La première partie « Instruments » ne livre aucune allusion à la lutherie professionnelle ou aux qualités intrinsèques des instruments, éléments pourtant prisés par la société iraqienne. A la rubrique « luth à manche court » (p. 78), S.Q.H., sans même préciser qu'il s'appelle *ʿūd,* évacue l'indésirable en six lignes et renvoie à des références incomplètes comme s'il s'agissait d'un enfant adultérin non reconnu en Iraq. L'instrument n'apparaît qu'anonyme sur une photo (p. 18), noyé dans la description d'instruments ou d'ensembles légitimés, ou sur les tableaux décrivant la répartition des instruments.

La deuxième partie « Musiciens » ignore l'existence des grands solistes instrumentistes traditionnels renommés du *ʿūd* (Ǧamīl Bašīr, Salmān Šukur, Munīr Bašīr, ʿAlī Imām), du *qānūn* (Salmān Ḥusayn, Ḥamīd al-Baṣrī), du *nāy* (Ḫizir Ilyas, Saʿdī Tawfīq), du « *djoza* » (Šāʿib Ibrāhīm), ou du *sanṭūr* (Ḥāšim Riǧab). Or ces artistes qui se produisent à la radio ou enseignent dans les institutions officielles sont les garants de la lutherie, de la technique, et de la survie des instruments savants.

La troisième partie « Fonctions » systématise délibérément les phénomènes ou les faits observés. S.Q.H., apparemment peu familière de l'Iraq du Nord ou des Yézidis, veut attribuer un caractère magique à la housse de tissu qui entoure certains instruments (p. 183) et cite curieusement Farmer à propos de ce « rite » de protection banal dans le monde arabo-islamique.

Les cartes illustrant la répartition géographique des instruments trahissent la fragilité des sondages et annoncent une inexistence du *nāy* dans les régions de Baṣra et de Naṣirīya qui étonnera celui qui a voyagé dans ces régions de 1970 à 1975.

Les lexiques détaillés mentionnent des instruments inter-arabo-islamiques comme le *qānūn* et le *nāy* tout en ignorant le *ʿūd.* La bibliographie mentionne un article de dix lignes de Rouget « *ûd* » in *Encyclopédie de la Musique,* III, 830, Paris, Fasquelle, 1961, et omet des études fondamentales comme Erlanger, *la musique arabe,* Paris, Geuthner, six volumes, 1930 à 1959, ou spécifiques comme Ǧamīl Bašīr, *al-ʿūd, ṭarīqat tadrīsihi,* Bagdad, 1961, ou encore une thèse soutenue sur l'*Ecole de luth de Bagdad* (voir *supra,* p. 424 note 3).

La discographie mentionne un disque de l'auteur consacré au *maqām al-ʿirāqī,* genre plus vocal qu'instrumental, un disque sur l'*Ethiopie,* la *Missa flamenca,* la *Messe des Savanes* et oublie les disques consacrés exclusivement aux grands solistes de l'instrument traditionnel en Iraq parus de 1972 à 1974 (voir *supra,* p. 424 notes 1 et 2).

En conclusion, on appréciera l'originalité et l'intérêt de l'ouvrage tout en déplorant une occultation (ou une phobie) appliquée à des éléments faisant partie intégrante du sujet annoncé et de la période étudiée.

Jean-Claude Ch. CHABRIER
(C.N.R.S., Paris)

Mahmoud GUETTAT, *La musique classique du Maghreb.* Paris, Sindbad, la bibliothèque arabe, 1980. 375 p.

L'ouvrage de Mahmoud Guettat correspond à sa thèse de 3e cycle, *La musique andalouse et ses prolongements dans le Maghreb contemporain,* soutenue à Paris-Sorbonne en 1977, et complétée par un chapitre et des additifs consacrés à la Libye.

BCAI 1 (1984) M. Guettat: La musique classique du Maghreb, recensé par J.-Cl. Chabrier
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

Dans l'*introduction,* M.G. annonce qu'il va parcourir le destin artistique arabo-islamique de ses origines orientales anté-islamiques à l'école andalouse et au Maghreb contemporain. Il en affirmera l'indépendance en contestant les parentés grecques, persanes et hispano-andalouses habituellement évoquées.

La première partie consacrée aux *Origines de la musique arabe* réfute la distinction arbitraire entre un « Avant-l'Islam » rudimentaire et un « Après-l'Islam » paré d'apports égyptiens, babyloniens, syriens, perses et grecs et affirme le talent de l'islam tout en s'interdisant « d'ouvrir un plaidoyer » (pp. 19-21). L'étude de la *jāhiliyya* va de la langue à la musique, évoque les genres, les instruments, les interprètes et les théories sur la musique pour conclure que : « La plupart des savants sont unanimes pour considérer les Arabes comme les seuls à avoir gardé et préservé cette continuité sémitique » (p. 48).

La seconde partie étudie *La musique arabe de l'avènement de l'Islam au 9e siècle,* réfute la musicophobie attribuée à l'islam et évoque les anecdotes relatives à l'essor de la musique au sein de l'islam sur un « fond musical spécifiquement arabe » (p. 57), pour accéder à l'âge d'or de Bagdad sous les Abbassides (IXe s.). Reprenant une théorie (très discutable) de Y. Šawqī, M.G. veut définir une école arabe des « ʿūdistes » (calculant les intervalles sur le luth à manche court « *ʿūd* ») et une école arabo-persane ultérieure des « ṭunbūristes » (calculant les intervalles sur le luth à manche long « *ṭunbūr* ») (p. 65). Le musicologue aimerait que cette ségrégation nationale projetée sur la musicologie médiévale fût étayée d'arguments valables. Il aimerait aussi savoir comment Fārābī, qui décrit à la fois un système de l'antiquité grecque sur le *ṭunbūr* de Bagdad, un système pythagoricien sur les harpes-*Čeng,* un système para-pythagoricien sur le *ʿūd,* un système pythagoro-commatique sur le *ṭunbūr* du Khorassan, et un système para-harmonique sur le *rabāba,* pourrait être dépecé dans ce partage arabo-iranien qui n'a prévu ni l'hommage aux Grecs, ni l'usufruit pour les Turcs. Parmi les ʿūdistes, M.G. sélectionne Isḥāq al-Mawṣilī (décrit par Munaǧǧim, étudié par Rouanet et Farmer) et Yaʿqūb al-Kindī (traduit ou étudié par Hafnī, Lachmann, Cowl, Yūsuf et Šawqī). Un schéma sommaire de la touche du *ʿūd* au IXe s. (p. 70) illustre les doigtés-degrés, les intervalles et les échelles définies par Mawṣilī et Kindī. Mais le système modal et les modes-*asābīʿ* (déjà analysés par Farmer dans l'art. « arabian music » in *Grove's Dictionary,* London, 1954) quittent cette touche de *ʿūd* (qui est la seule du livre) et se retrouvent ici sur des portées musicales tandis que le mode arabe du Xe s. est décrit ici en utilisant le canevas de Trân-Van-Khê, musicologue du XXe s. ... L'échelle déjà définie par Erlanger et Farmer et redécrite ici est évidemment pythagoricienne et M.G. en conviendra p. 121. Mais M.G. refuse, puisant dans les anecdotes, toute assimilation de cette musique arabe à des musiques persanes, byzantines, etc., et tout soupçon d'imitation des théories grecques (pp. 87-90).

La troisième partie essaie de reconstituer *La musique arabo-andalouse.* M.G. quitte l'Orient arabe qu'il estime voué à partir du Xe s. à l'adjonction « d'éléments étrangers », à la « décadence musicale », « à la merci des virtuoses capricieux » (p. 93), à « la spéculation gratuite » (p. 109), et suit « le flambeau de cet art » et « le triomphe de la tradition des ʿūdistes » en « Espagne musulmane » (p. 109) pour constater que « presque tous les écrits sur l'art musical des Andalous sont perdus » (p. 104). M.G. est donc réduit à des hypothèses sur le *ʿūd* de Ziryāb, sur « l'école andalouse » (p. 114 sq), son élan mystique et son concept du mode-*ṭabʿ*, l'accordature supposée

BCAI 1 (1984) M. Guettat: La musique classique du Maghreb, recensé par J.-Cl. Chabrier
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

du *ʿūd* arabo-andalou par quintes embrassées, l'échelle andalouse qui serait celle des ʿūdistes bagdadiens du IXe s. M.G. admet que cette échelle « est fondée sur le même principe harmonique que le système dit de Pythagore » et la définit en recourant à Robert Dussaut (in J. Chailley, H. Challan, *Théorie complète de la Musique,* Paris, Leduc, 1965, II, 71) (p. 121). Une anecdote sur la « *nūba* » atteste la « prédominance de la rythmique musicale sur la métrique poétique ». Enfin, après un rappel des genres poétiques et des hypothèses sur la chorégraphie vient une classification des instruments calquée sur celle de Mrs Jean Jenkins (London, 1970) (p. 143). A propos des liens entre l'art andalou et l'Europe médiévale, M.G. réfute les thèses européocentristes, récuse l'accusation « d'amour pédérastique » définissant l'amour arabe, renvoie aux Byzantins la coutume des eunuques, aux Iraniens « l'image de la femme soumise, voilée, gardée jalousement dans le harem » (p. 148), découvre dans la poésie arabe « le vrai visage de la femme arabe libre et adorée » (p. 149) et la nouvelle notion de « l'amour idéal ». Les Arabes vont influencer les troubadours, la musique de l'Europe et induire une multitude de genres poétiques et de danse (p. 159), tandis que Fārābī a transmis à l'Europe les intervalles harmoniques grecs 6/5 et 5/4 (p. 156).

La quatrième partie aborde *Le répertoire des nūbāt maghrébines.* Dès le VIIIe s., Kairouan cultive « une musique comparable à celle de Bagdad » (p. 164). Tripoli, Tunis, Bougie, Tlemcen et Fès précèdent, accompagnent et prolongent l'éclat andalou. Au Maghreb et en Andalousie existe un « art musical homogène » (p. 174). Durant la colonisation, les traditions ne survivent qu'au sein des *zāwiya*-s, d'où le nombre infime de manuscrits rescapés dont M.G. dresse la liste (pp. 180-186). « L'état actuel des nūbāt maghrébines » en fait des suites modales formées de mouvements vocaux et instrumentaux « selon un ordre convenu » (p. 187). Suit une étude minutieuse des *nūbāt* marocaines (p. 189 sq), algériennes (p. 202 sq), tunisiennes (p. 214 sq) et libyennes (p. 227 sq). Les instruments traditionnels (p. 233 sq), le système mélodique (p. 258 sq), les systèmes et tempéraments successifs des *ʿūd*-s médiévaux et contemporains (p. 262) sont décrits par M.G. de façon conventionnelle sans allusion aux études orientalistes récentes. Après avoir transcrit les *ṭubūʿ* sur des portées et réaffirmé la nature « pythagoricienne » de la gamme « des ʿŪdistes et des Andalous », M.G. doit admettre l'influence de « l'école arabe orientale » avec ses secondes et tierces neutres et ses *aǧnās* qui illustrent un langage évocateur du *ʿūd* (p. 276). M.G. explique qu'il ne faut pas comparer les *ṭubūʿ* avec des modes grecs, ecclésiastiques, orientaux (*maqāmāt*), ou même entre eux. Puis il se rallie au « mode formulaire » décrit par Jacques Chailley et utilise à nouveau les critères modaux de Trân-Van-Khê (p. 278) pour arriver à une définition comparable à celle d'Erlanger et sans référence au *ʿūd.* Enfin M.G. termine sur une étude du « système rythmique » (p. 288 sq). Envisageant les *Perspectives,* concernant ce répertoire des *nūbāt,* M.G. l'inscrit dans une « unité musicale arabo-musulmane supranationale » (p. 302) et une « tradition spécifiquement maghrébine » ... « urbaine classique » (p. 303) aux règles communes, variable selon les régions qu'il faut « enregistrer » et « conserver » (p. 306).

En « annexes » figurent des partitions de thèmes modaux, vingt-six marocains, quatorze algériens, treize tunisiens et neuf libyens, sans commentaire ni remarque (pp. 309-339). Une riche discographie mentionne les disques relatifs au Maghreb. Un glossaire très utile est suivi de photographies de groupes et d'instruments. Une énorme bibliographie de quatre cents références omet

BCAI 1 (1984) M. Guettat: La musique classique du Maghreb, recensé par J.-Cl. Chabrier
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

bizarrement les thèses soutenues durant la dernière décennie à Paris-Sorbonne sous la même présidence et sur des sujets voisins (musique arabe, musique tunisienne, luth-*ʿūd*).

En vue d'étayer sa thèse initialement intitulée « *La musique andalouse et ses prolongements dans le Maghreb contemporain* », M.G., en quête de documents et d'arguments sur l'idéal andalou, rassemble tous les éléments disponibles en faveur des musiques arabes de l'Orient et de l'Occident de l'antéislam à nos jours pour édifier un traité complet de la musique arabe. Cependant, M.G. doit emprunter des théories, des recherches ou des calculs attribuables à l'antiquité gréco-orientale, à l'orientalisme ou à la musicologie universelle. En compensation de cette osmose, il n'envisage la symbiose entre les cultures arabes et les cultures voisines de l'Orient et de l'Occident qu'en revendiquant systématiquement l'antériorité, l'originalité ou le raffinement au profit des Sémites, des Arabes ou des Maghrébins. En occultant, éludant, récusant ou réfutant les travaux, les faits ou les idées qui ébranleraient sa foi en sa lignée, en usant de l'approximation, de la citation et de l'affirmation, il aboutit, quoi qu'il en ait (p. 21), à un plaidoyer passionné en faveur de son hérédité et de son identité musicales.

Jean-Claude Ch. CHABRIER
(C.N.R.S., Paris)

Ali Jihad RACY, *Musical change and commercial recording in Egypt, 1904-1932.* Thèse Ph. D., Urbana, Illinois, 1977. 362 p. dactylogramme.

La thèse comporte sept chapitres; quatre liés à l'analyse socio-historique, deux à l'analyse musicologique dont un à la *qaṣīda* avec vingt-deux partitions-transcriptions, une conclusion, une bibliographie et une liste de catalogues phonographiques.

Le chapitre I, « Introduction, domaine, problème, contenu », définit l'étude de A.J.R. concernant la période 1904-1932 tributaire du seul média phonographique, dont l'impact commercial, technique et esthétique sur la culture musicale de l'Egypte a été apprécié par le truchement d'articles, d'entretiens, de collections phonographiques, de catalogues, d'étiquettes de disques, et dont les formes ont été analysées.

Le chapitre II, « Changements dans la vie musicale de l'Egypte moderne », évoque d'abord l'Egypte du XIXe siècle (d'après Villoteau et Lane) où des musiciens ignorants et mal vus formés au sein de confréries ou de groupes ethniques assurent séparément les divertissements masculins et féminins. Puis l'Egypte connaît une mutation socio-intellectuelle, crée un système scolaire, emprunte des *maqām*-s aux Turcs, des *wazn*-s aux Syriens, et forme un milieu de mélomanes, de musiciens et de musicologues orientaux respectant l'Europe (cf. l'ouvrage-clef : Kāmil al-Ḫulaʿī, *Kitāb al-mūsīqā al-šarqī,* Le Caire, 1904). La musique va passer de la soirée privée à la salle de concert puis au studio et accueillir les voix de femmes qui vont briller dans la *ṭaqṭūqa* tandis que les hommes interprètent plutôt la *waṣla,* suite composée de : 1) *pešrev, samāʿī* ou *dūlāb,* 2) *muwaššaḥ,* 3) *taqāsīm,* 4) *layālī,* 5) *mawwāl,* 6) *dawr,* 7) *qaṣīda,* 8) *ṭaqṭūqa* (rare). Le *dawr,* élément le plus simple, se développe tandis que la *waṣla* va devenir rare en 1930. Le *taḫt* instrumental traditionnel (*ʿūd, qānūn, nāy, kamān, riqq*) évolue vers la *firqa* orchestrale

BCAI 1 (1984) M. Guettat: La musique classique du Maghreb, recensé par J.-Cl. Chabrier
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net