

# Le *mālūf* tunisien : origines et mutations

Yassine GUETTAT \*

À l'image de la Tunisie, à la fois africaine et méditerranéenne, l'art musical tunisien constitue un ensemble complexe de répertoires, de genres et de styles, dont la classification systématique n'est pas sans difficulté, du fait de leurs interférences. De cette riche diversité, se distingue une sorte d'unité véhiculée par un art citadin structuré, cristallisé au cours des siècles. Ce patrimoine musical représente actuellement, le répertoire classique tunisien appelé « *mālūf* ».

## 1. Problématique d'appellation et d'origine

Comme c'est le cas pour les autres répertoires des *nūbas* maghrébines, il s'est installé autour du *mālūf* tunisien depuis le début du siècle dernier, une curieuse théorie hypothétique, voire fantaisiste et nostalgique. Cette théorie consiste à considérer ce répertoire comme « un héritage exclusivement andalou » et qualifié improprement de « *musique andalouse* »<sup>1</sup>. Appellation suivie d'une série d'affirmations erronées, telles, entre autres, qu'il existerait « *quatre écoles maghrébines, chacune héritière d'une école andalouse* » : Tunis de Séville (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.), Tlemcen de Cordoue (XII<sup>e</sup> s.), Fès de Valence (XII<sup>e</sup> s.) et de Grenade (XV<sup>e</sup> s.), Tétouan de Grenade (XV<sup>e</sup> s.). D'autres ajoutent : Tripoli de Séville et de Cordoue (!?) (Chottin, 1938, p. 93-94 ; Erlanger, 1959, p. 188-189 ; Marrou, 1971, p. 128) ; qu'il y avait à l'origine « *vingt-quatre nūbas andalouses complètes* » et qu'une bonne partie, voire des *nūbas* entières, « *ont été perdues à cause de la défaillance de l'oralité maghrébine* » (Jargy, 1988, p. 99 ; Shiloah, 1995, p. 192-195). D'autres vont jusqu'à affirmer qu'« *on retrouve jusqu'à aujourd'hui en Afrique du Nord la nouba andalouse telle qu'elle existait du temps de Ziryāb* » (Touma, 1996, p. 76-77).

---

\* Violoniste, technicien du son diplômé de la SAE Institute Paris (2010) et docteur en musicologie de l'Université Paris IV-Sorbonne (2015). Maître-assistant à l'Institut Supérieur de Musique de Sousse.

<sup>1</sup> Appellation dont on ne trouve nulle trace chez les anciens auteurs maghrébins qui emploient plutôt, une terminologie locale (*mālūf, ṣan'a, ġarnāī, āla, ṭarab, fann*). D'autres qualificatifs ont été avancés : musique arabe et maure, arabe de tradition andalouse, hispano-arabe, andalou-maghrébine, et dernièrement, musique « savante » ou encore « classique ». Voir pour les détails, Guettat, 2000, p. 12-13. y.guettat85@gmail.com.

Ces suppositions, et bien d'autres encore, ont été réfutées magistralement par d'importantes recherches menées depuis quelques années, tant sur le plan historique, sociologique que musicologique<sup>2</sup>. Elles ont réussi à apporter des clarifications probantes mettant en évidence, d'une part, l'originalité des *nūbas* maghrébines, notamment celles du *mālūf* tunisien ; d'autre part, leurs caractères dynamiques et évolutifs à travers l'histoire ; plus particulièrement, depuis le tournant décisif que le *mālūf* connut vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la période contemporaine. Armé et encouragé par ces acquis, nous avons pu nous même en être convaincu grâce à nos propres recherches effectuées sur le sujet (Guettat, 2009).

## 2. Originalité et mutation

Contrairement aux idées reçues évoquées dans notre introduction, il est démontré (Guettat, 2000) que la musique classique maghrébine, notamment le *mālūf* tunisien, n'est nullement un simple « héritage andalou », mais un art raffiné dont les fondements se réfèrent à la « Grande Tradition musicale » élaborée et cultivée au sein de la civilisation arabo-musulmane. Celle-ci, qui atteint son âge d'or à Bagdad durant le règne abbasside (750-1253), se propagea depuis le VIII<sup>e</sup> siècle dans les différents centres culturels du monde islamique, où, en se mêlant au substrat local et régional, elle donna lieu à un art original, comme ce fut le cas avec l'école dite maghrébo-andalouse. Le tableau n° 1 résume cette évolution connue pour le chant de la *nūba*, tant au *Mašriq* qu'au Maghreb.

**Tableau n° 1 : tableau comparatif : la *nūba* traditionnelle comparatif (origine et développement au Mashreq - Maghreb)**

Origine	Développement (IV - IX/X - XV <sup>e</sup> s.)				Observations
Baghdad (II-IV / VIII-X <sup>e</sup> s.)	Orient		Andalousie – Maghreb		
	Influence irano-turco mongole (XI - XIII)		Ziryāb (IX)	Ibn Bāja (XII)	
Našīd ( <i>našīd al-'Arab</i> )	<i>Qawl</i>	<i>Qawl</i>	<i>Našīd</i>	<i>Našīd / istihlāl</i>	Récitatif modulé de rythme libre
<i>Basīl</i> (chant élaboré)	<i>Ġazal Tarāna</i>	<i>Ġazal Tarāna Furūdašt</i>	<i>Basīl Muḥarrakāt/Ahzāj</i>	' <i>Amal / (Istihlāl) Muḥarrakāt/ (Mur-qīṣāt) Muwašṣaḥāt / Azjāl</i> (poèmes légers)	Chants rythmés de mouvement allant du lent au vif léger
		Ibn Ġaybī (XIV)		Tīfāšī (XIII)	
		<i>Qawl Ġazal Tarāna Mustazād Furūdašt</i>		<i>Našīd / istihlāl Ṣawt - 'Amal Muḥarrakāt Muwašṣaḥ - Zajal</i> (poèmes légers) + danse	

<sup>2</sup> C'est le cas des travaux de Muhammad al-Fāsī et plus particulièrement de Mahmoud Guettat.

Vers la fin du XVI<sup>e</sup> et surtout au XVII<sup>e</sup> siècle, des écrits, maghrébins pour la plupart<sup>3</sup>, commencent à paraître, fournissant des données de plus en plus précises faisant état de profondes mutations subies par le répertoire des *nūbas* propre à chacun des pays maghrébins. Pour le *mālūf* tunisien, c'est surtout à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que son répertoire apparaît avec le profil qu'on lui connaît aujourd'hui. Suite au remaniement dont il fera l'objet sous l'instigation de Muḥammad al-Rašīd (1711-1759), ce répertoire entame une phase nouvelle.

Méломane averti, ce troisième bey ḥusaynite renoua les liens musicaux entre les écoles de Tunis et de Constantine et s'employa selon la chronique, grâce à la contribution et au talent d'une élite d'artistes, poètes et musiciens, « à la restructuration des *nūbas* en arrangeant leurs différentes parties vocales et instrumentales tout en ajoutant d'autres pièces d'inspiration turque, comme le *bašraf*, le *bašraf samā'ī* et le *šanbar* (ouvertures instrumentales) »<sup>4</sup>.

Les mutations connues d'ailleurs par l'ensemble des *nūbas* maghrébines, peuvent se résumer comme suit :

- un concept du *tab'* (mode) plus précis ; des noms propres aux différents *tubū'* utilisés dans chaque répertoire ; l'appellation de chaque *nūba* par son *tab'* principal sur lequel elle est édifiée.
- une nouvelle terminologie spécifique aux *mayāzīn* / *mawāzīn* (rythmes) et aux cycles vocaux dont se constitue la *nūba*.
- un nouveau développement des différents mouvements de la *nūba*, avec un nombre plus consistant de *šanāyi'* (plur. de *šan'a*/pièces vocales et instrumentales).

Ces nouvelles données, morphologiques et syntaxiques, soulignent sans équivoque une fois de plus, l'ampleur de l'élément local et son impact sur l'originalité de chacune de ces traditions musicales.

### 3. Témoignages écrits

Basée essentiellement sur la transmission orale, la tradition musicale connut de nombreux recueils dont les plus anciens remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils nous sont parvenus sous forme de « *safīna* », « *kunāš* » ou « *majmū'* » et concernent dans leur majorité, plus particulièrement le corpus poétique des différents répertoires. Ainsi, le *mālūf* tunisien dans ses versions profane (*al-hazil*) et sacrée (*al-jidd*) ou mélangeant les deux, connut une floraison de recueils d'inégale importance. Parmi les plus représentatifs et complets, nous retiendrons ici quatre recueils provenant de la même période. Ils sont d'un intérêt particulier concernant la vie musicale en Tunisie (Guettat, 2004) :

---

<sup>3</sup> Il s'agit de poèmes ou de recueils des textes chantés des *nūbas* (*kunnāš* / *safīnat* ou *majmū'*). S'agissant d'une musique basée essentiellement sur la transmission orale et n'utilisant presque pas de sémiographie, cette documentation est d'un réel intérêt pour la pratique musicale ; certains documents comportent des données d'ordre théorique.

<sup>4</sup> C'est pour cette raison, que le nom de ce bey fut donné à la *Rašīdiyya*, association musicale tunisienne créée en novembre 1934, après le premier congrès de musique arabe (Le Caire 1932) ('Abd al-Wahhāb, 1965, p. 243-245 ; Guettat, 2000, p. 302-305 ; Guettat, 1994, p. 463-464).

❖ Le *Dīwān* du Cheikh Abī al-Ḥasan al-Karrāy (1617-1695) comporte le corpus des treize *nūbas* du *mālūf* tunisien (classées selon l'ordre traditionnel), ainsi que deux autres appartenant à des *ṭubū'* dérivés du *ṭab' Ḥsīn* (*Ḥsīn ṣabā* et *Ḥsīn 'ajam*). Œuvre d'un grand soufi tunisien, poète et musicien, rassemblée vraisemblablement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle par l'un de ses disciples de la *zāwiya karrāriyya* (connue à Sfax et à l'île de Djerba), une des plus anciennes *safīna* (recueil) du *mālūf al-jidd* (sacré) des confréries tunisiennes.

❖ *Majmū' fī fann al-mūsīqā* (daté de 1886) (ibn 'Abd Rabbih, 1998) est un des plus anciens et des plus exhaustifs recueils du répertoire classique tunisien, rassemblé par Ḥāj 'Alī ibn 'Abd Rabbih (XIX<sup>e</sup> siècle) à partir de plusieurs versions manuscrites et grâce à la participation d'éminents érudits de l'époque à la tête desquels on trouve le cheikh.

❖ Abū al-'Abbās Aḥmad al-Aṣram (m. en 1861). Ce manuscrit compte parmi les références les plus complètes du corpus chanté à l'époque, il renferme plus de 783 pièces pour les treize *nūbas* traditionnelles (profanes et sacrées), et plus de 250 pièces hors *nūbas*. Suite à une brève introduction, il se présente comme suit :

1. Une *Safīna mālūf* rassemblant les treize *nūbas* classiques sacrées et profanes (*mālūf al-jidd* et *mālūf al-hazl*), dans la version la plus complète.

2. Des *muwašṣaḥs* se rapportant aux différentes *nūbas*.

3. Des pièces et suites chantées appartenant au répertoire populaire citadin :

- des *'amaliyyāt* (chants de type *tawšīḥ* et *šūḡul*)

- des poèmes et improvisations chantées (*qaṣā'id*, *abyāt*, *mawwālāt maṣriyya* et *'arūbiyyāt*).

Par l'ampleur de son corpus, il témoigne de la richesse et de la diversité du patrimoine musical citadin classique et populaire de la Tunisie de l'époque. Comparé au corpus actuel, il suscite plusieurs constatations, dont les suivantes :

- Une déperdition croissante au fil du temps, touchant la musique citadine tant classique que populaire, puisque les neuf fascicules actuels, publiés depuis 1967 dans le cadre de la *Rašīdiyya*, comptent seulement 372 sur 783 pièces.

- Une série de transformations touchant aussi bien le fond que la forme de cette tradition.

- La musique citadine tunisienne connaissait à l'époque une réelle interpénétration des genres, sacrés et profanes, classiques et populaires ; avec un intérêt prééminent du genre syro-égyptien.



Figure n° 1 : Ibn ‘Abd Rabbih, *Majmū‘ fī fann al-mūsīqā* (daté de 1886) : *Nūba Rašd al-Dīl*, p. 106 (début de la nūba), p. 126 (fin de la nūba)

❖ *Al-aġānī al-tūnisiyya (Les chants tunisiens)*, rédigé en 1918<sup>5</sup> par Šādiq al-Rizguī (1874-1939) (al-Rizguī, 1968). L'auteur, homme cultivé et mélomane, dresse un tableau détaillé des traditions musicales tunisiennes des deux derniers siècles. Son approche historique, musicologique, sociologique et littéraire fait de ce livre un document utile à consulter. L'ouvrage témoigne du rôle omniprésent joué par la musique au sein de la société tunisienne ainsi que de la diversité et de la richesse des genres et répertoires, due à une pratique musicale active.

❖ *Ġāyatu al-surūri wal-munā al-jāmi'u li-daqa'iqi raqa'iqi al-mūsīqā wal-ġinā'* (*L'ultime bonheur et espérance rassemblant les règles précises de la musique et du chant*) comporte : *Tawābit ta'līm al-ālāt wa-nawbāt al-mālūf (Précis de l'enseignement des instruments de musique et des nūbas du mālūf)*, daté du 10 ša'bān 1288 de l'hégire / 30 octobre 1871<sup>6</sup>. Nous le devons à un groupe de quatre officiers appartenant à l'école militaire du Bardo (près de Tunis) fondée par Ahmad Bey I (1837-1855)<sup>7</sup>. Ce document présente l'une des adoptions les plus anciennes de la théorie et de la notation musicale occidentale en Tunisie, représentant ainsi une référence unique pour mieux percevoir la réalité musicale de l'époque et cela à divers niveaux : la terminologie, l'enseignement, l'instrumentarium, l'interprétation et le corpus aussi bien vocal qu'instrumental. Parmi les divers aspects contenus dans cet ouvrage, celui du répertoire du *mālūf* tunisien transcrit offre un intérêt particulier.

#### 4. Présentation détaillée de *Ġāyatu al-surūri wal-munā*<sup>8</sup>

L'ouvrage représente une source exceptionnelle pour la musique tunisienne, une première tentative de sauvegarde et d'enseignement méthodique utilisant de nouvelles données pédagogiques, théoriques, ainsi que la notation empruntée à la musique occidentale. Une réalisation d'envergure sur la conception musicale de l'époque à la fois théorique, didactique et pratique concernant l'enseignement, l'organologie et la sauvegarde du patrimoine citadin chanté et instrumental.

<sup>5</sup> Confié au baron Rodolphe d'Erlanger (m. en 1932), le manuscrit de cette œuvre remarquable resta dans l'ombre malgré les tentatives de son auteur pour le reprendre. Seule une copie fut récupérée dans les années soixante par le ministère tunisien des Affaires Culturelles et de l'Information et alors publiée en fac-similé.

<sup>6</sup> Il existe une unique copie manuscrite ainsi qu'une édition polychrome Ms. Archive de la Rašīdiyya (*Fī fann al-mūsīqā, Saḡāyīn al-mālūf al-tunīsī* (Art de la musique, Recueils du *mālūf* tunisien), 2005). Pour la présentation, l'étude et l'analyse de son contenu, voir Guettat, 2015.

<sup>7</sup> École militaire ou École polytechnique installée au sein du palais du Bardo, dans la banlieue de Tunis, c'est une institution d'enseignement militaire de la Tunisie beylicale, fondée en 1837 (1838 pour certains) par Ahmed I<sup>er</sup> Bey et fermée en 1868. La plupart des historiens, dont Ibn Abī Diyāf, retiennent la date officielle du 5 mars 1840, date du décret beylical et du début des cours. Par ailleurs, des recherches ont montré que sa création remonte à 1834 et s'inscrit dans le processus de modernisation de l'armée tunisienne, engagé dès 1831. Ahmad Bey l'aménagea le 5 mars 1840 dans son palais qu'il quitta alors pour un nouveau bâtiment. Cf. Chater, 2006.

<sup>8</sup> Dans les différents exemples cités plus tard dans cet article, nous avons trouvé judicieux d'insérer les numéros de pages correspondants dans l'ouvrage étudié. Voir : *Ġāyatu al-surūri wal-munā al-jāmi'u li-daqa'iqi raqa'iqi al-mūsīqā wal-ġinā' 'zawābṭu 'ilm al-ālāt wa-nawbāt al-mālūf* (Méthodes pour l'enseignement des instruments de musique et les *nūbas* du *mālūf*) 2005.

العصل الاول

لِسُبْحَانَ نُبُوَّةِ الْبَيْتِ الْمُنِيِّ الْارْبَعَةِ مَجْمَلٍ  
لِعِزَّةِ بَيْتِ صَالِيَةِ طَهْرٍ وَعَشْرِ تَمْخِصَاتِ بَيْتِ الْارْبَعَةِ

Figure n° 2 : *Gāyatu al-surūri wal-munā*, *Nūba al-Dīl*, p.189 (*Istifāh*)

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, there is a title in red Arabic calligraphy: **النُّبَا مِنْ سَابِئَاتِنَا أَرْبَعَةٌ مَحَلُّوْنَ الْفَرْكَاتِ كَمَا نَطَقُوا بِهَا أَسْرَفِيَّةٌ**. Below the title are three staves of musical notation. The notation consists of notes on a five-line staff, with some notes marked with small circles or dots. Below the staves, there are two columns of text in Arabic, each starting with a red letter: **ب** and **ح**. The text in the **ب** column includes: **يَا سَيِّدَ الْخَالِقِينَ**, **أَفَلَمْ تَرَ أَنَا نَأْتِيكَ نَسْتَمُ**, **قَارَفَتِ رَوْحِي الْبَسْتَرُ**, **يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ**, **فَلَمْ تَرَ أَنَا نَأْتِيكَ نَسْتَمُ**, **يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ**. The text in the **ح** column includes: **رَأَيْتُمْ كَيْفَ تَعْمَلُ سَيِّدِي**, **رَأَيْتُمْ كَيْفَ تَعْمَلُ سَيِّدِي**. At the bottom of the page, there is another line of red Arabic calligraphy: **اسْمُهَا تَقْرِيبًا أَرْبَعُونَ**.

Figure n° 3 : *Gāyatu al-surūri wal-munā*, 1871, *Nūba al-Dīl*, p. 209 (Khatm).

D’après nos connaissances, cet ouvrage est le premier du genre en langue arabe. En effet, il s’intéresse, dans sa première partie, à indiquer les principes du solfège selon la méthode occidentale, suivant ainsi une approche originale basée sur quelques instruments de la musique arabe et occidentale, expliquant la manière de tenir l’instrument et d’en obtenir les différentes notes, puis de transcrire les degrés correspondants, tout en décrivant leurs emplacements sur la portée musicale. Ainsi, il convient de voir dans cette section de l’ouvrage une partie théorique didactique telle qu’elle était connue en Occident, bien que la manière de présenter soit différente. Quant à la deuxième partie, elle est consacrée à la sauvegarde, par la transcription musicale, des treize *nūbas* du *mālūf* tunisien et d’un ensemble de pièces instrumentales connues à l’époque. Nous présentons ici les détails de quelques points jugés utiles pour la tradition musicale tunisienne.

### 4.1. Méthode d'enseignement

Il s'agit d'un manuel d'apprentissage pour sept instruments de l'époque [accordages (partant de l'aigu = 1<sup>e</sup> corde), positions des doigts, quelques exercices, etc...] (p. 11-167), à savoir :

a) **Jrāna / violon, avec un aperçu des procédés de l'écriture musicale (p. 11-55) :**

- à quatre cordes, de l'aigu (1<sup>e</sup> corde) au grave [mi – la – ré - sol / do – sol – do - fa / ré – la – ré - sol] ;
- à sept cordes / viole d'amour (p. 48-50) [ré – la – sol – ré – la – sol - ré].

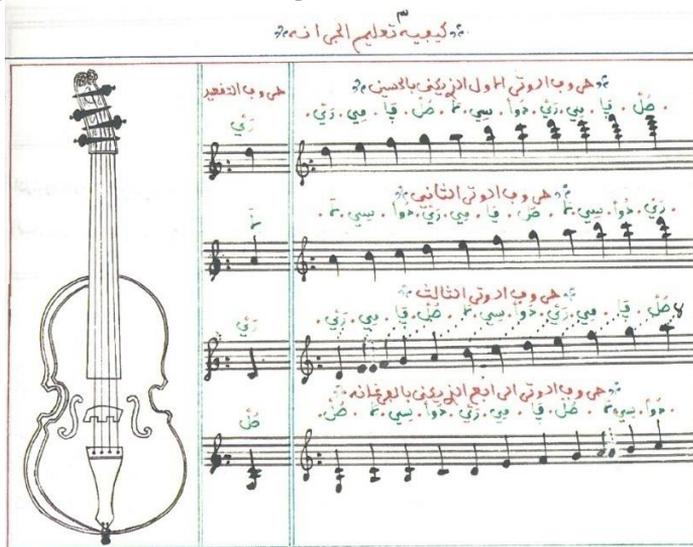


Figure n° 4 : accordage du violon (Ġāyatu ..., 1871, p. 11)

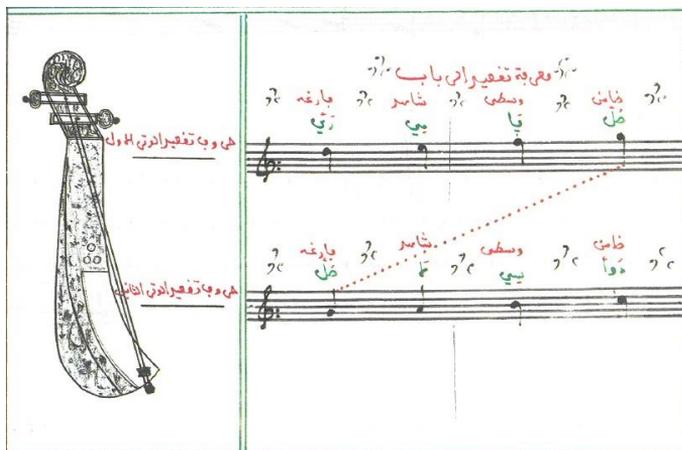


Figure n° 5 : rabāb / vièle à deux cordes (sol<sub>3</sub>– ré<sub>4</sub>) (Ġāyatu..., 1871, p. 86)

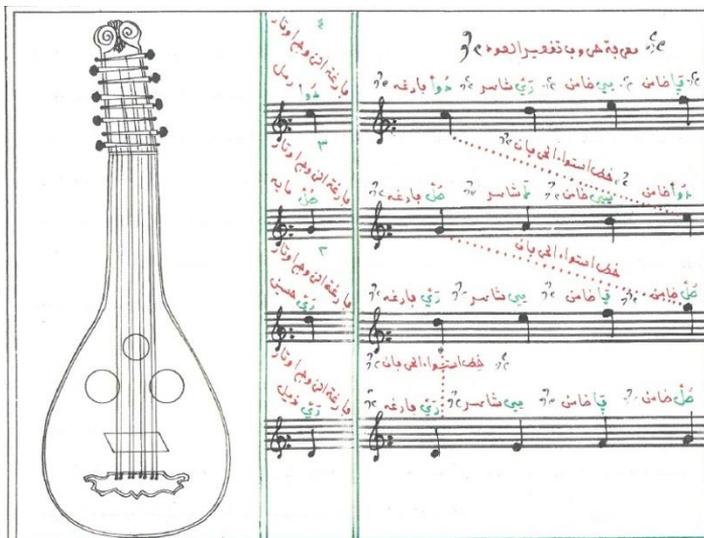


Figure n° 6 : accordage du 'ūd / luth maghrébin traditionnel à quatre cordes [ra-mal / do<sub>4</sub> - māya / sol<sub>3</sub>-ḥsīn / ré<sub>4</sub> - ḡīl/ ré<sub>3</sub>] (*Ġāyatu...*, 1871, p. 86)

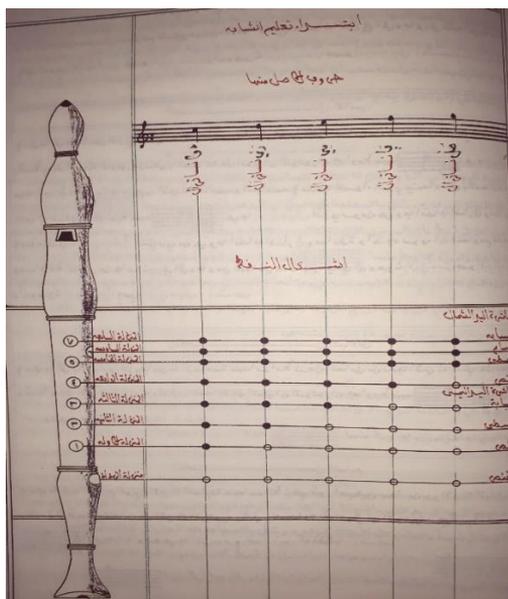


Figure n° 7 : šabbāb<sup>9</sup> flageolet anglais<sup>9</sup> (*Ġāyatu...*, 1871, p. 86)

<sup>9</sup> En consultant le manuscrit les premières fois, j'ai confondu cet instrument avec la flûte à bec. Il s'agit ici plutôt d'un flageolet anglais à six trous principaux sur la face avant. Cet instrument est caractérisé aussi par la présence d'une éponge dans un bulbe sous le bec.

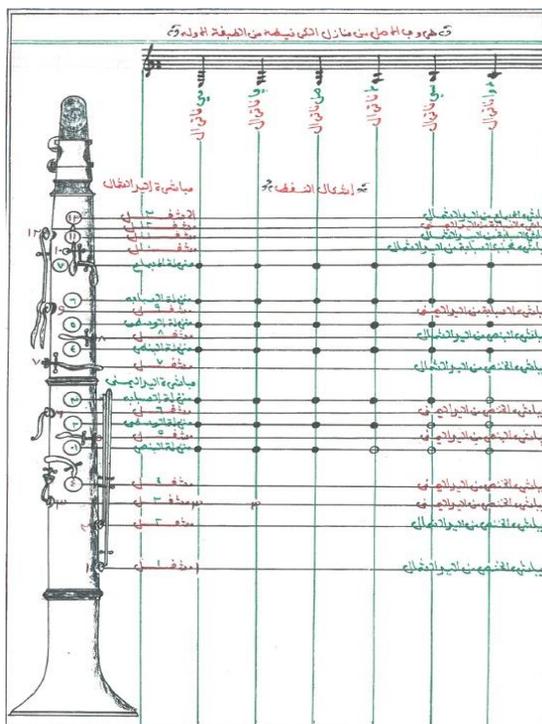


Figure n° 8 : *karnīta*/ clarinette (Ġāyatu..., 1871, p. 97)



Figure n° 9 : harmonium (Ġāyatu ..., 1871, p. 143)

ابتداء تعليم البيانو

المقدمة التي هي من البيان في ما يمارى بالبيان في حجة هي وجهاً من الجاهل

The page contains three systems of musical notation. The top system has two staves with Arabic lyrics below. The middle system features a piano keyboard diagram with 30 numbered exercises (1-30) written below it. The bottom system has two staves with Arabic lyrics below. The exercises are grouped into three sections: 'الطريقة الأولى للبيان' (1-10), 'الطريقة الثانية للبيان' (11-20), and 'الطريقة الثالثة للبيان' (21-30).

Figure n° 10 : méthode d’enseignement du piano (p. 144)<sup>10</sup>

### 4.2. Échelles et modes

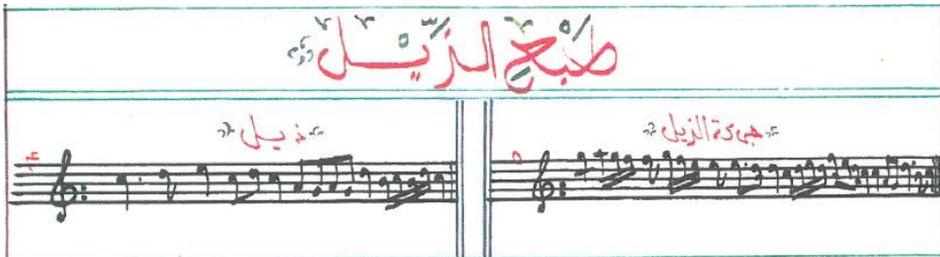
a) *Ma’rifat at-ṭubū’ al-ifranjiyya min al-mīnūrī wal-mājūrī wa-hum ṭalātīna ṭab’* [Connaissance des gammes européennes mineures & majeures = 30 gammes], (p. 169-175).

b) *Ma’rifat at-ṭubū’ al-‘arabiyya wa-hum arba’ata wa-arba’ina ṭab’* [Connaissance des ṭubū’ arabes = 44 ṭab’, 14 fondamentaux y compris le rahāwī et 30 dérivés], (p. 176-180).

<sup>10</sup> Nous pouvons lire en haut de cette illustration : « initiation à l’apprentissage du piano », alors que l’image qui précède cette méthode et qui est censée nous présenter l’instrument, nous montre bien un harmonium. Nous pensons qu’il s’agit d’une confusion de terminologie de la part des auteurs concernant les deux instruments. Remarquons toutefois, que la présence en Tunisie de l’instrument de type « orgono » est attestée depuis 1696. Il a été commandé par Rumḡān Bey en provenance de la ville de Florence (al-Sarrāj, 1970, vol. II, p. 165 ; ‘Abd al-Wahhāb, 1981, p. 237-238).

**Tableau n° 2 : liste des *ṭubū'* arabes (fondamentaux et dérivés)**

<i>Ṭubū'</i> fondamentaux (14)	<i>Ṭubū'</i> dérivés (30)
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Rahāwī</i></li> <li>▪ <i>Ḍīl</i></li> <li>▪ <i>'Irāq (aṣil)</i></li> <li>▪ <i>Ṣikāh (aṣil)</i></li> <li>▪ <i>Hsīn (aṣil)</i></li>   <li>▪ <i>Raṣd</i></li> <li>▪ <i>Raml māya</i></li> <li>▪ <i>Nawā</i></li> <li>▪ <i>Iṣba'ayn</i></li> <li>▪ <i>Raṣd dhīl (aṣl)</i></li> <li>▪ <i>Raml</i></li> <li>▪ <i>Iṣbahān</i></li> <li>▪ <i>Mazmūm</i></li> <li>▪ <i>Māya</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Jarka Rahāwī - Mḥayyir Rahāwī</i></li> <li>▪ <i>Jarka Ḍīl</i></li> <li>▪ <i>Inqilāb 'Irāq - Mḥayyir 'Irāq</i></li> <li>▪ <i>Inqilāb Ṣika - Jarka Ṣika, M'ḥayyir Ṣika</i></li> <li>▪ <i>Hsīn ṣabā - Hsīn 'ushayrān - Hsīn 'ajam - Hsīn nīriz - Hsīn 'uṣṣāq - Mḥayyir Hsīn - Jarka mḥayyir</i></li> <li>▪ <i>Jarka Raṣd - Mḥayyir Raṣd</i></li> <li>▪ <i>Jarka Nawā - Mḥayyir Nawā</i></li> <li>▪ <i>Iṣba'ayn barrānī - Mḥayyir Iṣba'ayn</i></li> <li>▪ <i>Raṣd al-Ḍīl barrānī - Raṣd al-Ḍīl inqilāb- Mḥayyir Raṣd al-Ḍīl</i></li> <li>▪ <i>Jarka Raml</i></li> <li>▪ <i>Jarka Iṣbahān</i></li> <li>▪ <i>Jarka Mazmūm</i></li> <li>▪ <i>Inqilāb Māya - Mḥayyir Māya - Jarka Māya</i></li> </ul>

**Figure n° 11 : Présentation du *ṭab* ' *Ḍīl* et son dérivé *ḥarakat al-Ḍīl* (p. 176)**

c) *Nā'ūrat al-ṭubū'* (*Noria des modes*) [13], (chaque mode est traduit par un fragment mélodique représentatif)<sup>11</sup> (p. 181-187).

<sup>11</sup> Pour les détails voir l'ouvrage *Ġāyatu al-surūri wal-munā*, p. 102.



Figure 3 : Noria des modes / *fa' al-Dīl* et son dérivé *ḥarakat al-Dīl* (p. 181)

Tableau n° 3 : les *ḥubū'* de la Noria des modes selon l'ordre de leur succession (du *Dīl* au *Māya*)

1- <i>Dīl</i>	8- <i>Iṣba'ayn</i>
2- <i>'Irāq</i>	9- <i>Raṣd al-Dīl</i>
3- <i>Ṣīkāh</i>	10- <i>Raml</i>
4- <i>Ḥsīn</i>	11- <i>Iṣbahān</i>
5- <i>Raṣd</i>	12- <i>Mazmūm</i>
6- <i>Raml al-Māya</i>	13- <i>Māya</i>
7- <i>Nawā</i>	

d) Les *nūbas* (présentation d'une partie importante des treize *nūbas* traditionnelles selon l'ordre connu : texte poétique et transcription musicale) (p. 189-435) :

Tableau n° 4 : l'ordre des *nūbas*

<i>Dīl, 'Irāq, Ṣīkāh, Ḥsīn, Raṣd, Raml-māya, Nawā, Iṣba'ayn, Raṣd-dīl, Raml, Iṣbahān, Mazmūm</i> et <i>Māya</i>
---

### 4.3. Terminologies spécifiques

a) Notes de l'échelle musicale tunisienne (du grave vers l'aigu) :

*do*<sub>3</sub> = *dīl, raṣd dīl, mazmūm, māya*

*ré*<sub>3</sub> = *ḥsīn ṣabā, ṣabā*

*mi*<sub>3</sub> = *ṣīkāh*

*fa*<sub>3</sub> = *mazmūm, raṣd dīl barrānī*

*sol*<sub>3</sub> = 'irāq  
*la*<sub>3</sub> = ḥsīn nīriz, ḥsīn aṣil  
*si*<sub>3</sub> = ṣīkāh aṣl  
*do*<sub>4</sub> = -----  
*ré*<sub>4</sub> = -----  
*mi*<sub>4</sub> = inqilāb ṣīkāh  
*fa*<sub>4</sub> = mamzūm, inqilāb raṣd dīl  
*sol*<sub>4</sub> = -----  
*la*<sub>4</sub> = nīriz

b) Cordes du 'ūd traditionnel (p. 68)

- L'accordage du 'ūd se présente de haut en bas, comme suit :

- ✓ 1<sup>er</sup> = raml / *do*<sub>4</sub> (2<sup>e</sup> intermédiaire)
- ✓ 2<sup>e</sup> = māya/ *sol*<sub>3</sub> (1<sup>er</sup> intermédiaire)
- ✓ 3<sup>e</sup> = ḥsīn / *ré*<sub>4</sub> (le plus aigu)
- ✓ 4<sup>e</sup> / grave = dīl / *ré*<sub>3</sub>

- Le doigté utilise uniquement trois positions :

- ✓ à vide (*fāriḡa*)
- ✓ index (*ṣāhid / sabbāba*)
- ✓ annulaire (*dāmin / binṣar*)

Le médius (*wustā*) et l'auriculaire (*kinṣar*), ne sont pas utilisés.

Par exemple, les notes sur une corde : dīl / *ré*<sub>3</sub>, se traduisent de cette manière :

**Tableau n° 5 : Exemple de la suite des notes sur la corde dīl du 'ūd**

→	Vide	<i>ṣāhid</i>	<i>dāmin</i>	<i>dāmin</i>	<i>dāmin</i>	<i>dāmin</i>	<i>dāmin</i>
→	<i>Ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>

c) Cordes du *rabāb* traditionnel (p. 55)

- ✓ Ḥsīn (*ré*<sub>4</sub>)
- ✓ Dīl (*sol*<sub>3</sub>)

Avec uniquement quatre positions (sans l'auriculaire) :

- ✓ à vide / *fāriḡa*
- ✓ index (*ṣāhid / sabbāba*)
- ✓ médius (*wustā*)
- ✓ annulaire (*dāmin / binṣar*)

Ce document, témoin de l'intérêt porté à la tradition, représente une référence pour toute étude comparative approfondie concernant les différents changements que la musique tunisienne a pu connaître au cours des deux derniers siècles. Cela est visible en effet à divers niveaux. D'abord la terminologie (termes anciens tels que *iṣba'ayn barrānī*, *muḡayyar* etc.). Aussi au niveau de l'interprétation (différences concernant la version donnée des *tubū'* et du répertoire vocal et instrumental) ; corpus, en particulier des pièces instrumentales déclarées perdues depuis (ex. *tūṣya ramal-māya*, certains *baṣraf*, *ṣanbar* et principalement le *ṣanbar nawā* attribué au

Cheikh Khmayyis Tarnān) [= onze *bašraf*s, quatre *šanbars*, quatre *şufyāns*, deux *murabba's*, deux *nawāşīs*, quatre *şarqīs*, deux *ħarbīs* et aussi des pièces turques : deux *yarim sāqil*, trois *yarim turkī*, un *ħalq* et un *qarnadlī*].

Concernant les instruments, nous constatons aussi que pour les deux premières parties, le violon occupe une place de choix. Toutes ces données impliquent la formulation de deux remarques :

D'une part, l'utilisation du violon comme référence au sein même de la partie théorique (p. 12-55). En effet, le manuscrit commence (p. 11) par présenter le premier accordage dit « *'arbī* » (arabe) du violon (*ré – la – ré – sol*) ainsi que les différents degrés donnés par les quatre cordes. Il poursuit plus loin (p. 19-39) par l'explication de l'enseignement du violon pour revenir une fois encore au violon (p. 47-50) avec le deuxième accordage « *'arbī* » du violon (*do – sol – do – fa*). Le livre nous présente ensuite l'accordage « *sūrī* » (européen) (*mi – la – ré – sol*), puis celui de la viole à sept cordes (*ré – la – sol – ré – la – sol – ré*) et leur explication ; avant de terminer par les questions théoriques relatives aux abréviations de l'écriture (tels les traits et les points). Ainsi la deuxième partie consacrée à l'enseignement des instruments se trouve-t-elle déjà annoncée par celle du violon, intégrée à la partie théorique.

D'autre part, la présentation des différents accordages du violon, ainsi que l'utilisation d'une double terminologie se rapportant aux deux traditions : arabe (tunisienne) et occidentale, soulignent non seulement l'importance du violon dans la pratique musicale tunisienne de l'époque, mais aussi l'impact causé déjà par l'acculturation dans le milieu musical tunisien.

Cette double tendance, bien significative, apparaît avec plus d'évidence dans le choix des instruments proposés par la deuxième partie (organologie). Si le violon symbolise bien la coexistence tradition - ouverture, le *rabāb* et le *ūd* mettent plutôt en évidence l'originalité de la pratique essentiellement tunisienne, tandis que le flageolet, la clarinette et le piano ou harmonium traduisent l'importance de l'impact déjà amorcé de la musique occidentale.

#### 4.4. *Le répertoire transcrit*

La troisième partie de l'ouvrage, consacrée à la transcription du répertoire, démontre que malgré cet impact, il y a une volonté évidente de vouloir préserver, voire réhabiliter le patrimoine musical tunisien, en usant des moyens offerts par la musique occidentale. Aussi il paraît clair que les auteurs du manuscrit sont bien conscients des limites d'une telle tentative. Cela est vrai non seulement par la mise en évidence de la pratique et de la terminologie locales, dont une bonne partie est empruntée au dialectal, mais aussi par de nombreuses remarques pertinentes, notamment celles relatives à la hauteur de certains degrés spécifiques qualifiés de « *ħrāymīyya* »<sup>12</sup> (terme tunisien qui signifie : intermédiaire, entre les deux, qui n'est pas à sa place, inconvenable ou encore « note à éviter »). Également, nous avons pu noter l'utilisation du

<sup>12</sup> Voir *Ġāyatu al-surūrī wal-munā*, p. 94. L'expression « *ħrāymī / ħrāymīyya* » est donnée notamment pour le *mi* et le *fa* du *tab' nawā* faisant allusion à une hauteur intermédiaire : entre *mi – mib*, et *fa – fa#*. C'est pourquoi, nous pensons que l'absence de ce type d'altérations dans la transcription adoptée par les auteurs est due certainement aux connaissances de l'époque.

terme « *mḥayrāt* », plur. de « *mḥayyir* » qui évoque, dans la tradition tunisienne, la notion d'intervalles spécifiques non traduisibles par la notation occidentale.

Nous pouvons aussi remarquer grâce aux fragments de transcriptions insérés précédemment dans cet article et issus de l'ouvrage *Ġāyatu al-surūri wal-munā*, une notation à l'octave supérieure. Cette façon de transcrire est-elle volontaire et propre au répertoire militaire de l'époque par exemple ? Cette transcription serait-elle destinée à être jouée par la fanfare beylicale ? Nous pensons à ce sujet que la tessiture des instruments utilisés à l'époque devait jouer un rôle important pour répondre à cette question dont la réponse demande encore une étude plus approfondie. Rappelons à ce propos, que les musiciens arabes au début de l'adoption de la notation européenne, ont suivi la méthode turque qui traduit la note *yakah* en *ré* (sous la 1<sup>e</sup> ligne de la portée, au lieu du *sol* grave) c'est à dire un système basé sur une quinte supérieure (ex. le *raṣd* = *sol* au lieu de *do* ; *dukāh* = *la* au lieu de *ré*, etc.). Par ailleurs, le chant tunisien de l'époque se distinguait par l'utilisation des voix considérées comme forcées et couvrant les deux parties médium et aigu de l'échelle et dépassant leur étendue naturelle : celles d'hommes sont de tête, grêles et chevrotantes (*ma'zāwī*) / voix de bouc (*ṣawt al-tīs*) aiguë et un peu nasale. « *Des voix blanches sans timbre* », comme le remarquait A. Laffage – « *En revanche, celles des femmes sont fortes, dures pour l'appareil auditif [...] Il n'existe pour ainsi dire aucune voix de basse...* » (Laffage, 1907, p. VI).

En parcourant ces transcriptions, nous avons pu souligner également, la négligence des intervalles neutres. Un phénomène qui semble s'expliquer par l'absence à l'époque de signes appropriés (connus seulement plus tard), puisque les plus anciens enregistrements (datés du début du XX<sup>e</sup> siècle) font état de la présence de degrés spécifiques. Cependant, deux remarques s'imposent, d'une part, le répertoire des *nūbas* algériennes et marocaines se caractérise encore de nos jours par l'utilisation d'une échelle essentiellement diatonique ne comportant pas d'intervalles neutres ; d'autre part, contrairement à l'idée reçue les rattachant au congrès du Caire de 1932, l'utilisation des signes de quarts-de-tons est plus ancienne. Les premières tentatives remontent au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec les écrits de Villoteau (1759-1839) (Villoteau, 1812), Giuseppe Donizetti (1788-1956)<sup>13</sup>, Dom Parisot (1861-1923) (Parisot, 1898), Collangettes (1860-1943) (Collangettes, 1904 ; 1906). Cependant, les signes proches de ceux adoptés plus tard par le congrès du Caire de 1932 (♯-♯), datent des années vingt du siècle dernier, avec notamment :

- ✓ Le Turc Raouf Yekta (1878-1935) (Yekta, 1922) : ♯♯♯♯
- ✓ Le Libanais Skandar Šalfūn (1849-1934) (Šalfūn, 1925, p. 49-58) : ♯♯
- ✓ L'Égyptien Šukrī Yūsif al-Maṣrī (al-Maṣrī, s.d., p. 16)<sup>14</sup> : ♯♯

<sup>13</sup> Musicien instructeur de la cour ottomane, un des premiers utilisateurs d'un tel type de signe.

<sup>14</sup> Il attribue leur invention à l'Égyptien Maṣūr 'Awaḍ (1880-1954), avec l'appellation de *kār* [quart] *dièse* et *kār* [quart] *bémol*.

Avec toutes ces spécificités, ce travail constitue pour le monde arabe, le premier essai de ce genre, d'où son importance qui dépasse de loin l'utilisation des données de la musique occidentale, grâce à la richesse non seulement de sa terminologie empruntée à la pratique musicale avec toutes ses composantes, locales et importées ; mais aussi de ses détails d'informations dues à l'intérêt évident porté par les auteurs au patrimoine. C'est pourquoi, nous considérons que ce manuscrit représente une véritable référence et un témoignage de la réalité musicale de l'époque.

## Conclusion

Avec les écrits spécifiques au corpus des *nūbas*, le concept du *ṭab*’, le nom des *ṭubū*’, ainsi que l'appellation de leurs *nūbas* respectives, se précisent. Une fois de plus, *Gāyatu al-surūri wal-munā* de l'école du Bardo se distingue par sa clarté et sa précision. Il fournit les informations les plus complètes sur les *ṭubū*’ tunisiens :

- Une liste exhaustive : *Ma’rifat at-ṭubū’ al-’arabiyya wa-hum arba’ata wa-arba’ina ṭab*’ (Connaissance des *ṭubū*’ arabes), rassemblant quarante-quatre *ṭab*’ (quatorze fondamentaux - y compris le *rahāwī* et trente dérivés), (p. 176-180).
- *Nā’ūrat al-ṭubū*’ (*Noria des modes*), comportant treize *ṭubū*’ dans l'ordre de succession des treize *nūbas*. Chacun est traduit par la transcription d'un fragment mélodique représentatif, (p. 181-187).

Ainsi, les *ṭubū*’ fondamentaux sont représentés par l'ensemble des *ṭubū*’ principaux des treize *nūbas* avec en plus le *rahāwī*. Comparés à la pratique actuelle, les dérivés de ces treize *ṭubū*’ fondamentaux étaient beaucoup plus variés puisqu'actuellement on compte seize *ṭubū*’ en tout.

... ..

Le *mālūf*, répertoire classique de la musique tunisienne, représente encore aujourd'hui une production artistique imposante, fondue en un ensemble homogène et typique. Son corpus composé principalement des treize *nūbas* traditionnelles s'élargit, selon les sources, à des formes hors *nūba*, notamment instrumentales : improvisation (*istiḥbār*), ouvertures *bašraf*, *bašraf-samā’ī* et *šanbar*. Il existe par ailleurs d'autres formes plutôt vocales et de caractère à la fois savant et populaire : la *qašda* (improvisation vocale sur des vers classiques), le *tawšīḥ / muwaššah* ; *šūgul* ; *sjul* ou *zajal* : chants élaborés rappelant ceux de la *nūba* ; le *fūndū*, chant reposant sur un refrain (*radda*) et des couplets (*adwār*) intercalant des improvisations vocales (*’arūbī*) et utilisant divers *ṭubū*’.

Généralement, ces formes de composition plus récentes comparées aux *nūbas* s'exécutent sous forme de suite ou *’amaliyyāt* (plur. de *’amaliyya* appelée aussi *wašla*) de deux, trois ou quatre pièces. Signalons également la très célèbre *Na’ūrat al-ṭubū*’ (*Noria des modes*) qui consiste en une série de pièces qui tout en comportant dans l'ordre un *barwal* (parfois un extrait) de chacune des *nūbās* classiques, fait le tour des treize *ṭubū*’ et conclut par deux *barwal* dans le *ṭab*’ initial (*dīl*). Les passages sont effectués habilement et le déroulement rythmique commençant par un *dḥūl barwal* modéré, s'accélère progressivement pour finir sur un *barwal* très alerte. Il s'agit d'un exercice très utile pour mémoriser les *ṭubū*’ et s'inscrit dans le genre de poème didactique (*urjūza / manzūma*) de la tradition arabo-musulmane. Par ailleurs, elle

constitue un procédé d'enseignement pour la mémorisation des règles de différentes disciplines, notamment la musique<sup>15</sup>.

Actuellement, la *nūba* tunisienne se déroule selon un ordre bien déterminé que nous présentons dans le tableau suivant :

**Tableau n° 6 : le déroulement d'une *nūba* complète dans le cadre du *malūf* tunisien**

<p><input type="checkbox"/> Partie introductive :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>istiftāh</i></li> <li>• <i>mšaddar</i> (avec <i>ṭawqetsilsila</i>) <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>dkūl al- abyāt</i></li> </ul> </li> <li>• <i>abyāt</i></li> </ul> <p>.....</p> <p><input type="checkbox"/> Partie principale (cinq cycles vocaux)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>dkūl al-bṭāyhiyya</i></li> <li>* <i>bṭāyhiyya</i></li> </ul>	<p>: Prélude instrumental (sans tempo fixe)</p> <p>: ouverture instrumentale (<math>{}^6_4 - {}^3_4 - {}^3_8</math>)</p> <p>: court prélude instrumental (<math>{}^2_4 - {}^4_4</math>)</p> <p>: deux vers chantés avec deux <i>fāriġa</i> (intermède instrumental) (<math>{}^4_4</math>).</p> <p>.....</p> <p>: court prélude instrumental (<math>{}^2_4 - {}^4_4</math>)</p> <p>: 1<sup>ère</sup> série de pièces vocales avec, dans certaines <i>nūbas</i>, une <i>fāriġa</i> (intermède instrumental) entre les deux premiers <i>bṭāyhiyya</i> (<math>{}^4_4</math>)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>tūšya</i></li> <li>■ (<i>istikbār</i>)</li> <li>■ (<i>mšadd</i>)</li> <li>■ (<i>sawākit / mšāglāt</i>)</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>dkūl al-brāwil</i></li> <li>* <i>brāwil</i></li> <li>- <i>fāriġat al-adrāj</i></li> <li>* <i>adrāj</i></li> <li>- <i>fāriġat al-kaḥāyif</i></li> <li>* <i>kaḥāyif</i></li> <li>- <i>dkūl kaṭm</i></li> <li>* <i>aktām</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- intermède instrumental (<math>{}^2_4 - {}^4_4</math>) avec une série de variations et d'improvisations. Habituellement, on joue la <i>tūšya</i> de la <i>nūba</i> suivante.</li> <li>: improvisation instrumentale de la <i>tūšya</i>.</li> <li>: variations instrumentales rythmées (<math>{}^2_4</math>), venant après la <i>tūšya</i> (exclusivement réservée au luth)</li> <li>: variations instrumentales d'airs populaires (faisant suite au <i>mšadd</i>)</li> <li>: prélude vocal (ϕ).</li> <li>: 2<sup>e</sup> série de pièces vocales (<math>{}^2_4</math>)</li> <li>: intermède instrumental (<math>{}^6_4</math>)</li> <li>: 3<sup>e</sup> série de pièces vocales (<math>{}^6_4</math>)</li> <li>: court intermède instrumental (<math>{}^6_4</math>)</li> <li>: 4<sup>e</sup> série de pièces vocales (<math>{}^6_4</math>)</li> <li>: Le dernier <i>kaḥāyif</i> (surtout le vers final) est accéléré (<math>{}^6_8</math>) servant ainsi de prélude au <i>kaṭm</i> (<math>{}^6_8</math>)</li> <li>: 5<sup>e</sup> et dernière série de pièces vocales (<math>{}^3_8</math>)</li> </ul>

D'interprétation majestueuse et solennelle, une *nūba* complète peut durer jusqu'à deux heures. C'est pourquoi nous trouvons le genre appelé « *mḥaṭṭ* » et qui représente une *nūba* réduite se limitant à quelques pièces mais toujours ordonnées selon un tempo allant du plus lent au plus rapide.

<sup>15</sup> Certains lettrés confondent *Na'ūrat al-tubū'* avec le poème panégyrique de cinquante-six vers du soufi *al-šayḵ Muḥammad al-Ḍarīf* (m. en 1385), un extrait de six vers (15-20) qui récapitule de manière didactique l'ordre des quatorze *tubū'*, dont la terminologie et la succession sont identiques (excepté le *rahāwī* et le *muḥayyar*) à celles de douze parmi les treize *tubū'* des treize *nūbas* du *malūf* tunisien (le *raml al-māya* n'étant pas mentionné). En pratique, la version chantée dans le *malūf* constantinois (Est-algérien) – documentée en particulier par un enregistrement de Cheikh Raymond Leyris, *Concert public de malouf*, vol. II, Al Sur ALCD. 134 enr. 1954, publié en 1994 – garde un intérêt particulier car elle est la seule à utiliser l'extrait du *šayḵ* al-Ḍarīf en question.

Tous ces éléments témoignent du caractère dynamique et évolutif du *mālūf* tunisien à travers les différentes époques que le pays a connues. Un répertoire qui est à la fois symbole de toute une tradition et résultat de divers métissages. Ces différentes mutations du *mālūf* tunisien, nous continuons à les constater aujourd'hui grâce aux interprétations de plus en plus originales, des nouvelles générations d'artistes. Il y a lieu ici de se poser des questions sur le devenir de ce répertoire. Est-ce qu'il risque de perdre, au fil du temps, tout caractère traditionnel ? Ou bien ces mutations font-elles tout simplement partie d'un processus naturel qu'il faudrait accepter et intégrer à ce patrimoine ? Tant de questions auxquelles le temps mais aussi une observation approfondie, pourront apporter des réponses.

### Bibliographie

- ‘ABD AL-WAHHAB, Ḥasan Ḥusnī, 1965, *Waraqāt ‘an al-ḥaḍāra al-‘arabiyya bi-ifrīqya at-tūnisīyya*, vol. II, Tunis, al-Manar (2<sup>e</sup> éd. 1981).
- AL-MASRI, Šukrī Yūsif, *Mu’allim al-mūsīqā al-šarqīyya wan-nūta al-ifranjīyya* (Le livre de la musique orientale), Le Caire.
- AL-RIZGUĪ, Šādiq, 1968, *al-Aḡānī al-tūnisīyya* (Les chants tunisiens), Tunis, STD, 458 p. (n<sup>le</sup> éd. 1989).
- AL-SARRAJ, Muḥammad al-Wazīr, 1970, *al-Ḥulal al-sundusiyya fil-aḥbār al-tūnisīyya* (Nouvelles tunisiennes), Tunis, ad-Dār al-tūnisīyya.
- BIN ‘ABD RABBIH, Ḥāj ‘Alī, 1998, *Fī fann al-mūsīqā, Safāyin al-mālūf al-tūnusī*, Tunis, Ministère Tunisien de la Culture, Dār al-‘arabiyya lil-kitāb, éd. fac-similé (polychrome), 357 p.
- CHATER, Khalifa, juin 2006, « L'école militaire du Bardo : l'émergence d'une élite nouvelle ? » ([http://chater.khalifa.chez-alice.fr/ecole\\_militaire.htm](http://chater.khalifa.chez-alice.fr/ecole_militaire.htm)).
- CHOTTIN, Alexis, 1938, *Tableau de la musique marocaine*, Paris, Geuthner (réed. fac-similé, 1999).
- COLLANGETTES, Maurice, 1904, « Etude sur la musique arabe », *Journal Asiatique*, Paris, 10<sup>e</sup> série/IV, p. 365-422 ; VIII, 1906, p. 149-190.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1959, *La musique arabe*, t. VI, Paris, Geuthner.
- FĀSĪ, Muḥammad, 1962, « *al-Mūsīqā al-maḡribīyya al-musammāt andalusiyya* » (La musique marocaine appelée andalouse), *Héspéris Tamuda*, III/I, p. 79-106.
- Ġāyatu al-surūri wal-munā al-jāmi‘u li-daqa‘iqi raqa‘iqi al-mūsīqā wal-ḡinā’/zawābīu ‘ilm al-ālāt wa nawbāt al-mālūf : zawābīu ‘ilm al-ālāt wa nawbāt al-mālūf*, 1871 (L'ultime bonheur et espérance rassemblant les règles précises de la musique et du chant : méthodes pour l'enseignement des instruments de musique et des *nūba* du *mālūf*), 2005, Tunis, éd. fac-similé (polychrome), Ministère de la Culture et de la Préservation du Patrimoine, 480 p.
- GUETTAT, Mahmoud, 1994, « al-Rašīdiyya (*al-jam‘iyya al-Rašīdiyya li-l-mūsīqā al-tūnisīyya*) », in *Encyclopédie de l'Islam*, vol. VIII, Paris, n<sup>le</sup> éd. Leiden, E.J. Brill, p. 463-464.

- GUETTAT, Mahmoud, 2000, *La musique arabo-andalouse, L'empreinte du Maghreb*, Paris, El-Ouns / Montréal, Fleurs Sociales.
- GUETTAT, Mahmoud, 2004, *Musiques du monde arabo-musulman : Guide bibliographique et discographique, Approche analytique et critique*, Paris, Dār al-Uns.
- GUETTAT, Yassine, 2009, *Évolution historique et mutations morphologiques du mālūf tunisien (le cas de la nūba et du ṭab' raṣd al-Dīl)*, Mémoire de Master recherche en musique et musicologie, Université Paris Sorbonne (Paris IV).
- GUETTAT, Yassine, 2015, *Ġāyatu al-surūrī wal-munā ... Un traité didactique représentatif du mālūf tunisien (durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat sous la direction de François Picard, Université Paris-Sorbonne.
- JARGY, Simon, 1988, *La musique arabe*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 3<sup>e</sup> éd.
- LAFFAGE, Antonin, 1907, *La musique arabe, ses instruments et ses chants*, Tunis, Impr. E. Lecore-Carpentier, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> fascicules, VIII+97 p.
- MARROU, Henri-Irénée, 1961, *Les Troubadour*, Paris, Le Seuil.
- PARISOT, Jean, 1898-1902, « La musique orientale », *Tribune de Saint-Gervais*
- ŠALFŪN, Iskandar, 1925, *Kitāb al-'alāmāt al-mūsīqīyya wa 'ilm al-nūta* (Livre des signes musicaux ou science des notes), Le Caire.
- SHILOAH, Amnon, 1995, *La musique dans le monde islamique*, Paris, Fayard.
- TOUMA, Habib Hasan, 1977, *La musique arabe*, Paris, Buchet/Chastel (coll. Les traditions musicales), 2<sup>e</sup> éd 1996.
- VILLOTEAU, Guillaume André, 1812, « De l'état actuel de l'art musical en Égypte / État moderne », 1<sup>e</sup> partie- Chapitre 1 : de la musique arabe, *Description de l'Égypte*, (1<sup>e</sup> éd. 1812), 2<sup>e</sup> éd. Paris-Panckoucke, 1823-26, T. XIV.
- YEKTA, Raouf, article écrit en 1913, 1922, « La musique turque », Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 1<sup>e</sup> partie, Paris-Delagrave, V, p. 2945-3064.