

Musicologie francophone, arabe et maghrébine : l'œuvre de Mahmoud Guettat, approches émiques des traditions musicales

Mohamed GOUJA*

Préambule

Le professeur Mahmoud Guettat représente indéniablement une des figures les plus illustres de la Tunisie et du monde arabe, en matière de musicologie. Son œuvre musicologique générale qui rassemble dix livres et deux cents articles scientifiques publiés, dont plus de 90 rédigés essentiellement en langue française, constitue par sa diversité et sa richesse, une référence scientifique incontournable pour tous les chercheurs en musicologie, en histoire de la musique et de la civilisation du monde arabomusulman, en anthropologie, en sociologie de la musique et en bien d'autres domaines de la pensée et de l'investigation musicologiques. Le volet francophone de cette œuvre y représente un élément fondamental et décisif, car c'est à partir de la thèse de doctorat « *La musique andalouse et ses prolongements contemporains au Maghreb* », rédigée en langue française, qu'un riche parcours d'écriture musicologique francophone prit son chemin, par des publications successives de livres et d'articles scientifiques, en plus de la riche œuvre arabophone réalisée, mais également et en moindre proportion, de celle traduite dans diverses langues européennes et asiatiques.

Les travaux musicologiques francophones de Mahmoud Guettat invitent à réfléchir sur la place qu'ils occupent dans la réflexion générale qu'il a développée, par rapport à son œuvre arabophone, par les thèmes étudiés, par les questions soulevées, voire par les positions adoptées et les conclusions entreprises.

La place de cette œuvre dans la grande entreprise musicologique moderne, arabomusulmane, imazighen, afro-méditerranéenne et universelle, mérite également une attention particulière, de par les apports par lesquels Mahmoud Guettat a pu établir

* Professeur à l'Université de Gabès, Institut des Arts et Métiers de Gabès, Tunisie. moh.chaf.gouja@hotmail.fr.

une lecture critique de l'histoire de la musique arabe, dans son rapport à toutes les civilisations qui ont partagé les éléments fondamentaux d'une pensée musicale à vocation universelle mais également à toutes les musiques dont la parenté avec la civilisation musicale arabe semble occultée, et à travers elles tant de vérités historiques attendent d'être rétablies.

Musicologie arabe, musicologie maghrébine et maghrébinité musicale, musicologie générale et universelle, pensée musicale, histoire de la musique arabo-musulmane, études patrimoniales, études musicologiques comparées, approches analytiques des systèmes musicaux, identités musicales, philologie musicale, anthropologie de la musique, tant d'approches qui contribuent à la définition de l'œuvre de Mahmoud Guettat.

Nous mettrons en exergue les concepts et idées clés de la pensée de Mahmoud Guettat à travers un choix de citations représentatives.

4. Concepts et idées clés

Nous regroupons ces concepts et idées clés autour de sept thématiques principales :

4.1. *Civilisation arabo-musulmane pensée universaliste*

« La tradition musicale arabo-musulmane, dès les origines, s'inscrit dans le courant de pensée universelle de l'époque, à l'image de l'empire forgé, dans le cadre de cette civilisation, tel un gigantesque trait d'union entre l'Espagne et les Indes » (Guettat, 2004, Introduction).

« Un tronc commun s'est forgé au cours des siècles, qu'on a souvent tendance à réduire à la simple confluence arabo-irano-turque, mais dont la constitution est en réalité, beaucoup plus vaste et plus complexe » (Guettat, 2000, Introduction).

« Musicalement, cette diversité révèle deux traits essentiels [...] unité supranationale [...] spécificités locales. » (Guettat, 2000, p. 11)

4.2. *Civilisation d'une pensée « transnationale », « supra-régionale », supra-linguistique, supra-confessionnelle*

« Peu importe de savoir, dans cette grande œuvre transnationale, si al-Fārābī ou Ibn Sīnā, Ibn Rušd ou Maïmonide sont Arabes, Turcs, Persans, musulmans, chrétiens, juifs ou autres, mais il s'agit de comprendre que ces hommes ont trouvé un moyen d'expression universelle, grâce à une spiritualité supra-régionale, l'Islam, et à un matériau linguistique de base, l'arabe » (Guettat, 2004, p. 18).

« Nombreux furent les chrétiens et les juifs, ou d'autres confessions, voire même des athées, qui ont contribué à l'épanouissement de cette civilisation » (Guettat, 2010).

4.3. Orient et Occident piliers unificateurs

« La civilisation arabo-musulmane de l'Orient à l'Occident repose sur ces deux piliers unificateurs autour desquels une variété impressionnante de peuples, aux origines et aux traditions diverses, se sont intégrés dans une symbiose spirituelle et culturelle nouvelle. » (Guettat, 2010)

4.4. Civilisation à production scientifique et artistique abondante et multinationale

« Ces penseurs vont durablement marquer l'évolution de l'activité scientifique et artistique de cette civilisation avec – pour l'art musical – plus de 650 titres, dont 360 parvenus, représentés par plus de 1265 manuscrits » (Guettat, 2004, p. 18).

« Ainsi a été codifiée une Grande Tradition Musicale dont l'importance et l'impact longtemps dépréciés, reste encore à découvrir ». En effet, « une série d'affirmations aussi arbitraires qu'erronées continuent à circuler, même dans les cercles d'historiens, de musicologues et d'anthropologues, comme des données indiscutables » (Guettat, 2004, p. 18).

4.5. Nécessité d'élaborer un guide pour faire émerger toute une mémoire culturelle oubliée

« En mettant en exergue les œuvres les plus représentatives de la tradition musicale arabe, nous avons souhaité par ce Guide, offrir au lectorat francophone un accès unique aux écrits de langue arabe, publiés ou encore en l'état de manuscrit, non traduit en langue française [...]et également ceux rédigés dans les principales langues internationales, ainsi qu'une discographie sélective [...] en vue de faciliter la recherche multisectorielle en matière d'études historiques, théoriques et techniques sur les musiques du monde arabo-musulman [...]. Nous espérons donc que ce guide permette de réfuter les idées non fondées qui circulent autour de cette tradition musicale » (Guettat, 2012).

4.6. Symbiose spirituelle et culturelle nouvelle

Une symbiose spirituelle et culturelle nouvelle apparaît à travers un riche patrimoine que Mahmoud Guettat décrit et considère dans une globalité possédant plusieurs facettes et décrivant une grande adhérence conceptuelle, esthétique et procédurale.

4.7. L'enseignement, la connaissance, la recherche scientifique

Les activités de Mahmoud Guettat, artistiques et de recherche, orientées plus particulièrement vers la musique andalou-maghrébine, méditerranéenne, arabo-musulmane et orientale en général, ne sont pas dissociables de son œuvre pédagogique :

« C'est par l'enseignement que tout s'acquiert. Il faut reconstituer ce travail de manière saine, et sur tous les plans, musicalement, culturellement et historiquement » (Guettat, 1992).

Dans le riche rapport de synthèse très instructif qu'il a rédigé, sous l'intitulé *Parcours et exploits* (Guettat, 2016), Mahmoud Guettat a tracé le cheminement de son œuvre musicale et musicologique à travers les différents volets qu'elle a comportés, d'après un découpage chronologique et thématique. Ce fut en effet à partir de 1972, par la rédaction d'un mémoire de maîtrise, et surtout à partir de 1977, par l'élaboration de la thèse de doctorat, que le long processus de la recherche sur la musique arabe prit son chemin. Plusieurs questionnements scientifiques conditionnaient cette démarche : comment définir la musique arabe, dans son cadre arabo-musulman si étendu géographiquement, aux cultures si variées et aux expressions artistiques et linguistiques en apparence si distinctes et aux contextes civilisationnels spécifiques ? Quelle est la place de cette musique à l'échelle des traditions musicales du monde ? Quelle méthodologie adopter pour parvenir à répondre à ces questionnements ?

En réponse à ces questionnements, plusieurs approches ont été adoptées par Mahmoud Guettat.

5. Approches

5.1. *Approche historique de la musique*

Recherches sur les origines et sur les différentes évolutions, à travers les sources écrites imprimées et manuscrites, recherches sur la musique arabe antéislamique.

5.2. *Approche systématique*

Échelles, intervalles, rythmes etc..

5.3. *Approche philologique musicale*

Aspects techniques, artistiques et physiques, les systèmes musicaux, l'étude des échelles, les *maqāmāt* et *tubū'*, les rythmes, les répertoires et les différentes formes d'expression musicale.

5.4. *Approche traitant des dimensions didactiques de la musique*

Rôle de la musique dans la formation d'une personnalité équilibrée et dans le développement des capacités créatives, spécificités de la musique arabe ainsi que son aptitude à s'ouvrir sur les musiques du monde.

5.5. *Approche organologique*

Études comparées et analytiques des instruments de musique, classification, manufactures, techniques de jeu, dimensions sociologique et culturelle etc..

5.6. *Approche esthétique de la musique*

Dimensions psychologiques, spirituelles, expressives des techniques du chant et du jeu instrumental, ornementsations, notions d'esthétique musicale.

5.7. *Approche anthropologique, sociologique et culturelle de la musique*

Les constantes et les mutations sociales et législatives, l'acculturation, les influences idéologiques, politiques, économiques et communicationnelles.

Etc.

Les travaux de Mahmoud Guettat sont donc d'un intérêt particulier pour les différentes représentations du phénomène musical, en particulier oriental et arabe, dans sa diversité et sa complexité. Cet intérêt a généré un nombre important de recherches, d'études, de livres et de synthèses, qui en caractérisent les fondements.

6. Axes de recherche

Les principaux axes suivis dans les recherches de Mahmoud Guettat sont essentiellement :

6.1. *Le patrimoine musical arabe et maghrébo-andalou :*

Axe développé dans le cadre de la thèse de doctorat « *La musique andalouse et ses prolongements contemporains au Maghreb* », Sorbonne, Paris IV, 1977, sous la direction de Jacques Chailley et Trần Văn Khê.

La thèse de Doctorat a engendré une série de recherches publiées, dont les principaux ouvrages suivants :

6.1.1. *La musique classique du Maghreb, 1980, Paris, Sindbad, 400 p. :*

L'ouvrage rassemble plus de 100 illustrations musicales et photographiques, un lexique des termes techniques, une bibliographie de 448 titres, ainsi qu'un guide discographique musical tunisien, algérien, marocain et libyen, rassemblant 187 titres. Des titres référant à la musique andalouse et européenne depuis le Moyen-âge jusqu'à la Renaissance y sont également mentionnés.

6.1.2. *La musique arabo-andalouse : l'empreinte du Maghreb, 2000, Paris, El Ouns / Montréal, Fleurs sociales, 560 p. :*

L'ouvrage trace une continuité avec le livre antécédent, par des ajouts épistémologiques, conceptuels et méthodologiques. Une analyse élargie et en profondeur des sources de la musique arabe et de ses prolongements en Orient et en Occident arabes, en plus de ses interactions avec les musiques du monde oriental, essentiellement persan, turc et indien, et celles de l'Europe. L'approche insiste sur l'analyse approfondie des éléments théoriques et empiriques des répertoires actuels.

6.1.3. *Musiques du monde arabo-musulman : Guide bibliographique et discographique (Approche analytique et critique) », 2004, Paris, El Ouns, 464 p. :*

Unique en son genre, ce livre entreprend de « *mettre en exergue les œuvres les plus représentatives de la tradition musicale arabe* » (p. 17 du livre) et « *offrir au lectorat*

francophone un accès unique aux écrits de langue arabe, publiés ou encore en l'état manuscrit, non traduits en langue française » (*ibid.*). L'ouvrage comporte également une bibliographie en langues française, anglaise, espagnole, allemande et portugaise. 2700 documents, dont 2000 manuscrits ou imprimés et 700 disques, sont présentés à travers une analyse critique facilitant l'accès et l'usage.

Ces deux derniers ouvrages présentent un apport essentiel quant à la lecture du patrimoine musical arabe oriental et occidental, par la mise en valeur des spécificités et des richesses qu'il embrasse, ainsi que par la réfutation des thèses que Mahmoud Guettat qualifie à juste titre d'« idéologiques » (*ibid.* p. 51-54), car réduisant le rôle des Arabes à la transmission du savoir et occultant leurs contributions à l'édification des sciences musicales et de la civilisation universelle.

La place centrale des sciences et des arts musicaux maghrébins, en Libye, en Tunisie, en Algérie, au Maroc et en Mauritanie, dans l'édifice général de la civilisation musicale arabo-musulmane, constitue un des points forts de l'œuvre de Mahmoud Guettat¹.

6.2. Questions théoriques et systémiques

L'échelle musicale, la *maqāmiyya* (modalité), la théorie du rythme, musique et poésie, les formes instrumentales et vocales, les chants de la Nouba, l'éducation musicale, musique arabe et nouvelles technologies, musique arabe et recherche scientifique, informatique et mondialisation.

6.3. Les instruments de musique

Les instruments mélodiques (*'ūd, rebāb, nāy, buzūq, sāz kār, imzād*), les instruments percussifs, les ensembles traditionnel, *al-jawq, al-taḥt* etc..

6.4. Corpus, documentation et méthodologies de recherches

Études sur les manuscrits, travail de terrain, projet d'une carte musicale de la Tunisie, du Maghreb, du monde arabe et des pays musulmans, guide bibliographique et des enregistrements musicaux.

6.5. Musique et Islam

Al-Ghazālī et la question du *Samā'*, les répertoires musicaux soufis de la civilisation musulmane, la *Tarīqa Sulāmiyya, Šištrī, Ibn 'Arabī, Šuštārī*.

6.6. Approches analytiques comparées

Musiques méditerranéennes, les patrimoines musicaux arabo-musulmans, musiques modales et musiques tonales, concepts d'identité musicale, défis de la modernité et

¹ Cf. en plus des ouvrages cités : Guettat, 1986, 1999, 2003a.

impact sur l'identité, les acculturations entre la musique arabe et les cultures musicales voisines (africaines, méditerranéennes, européennes et asiatiques).

6.7. *La musique arabe entre orientalisme et occidentalisation*

7. Conclusions par thèmes

Nous avons sélectionné les conclusions les plus pertinentes :

7.1. *Genres, formes et répertoires du patrimoine musical arabo-musulman*

7.1.1. *La nawba : modèle d'interaction entre les traditions musicales arabes, musulmanes et méditerranéennes*

Mahmoud Guettat a étudié les formes vocales et instrumentales des répertoires du patrimoine musical arabo-musulman. Se référant aux principales sources sur le sujet, notamment : Širwānī (m. 1475), Jurjānī (m. 1413), Abdelkader Ibn Ġaybī (1354-1435) et remontant jusqu'au IX^e siècle au moins, il cite 15 formes instrumentales et vocales, *al-nawba* y étant présentée comme la plus accomplie et la plus complète de ces formes. Bien que se reproduisant d'une génération à une autre, tout en conservant les principes structuraux, conceptuels et opérationnels, ces formes se renouvelaient, s'enrichissaient par les ajouts que chaque période pouvait inspirer et produire. Le richissime arsenal des formes classiques n'a cessé de s'enrichir par de nouvelles créations à travers les différentes périodes et dans les différents espaces de la civilisation arabo-musulmane (*našīd, istihlāl, misrā', mbāyit, muzdawaj, mushim, ma'kūs, basīt, tarīqa ou bišrū, tašyī'a ou bazkišt, šawt, miyāt kāna, kul al-zurūb, kul al-naġam*).

Le plus important dans cette approche a été de démontrer qu'en plus de la grande richesse des formes vocales et instrumentales qu'elle a produite, la pensée musicale engendrée par les différents recoupements culturels, artistiques et philosophiques entre les différentes populations et cultures constituant cette civilisation, a continuellement été une source de création et de production d'une infinité de formules d'expressions musicales.

La *nawba*, par le vaste champ qu'elle couvre, constitue un des exemples les plus visibles, illustrant la capacité de la pensée musicale arabo-musulmane à générer cette diversité de structures et de formes musicales, par les apports persans, mongoles et turcs en Orient, et maghrébo-andalous, au Maghreb. Mahmoud Guettat les classe selon un découpage qui réfère à trois catégories : la *Nawba* populaire à substrat religieux, la *nawba* militaire et enfin la *nawba* « savante ». Il évoque régulièrement la présence d'une diversité de *nawba* et de répertoires qui attendent d'être mieux étudiés, surtout dans l'espace maghrébin, où les apports de Ziryāb, d'Ibn Bāja, d'Ibn Jūdī, d'Ibn Ĥimāra, d'Ibn Ḥasīb etc., ont contribué à créer des mutations notables.

Guettat n'omet pas d'évoquer les influences de la *Nawba* militaire arabo-musulmane, sur la production musicale européenne médiévale classique, faisant allusion au *rondo*, à la suite, à la sonate et à tous les emprunts de la musique militaire européenne, effectués à partir de cette *nawba* depuis le VIII^e siècle.

La richesse du répertoire des *nawba*, revient également à la quantité des pièces et des répertoires. Tīfāšī (1184-1253) relève, au Maghreb et al-Andalus, le nombre de 500 *nawba* ou plus, constituées de *našīd*, *šawt*, *muwaššah* et *zajal*. Nous sommes loin, commente Mahmoud Guettat, des 24 *nawba*, agencées sur l'ordre des 24 heures du jour et de la nuit, il n'accorde d'ailleurs aucune crédibilité à cette conception purement symbolique.

7.1.2. Musique andalouse/musique maghrébine : patrimoine musical maghrébo-andalou (démystifier les origines et explorer les spécificités)

« Que représente cette musique ? D'où vient-elle ? De quels éléments a-t-elle été constituée ? Comment se propagea-t-elle et qu'en reste-t-il ? »
(Guettat, 1980, 2000)

« La musique dite "andalouse", qu'il serait plus juste de désigner par les termes musique "maghrébo-andalouse", est un monument artistique construit sur les fondations spirituelles et linguistiques de l'Islam et de la langue arabe. Pourtant un long chemin reste à parcourir pour lui redonner toute l'importance qu'elle mérite tant au regard de ses spécificités identitaires que des valeurs d'esthétique universelle qu'elle véhicule »

*« Concernant l'art musical, le Maghreb fut pour l'Andalousie une des sources d'élaboration et de transmission de la musique arabo-musulmane [...]. Nous pouvons admettre que l'art musical a trouvé en Andalousie plus d'éclat et de rayonnement que dans les différents centres du Maghreb [...]. Il faut néanmoins insister sur les similitudes profondes de ces royaumes qui ont fleuri de la Tripolitaine jusqu'à l'Andalousie et contribué à l'édification de l'Occident musulman [...]. Les interprétations et les ressemblances attestées amènent à croire en l'existence d'un art musical homogène, du moins dans ses fondements, art que les réfugiés andalous ont contribué à enrichir et à affirmer [...]. Les répertoires des *nūba* montrent que, sur le plan poétique, la plus grande partie des textes a été écrite par des Maghrébins. Quant à l'aspect musical, un cachet typiquement maghrébin dans bien des *ṭubū'* et des rythmes est bien perceptible »*

« C'est pourquoi j'appelle à la démystification du terme andalou, très courant dans les pays du Maghreb. Comme si cette région ne possède pas sa propre musique. Autrement dit, on ne vivrait que d'un héritage andalou ».

« Malheureusement, de nos jours, même convaincus de l'approche pour laquelle j'ai toujours milité, de nombreux confrères s'accrochent à l'imaginaire, et Dieu sait que la vérité y a été bel et bien établie. On a du mal à sortir du carcan de la nostalgie et de l'habitude ».

« J'ai toujours affirmé que le mot musique classique est entièrement approprié à notre musique dite « andalouse », qui reste, à mes yeux, avant tout, une musique maghrébine. Dans le sens où cette désignation revendique une histoire, une théorie, une référence écrites. Une musique qu'on peut enseigner, qu'on peut également concrétiser par une histoire, par une

théorie et par des manuscrits et autres documents historiquement prouvés » (Guettat, 2010).

- Transcender le complexe maghrébin aussi bien vis-à-vis de l'Occident que celui nourri envers le Mashreq (Orient) :

« La culture arabo-musulmane n'est pas la propriété exclusive de l'Orient [...]. À cause de ce complexe, nous sommes, aujourd'hui, en train de nous démarquer du Mashreq, manipulations politiques visant à « déséquilibrer » le Maghreb en le faisant sortir de son appartenance historique et civilisationnell » (Guettat, 2010).

L'appellation « École musicale Maghrébo-Andalouse » par Mahmoud Guettat, n'en est ainsi que largement argumentée, une école qui occupe une place de choix dans ce qu'il appelle le Patrimoine musical arabo-musulman. La *Nawba* en est le témoignage le plus emblématique.

Le travail de Mahmoud Guettat sur la *nawba* Maghrébo-Andalouse, constitue un des volets qu'il a minutieusement développés. La *nawba* est décortiquée dans ses plus fins détails, sur le plan de la forme et du contenu, à travers les différentes étapes qu'elle a connues depuis le IX^e, et du XVII^e siècle à nos jours, en Orient, au Maghreb et en *al-Andalus*, s'arrêtant sur ses différentes variations compositionnelles et structurelles et mettant en exergue un riche lexique relatif à la terminologie des pièces et éléments de la *nawba*.

Tableau 1 : la *nūba* traditionnelle (origine & développement : Mashriq - Maghrib)

Origine	Développement (IV- IX/X- XV ^e s.)			Observations	
Bagdad (II-IV / VIII-X ^e s.)	Orient		Andalousie – Maghreb		
	Influence irano-turco-mongole (XI ^e - XIII ^e s.)		Ziryāb (IX ^e s.)	Ibn Bāja (XI ^e s.)	
<i>Našīd</i> (<i>našīd al-'Arab</i>)	<i>Qawl</i>	<i>Qawl</i>	<i>Našīd</i>	<i>Našīd / Istihlāl</i>	Récitatif modulé de rythme libre
<i>Basī</i> (chant élaboré)	<i>Ġazal tarāna</i>	<i>Ġazal tarāna furūdašt</i>	<i>Basīt muḥarrakāt ahzāj</i>	<i>'Amal/(istihlāl) muḥarrakāt/(murqīṣāt) muwaššahāt/azjāl</i> (poèmes légers)	Chants rythmés de mouvement allant du large au vif léger.
		Ibn Ġaybī (XIV ^e s.)		Tifāṣī (XIII ^e s.)	
		<i>Qawl ġazal tarāna mustazād furūdašt</i>		<i>Našīd/istihlāl ṣawt - 'amal muḥarrakāt muwaššah - zajal</i> (poèmes légers) danse	

7.1.3. L'empreinte amazigh dans le patrimoine musical maghrébin

Les *Amazigh*, appellation préférée à Berbères par Mahmoud Guettat, considérant que cette dernière, qui a émané des cultures grecques et romaines, est surchargée de connotations péjoratives par lesquelles on taxait tout étranger à la civilisation hellénique,

tout en rappelant que les Égyptiens furent les premiers à les avoir cités sous l'appellation de *Libyens*. Mettant en exergue l'antériorité de la culture et des musiques *amazigh* aux influences grecques, carthaginoises, romaines, byzantines et arabes, Mahmoud Guettat cite Juba II (m. 22 ap. J.C.)², roi berbère de Hippone (Annaba), « connu des Grecs et des Romains en tant que savant, artiste et homme de lettres, auteur de plusieurs traités sur les lettres, la peinture, le théâtre, la musique, l'histoire, la géographie et la médecine ». Il cite Saint Augustin (354-431) (Saint Augustin, 1865, p. 393-415) et Martianus Capella (IV^e-V^e ap. J-C) (Cristante, 1987), en tant qu'auteurs de traités sur la musique.

Selon Guettat, la culture *amazighe* constitue toujours une plateforme dont les racines continuent à nourrir les cultures de l'Afrique du Nord et à s'y manifester à travers toutes les expressions culturelles et artistiques. Toutes les formulations artistiques, musicales, architecturales, culinaires, artisanales etc. de l'Afrique du Nord et du Maghreb, constituent des formulations dont les racines sont berbères (*amazighes*) et traduisent les interpénétrations entre les différentes cultures et civilisations qui ont traversé la région, sur un fond libyque et plus largement, africain.

7.1.4. Le 'ūd et l'échelle musicale au Maghreb

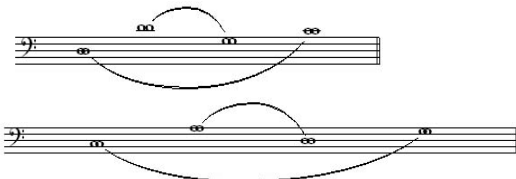
Mahmoud Guettat considère que l'accordage du 'ūd oriental, à la quarte, s'est maintenu en Orient depuis l'ancienne école musicale 'ūdiste au VIII^e siècle au moins, jusqu'à nos jours, sans changements substantiels. Dans l'espace maghrébo-andalou, Guettat reproduit le texte de Tifāṣī (Chapitre 11), qui donne une description détaillée de l'accordage adopté. Il en déduit que l'approche d'Ibn Bāja (Avempace) perpétue la tradition de l'école orientale, dont le principe est l'accordage à la quarte.

À partir du XVII^e siècle, l'accordage du 'ūd maghrébin prit une configuration différente, basée sur le principe des « quintes embrassées », dont l'origine reste inconnue selon Mahmoud Guettat³, toujours maintenue dans le 'ūd 'arbī, ou *rammāl/suiri*, ou *kuitra*⁴.

² En berbère : *Yuba win sin* ou *Yuva wis sin*. Il a épousé Cléopâtre Séléne, fille de Cléopâtre d'Égypte.

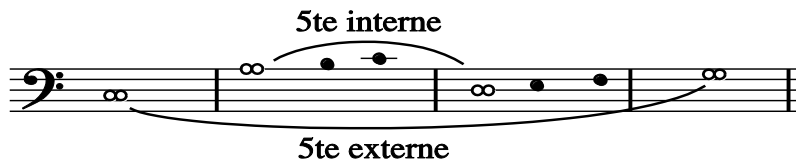
³ Il remarque que : « Dans la terminologie des Shleuhs de la région de Sous et de Tiznit (Maroc), on utilise pour l'accord de « *lutar* » ou « *gumbri* », le terme « *unṭa / nṭuwa* » (femelle), pour la corde aiguë/chanterelle, et celui de « *ḍkar* » (mâle), pour la deuxième corde, et « *raḡūl* » pour la corde grave ; soit de l'aigu vers le grave deux quintes : sol – do – fa ». (Guettat, 2000, p. 144 ; 335).

⁴ L'accordage du 'ūd maghrébin :



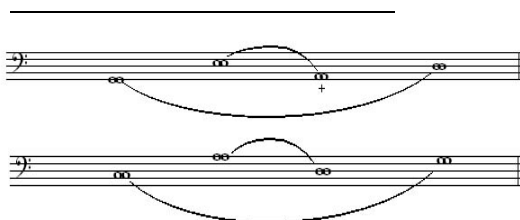
Accord du 'ūd maghrébin

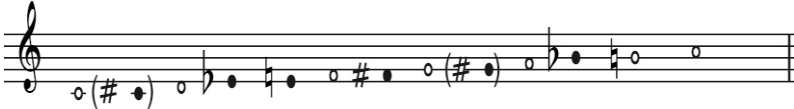
Dīl *Ḥsīn* *Māya* *Ramal*



Mutation des cordes du 'ūd			
Appellation A / ancienne école arabe B / école maghrébo-andalouse		Succession A - B	Intervalle A - B
<i>Bamm</i>	<i>Dīl</i>	1 ^e 1 ^e	4 ^{te} j. - 2 ^{de} maj.
<i>Maṭlat</i>	<i>Māya</i>	2 ^e 3 ^e	
<i>Maṭna</i>	<i>Ramal</i>	3 ^e 4 ^e	
<i>Zīr</i>	<i>Ḥsīn</i>	4 ^e 2 ^e	

Considérant que le système musical de l'école arabe ancienne (Ishāq al-Mawṣilī et ses disciples) a été préservé par l'école maghrébo-andalouse, Guettat affirme que la musique berbère *Amazigh*, surtout à l'ouest du Maghreb, a aidé à adopter le système diatonique et à le confirmer. Il n'en a pas été de même pour la partie orientale du Maghreb et du monde arabe, où des transformations « radicales » se sont produites à cause de l'infiltration des valeurs scalaires persanes et turques, telle que la succession *limma-limma-comma*, ou le médius de Zalzal et le médius persan, ainsi que les intervalles de $1 \frac{3}{4}$ et $\frac{3}{4}$ (valeurs approximatives).





Échelle 1 : école de l’Ouest maghrébin (Maroc-Algérie)



Échelle 2 : L’école de l’Est (Tunisie-Libye)

Quant au ‘ūd de Ziryab, Guettat réfute l’explication de l’ajout de la 5^e corde par un simple souci de l’élargissement de l’ambitus de l’instrument et considère que la dimension abstraite y constitue le mobile fondamental. Il réfère la 5^e corde aux éléments de la nature, aux caractères humains, aux couleurs, etc., traçant une continuité avec les interprétations des auteurs classiques (Ibn Ḥayyān, *al-Muqtabas*, II, 1^{re} partie ; al-Maqqarī, *Nafh al-ṭīb*, III, 123).

4.1.5. La notion de *ṭab’*

La notion de *ṭab’*, qui d’après Guettat est plus large sémantiquement, par ses dimensions abstraites, voire métaphysiques, que la notion de *maqām*, a été utilisée à partir du XVI^e siècle. Il ajoute que tout ce qui a été tissé autour de l’adoption de la musique maghrébo-andalouse de 24 modes *ṭab’* liés aux heures de la journée et de la nuit, est une hypothèse basée sur des suppositions non fondées. La simple constatation chronologique du nombre des *ṭubū’* cités par les sources, démontre qu’ils ont connu une croissance à travers les temps :

- Au XIV^e siècle, seuls quatre *ṭubū’* ont été cités dans un texte de Lisān ad-Dīn Ibn al-Ḳaṭīb (1313-1374)⁵ : *Dīl*, *‘Rāq al-‘arab*, *Raml al-Māya*, *Raml*. Guettat doute de l’authenticité du texte, considérant que ces informations pouvaient provenir d’un des copistes.
- Au XIV^e siècle, le poète soufi Sidi Moḥammed al-Dhrīf (m.1385) ne cite pas le terme *ṭab’*, mais il étale 14 appellations de *ṭubū’*, dans un poème célèbre connu sous le nom de la Noria des *ṭubū’* (modes) : *Rahāwī*, *Dīl*, *Raml*, *Aṣbahān*, *Sikāh*, *Mḥayyar*, *Mazmūm*, *‘Rāq*, *Ḥsīn*, *Nawā*, *Raṣd Dīl*, *Māya*, *Raṣd*, *Aṣba ‘ayn*.
- Au XVI^e siècle, ‘Abd al-Wāḥid al-Wanṣarīsi (m.1549) (Maroc), cite le terme *ṭab’* et en rapporte dix-sept.
- Au XVII^e siècle, le nombre atteint 23 modes *ṭab’*, avec Muḥammad al-Wajdī.
- En 1800, Muḥammad Ibn al-Ḥassan al Ḥāyik, cite 26 modes *ṭab’* (5 principaux et 21 sous-modes).

⁵ نفاسة الجراب في علالة الاغتراب Ce qui reste dans la mémoire d’un expatrié.

- Au XIX^e siècle, Ibrāhīm al-Tādilī, cite le même nombre, 26.

Guettat en conclut que pour le Maroc (de al-Wanšarīsī à Tādilī), le nombre des modes *ṭabū* ' a évolué de 17 à 26 (5 principaux et 21 auxiliaires).

<i>ṭab</i> ' fonda- mental [5]	<i>ṭab</i> ' dérivé [21]
<i>Dīl</i>	<i>'irāq al-'arab, ramal al-ḍīl, raṣd al-ḍīl, mašriqī al-ṣaġīr, 'irāq al-'ajam, mujannab al-ḍīl et istihlāl (al-ḍīl)</i>
<i>Māya</i>	<i>raṣd (madanī), ramal al-māya, ḥsīn, inqilāb al-ramal et (ṣīka)</i>
<i>Zidān</i>	<i>iṣbihān, hijāz al-mašriqī, hijāz al-kabīr, ḥiṣār, zawarkand, 'uṣṣāq</i>
<i>Mazmūm</i> <i>Ġarība al-</i> <i>muḥarrara</i>	<i>ġarībat al-ḥsīn, ḥamdān et mašriqī (sans dérivé)</i>

Concernant le patrimoine algérien, le document contenant les textes des *nawba* le plus ancien cité et étudié par Mahmoud Guettat, remonte au XVII^e siècle. Quant au document décrivant les *ṭabū* ' , il date du XIX^e siècle, il s'agit de *Kašf al-qinā* ' *'an ālāt al-samā* ' (dévoilement des instruments de la musique), de Abū 'Alī al-Ġawfī (imprimé en 1904), qui cite 12 modes *ṭab* ' :

Dīl, Raṣd-Dīl, Māya, Sīka, Mazmūm, Raml al-'Ašīyya, Zidān, Raml al-Māya, Ḥsīn, al-Ġrib, al-Mjanba, Raṣd. Ce document omet de citer 4 modes *ṭab* ' : *Muwwāl, Ġribat al-Ḥsīn, al-Jarka et 'Rāq*.

Seuls 13 modes *ṭab* ' , ont été cités pour la Tunisie (même chose pour la Libye) :

Dīl, 'Rāq, Sikā, Ḥsīn, Raṣd, Ramal-māya, Nawā, Aṣba'ayn, Raṣd Dīl, Ramal, Aṣbahān, Mazmūm (Muḥayyir pour la Libye), Māya.

Il en résulte que le nombre des *nawba* de l'espace maghrébin est variable d'un pays à un autre, que plusieurs *nawba* ont disparu, qu'il n'y a pas une fixation théorique du nombre des *nawba*, et que l'idée de l'existence de 24 *ṭab* ' et *nawba* liés aux heures de la journée et de la nuit, est une hypothèse basée sur des suppositions non fondées.

⇒ Le répertoire des *nawba*, ainsi que tout le système musical maghrébo-andalou, constitue une entité dont les composantes se complètent, car c'est bien en Ifrīqiyā (Tunisie) et dans tout le Maghreb que cet art s'est développé, avant de s'instaurer en al-Andalus. Et pour preuve : la tradition de la *nawba* des 'ūdistes, était bien enracinée dans les capitales maghrébines, des chants étaient composés sur le modèle de la *nawba*. Les flux migratoires entre les deux rives contribuaient à créer la fusion entre les cultures et les productions artistiques andalouses et maghrébines. L'apport des

morisques consolida toutefois cette tendance par un enrichissement indéniable sur tous les plans.

⇒ Le répertoire classique des *nawba*, n'est point un simple héritage andalou, que les Maghrébins ont su/essayé de conserver.

7.1.5. Évolutions de la *nawba*

Le principe de l'évolution de la *nawba*, tel qu'il est développé par Mahmoud Guettat, est argumenté par la continuité qu'elle a réussi à accomplir du X^e siècle à nos jours, et par les différentes formulations qu'elle s'est confectionnées à travers les différents espaces culturels qu'elle a investis.

Le grand témoignage de sa capacité à subsister, **se manifeste dans la pérennisation de la désignation *nawba* au Maghreb**, désignation qui n'est plus usitée dans les autres pays de tradition musicale arabo-musulmane, où elle a failli disparaître et dont seules des bribes de son corps original, continuent à subsister tels que les *taqsīm*, *bašraf*, *šarqī*, *dawr*, *tawšīh*, *qadd*, etc..

Des répertoires qui traduisent une évolution tangible de la *nawba*, continuent toutefois à en développer les stratégies compositionnelles, la diversité des formes et les performances vocales et instrumentales, dans plusieurs pays de l'Orient. Mahmoud Guettat leur a consacré une part importante dans ses études (en l'occurrence Guettat, 2016, p. 162-168) : la *wašla* syro-égyptienne, le *maqām* irakien, le *sawt al-ḥalījī* (pays du Golf arabe), la *qawma* du Yemen, la *nawba* maghrébine, l'*azawān* mauritanien, le *fāšil* turc, le *šāš maqām* ouzbek et tadjik.- le *radīf/dastakāh* iranien, le *mugām* azéri, le *on ikki muqām* des Ouïgours de Kachgarie et d'Ili, le *raga* du Nord de l'Inde, d'Afghanistan et du Pakistan.

Tableau 2 : La *wašla* traditionnelle du Mashriq arabe (XVIII^e–XX^e s.)

Région / école	Répertoire terminologie/ nombre	Prélude / ouverture	Phase principale (chant)	Interlude	Final	Pièces complémentaires
syro-egyptienne	<i>wasla</i> (22)	<i>bašraf</i> (i) <i>muwaššaḥ</i> (v) <i>dulāb</i> (i)	<i>dawr qašīda</i>	<i>samā'ī</i> (i) <i>taqāsīm</i> (i) <i>layālī</i> (i/v) <i>mawwāl</i> (i/v)	<i>lunga</i> (i)	<i>ṭaqṭūqa</i> (i/v) <i>qadd</i> (i/v) <i>taḥmīla</i> (i)
'iraq	<i>maqām</i> (5 <i>fušūl</i>)	<i>badwa</i> (v) <i>tahrīr</i> (v)	<i>inšād</i> (<i>jalsa/mayāna</i> / <i>qarār/qīta'</i> / <i>awšāl</i>)	<i>lāzīma/ muḥāsaba</i> (i)	<i>taslīm/ taslūm</i> (v)	<i>irtijālāt</i> (i/v)
Sud-Est de la presqu'île arabique	<i>šawt</i> (?)	<i>istimā'</i> (i/v) <i>tahrīra</i> (i/v)	<i>šawt</i> (' <i>arabī</i>) <i>sawt</i> (<i>shāmī</i>)	<i>lāzīma/ muḥāsaba</i> (i)	<i>ḥātima/ tawšīḥa</i> (v)	<i>irtijālāt</i> (i/v)
Yemen	<i>qawma</i> (?)	<i>fīrtāš</i> (i) <i>baytayn</i> (v)	<i>das 'a/ da 'sa wusta sari'</i>	<i>nuqla</i> (entre les 3 cycles) (i)	<i>tawassul</i> (v)	<i>irtijālāt</i> (i/v) danse

Tableau 3 : Nawba du Maghreb

Pays	Nawba rép./ nombre	Prélude/ ouverture/ finale	Phases rythmiques/ vocales (principales)	Introduction/ intermèdes (internes)	Pièces complémentaires (fixes - improvisées)
Maroc	<i>āla/ tarab</i> (11) (4+7/ 15)	<i>mišāliya</i> { <i>kubrā</i> (i) { <i>suḡrā</i> (i) <i>inšād ṭab'</i> <i>al-naḡma</i> (i) <i>buḡya</i> (i) <i>tūšiya</i> de la <i>nūba</i> (i/v)	<i>basīt</i> (i) <i>qāyim wa nusf</i> (ii) <i>bṭāyḥī</i> (iii) <i>draj</i> (iv) <i>quddām</i> (v)	<i>tusiya</i> des <i>mayazin</i> (avant, dans ou a la fin des <i>šanayi'</i>) (i/ v) <i>raddān al-jawāb</i> (i)	<i>baytayn</i> (v - i) <i>mawwāl/muwwāl</i> (v/i)
Algérie	<i>ḡarnāṭī/ san 'a/ mālūf</i> (12)	<i>dā'ira</i> (v) <i>mistaḡbar al-san 'a/ mišāliya</i> (i) <i>tusya</i> (i) (avant le <i>mšaddar</i> et l' <i>inširaf</i> ; a la fin de la <i>nuba</i>)	<i>mšaḏḏar</i> (i) <i>bṭāyḥī</i> (ii) <i>darj</i> (iii) <i>inširāf</i> (iv) <i>klāṣ</i> (v)	<i>kursi/krisi</i> (i) (pas pour le <i>klāṣ</i>) <i>raddan al-jawab</i> (i)	<i>nūba niqlāb</i> (7) <i>šanbar</i> (i) <i>bašraf</i> (i) <i>istikbār</i> (v/i) <i>kursī</i> (i) <i>mīzān</i> (i) <i>niqlāb</i> (v) <i>qādrīya</i> (v)
Tunisie	<i>mālūf</i> (13)	<i>istiftāḥ</i> (i) <i>mšaddar</i> (+ <i>ṭawq</i> + <i>silsila</i>) (i) <i>abyāt</i> (i/v)	<i>bṭāyḥī</i> (i) <i>barwal</i> (ii) <i>draj</i> (iii) <i>kaḡf</i> (iv) <i>kaṭim</i> (v)	<i>dḡūl</i> (<i>abyāt, bṭāyḥī, kaṭim</i>) (i) (<i>barwal</i>) (v) <i>lāzima / fāriḡa</i> (<i>abyāt, bṭāyḥī, draj, kaḡf</i>) (i) <i>tusya</i> (entre le <i>bṭayḥi</i> et le <i>barwal</i>) (i) <i>raddan al-jawab</i> (i)	<i>istikbar</i> (i) (dans le <i>dḡul abyat</i> / apres la 1 ^{re} partie et a la fin de la <i>tusya</i>) (i) <i>msadd</i> (variation a la fin de <i>tusya</i>) (i) <i>qašida</i> (v) <i>šgul / sjul</i> (v) <i>fūndū</i> (v) <i>šanbar</i> (i) <i>bašraf</i> / <i>bašraf samā'ī</i> (i)
Libye	<i>maluf / fann</i> (?)	<i>istikbār</i> (i)? a/ <i>istiftāḥ</i> (v) b/ <i>istikbār/ inšād/ baytayn</i> (v)	a/ <i>barwal</i> (i) b/ <i>mšaddar</i> (i) <i>murakkaz</i> (ii) <i>barwal</i> (iii)	<i>raddan al-jawab</i> (i)	<i>muwassaḡ sarḡi</i> (v) <i>dawr</i> (v)

⇒ Mahmoud Guettat conclut : c'est au sein de ces macrosformes musicales, qui décrivent l'évolution de la *nawba* classique, que se trouve l'ensemble des genres chantés et instrumentaux du répertoire classique, et à travers eux les éléments fondamentaux du langage musical local. C'est également un témoignage de la grande capacité de l'art arabo-musulman à assimiler les répertoires des expressions artistiques,

développés par les peuples du grand espace de la civilisation musicale arabo-musulmane, dans un processus de continuité et de créativité ininterrompues (Guettat, 2016, p. 164).

7.2. *L'échelle musicale, la constitution des échelles, le système scalaire musical arabe (Guettat, 2016, p. 181)*

La problématique de l'échelle musicale occupe une place prépondérante dans les recherches de Mahmoud Guettat, elles couvrent cette question théorique sur plusieurs niveaux, en l'occurrence, l'échelle musicale arabe et ses différentes évolutions, depuis l'époque antéislamique de la *jāhiliyya*, jusqu'à l'époque moderne, en passant par les principales écoles qui ont marqué la pensée musicale arabo-musulmane : l'école arabe ancienne des *'ūdistes*, l'école des *tunbūristes*, l'école des *systematistes* et l'école « moderne » (Guettat, 1986, p. 21).

L'approche de Mahmoud Guettat sur cette question s'est principalement penchée sur les points suivants : Comment ces échelles se sont-elles constituées ? Quelles sont leurs composantes dans l'univers *maqāmique*, mais aussi dans les musiques polyphoniques, dans une approche analytique et comparative critique ?

7.2.1. *Approches quantitatives des échelles*

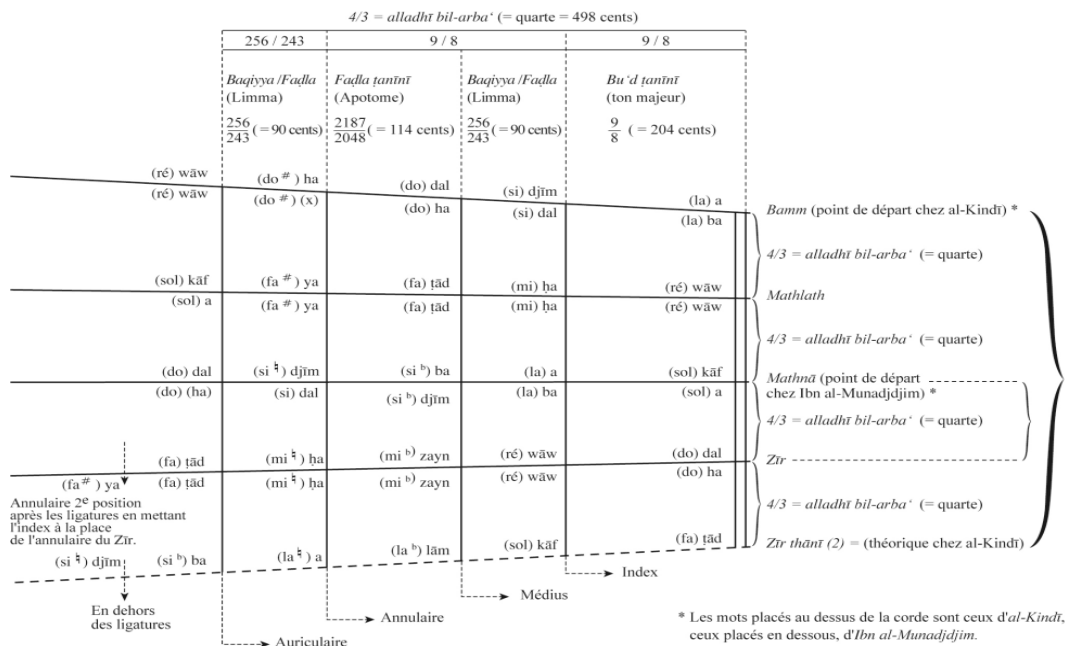
Mahmoud Guettat propose dans au moins deux de ses ouvrages (1986 et 2016) des récapitulations synthétiques des principales théories des échelles de l'antiquité grecque à l'Europe moderne, en passant en revue les différentes approches quantitatives des systèmes et des tempéraments et en accordant une place de choix au principe d'élaboration des échelles basé sur le cycle des quintes et quarts alternés. Il confirme l'application de ce principe dans la sphère civilisationnelle arabo-musulmane, en prenant à témoin les traités théoriques arabes médiévaux qui fondent leurs approches quantitatives des intervalles et des échelles sur le *'ūd* et son accordage par quarts successives et sur des systèmes de frettages qui font appel à la logique pythagoricienne.

Cependant, il oppose d'importantes réserves à la transposition des principes inférés du système harmonique tonal — et de son ultime expression qui prend la forme du tempérament égal — sur les traditions monodiques modales. Une telle application entraîne en effet une double problématique : celle de l'incapacité de décrire pertinemment les systèmes spécifiques de ces traditions, y compris dans l'exégèse des traités musicaux arabes médiévaux, et celle d'opérer des mutations dans les pratiques musicales elles-mêmes. Quelques exemples de ces lectures et interprétations :

- La taxation de simplicité et de naïveté de l'échelle arabe antéislamique, suite à une mauvaise interprétation des textes d'al-Fārābī sur le *tunbūr al-baġdādī*, dont l'ambitus a été réduit à un ton et un *limma* (2016, p.196).
- La référence à des intervalles inhabituels, étranges et compliqués, en contradiction avec l'explication d'al-Fārābī, et incompatibles avec la logique scientifique et artistique de la théorie de l'échelle (2016, p.199).

⇒ Guettat répond à ces conclusions paradoxales, en reprenant les textes d'al-Farābī (X^e s.) et d'al-Ḥasan al-Kātib (XI^e s.), relativement à l'instrument de référence, al-*tunbūr al Baḡdādī*, et en corrige la lecture (Guettat, 1986, p. 12).

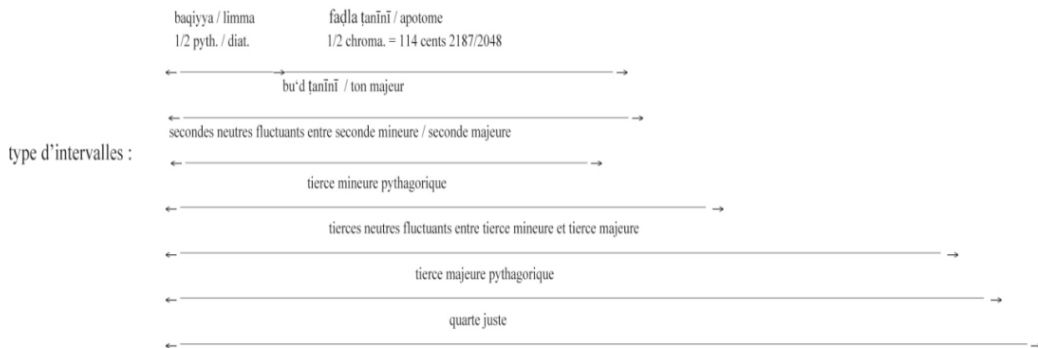
M. Guettat ajoute que ce système musical ne peut être évalué par l'ambitus de son échelle, mais par d'autres critères tels que la richesse de ses performances créatives et compositionnelles et ses grandes aptitudes inventives.



**Nomenclature du 'ūd selon al-Kindī et Ibn al-Munadjjīm,
d'après l'école des 'ūdistes : Iṣḥāq et ses disciples**

Figure 1 : Nomenclature du 'ūd selon al-Kindī et Ibn al-Munadjjīm (école des 'ūdistes : Iṣḥāq et ses disciples)

'udistes (Kindī + Ishāq) (IX)	Mutlaq							Sabbāba	Wustā					Binšir	Khinsir	
Tunburistes : Fārābī (X)	~	mudjannab qadim	mudjannab		mudjannab Fārisī	mudjannab Zalzal		~	Wustā qadima	Wustā fārisiyya		Wustā Zalzal		~	~	
Tunburiste : Ibn Sīnā (XI)	~	(~)			mudjannab Zalzal			~	W. qadima/ W. fārisiyya					~	~	
Système : Šafīyyu al-Dīn	~	Zā'id						~	W. fārisiyya				Wustā Zalzal	~	~	
Rapports	0	256/243	18/17	16/15	13/12	162/149	54/49	65536/59049	9/8	32/27	81/68	39/32	27/22	8192/6561	81/64	4/3
Cents (1200 / 8 ^{ve})		90	99	112	139	145	168	180	204	294	303	343	355	384	408	498
Comma holder (53/8 ^{ve})		4	4,9	5,6	6,2	6,4	7,4	8	9	13	13,4	15,2	15,7	17	18	22
Savarts (301 / 8 ^{ve})		23	25	28	34,7	36	42	45	51	74	76	85,5	89	96	102	125
Corde (600 mm)		30,5	33,33	36,16	46,15	48,15	55,55	59,4	66,66	93,75	96,3	107,7	111,1	119,46	125,92	150
Doigtée	0	(1)	(1)	(1)	(1)	(1)	(1)	(1)	I	II	(2)	(2)	(2)	(2)	III	IV/0
Notes conventionnelles	Do	Ré	Ré	Ré	Ré	Ré	Ré 3-	Ré	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Fa
		ḥ	ḥ ++	ḥ -	ḥ	ḥ +			ḥ	ḥ +	ḥ -	ḥ	ḥ	ḥ		



* Les notes intermédiaires (utilisées par commodité) sont approximatives.

Figure 2 : Tableau comparatif des trois systèmes sur une corde du 'ūd (la corde libre transposée en do)

À propos de l'échelle, M. Guettat constate que les intervalles neutres attribués à Maṣṣūr Zalzal (m.791), apparus plus tard avec les écrits d'al-Fārābī et d'Ibn Sīnā, étaient vraisemblablement répandus parmi les musiciens de l'ancienne école arabe. Zalzal non seulement existait avant al-Kindī (801-973), mais il était le maître d'Ishāq al-Mawṣilī (765-850). Il a été probablement inspiré par la réalité pratique de l'époque, car ces intervalles semblent être l'une des composantes fondamentales de la modalité arabe tant classique que populaire. À cause de leurs rapports approximatifs, ils auraient été négligés par les premiers théoriciens (Kindī et Ibn al-Munajjim) (Guettat, 2003b, p. 32-33).

7.2.2. La modalité/maqāmiyya arabe, origines et évolutions (Guettat, 2016, p. 233)

Il est courant de considérer le rapport de l'échelle au mode et au *maqām*, deux entités indissociables, comme étant substantiel. Mahmoud Guettat avance toutefois qu'au lieu de dresser une échelle normative qui serait fixée et édictée pour expliquer les modes *maqām* et les analyser, des résultats plus conformes à la réalité de cette modalité gagneraient à être fondés sur une analyse de la réalité vivante desdits modes *maqām* qui serait effectuée à partir de leurs composantes scalaires, leurs degrés et intervalles. Il considère qu'un préjugé ne cesse d'investir la question de l'échelle musicale, prétendant unifier la pensée musicale arabe par une échelle unique et normalisée, alors que tout prouve, sur le plan de la pratique musicale, mais aussi sur le plan de la recherche scientifique, que **l'échelle musicale n'est qu'une concrétisation des éléments structurels des musiques des peuples et elle ne peut être préétablie et leur être imposée.**

Pour M. Guettat, une telle opération ne peut que transformer les modes *maqām* et les remplacer par de nouvelles structures codifiées. Il n'en reste pas moins vrai, selon lui, qu'une telle procédure relève d'une autre approche d'un autre ordre, mais certainement pas de l'étude des *maqām* (2016, p. 265) !

Mahmoud Guettat argumente l'incohérence de la procédure normative de l'échelle musicale, par la progression que la question a connue à partir des investigations d'al-Fārābī, dont une des principales orientations fut le dépassement des degrés principaux, décrits auparavant par Iṣḥāq al-Mawṣilī (10 degrés), al-Kindī (16 degrés) et Ibn al-Munajjim, pour englober plusieurs possibilités engendrées par les sons stables et instables produits par les expressions musicales. Il cite qu'Al-Fārābī et Ibn Sīnā, comptabilisèrent 37 intervalles inférieurs au ton pythagoricien (de valeur de 9/8), qu'une variété d'échelles fut proposée depuis, avant la stabilisation effectuée par Ṣafiyu-d-Dīn al-Urmawī avec ses 18 degrés et 17 intervalles (2016, p. 219). Guettat considère que ces valeurs sont surtout le fruit d'investigations mathématiques, qu'elles ne font pas l'unanimité des théoriciens arabes eux-mêmes, et ne correspondent pas toutes aux réalités de la pratique. Il est donc erroné, selon lui, de les adopter toutes pour dresser une échelle représentative de ces traditions musicales ancestrales (2016, p. 203).

D'après Guettat, **la question continue à fluctuer entre la théorisation conceptuelle idéale et les impératifs de la pratique usuelle.** Elle s'est néanmoins stabilisée, à l'époque moderne, sur une échelle composée de 24 intervalles, loin des réalités des 114 *maqām* et *tubū'*, recensés par le congrès de la musique arabe (Le Caire, 1932). Un constat sur la survivance de ces *maqām* et *tubū'*, à la suite de cette normalisation s'impose.

7.3. L'esthétique musicale dans la pensée d'al Fārābī (2016, p. 266)

Reprenant une appréciation énoncée par Henry George Farmer sur le patrimoine musical arabe, le considérant comme un des meilleurs et précieux cadeaux offerts à l'hu-

manité, Guettat ajoute qu'al-Fārābī y représente le principal pilier, en tant que théoricien et praticien. Bien que précédé par le grand al-Kindī, al-Fārābī reste le fondateur des études philosophiques dans le monde musulman, mais également de la philosophie islamique. Ses idées, ses recherches et thèses, ont engendré les pensées des grands philosophes de l'Orient, du Maghreb et d'al-Andalous, dont Ibn Bāja (Avempace), Ibn Ṭufayl, Ibn Rušd (Averroès), Mūsa Ibn Maymūn (Moïse Ibn Maymūn ou Maïmonide) et bien d'autres. Cette influence est bien manifeste dans le champ musical, par ses apports mathématiques, philosophiques (la sagesse, la place de la musique à côté de l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie), et par la continuité qui s'est formulée dans les travaux d'Ibn Sīnā (Avicenne), Ibn Zayla, Ḥasan al-Kātib, Ibn Bāja (Avempace), Ṣafiyu-d-Dīn al-Urmawī ... Cette influence est également perceptible dans la pensée européenne, que nous pouvons apercevoir à travers les traductions de ses livres en latin et en d'autres langues européennes (à partir de la deuxième moitié du XIII^e siècle) (*ibid.*, p. 285).

Conclusion

Les travaux de Mahmoud Guettat couvrent plusieurs autres thématiques et sous-thèmes, nous en citons les quelques intitulés qui suivent : la recherche scientifique musicologique, le travail de terrain, l'apport du travail de terrain dans l'étude des musiques populaires, la documentation et la recherche scientifique, l'impact du mythe de la différenciation des genres musicaux sur les études musicales, l'analyse musicale, la poétique et la musique arabe, le congrès de la musique arabe (Le Caire 1932), les enregistrements phonographiques du patrimoine musical arabe, le lexique général et la terminologie de la musique arabe, la musique arabe au temps des nouvelles technologies de l'information, l'aliénation musicale au temps du nouvel ordre mondial, la place de la musique dans les sociétés arabes entre la sacralisation et la diabolisation, les dimensions sémantiques de la modalité *maqāmīyya* arabe d'après l'arbre des *tubū'*, pour une réécriture de l'histoire de la musique arabe, la musique arabe d'après les écritures des orientalistes, le rôle de la musique et des arts de la scène dans le rapprochement entre les peuples arabes et africains (exemple d'Oman), les rituels et les festivités arabo-africains (l'exemple afro-omanais).

Les travaux de Mahmoud Guettat sont donc d'un haut intérêt pour les différentes représentations du phénomène musical, en particulier oriental, arabe, méditerranéen et africain, dans sa diversité et sa complexité. Cet intérêt a généré un nombre important de recherches, d'études, de livres et de synthèses, qui en caractérisent les fondements.

L'œuvre de Mahmoud Guettat⁶ continue à produire et à engendrer la perpétuation d'une réflexion dont les ramifications n'en finissent pas de générer des ouvertures à de nouveaux champs de recherches en langues arabe, française, anglaise, espagnole et autres. Elle promet de larges et riches perspectives.

⁶ Pour une liste établie par ordre chronologique, cf. à ce sujet, Guettat, 2004, p. 71-73 et 234-236 ; Guettat, 2016.

Bibliographie

- AUGUSTIN (Saint), 1865, *Traité de la musique De Musica*, trad. par M. M. Cituleux et Thénard, in *Œuvres complètes*, Paris, Bar-Le-Duc, L. Guérin Éditeur, vol.3, p. 393-415.
- GUETTAT, Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad.
- GUETTAT, Mahmoud, 1986, *La tradition musicale arabe (une petite encyclopédie de la musique arabe)*, Ministère Français de l'Éducation Nationale-CNDP.
- CRISTANTE, Lucio, 1987, *Martiani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii liber IX, Padoue, Antenore*.
- GUETTAT, Mahmoud, 1992, *Le Guide de l'Institut Supérieur de Musique*, Tunis, ISM.
- GUETTAT, Mahmoud, 1999, *La Musica Andalusi en el Magreb, Simbiosis musical entre las dos orillas del mediterraneo*, Sevilla-Fondación El Monte.
- GUETTAT, Mahmoud, 2000, *La musique arabo-andalouse / L'empreinte du Maghreb*, Paris/Montréal, El Ouns/Fleurs sociales.
- GUETTAT, Mahmoud, 2003a, *Le Patrimoine musical arabe, l'école Maghrébo-Andalouse*, en langue arabe, Académie de la Musique arabe.
- GUETTAT, Mahmoud, 2003b, "*Naẓariyyat takwīn al-salālim al-mūsīqiyya wa-n-niẓām al-mūsīqī al-'arabī*" (Théorie de la formation des échelles musicales et le système musical arabe), revue *al-Baḥṭ al-mūsīqī*, Bagdad-Amman.
- GUETTAT, Mahmoud, 2004, *Musique du monde arabo-musulman, Guide bibliographique*, Paris, Dâr al-Ouns.
- GUETTAT, Mahmoud, 2010, interview donnée à Amine Goutali, publiée dans *Horizons* le 05/10/2010, <http://www.djazairess.com/fr/horizons/14364>.
- GUETTAT, Mahmoud, 2018, interview donnée à Fadela Hebbadj : « Mahmoud Guettat : un bâtisseur de mémoire » (Interview – BLOG du 8 oct. 2012), publiée dans *Mediapart* le 4 février 2018.
- GUETTAT, Mahmoud, 2016, *Rapport de synthèse autobiographique*, مسيرة وإنجازات, Université Tunisienne.