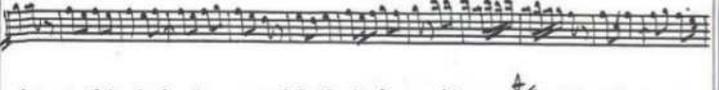


نصه البيت الع موسيقيا في شفال قالوا اجتمعوا فلت ياربي للمسلم

صنعة الكلام



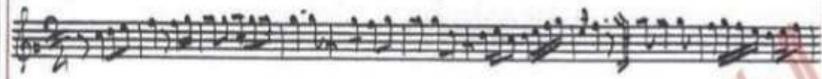
بصليحي مزمور من الميزان اربعه محلول الحدة خطوا في الشرفه



مركز الموسيقى

العربية والموسيقى

بَارِئِي نَوْبَةَ الزَّمُونِ مِيزَانِ اَرْبَعِيَّةٍ مَحْمُولَةِ الْحَرَّةِ خُصْفًا فِي الشَّرْفِيَّةِ



مركز الموسيقى
العربية والموسيقى



بَطْرِيحِي مَزْمُونِيَّيَا اَوْعَدُونِي مِيزَانِ اَرْبَعِيَّةٍ مَحْمُولَةِ الْحَرَّةِ خُصْفًا فِي الشَّرْفِيَّةِ



بِ
 حَرَّةٍ مَحْمُولَةٍ وَعَدُونِي طَالِيَةً
 حَرَّةٍ كَمِ زَهْرٍ قَلْبِي سَكَنَ حَيَالِي
 حَرَّةٍ النَّاسِ فِي اَمَالِيهِمْ قَالِي
 لِحِ
 وَاَنَا بِالْحَرَّةِ رُوحِي نَبِيئِي قَرْنِي لَلَّذِي يَأْتِي لَنِي
 حِ

بِ
 بِسْمِ اَوْعَدُونِي قَرْنِي بَعْدَ سَاعَتِي
 لَوْ سَأَعْرُوفِي اَنْتَا حَرَّةٍ
 مَحْمُولَةٍ جَعَلْتِي قَسِي اَرْحِي
 حَرَّةٍ طَالِيَةً
 حَرَّةٍ رَأَيْتِ النُّعُوسَ فِي نَفْسِي بَاتِي لَلَّذِي يَأْتِي لَنِي
 مركز الموسيقى
العربية والموسيقى

تورشيية نوبلة الزموم ميزان اربعة محلول الخدبة خطها الترفيه

رجوع للمعيار
الذي به خطها الترفيه

مركز الموسيقى
العربية والموسيقى

استخبار تورشيية الزموم

مشارة نوبلة الزموم ميزان اربعة محلول الخدبة خطها الترفيه

مركز الموسيقى
العربية والموسيقى

آخر توترية الزمزم ميزان اربعية معجزة الخدبة خصوا في الترفية

بذرة من بغايا المم تمسيت **البيت الاول** وبي المشوي في الم الصرخ فوش

صنعة الكلام

جوا البيت الاول ميزان اربعية محلول الخدبة خصوا في الترفية

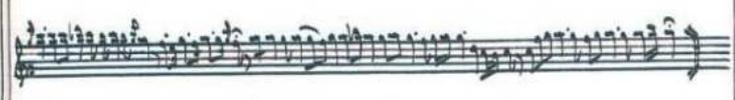
صين من التي اغتم لاجنه **البيت الثاني** و ماهونه من النبل التي البيت

صنعة الكلام

جوا البيت الثاني ميزان اربعية محلول الخدبة خصوا في الترفية

لم لمة بات يصغيني انعام على **البيت الثالث طالع** روض له بنياه الغيث في فيض

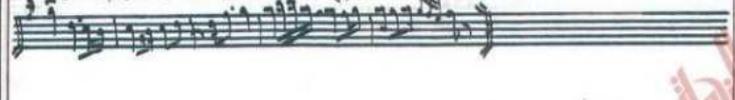
صنعة الكلام



حق **البيت الثالث طالع ميزان** اربعه مجمل الخدرة خطها في الترفيع



رجوع ابي ميهي نا 4 حورا خدرة به خطها في الترفيع



مركز الموسيقى
العبيدة والمنهجية

409 ENNEJMA EZZAHRA

والغيث كالغيث في قم الجود لعم **البيت الرابع** واليه في رايته وانم على حيا وش

صنعة الكلام



حق **البيت الرابع ميزان** اربعه محلول الخدرة خطها في الترفيع



في مجلس صحت اورجاء طر به **البيت الخامس** طانه بوجع انم ميهي وش

صنعة الكلام



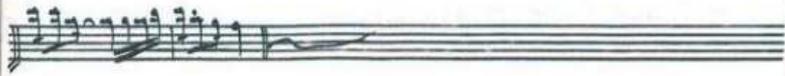
حق **البيت الخامس ميزان** اربعه محلول الخدرة خطها في الترفيع



فَمَضَى إِلَى مَرْحَلِ الْبِرْوَالِ



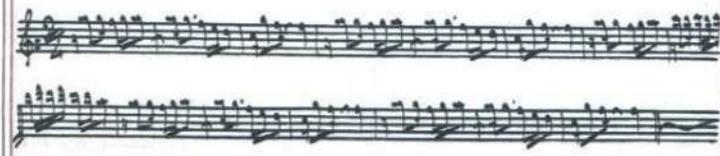
بِرْوَالِ مَرْمُومِ مِيزَانِ أَرْبَعِيَّةٍ مَتَوَسِّطِيَّةٍ الْخَمْرِيَّةِ خَطْمًا يَجِيءُ التَّرْفِيهِ



<p>بِطَلْعِ زَمَانِ الْبَرْمَاوِيَّةِ</p> <p>أَخْبَسَ نَابِي الْفَارُجِ</p> <p>وَأَسْمَعَ لُغَاتِ الْبَطْيَارِيَّةِ</p>	<p>بِط</p>
<p>عَلَى فَيْفِ الْفَوَائِدِ</p> <p>مَرْكَزِ الْمَوْسِيقِيِّ</p> <p>الْعَبِيدِ وَالْمُهْمِطَةِ</p>	<p>ط</p>
<p>وَأَسْفَى حَسْبِي سَبِي</p> <p>وَأَسْفَى حَسْبِي سَبِي</p>	<p>ط</p>
<p>عَلَى فَيْفِ الْفَوَائِدِ</p> <p>مَرْكَزِ الْمَوْسِيقِيِّ</p> <p>الْعَبِيدِ وَالْمُهْمِطَةِ</p>	<p>ط</p>

<p>بَسَاطَةِ الْبَرْمَاوِيَّةِ</p> <p>وَتَمَسَّ الْعَشِيَّةَ يَسْتَرْفَعُ</p> <p>وَقَلْبَ الْعَشِيقِ مَغْلُوقِ</p>	<p>بِط</p>
<p>عَلَى فَيْفِ الْفَوَائِدِ</p> <p>مَرْكَزِ الْمَوْسِيقِيِّ</p> <p>الْعَبِيدِ وَالْمُهْمِطَةِ</p>	<p>ط</p>
<p>وَأَسْفَى حَسْبِي سَبِي</p> <p>وَأَسْفَى حَسْبِي سَبِي</p>	<p>ط</p>
<p>عَلَى فَيْفِ الْفَوَائِدِ</p> <p>مَرْكَزِ الْمَوْسِيقِيِّ</p> <p>الْعَبِيدِ وَالْمُهْمِطَةِ</p>	<p>ط</p>

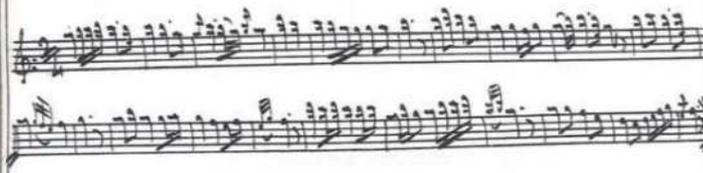
بَرْزَوْنِ مَرْوَمِيزَانِ اَرْبَعِيَّةِ مَحْمُودِيَّةِ التَّوَكُّلِ الْخَيْرِيَّةِ خُصُوصًا فِي الشَّرْفِيَّةِ



بَرْزَوْنِ	مَرْوَمِيزَانِ
بَرْزَوْنِ يَا جَلُو التَّشْتِي	مَرْوَمِيزَانِ مَنْ قَلْبَا
بَرْزَوْنِ سَا التَّجْبِي	مَرْوَمِيزَانِ مَنْ عِلْمَا
بَرْزَوْنِ وَهَذَا مِنْ مَلَكِي	مَرْوَمِيزَانِ اَللَّهِ قَالَ لِي بَرْزَوْنِ
لَحْوِي	قَوْطَا
مَنْ يَعْشَقُ الْإِلَاحَ مَا يَفْلُقُ	بَرْزَوْنِ يَعْشَقُنِي مِنْ قَلْبَا يَعْشَقُ

بَرْزَوْنِ	مَرْوَمِيزَانِ
بَرْزَوْنِ الْوَصَالِ طَيِّبِ	مَرْوَمِيزَانِ دَمْعُ الْعَبَا
بَرْزَوْنِ عَنَزِ طَيِّبِ	مَرْوَمِيزَانِ يَا عَزِيزَا
بَرْزَوْنِ قَلْبِ الْمَلِكِي	مَرْوَمِيزَانِ يَطْفِئُ بِيْنِي بَرْزَوْنِ
لَحْوِي	قَوْطَا
مَنْ يَعْشَقُ الْإِلَاحَ مَا يَفْلُقُ	بَرْزَوْنِ يَعْشَقُنِي مِنْ قَلْبَا يَعْشَقُ
مَرْوَمِيزَانِ	مَرْوَمِيزَانِ

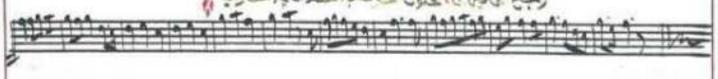
سَاكِنَتِ الدَّرَجِ مِنْهُ سَامِيَزَانِ اَرْبَعِيَّةِ مَحْمُودِيَّةِ الْخَيْرِيَّةِ خُصُوصًا فِي الشَّرْفِيَّةِ



الدَّرَجِ مِنْهُ سَامِيَزَانِ اَرْبَعِيَّةِ مَحْمُودِيَّةِ الْخَيْرِيَّةِ خُصُوصًا فِي الشَّرْفِيَّةِ



رجح اليه من ان يكون قدومه به خطوته في الساقية



<p>يا فلي تمني اناها هاهنا هاهنا وتب يميني ما تبني مكره اناها هاهنا هاهنا تكلم من يميني بالفضول تكلم اناها هاهنا هاهنا وربي يعينه طسا عذرتي بسواه ربي</p>	<p>يا فلي تمني اناها هاهنا هاهنا وتب يميني ما تبني مكره اناها هاهنا هاهنا تكلم من يميني بالفضول تكلم اناها هاهنا هاهنا وربي يعينه طسا عذرتي بسواه ربي</p>
---	---

سائر الخفيف منها ميزان اربعة محلول الحزب خطوته في الساقية



مركز الموسيقى العربية والموسيقى

الخفيف منها ميزان اربعة محلول الحزب خطوته في الساقية



الحَيِّمُ صَبْرًا مِيزَانُ أَرْحَمِهِ مَحْمُولُ الْخَيْرِ بِخُصْمَاتِهِ قِيَامُ الرَّقِيقَةِ



<p>يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p>	<p>يَا حَيُّ</p> <p>إِنَّمَا ضَمُّنَا لِيَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p>
--	---

مركز الموسيقى
العربية والموسيقى
ENNEIMA EZZAHRA

<p>يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p> <p>يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p>	<p>يَا حَيُّ</p> <p>أَجْبَارُكُمْ وَأَنْعَمُ عَلَيْكُمْ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ يَا حَيُّ</p>
--	---

Annexe n°11 : Les degrés musicaux dans la musique arabe

Yakâh Qarâr ushayrân Jam râq Kawasht Râst Nîm Zirkulâh Dûkâh
 Huçâr ushayrân Zirkulâh

Tik kurdi Sikâh Busalik Jaharkâh Nîm Hîjâz Nawâ Huçar
 Zirkulâh Hîjâz

Tik Huçâr Husaynî jam 'Awj Nahaft kirdân Shahnâz Tik
 Shahnâz

Muhayyar Sumbulah Buzruk Jawâb Mahûrân Jawâb Sahn
 Busalik Hîjâz

RÉSULTATS ISSUS DU LOGICIEL *MONIKA*

Annexe n°12 : La *Nûba Raçd*

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
1	Raçd																									
2																										
3																										
4																										
5	sol4	0,5																								
6	sol4	0,3																								
7	sol4	0,3																								
8	sol4	0,3																								
9	la5	0,5																								
10	sol4	0,3																								
11	la5	0,5																								
12	sol4	0,3																								
13	mi4	0,5																								
14	ré4	0,5																								
15	do5	0,5																								
16	do5	0,3																								
17	si5	0,3																								
18	si5	0,3																								
19	la5	0,3																								
20	la5	0,5																								
21	sol4	0,3																								
22	la5	0,5																								
23	sol4	0,3																								
24	mi4	0,5																								
25	ré4	0,5																								
26	*	0,5																								
27	ré4	0,3																								
28	ré4	0,3																								
29	ré4	0,5																								
30	mi4	0,5																								
31	ré4	0,3																								
32	mi4	0,5																								
33	ré4	0,3																								
34	sol4	1																								
35	*	0,5																								
36	la5	0,3																								
37	sol4	0,3																								
38	mi4	0,5																								
39	ré4	0,5																								
40	do4	0,5																								
41	mi4	0,5																								
42	ré4	1																								
43	do4	0,5																								
44	mi4	0,5																								
45	ré4	0,5																								
46	do4	0,5																								
47	ré4	0,3																								
48	do4	0,5																								
49	la4	0,3																								
50	sol3	1																								
51	*	0,5																								
52	sol4	0,3																								
53	sol4	0,3																								
54	sol4	0,3																								

Finale :		ré4
-----------------	--	-----

Hauteurs																
	sol3	do4	do#4	ré4	mib4	mi4	fa4	fa#4	sol4	la4	si4	do5	ré5	la5	sib5	si5
Occurrences	39	246	1	467	26	450	332	35	554	48	27	52	5	288	12	54
%	1,5	9,3	0,0	17,7	1,0	17,1	12,6	1,3	21,0	1,8	1,0	2,0	0,2	10,9	0,5	2,0
Durées	24,3	144	1	297	11,3	221	162	11,5	287	18,8	8	21,5	2,25	158	3,5	19,8
%	1,7	10,3	0,1	21,3	0,8	15,9	11,7	0,8	20,6	1,3	0,6	1,5	0,2	11,3	0,3	1,4

Hauteurs nominales											
	do	do#	ré	mib	mi	fa	fa#	sol	la	si	
Occurrences	298	1	472	26	450	332	35	593	336	12	81
%	11,3	0,0	17,9	1,0	17,1	12,6	1,3	22,5	12,7	0,5	3,1
Durées	165	1	299	11,3	221	162	11,5	311	177	3,5	27,8
%	11,9	0,1	21,5	0,8	15,9	11,7	0,8	22,4	12,7	0,3	2,0

Pentatonicité						Indice 1: 1,86	Indice 2: 6,48			
84,4 %						do	ré	mi	sol	la

Diatonicité						Indice 1: 1,54	Indice 2: 28,6					
98,0 %						do	ré	mi	fa	sol	la	si

Zalzalité						Indice 1: 1,33	Indice 2: 4,63					
84,4 %						sol	la	si<	do	ré	mi	fa>

(Voir la définition des indices dans le mode d'emploi)

Finales internes										
	sol3	do4	ré4	mi4	fa4	fa#4	sol4	la5		
	30	14	72	2	23	1	18	8		

Pics mélodiques																
	sol3	do4	do#4	ré4	mib4	mi4	fa4	fa#4	sol4	la4	si4	do5	ré5	la5	sib5	si5
Supérieurs		1		38	5	105	99	6	154	24	27		3	153	12	48
Inférieurs	39	185	1	167	6	103	68	16	48	5		29		7		

Successions des hauteurs																	
(Les répétitions de notes ne sont comptabilisées que si elles enjambent un silence)																	
	sol3	do4	do#4	ré4	mib4	mi4	fa4	fa#4	sol4	la4	si4	do5	ré5	la5	sib5	si5	
sol3		11		3		1	2		15	1		2		4			
do4	3	8		107	1	30	5	1	8	30	10			3			
do#4				1													
ré4		147	1	18	5	140	16	2	44			7		26			
mib4		2		13				4	3								
mi4		24		224			138	3	24	1				3			
fa4		2		36		135	4		112	3		1		13	1		
fa#4				1	11	1			20								
sol4		1		4	4	107	134	21	5	1		5		114		1	
la4	25										17						
si4	11	11							5								
do5														3	6	1	34
ré5													5				
la5						1	3	8	2	165	1		3		4	10	13
sib5															12		
si5												21	2	25			

Intervalles (en demi-tons)												
	1	2	3	4	5	6	7	9	10	11	12	
Ascendants	174	396	45	38	66	1	12	37	10	44	15	
Descendants	182	541	156	29	9	1	5		32	1		

		Successions des intervalles (en demi-tons)																				
		-1	1	-2	2	-3	3	-4	4	-5	5	6	-7	7	-9	9	10	-11	11	-12	12	
55	* 0,3																					
56	do4 0,5																					
57	do4 0,5	-1	80	63		7	18		2													
58	ré4 0,3	1	68		1	58	30		4	2	2			1								
59	mi4 0,3	-2	60		98	179	10	13		29	1	40	1		5		32	5		10		
60	fa4 1	2		59	154	58	30	9	21		1	5							12			
61	mi4 0,3	-3	10	22	88	28		2	1			3							2			
62	fa4 0,3	3	18	2	17		6		1	1												
63	mi4 0,3	-4	1			17		2		3	1	1			1						3	
64	fa4 0,3	4	1	1	28	1	2		2			1										
65	ré4 0,5	-5				3						3			2							
66	mi4 0,5	5	6		13	12	3				2							1		4		
67	ré4 0,3	6					1															
68	sol4 0,3	-7				1																
69	fa4 0,3	7	1		6	2															1	
70	sol4 0,3	-9			2																3	
71	la5 1	9			1	9																
72	* 0,5	10	3			1															6	
73	la5 0,3	-11				12			1							3					16	
74	sol4 0,3	11			22										2				20			
75	mi4 0,5	-12																				
76	ré4 0,5	12	1		1	1	4				1		1									
77	do4 0,5																					
78	mi4 0,5																					
79	ré4 1																					
80	* 0,5																					
81	la5 0,3																					
82	sol4 0,3																					
83	mi4 0,5																					
84	ré4 0,5																					
85	do4 0,5																					
86	mi4 0,5																					
87	ré4 0,5																					
88	do4 0,5																					
89	la4 0,5																					
90	sol3 0,5																					
91	* 0,5																					
92	do4 0,5																					
93	do4 0,3																					
94	ré4 0,5																					
95	mi4 0,3																					
96	fa4 0,3																					
97	sol4 0,3																					
98	fa4 0,3																					
99	sol4 0,3																					
100	mi4 0,3																					
101	fa4 0,3																					
102	mi4 0,3																					
103	fa4 0,3																					
104	ré4 0,5																					

105	*	0,5
106	sol4	0,3
107	sol4	0,5
108	sol4	0,3
109	sol4	1
110	sol4	1
111	sol4	0,5
112	la5	0,5
113	sol4	0,3
114	la5	0,5
115	sol4	0,3
116	sol4	0,3
117	mi4	0,3
118	mi4	0,3
119	ré4	0,3
120	fa4	0,3
121	mi4	0,3
122	ré4	0,3
123	do4	0,3
124	*	0,5
125	do4	0,5
126	do4	0,3
127	ré4	0,5
128	mi4	0,3
129	fa4	0,8
130	mi4	0,3
131	fa4	0,3
132	mi4	0,3
133	ré4	0,3
134	do4	0,3
135	*	0,5
136	sol4	0,5
137	sol4	0,3
138	sol4	0,5
139	sol4	0,3
140	sol4	1
141	sol4	0,3
142	fa4	0,3
143	mi4	0,3
144	ré4	0,3
145	do4	0,3
146	*	0,3
147	la5	0,5
148	la5	0,3
149	la5	0,5
150	sol4	0,3
151	sol4	1
152	fa4	0,3
153	mi4	0,3
154	sol4	0,3
155	fa4	0,3
156	fa4	0,3
157	mi4	0,3
158	sol4	0,5
159	mi4	0,5
160	ré4	0,5
161	mi4	0,3
162	mi4	0,3
163	ré4	0,5
164	*	0,5
165	sol4	1
166	la5	1
167	sol4	0,5
168	mi4	0,5
169	ré4	0,5

170	*	0,5
171	do4	0,3
172	ré4	0,3
173	mi4	0,5
174	ré4	0,5
175	mi4	0,5
176	do4	0,5
177	ré4	1
178	ré4	0,3
179	do4	0,3
180	la4	0,3
181	sol3	0,3
182	*	0,5
183	sol4	0,3
184	sol4	0,3
185	sol4	0,5
186	la5	0,3
187	sol4	0,3
188	la5	1
189	*	0,5
190	sol4	0,3
191	sol4	0,3
192	sol4	0,3
193	la5	0,5
194	sol4	0,3
195	la5	0,5
196	sol4	0,3
197	mi4	0,5
198	ré4	0,5
199	*	0,5
200	ré4	0,3
201	ré4	0,3
202	ré4	0,5
203	mi4	0,5
204	ré4	0,5
205	sol4	0,5
206	la5	1
207	la5	0,5
208	sol4	0,5
209	mi4	0,5
210	ré4	0,5
211	do4	0,5
212	mi4	0,5
213	ré4	0,5
214	do4	0,5
215	la4	0,5
216	sol3	0,5
217	*	0,5
218	sol4	0,3
219	do5	0,3
220	do5	0,3
221	si5	0,3
222	si5	0,5
223	la5	0,5
224	sol4	0,5
225	mi4	0,3
226	mi4	0,3
227	ré4	0,5
228	*	0,5
229	sol4	0,5
230	ré4	0,3
231	sol4	0,5
232	la5	0,3
233	la5	0,3
234	do5	0,3

235	si5	0,5
236	si5	0,3
237	do5	0,3
238	la5	0,5
239	la5	0,5
240	la5	0,5
241	sol4	0,3
242	la5	0,5
243	sol4	0,3
244	sol4	0,5
245	mi4	0,5
246	ré4	1
247	*	0,5
248	do4	0,5
249	do4	0,3
250	ré4	0,5
251	mi4	0,3
252	fa4	0,8
253	mi4	0,3
254	sol4	0,3
255	mi4	0,3
256	mi4	0,3
257	ré4	0,3
258	do4	0,5
259	sol4	0,5
260	sol4	0,3
261	sol4	0,5
262	sol4	0,3
263	sol4	1
264	sol4	0,3
265	fa4	0,3
266	mi4	0,3
267	ré4	0,3
268	do4	0,5
269	la5	0,5
270	la5	0,3
271	la5	0,8
272	sol4	1
273	fa4	0,3
274	mi4	0,3
275	sol4	0,3
276	fa4	0,3
277	fa4	0,3
278	mi4	0,3
279	sol4	0,5
280	mi4	0,5
281	ré4	0,5
282	mi4	0,3
283	mi4	0,3
284	ré4	0,5
285	*	0,5
286	*	0,5
287	sol4	0,3
288	sol4	0,3
289	la5	0,5
290	sol4	0,5
291	la5	0,5
292	sol4	0,5
293	mi4	0,5
294	ré4	0,5
295	*	0,5
296	do4	0,3
297	ré4	0,3
298	mi4	0,5
299	ré4	0,5

300	mi4	0,5
301	do4	0,5
302	ré4	0,5
303	do4	0,5
304	la4	0,5
305	sol3	0,5
306	*	0,5
307	do4	0,5
308	do4	0,3
309	ré4	0,5
310	fa4	0,3
311	fa4	1
312	*	0,5
313	mi4	0,3
314	fa4	0,3
315	mi4	0,5
316	ré4	0,5
317	ré4	0,3
318	sol4	0,5
319	mi4	0,3
320	ré4	1
321	*	0,5
322	sol4	0,3
323	sol4	0,3
324	la5	0,5
325	sol4	0,5
326	la5	0,5
327	sol4	0,5
328	mi4	0,5
329	ré4	0,5
330	*	0,5
331	do4	0,3
332	ré4	0,3
333	mi4	0,5
334	ré4	0,5
335	mi4	0,5
336	do4	0,5
337	ré4	0,5
338	do4	0,5
339	la4	0,5
340	sol3	0,5
341	*	0,5
342	do4	0,5
343	do4	0,3
344	ré4	0,5
345	mi4	0,3
346	fa4	1
347	la4	0,5
348	sol3	0,5
349	*	0,3
350	sol4	0,3
351	sol4	0,5
352	sol4	0,3
353	sol4	0,5
354	la5	0,3
355	mi4	0,5
356	ré4	0,5
357	mi4	0,3
358	fa4	0,3
359	mi4	0,3
360	fa4	0,3
361	ré4	0,5
362	sol4	0,5
363	sol4	0,3
364	sol4	0,5

365	sol4	0,3
366	sol4	1
367	sol4	0,3
368	fa4	0,3
369	mi4	0,3
370	ré4	0,3
371	do4	0,5
372	la5	0,5
373	la5	0,3
374	la5	0,8
375	sol4	0,5
376	sol4	0,5
377	fa4	0,3
378	mi4	0,3
379	fa4	0,3
380	sol4	0,3
381	mi4	0,5
382	fa4	0,5
383	mi4	0,5
384	ré4	0,5
385	mi4	0,3
386	mi4	0,3
387	ré4	0,5
388	*	0,5
389	sol4	1
390	la5	1
391	sol4	0,5
392	mi4	0,5
393	ré4	0,5
394	*	0,5
395	do4	0,3
396	ré4	0,3
397	mi4	0,5
398	ré4	0,5
399	mi4	0,5
400	do4	0,5
401	ré4	1
402	sol4	0,5
403	sol4	0,3
404	sol4	0,3
405	sol4	0,5
406	la5	0,5
407	sol4	0,5
408	la5	0,5
409	si5	0,3
410	do5	0,3
411	si5	0,3
412	do5	0,3
413	si5	0,5
414	la5	0,3
415	la5	0,3
416	la5	0,5
417	sol4	0,5
418	la5	0,3
419	sol4	0,5
420	mi4	0,3
421	ré4	1
422	*	0,5
423	ré4	0,3
424	ré4	0,3
425	mi4	0,5
426	ré4	0,5
427	mi4	0,5
428	la5	0,5
429	sol4	1

430	mi4	0,5
431	ré4	0,5
432	do4	0,3
433	mi4	0,3
434	ré4	0,5
435	ré4	0,3
436	do4	0,5
437	la4	0,3
438	sol3	1
439	sol4	1,5
440	la5	0,5
441	si5	0,3
442	do5	0,3
443	si5	0,3
444	do5	0,3
445	si5	0,5
446	la5	0,3
447	la5	0,3
448	la5	0,5
449	sol4	0,5
450	la5	0,5
451	sol4	0,5
452	mi4	0,3
453	mi4	0,3
454	ré4	0,5
455	*	0,5
456	ré4	0,3
457	ré4	0,3
458	mi4	0,5
459	ré4	0,5
460	mi4	0,5
461	la5	0,5
462	sol4	1
463	la5	0,5
464	sol4	0,5
465	mi4	0,5
466	ré4	0,5
467	do4	0,5
468	mi4	0,5
469	ré4	1
470	la5	0,5
471	sol4	0,5
472	mi4	0,5
473	ré4	0,5
474	do4	0,5
475	mi4	0,5
476	ré4	0,5
477	do4	0,5
478	la4	0,5
479	sol3	0,5
480	*	3
481	*	1,5
482	sol4	0,5
483	sol4	0,3
484	sol4	0,5
485	mi4	0,3
486	ré4	0,5
487	sol4	0,3
488	la5	0,3
489	sol4	0,3
490	la5	0,8
491	la5	0,5
492	sol4	0,5
493	mi4	0,5
494	ré4	0,5

Annexe n°13 : Sa`dâwî

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	
1																					
2																					
3																					
4																					
5	*	1				Finale :		ré3													
6	*	0,5																			
7	fa#3	1,5				Hauteurs															
8	fa#3	1,5				la2	si2	ré3	mi3	fa#3											
9	fa#3	1,5			Occurrences	3	5	33	26	13											
10	mi3	1			%	3,8	6,3	41,3	32,5	16,3											
11	ré3	0,5			Durées	1,5	3	30,5	28,5	18,5											
12	mi3	0,5			%	1,8	3,7	37,2	34,8	22,6											
13	ré3	1																			
14	ré3	1				Hauteurs nominales					Pentatonicité		Indice 1: 1,00	Indice 2: Infini							
15	si2	0,5				ré	mi	fa#	la	si				100,0 %	ré	mi	fa#	la	si		
16	*	1			Occurrences	33	26	13	3	5											
17	mi3	0,5			%	41,3	32,5	16,3	3,8	6,3				Diatonicité		Indice 1: 0,71	Indice 2: Infini				
18	ré3	1,5			Durées	30,5	28,5	18,5	1,5	3				100,0 %	ré	mi	fa#	sol	la	si	do#
19	mi3	1			%	37,7	35,2	22,8	1,9	3,7				Zalzalité		Indice 1: 0,71	Indice 2: Infini				
20	ré3	0,5												100,0 %	la	si	do>	ré	mi	fa#	sol>
21	ré3	1,5				Finales internes					(Voir la définition des indices dans le mode d'emploi)										
22	ré3	1,5				la2	si2														
23	fa#3	1				1	2														

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U
24	mi3	0,5																			
25	mi3	1				Pics mélodiques															
26	ré3	0,5				la2	si2	ré3	mi3	fa#3											
27	mi3	1			Supérieurs				9	7											
28	ré3	0,5			Inférieurs	3	2	11													
29	ré3	0,5																			
30	si2	1				Successions des hauteurs															
31	*	1				(Les répétitions de notes ne sont comptabilisées que si elles enjambent un silence)															
32	ré3	0,5				la2	si2	ré3	mi3	fa#3											
33	fa#3	1,5				la2			1	2											
34	fa#3	1,5				si2	3		1	1											
35	mi3	1				ré3		5		9	4										
36	ré3	0,5				mi3			17		1										
37	mi3	1				fa#3				8											
38	ré3	0,5																			
39	ré3	0,5				Intervalles (en demi-tons)															
40	si2	0,5				2	3	4	5	9											
41	la2	0,5			Ascendants	10	1	4	2	2											
42	ré3	1,5			Descendants	28	5														
43	ré3	1,5																			
44	mi3	1				Successions des intervalles (en demi-tons)															
45	ré3	0,5					-2	2	-3	3	4	5	9								
46	ré3	1,5				-2	8	8	5		3	1	2								
47	fa#3	1				2	9	1													
48	mi3	0,5				-3	3			1		1									
49	ré3	1,5				3					1										
50	mi3	1				4	4														
51	ré3	0,5				5	1	1													
52	ré3	1,5				9	2														

Annexe n°14 : `Ardhâwî frîguî

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V		
4																								
5	do3	1				Finale :		do3																
6	do3	0,5																						
7	do3	0,5				Hauteurs																		
8	ré3	0,5				sol2	la2	do3	ré3	mi3	fa3													
9	do3	1			Occurrences	9	13	83	107	60	2													
10	mi3	0,5			%	3,3	4,7	30,3	39,1	21,9	0,7													
11	mi3	1			Durées	3,75	5,25	48,3	60,8	30,5	1,5													
12	ré3	1			%	2,5	3,5	32,2	40,5	20,3	1,0													
13	mi3	0,5																						
14	ré3	0,5				Hauteurs nominales						Pentatonicité		Indice 1: 1,19	Indice 2: 19,8									
15	ré3	0,5				do	ré	mi	fa	sol	la													
16	do3	1			Occurrences	83	107	60	2	9	13													
17	ré3	1			%	30,3	39,1	21,9	0,7	3,3	4,7													
18	do3	0,5			Durées	48,3	60,8	30,5	1,5	3,75	5,25													
19	do3	1			%	32,0	40,2	20,2	1,0	2,5	3,5													
20	mi3	0,5																						
21	mi3	1				Finales internes						Zalalité		Indice 1: 0,85	Indice 2: 14,1									
22	ré3	1				sol2	do3	ré3																
23	mi3	0,5				1	1	4																
24	ré3	0,5																						
25	ré3	0,5				Pics mélodiques						99,0%		sol	la	si<	do	ré	mi	fa>				
26	do3	0,5				sol2	do3	ré3	mi3	fa3														
27	la2	0,5			Supérieurs			8	42	1														
28	la2	0,5			Inférieurs	8	33	9																
29	sol2	0,5																						

(Voir la définition des indices dans le mode d'emploi)

La cellule grisée indique la dernière note de la formule

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q						
31	do3	1				(Les répétitions de notes ne sont comptabilisées que si elles enjambent un silence)																	
32	do3	0,5				sol2	la2	do3	ré3	mi3	fa3												
33	do3	0,5				sol2			6		2												
34	ré3	0,5				la2	7																
35	do3	1				do3		6		34	5	1											
36	mi3	0,5				ré3	1	1	35		35												
37	mi3	1				mi3			5	38													
38	ré3	1				fa3					1												
39	mi3	0,5																					
40	ré3	0,5				Intervalles (en demi-tons)																	
41	ré3	0,5				1	2	3	4	5	7	9											
42	do3	1			Ascendants		69		5	7		2											
43	ré3	1			Descendants	1	80	6	5	1	1												
44	do3	0,5																					
45	do3	1				Successions des intervalles (en demi-tons)																	
46	mi3	0,5					-1	-2	2	-3	-4	4	-5	5	-7	9							
47	mi3	1				-1		1															
48	ré3	1				-2		27	31	6		5	1	6	1	2							
49	mi3	0,5				2		38	26		5												
50	ré3	0,5				-3		6															
51	ré3	0,5				-4			5														
52	do3	0,5				4		5															
53	la2	0,5				-5		1															
54	la2	0,5				5	1		6														
55	sol2	0,5				-7																	
56	sol2	0,5				9		2															
57	do3	0,5																					
58	ré3	0,5																					
59	mi3	0,5																					

TABLES ET INDEX

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX

Ex. mus. 1 : Chant folklorique chinois sur l'échelle <i>Gong</i>	32
Ex. mus. 2 : Les cinq aspects de gammes pentatoniques anhémitoniques chinoises	33
Ex. mus. 3 : Chants de <i>MA NE NE</i>	34
Ex. mus. 4 : Chant de <i>Ge Sar</i>	35
Ex. mus. 5 : Chant du Népal	36
Ex. mus. 6 : Modes pentatoniques de la musique de cour coréenne	39
Ex. mus. 7 : Exemples d'échelles pentatoniques <i>Rio</i> et <i>Ritsu</i>	40
Ex. mus. 8 : Variétés des aspects de l'échelle <i>Yo</i>	41
Ex. mus. 9 : Différents aspects de l'échelle <i>In</i>	42
Ex. mus. 10 : Quelques modes pentatoniques en musique thaïlandaise	43
Ex. mus. 11 : Présentation de l'échelle équipentatonique	44
Ex. mus. 12 : <i>Pathet</i> des échelles <i>Slendro</i> et <i>Pelog</i>	45
Ex. mus. 23 : Exemples d'échelles pentatoniques hémitoniques et anhémitoniques en Philippines	46
Ex. mus. 14 : Chants <i>Bargu</i> Mongol	47
Ex. mus. 15 : Musique folklorique turque	51

Ex. mus. 16 : Chant de Bahrain	52
Ex. mus. 17 : Chanson des tchérémisses de la montagne	54
Ex. mus. 18 : Chanson des tchérémisses de la forêt	54
Ex. mus. 19 : Gamme pentatonique à demi-ton	55
Ex. mus. 20 : Chanson des Tatares de Kazan	56
Ex. mus. 21 : Air musical chez les Tatares de la Sibérie Occidentale	56
Ex. mus. 22 : Deux exemples de chants <i>Juoik</i>	57
Ex. mus. 23 : Chanson folklorique hongroise	59
Ex. mus. 24 : Chanson d'Albanie du sud	60
Ex. mus. 25 : Dance Pascale féminine (Village de Palamas)	60
Ex. mus. 26 : Chant du pays Basque « Prima Eijerra »	61
Ex. mus. 27 : Relation entre les modes ecclésiastiques et les échelles de la musique celtique	62
Ex. mus. 28 : Chant folklorique de l'Écosse	62
Ex. mus. 29 : Chant des îles Salomon	64
Ex. mus. 30 : Modes pentatoniques chez les Incas	65
Ex. mus. 31 : Air inca de Cuzco	66
Ex. mus. 32 : Partie d'un chant péruvien	67
Ex. mus. 33 : Fragment de la danse <i>Lichiwayu</i>	68
Ex. mus. 34 : Chant des indiens Otomi du Mexique	68
Ex. mus. 35 : Modes pentatoniques de la musique afro-cubaine	69

Ex. mus. 36 : Exemple de chant afro-cubain	69
Ex. mus. 37 : <i>Victory Rag</i>	70
Ex. mus. 38 : Présentation des modes pentatoniques et leurs dérivés diatoniques	71
Ex. mus. 39 : Berceuse <i>Ojibwa</i>	72
Ex. mus. 40 : Chant des Eskimo	72
Ex. mus. 41 : Exemples de chants chez les <i>Tsongas</i> de Mozambique	77
Ex. mus. 42 : Extrait d'une mélodie de <i>Makumbi</i> (rite d'initiation)	78
Ex. mus. 43 : Première strophe d'un poème somalien chanté	79
Ex. mus. 44 : Échelles (<i>Kiñit</i>) de la musique éthiopienne	80
Ex. mus. 45 : Fragment d'une pièce musicale chez les Banda-Linda du Centrafrique ...	82
Ex. mus. 46 : Exemples d'échelles pentatoniques hémitoniques du Centrafrique	83
Ex. mus. 47 : Chant d'enfant <i>Haoussa</i>	84
Ex. mus. 48 : Chanson Traditionnelle du peuple <i>Ga</i> du Ghana	86
Ex. mus. 49 : Chanson <i>al-Habib</i>	88
Ex. mus. 50 : Chanson <i>Semsem</i>	89
Ex. mus. 51 : Chanson populaire Touareg à Ghadamès	90
Ex. mus. 52 : Chanson <i>Ya Ya Hoh</i>	91
Ex. mus. 53 : La prélude <i>al-Bughya</i>	93
Ex. mus. 54 : Échelle pentatonique principale	95
Ex. mus. 55 : Échelle pentatonique dérivée	95
Ex. mus. 56 : Autre type d'échelle pentatonique	96

Ex. mus. 57 : Métabole pentatonique	97
Ex. mus. 58 : Une chanson Tazrrart <i>Dawm Elhenna</i>	99
Ex. mus. 59 : Les modes pentatoniques hémitoniques dans la musique des <i>Rwâyes</i> ...	100
Ex. mus. 60 : Chant de <i>Rwâyes</i> improvisé	101
Ex. mus. 61 : Chant <i>Gnâwa</i>	103
Ex. mus. 62 : Modes de la musique <u>H</u> assanie	104
Ex. mus. 63 : Musique <u>H</u> assanie/Chanson " <i>Asskî</i> "	105
Ex. mus. 64 : Chant religieux : <i>`Ajam Kabyle</i>	107
Ex. mus. 65 : Chant <i>Tindé</i> de la région de l' <i>Ahaggar</i>	109
Ex. mus. 66 : Les échelles des <i>Tubû`</i> du <i>Mâlûf</i> tunisien	129-130
Ex. mus. 67 : Rythme <i>Mçaddar</i>	131
Ex. mus. 68 : Rythme <i>Tûq</i>	131
Ex. mus. 69 : Rythme <i>Silsila</i>	131
Ex. mus. 70 : Rythme <i>Btayhî</i>	132
Ex. mus. 71 : Rythme <i>Barwal</i>	132
Ex. mus. 72 : Rythme d' <i>al-Mshad</i>	132
Ex. mus. 73 : Rythme <i>Dkhûl al-Barâwil</i>	133
Ex. mus. 74 : Rythme <i>Draj</i>	123
Ex. mus. 75 : Rythme <i>Hrûb</i>	123
Ex. mus. 76 : Rythme <i>Khfîf</i>	123
Ex. mus. 77 : Rythme <i>Khatm</i> dans ses deux versions	134

Ex. mus. 78 : Cheminement mélodique de quelques exemples de la <i>Nûba Raçd</i>	144
Ex. mus. 79 : Barwal `Aynî ka <u>h</u> îlâ.....	145
Ex. mus. 80 : Exemples musicaux présentant des pyens	146
Ex. mus. 81 : Exemples présentant une échelle pentatonique en <i>fa</i>	147
Ex. mus. 82 : Échelle pentatonique en <i>fa</i> présentant des pyens	148
Ex. mus. 83 : Alternance entre les deux échelles pentatoniques dans la <i>Nûba Raçd</i> ...	149
Ex. mus. 84 : Métabole pentatonique	150
Ex. mus. 85 : Exemples musicaux présentant des pyens.....	152
Ex. mus. 86 : La première forme de l'échelle pentatonique dans la <i>Nûba Içbâhân</i>	163
Ex. mus. 87 : La deuxième forme de l'échelle pentatonique dans la <i>Nûba Içbâhân</i>	164
Ex. mus. 88 : L'échelle pentatonique défective dans la <i>Nûba Içbâhân</i>	165
Ex. mus. 89 : L'échelle pentatonique spécifique dans la <i>Nûba Içbâhân</i>	166
Ex. mus. 90 : L'échelle pentatonique spécifique dans la <i>Nûba Içbâhân</i> présentant des pyens	167
Ex. mus. 91 : La deuxième forme de l'échelle pentatonique spécifique dans la <i>Nûba Içbâhân</i> présentant des pyens.....	167
Ex. mus. 92 : La première échelle pentatonique dans la <i>Nûba <u>D</u>îl</i>	179
Ex. mus. 93 : Les degrés constituant la première échelle pentatonique dans la <i>Nûba <u>D</u>îl</i>	180
Ex. mus. 94 : La deuxième échelle pentatonique dans la <i>Nûba <u>D</u>îl</i>	180
Ex. mus. 95 : La deuxième forme de la deuxième échelle pentatonique dans la <i>Nûba <u>D</u>îl</i>	181

Ex. mus. 96 : La troisième échelle pentatonique dans la <i>Nûba Dîl</i>	181
Ex. mus. 97 : La première forme de l'échelle pentatonique dans la <i>Nûba Nwâ</i>	189
Ex. mus. 98 : <i>Btâyhî Lî fî himâmikum</i>	190
Ex. mus. 99 : Échelle pentatonique défective.....	190
Ex. mus. 100 : Échelle pentatonique défective présentant des pyens.....	191
Ex. mus. 101 : Métabole pentatonique	191
Ex. mus. 102 : La première forme de la deuxième échelle pentatonique dans la <i>Nûba Nwâ</i>	192
Ex. mus. 103 : La deuxième forme de la deuxième échelle pentatonique dans la <i>Nûba Nwâ</i>	192
Ex. mus. 104 : La forme défective de la deuxième échelle pentatonique.....	193
Ex. mus. 105 : Métabole pentatonique.....	193
Ex. mus. 106 : Échelle pentatonique défective selon la version du manuscrit <i>Ghâyatu al-Surûr</i>	194
Ex. mus. 107 : La première forme de la deuxième échelle pentatonique selon la version du manuscrit <i>Ghâyatu al-Surûr</i>	194
Ex. mus. 108 : La deuxième forme de la deuxième échelle pentatonique selon la version du manuscrit <i>Ghâyatu al-Surûr</i>	195
Ex. mus. 109 : La première forme de l'échelle pentatonique dans la <i>Nûba Mazmûm</i> ..	202
Ex. mus. 110 : La deuxième forme de l'échelle pentatonique dans la <i>Nûba Mazmûm</i>	202
Ex. mus. 111 : L'échelle pentatonique dans la <i>Nûba Mazmûm</i> présentant des pyens..	203
Ex. mus. 112 : La deuxième échelle pentatonique dans la <i>Nûba Mazmûm</i>	203

Ex. mus. 113 : La deuxième échelle pentatonique dans la <i>Nûba Mazmûm</i> présentant des pyens.....	204
Ex. mus. 114 : Métabole pentatonique.....	204
Ex. mus. 115 : <i>Targ Missâwî</i>	214
Ex. mus. 116 : Segmentation de l'exemple <i>Targ Missâwî</i>	215
Ex. mus. 117 : Motif répétitif de début.....	216
Ex. mus. 118 : Motif répétitif de fin.....	216
Ex. mus. 119 : Prépondérance du trihémiton.....	216
Ex. mus. 120 : Deuxième phrase musicale montrant le pycnon.....	217
Ex. mus. 121 : <i>Targ Jendûbî</i>	217
Ex. mus. 122 : Prépondérance de mouvements conjoints.....	218
Ex. mus. 123 : Motifs répétitifs valorisant le trihémiton.....	218
Ex. mus. 124 : <i>Yâ Tîr al-Hamâm</i>	220
Ex. mus. 125 : <i>'lâ Min Yjîná</i>	222
Ex. mus. 126 : Rapport des intervalles 6, 2.....	223
Ex. mus. 127 : Rapport des intervalles 5, 1.....	223
Ex. mus. 128 : <i>Mungâr al-Tîr</i>	224
Ex. mus. 129 : Rapport des intervalles 2, -5 et 3,-6.....	224
Ex. mus. 130 : Un chant de la région de Gtâr à Gafsa	225
Ex. mus. 131 : Rapport des intervalles 2, -5 et 3,-6.....	226
Ex. mus. 132 : <i>Yâ Sa`d Yâ Chûchân</i>	228
Ex. mus. 133 : <i>al-Zgâra</i> dans la région de Gafsa	233

Ex. mus. 134 : <i>al-Zgâra</i> dans la région de Msâken	234
Ex. mus. 135 : <i>al-Nûba</i>	234
Ex. mus. 136 : Mouvements conjoints formant le pycnon.....	235
Ex. mus. 137 : Mouvements formant le trihémiton.....	236
Ex. mus. 138 : Saut de quarte.....	236
Ex. mus. 139 : <i>Nûba Sîdî Gnâwa</i>	238
Ex. mus. 140 : <i>Sûg u rabbiça</i>	240
Ex. mus. 141 : <i>Yâ al-Za'ra Mâki Gtâryya</i>	240
Ex. mus. 142 : Mouvements conjoints formant le pycnon.....	241
Ex. mus. 143 : Omission du degré <i>do</i>	241
Ex. mus. 144 : <i>Nûba `Ardhâwî frîguî</i>	251-252
Ex. mus. 145 : Mouvements conjoints formant le pycnon.....	253
Ex. mus. 146 : Cheminement mélodique de l'échelle pentatonique.....	254
Ex. mus. 147 : <i>Nûba Bou Gabrîn</i>	257
Ex. mus. 148 : Mouvements conjoints.....	258
Ex. mus. 149 : Mouvements conjoints formant le pycnon.....	258
Ex. mus. 150 : Échelle pentatonique défective.....	259
Ex. mus. 151 : Cheminement mélodique de l'échelle pentatonique.....	259
Ex. mus. 152 : <i>Nûba Sîdî Mançûr</i>	273-277
Ex. mus. 153 : Mouvements conjoints formant le pycnon.....	278
Ex. mus. 154 : Mouvements conjoints et omission du degré <i>ré</i>	279

Ex. mus. 155 : Motif mélodico-rythmique répétitif.....	279
Ex. mus. 156 : Cellules pré-pentatoniques.....	280
Ex. mus. 157 : Cheminement mélodique de l'échelle pentatonique.....	281
Ex. mus. 158 : Cellules tétratoniques.....	281
Ex. mus. 159 : Phrase musicale finale.....	282
Ex. mus. 160 : Les formules mélodico-rythmiques répétitives dans le jeu du <i>Gumbrî</i>	282
Ex. mus. 161 : <i>Nûba Stambâlî</i> de la région de Bousselem (Béjà)	283
Ex. mus. 162 : Mouvements conjoints formant le pycnon.....	284
Ex. mus. 163 : Omission du degré <i>sol</i>	284
Ex. mus. 164 : Les mouvements conjoints dans la ligne chantée.....	285
Ex. mus. 165 : Absence des degrés <i>sol</i> et <i>ré</i>	285
Ex. mus. 166 : <i>Bû Sa`diyya</i>	286
Ex. mus. 167 : Redondance des intervalles de trihémiton et de quartes descendantes	287

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : Modèles de <i>Gaçbah</i>	212
Figure 2 : Instrument à vent <i>Zukra</i>	230
Figure 3 : Instrument à percussion <i>Tbal</i>	232
Figure 4 : La troupe musicale de la <i>Tarîqa al-`Wâmriyya</i>	249
Figure 5 : <i>Gumbrî</i>	268
Figure 6 : <i>Shqâshiq</i>	269
Figure 7 : <i>Banga</i>	269
Figure 8 : <i>Kurkutû</i>	270
Figure 9 : <i>Gûgây</i>	271
Figure 10 : <i>Qaç`a</i>	271
Figure 11 : La troupe musicale de <i>Stambâlî</i>	272

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Tableau comparatif des échelles pentatoniques dans la musique vietnamienne	38
Tableau 2 : Râgas pentatoniques	49-50
Tableau 3 : Enchaînement des modes pentatoniques amérindiens	72
Tableau 4 : Comparaison des degrés d'échelles équipentatoniques	87
Tableau 5 : Modes pentatoniques de la musique Maure	111
Tableau 6 : La forme de la <i>Nûba</i> chez <i>Ziryâb</i> et <i>Ibn Bâja</i>	123
Tableau 7 : Composition des répertoires de la musique andalou-maghrébine.....	124-125
Tableau 8 : Partie instrumentale de la <i>Nûba Raçd</i>	137
Tableau 9 : Partie vocale de la <i>Nûba Raçd</i>	138-141
Tableau 10 : Les degrés les plus fréquents dans la <i>Nûba Raçd</i>	142
Tableau 11 : Les successions des degrés	143
Tableau 12 : Les occurrences et les durées des deux degrés <i>do 5</i> et <i>ré 5</i>	145
Tableau 13 : Les occurrences et les durées des deux degrés <i>fa 4</i> et <i>fa# 4</i>	147
Tableau 14 : Récapitulatif comparatif entre <i>Tab` Raçd</i> tunisien et <i>Tab` Raçd</i> marocain	153
Tableau 15 : Partie instrumentale de la <i>Nûba Içbâhân</i>	158
Tableau 16 : Partie vocale de la <i>Nûba Içbâhân</i>	159-162
Tableau 17 : Partie instrumentale de la <i>Nûba Dîl</i>	169
Tableau 18 : Partie vocale de la <i>Nûba Dîl</i>	170-178
Tableau 19 : Partie instrumentale de la <i>Nûba Nwâ</i>	183

Tableau 20 : Partie vocale de la <i>Nûba Nwâ</i>	183-188
Tableau 21 : Partie instrumentale de la <i>Nûba Mazmûm</i>	196-197
Tableau 22 : Partie vocale de la <i>Nûba Mazmûm</i>	197-201
Tableau 23 : Les points de convergences et de divergences entre les chants a cappella	227
Tableau 24 : Les occurrences et durées des degrés constitutifs du <i>Pycnon</i> dans la <i>Nûba `Arhâwî frîguî</i>	255
Tableau 25 : Les degrés constitutifs de l'échelle pentatonique dans la <i>Nûba `Arhâwî frîguî</i>	255
Tableau 26 : Les occurrences et durées des degrés constitutifs du <i>pycnon</i> dans la <i>Nûba Bou Gabrîn</i>	260
Tableau 27 : Les degrés constitutifs de l'échelle pentatonique dans la <i>Nûba Bou Gabrîn</i>	260
Tableau 28 : Les échelles pentatoniques utilisées par les confréries <i>al-`Wâmriyya</i> et <i>al-`Isâwiyya</i>	261
Tableau 29 : Points de convergences entre les deux échelles	261

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE	21
DU PENTATONISME	21
CHAPITRE PREMIER.....	23
CADRE THÉORIQUE, HISTORIQUE ET RÉPARTITION DU PENTATONISME DANS LE MONDE.....	23
1. 1. La musique asiatique	31
1. 2. Le pentatonisme en Europe	53
1. 3. Océanie	63
1. 4. Le pentatonisme au continent américain	65
CHAPITRE 2.....	75
QUELQUES ASPECTS DU PENTATONISME DANS LE CONTINENT AFRICAIN.....	75
2. 1. Le pentatonisme dans la musique africaine subsaharienne ..	75
2. 2. Le pentatonisme dans la musique d’Afrique du Nord	87
DEUXIÈME PARTIE	119
APPROCHE ANALYTIQUE DE L’ASPECT PENTATONIQUE DANS LE REPERTOIRE ANDALOU TUNISIEN <i>MÂLÛF</i>.....	119
CHAPITRE 3.....	121
PENTATONISME FONDAMENTAL :	121

ANALYSE DE LA NÛBA RAÇD.....	121
3. 1. Ziryâb.....	122
3. 2. Ibn Bâja.....	122
3. 3. Les systèmes modaux dans la musique andalouse	125
3. 4. L’art musical andalou en Tunisie	127
3. 5. Analyse de la <i>Nûba Raçd</i>	136
3.5.1. Présentation générale de la <i>Nûba Raçd</i>	136
3.5.2. Structure de la <i>Nûba Raçd</i>	137
3.5.3. Éléments constitutifs de la <i>Nûba Raçd</i>	141
3.5.3.1. Ambitus :	141
3.5.3.2. Les genres (<i>Al-ajnâs</i>).....	142
CHAPITRE 4.....	157
PENTATONISME ET MODALITÉS.....	157
4. 1. Analyse de la <i>Nûbâ Içbâhân</i>	157
4.1.1. Présentation générale.....	157
4.1.2. Structure de la <i>Nûbâ Içbâhân</i>	158
4.1.3. Éléments constitutifs de la <i>Nûbâ Içbâhân</i>	162
4. 1. 3. 1. Ambitus	162
4. 1. 3. 2. Les genres (<i>Al-ajnâs</i>).....	163
4. 2. Analyse de la <i>Nûbâ Dîl</i>	168
4.2.1. Présentation générale.....	168
4.2.2. Structure de la <i>Nûbâ Dîl</i>	168
4.2.3. Éléments constitutifs de la <i>Nûbâ Dîl</i>	178
4.2.3.1. Ambitus	178
4.2.3.2. Les genres (<i>Al-ajnâs</i>).....	179
4. 3. Analyse de La <i>Nûbâ Nwâ</i>	182

4.3.1.	Présentation générale.....	182
4.3.2.	Structure de la <i>Nûba Nwâ</i>	183
4.3.3.	Éléments constitutifs de la <i>Nûba Nwâ</i>	188
4.3.3.1.	Ambitus	188
4.3.3.2.	Les genres (<i>Al-ajnâs</i>).....	189
.....		195
4. 4.	La <i>Nûba Mazmûm</i>	195
4.4.1.	Présentation générale.....	195
4.4.2.	Structure de la <i>Mazmûm</i>	196
4.4.3.	Éléments constitutifs de la <i>Nûba Mazmûm</i>	201
4.4.3.1.	Ambitus	201
4.4.3.2.	Les genres (<i>Al-ajnâs</i>).....	201
TROISIÈME PARTIE		209
APPROCHE ANALYTIQUE DE L'ASPECT PENTATONIQUE DANS LES MUSIQUES POPULAIRES TUNISIENNES		209
CHAPITRE 5.....		211
RÉPERTOIRE MUSICAL PROFANE		211
5.1.	La musique de <i>Gaçbah</i>	211
5.2.	Chants a cappella	219
5.3.	La musique de <i>Tbal</i>	229
5.3.1.	L'instrument à vent <i>Zukra</i>	229
5.3.2.	L'instrument de percussion <i>Tbal</i>	231
CHAPITRE 6.....		245
RÉPERTOIRE MUSICAL SACRÉ		245
6.1.	Les confréries religieuses musulmanes	245

6.2.	Le <i>Stambâlî</i>	262
6.2.1.	Origine et existence du <i>Stambâlî</i>	262
6.2.2.	Étapes du rituel.....	265
6.2.3.	Instrumentarium.....	267
CONCLUSION		291
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE		299
SOURCES		301
BIBLIOGRAPHIE		303
ANNEXES		333
LES TRANSCRIPTIONS DU <i>MÂLÛF</i> VERSION LA RASHYDIYYA		335
	Annexe n°1 : Transcription de la <i>Nûba Raçd</i>	335
	Annexe n°2 : Transcription de la <i>Nûba İçbâhân</i>	345
	Annexe n°3 : Transcription de la <i>Nûba Dîl</i>	360
	Annexe n°4 : Transcription de la <i>Nûba Nwâ</i>	395
	Annexe n°5 : Transcription de la <i>Nûba Mazmûm</i>	411
LES TRANSCRIPTIONS DU <i>MÂLÛF</i>		427
VERSION <i>GHAYATU AL-SURUR</i>		427
	Annexe n°6 : Transcription de la <i>Nûba Raçd</i>	427
	Annexe n°7 : Transcription de la <i>Nûba İçbâhân</i>	439
	Annexe n° 8 : Transcription de la <i>Nûba Dîl</i>	449
	Annexe n°9 : Transcription de la <i>Nûba Nwâ</i>	464
	Annexe n°10 : Transcription de la <i>Nûba Mazmûm</i>	476
	Annexe n°11 : Les degrés musicaux dans la musique arabe.....	487
RÉSULTATS ISSUS DU LOGICIEL <i>MONIKA</i>		488

Annexe n°12 : <i>La Nûba Raçd</i>	488
Annexe n°13 : <i>Sa`dâwî</i>	491
Annexe n°14 : <i>`Ardhâwî frîguî</i>	492
TABLES ET INDEX	493
TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX	495
TABLE DES FIGURES	505
LISTE DES TABLEAUX	507
TABLE DES MATIÈRES	509

