



Article de recherche

L'évolution de l'art du 'ūd égyptien en solo à l'aune du 78 tours

The Evolution of the Art of Egyptian 'Ūd in Solo in View of the 78 rpm Record

Tarek Abdallah

Unité de Recherche UMR 5611 – LIRE, École doctorale 3-LA, Université Lumière Lyon 2, Lyon, France.

RÉSUMÉ

Ce texte propose une étude analytique de la contribution du disque 78 tours à l'essor de l'art du 'ūd égyptien en solo, sur la période 1910-1930, et de l'influence de ce médium sur cet art dans ses composantes formelles, organologiques et techniques. L'analyse des documents sonores met en exergue l'influence des contraintes du format enregistré sur le développement d'une musique instrumentale autonome (particulièrement, *samā'ī* et *taqsīm*) et permet d'élaborer une typologie des modes de jeu des mains droite (*rīša*, octaviation, *zīr bam*) et gauche (*bašm*), constituant la signature caractéristique de l'école égyptienne et le moyen par lequel les solistes marquent leurs différences stylistiques.

ABSTRACT

This paper proposes an analytical study of the contribution of the 78 rpm disc in the evolution of the art of Egyptian 'ūd in solo during the period 1910-1930, and of the influence of this medium on this art regarding forms, instrumental manufacture, and technical components. The analysis of these recordings permits to show the influence of the recording format constraints on the development of an independent instrumental music (in particular, *taqsīm* and *samā'ī*) and permits to elaborate a typology about the modes of playing (with the right hand : *rīša*, octaviation, *zīr bam* – and with the left hand : *bašm*) which constitute together a characteristic signature of the Egyptian school, and the manner through which each soloist marks his own style.

MOTS-CLÉS

'ūd, Égypte, disque 78 tours, musique instrumentale, organologie, techniques de jeu, *samā'ī*, *taqsīm*, école égyptienne

KEYWORDS

'ūd, Egypt, 78 rpm record, instrumental music, organology, playing techniques, *samā'ī*, *taqsīm*, Egyptian school

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2010

Le développement de l'art du 'ūd en solo est inhérent au vingtième siècle et étroitement lié au phénomène de l'enregistrement sonore. Malgré l'existence d'une riche bibliographie plurilingue consacrée aux musiques du monde

arabe, relativement peu d'études sont dédiées au 'ūd. Celles-ci s'inscrivent généralement dans une perspective organologique historique et s'intéressent peu à la performance musicale et aux aspects techniques corrélatifs. Il est



Corresponding author :

Tarek Abdallah | | Unité de Recherche UMR 5611 – LIRE, École doctorale 3-LA, Université Lumière Lyon 2, Lyon, France.

Copyright : © 2010 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

remarquable aussi que les rares recherches effectuées en Europe, dédiées au 'ūd et à sa pratique, se concentrent généralement sur l'école de Bagdad¹ au détriment de l'école égyptienne. Le présent article propose donc d'étudier le lien entre le développement de l'art du 'ūd en solo et l'apparition des 78 tours en Égypte, sur la période 1910-1930 et ce, par le biais de l'analyse de l'évolution des formes jouées, de la facture instrumentale, de l'accordage et des modes de jeu.

I. Le rôle de catalyseur du disque

L'arrivée de l'industrie du disque en Égypte à l'aube du xx^e siècle est l'un des facteurs du bouleversement du champ musical égyptien, notamment, des points de vue des formes et de l'esthétique (Lagrange, 1994; Racy, 1976). Certes les disques 78 tours, par leurs contraintes de durée (trois à quatre minutes pour une face), contribuèrent au morcellement de la *waṣla* égyptienne. Mais, ils donnèrent la possibilité à des formes purement instrumentales, notamment, *taqṣīm* et *samā'ī*, de se développer en tant qu'entités indépendantes de la structure globale de cette *waṣla*. Le disque a permis également aux musiciens pour la première fois d'entendre leurs musiques (improvisées, composées) en temps monté. Il leur a donné le loisir d'écouter d'autres instrumentistes venant d'ailleurs.

Rappelons que le concert traditionnel propre à l'école égyptienne de 'Abduh al-Ḥamūlī (1843-1901) est configuré autour de la macrostructure de la *waṣla*. Celle-ci consiste selon Abou Mrad (2004, p. 204–2008) en un parcours obligé² axé sur un macromode donné et se déroulant selon un schéma dialectique ternaire, en phases se différenciant en fonction du genre, de la métrique et de l'opposition précomposition/improvisation : (1) précompositions instrumentales (*dūlāb*, *bašraf*, *samā'ī*) et vocales (*muwašṣaḥ*) en métrique mesurée; (2) cantillations instrumentales (*taqṣīm*) et vocales (sur poème vernaculaire *mawwāl* ou classique *qaṣīda*), consistant en l'improvisation non-mesurée d'énoncés modélisés sur des formules-types modales et sur la métrique verbale; (3) formes mixtes en métrique mesu-

rée (*dawr* et cantillation de la *qaṣīda* sur la *waḥda*) comportant une alternance responsoriale d'énoncés improvisés et de phrases (répons) précomposées. Plus particulièrement le terme *taksim* désigne dès le xvii^e siècle en musique ottomane une forme improvisative non-mesurée vocale et instrumentale assujettie à des progressions mélodiques modales codifiées selon le plan dit du *seyir*³. Cependant, avant l'avènement du disque et en raison de la prééminence du verbe (*logos*) dans la culture musicale arabe⁴, le *taqṣīm* instrumental égyptien est réduit à de courtes incises, consistant principalement en l'encadrement de la cantillation vocale (*mawwāl* ou *qaṣīda*) par des répliques instrumentales (*muḥāsaba*) de caractère cantillatoire, réalisées en écho (*tarjama*) aux énoncés chantés et souvent par un court prélude (*taqṣīm istiḥlāl*) préfigurant cette cantillation. C'est cette dernière modalité d'improvisation que je nomme « *taqṣīm* expositoire », s'agissant d'exposer rapidement les éléments les plus importants qui forment un *maqām* (Abdallah, 2009, p. 73–74). En revanche, « l'improvisation exploratoire », selon le lexique de Lagrange (1996, p. 100), autrement dit « l'improvisation cantillatoire autonome », selon Nidaa Abou Mrad⁵, reste au xix^e siècle l'apanage des chanteurs et ne concerne pas les instrumentistes égyptiens, ceux-ci ne connaissant pas encore de pratique équivalente au *taksim* exploratoire instrumental ottoman.

En revanche, les musiciens égyptiens semblent avoir intégré de nombreuses précompositions instrumentales ottomanes à la première phase de la *waṣla* dès le dernier quart du xix^e siècle et ce, aux côtés de quelques pièces instrumentales autochtones composées souvent se-

³ « An important development was that of an improvisatory form for both voice and instruments, the *taksim* (Arabic *taqṣīm*), featuring flowing rhythm, codified melodic progressions (*seyir*) and modulation. The term *taksim* began to be employed in this sense during the early 17th century and was gradually adopted in both the Balkan and Arab provinces of the empire. The *taksim* became the centre of the new instrumental suite, the *fasıl-i sazende*, featuring several *taksim*, a *pesrev* and a *semâi* » (Feldman, 2001) ().

⁴ Le schème rituel musical abrahamique des religions monothéistes s'appuie prioritairement sur la cantillation ou profération musicalisée publique de la prose religieuse, selon Abou Mrad (2009).

⁵ Cet auteur considère le *taqṣīm* instrumental comme l'équivalent d'une cantillation vocale à texte impli cite : « Le phrasé instrumental de cette forme, en l'absence de toute parole explicite chantée, reflète par son débit microrhythmique les idiosyncrasies métriques de la langue arabe, méritant totalement la dénomination de cantillation instrumentale » (Abou Mrad, 2005, p. 192).

¹ Jean Claude Chabrier, valorisa l'École du 'ūd de Bagdad, fondée par le chérif Muḥ y ī d-Dīn Ḥ aydar en 1936, comme l'indique le titre de sa thèse, en tant que « mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental ». Pourtant, le style adopté par les 'ūdistes de cette école déroge largement aux normes traditionnelles.

² Selon le lexique de Lortat-Jacob (1987, p. 1987).

lon le modèle ottoman. Plus particulièrement le schéma structurel du *samā'ī* repose sur l'alternance entre quatre *khāna-s*/sections avec le *taslīm*/ritournelle, comme suit : K1TK2TK3TK4T (2004, p. 196).

Selon Lagrange (1991, p. 188–190) « le *taqsim* connaît une importante progression de la première décennie du xx^e siècle aux années 1930, permettant aux instrumentistes de sortir du rôle de faire-valoir des chanteurs et d'accéder à une large notoriété ». De fait, l'autonomisation du *taqsim* exploratoire arabe par rapport à la cantillation vocale, tout en conservant les caractères métriques et modaux de la cantillation, est concomitante à l'avènement du 78 tours, tandis que son développement en tant que base du concert instrumental, sous forme de « *taqsim* prolongé » (macro-forme composant le propre des concerts du 'ūdiste Fawzi Sayeb (1929-2010) donnés entre 1970 et 2002) attendra le dernier tiers du xx^e siècle⁶. De nos jours, malgré le phénomène d'acculturation qu'a subi le monde arabe au cours du siècle dernier⁷, *taqsim* et *samā'ī* sont toujours sollicités⁸ par la plupart des 'ūdistes, quelque soit leur culture

⁶ « L'autre innovation de taille [au début du xx^e siècle] est l'apparition d'une musique instrumentale de plus en plus autonome. Les musiciens du taħt de Hāmūlī en sont les premiers responsables : Muḥammad al-'Aqqād au qānūn, Ibrāhīm Sahlūn au violon, Aḥmad al-Laythī au 'ūd, Amīn al-Buzārī et 'Alī Sālīh au nāy. La discographie s'enrichit de séquences instrumentales devenues autonomes : ouvertures instrumentales, taqāsīm libres et taqāsīm mesurés. De plus le violoniste Samī Shawwa lance sur le marché discographique de nouvelles formes de musique instrumentale fondamentalement arabe, telles que taḥmīla (alternance de courtes phrases mesurées, improvisées en solo successivement par les différents instruments du taħt et de ritournelle les autti) et raqs (taqāsīm sur des rythmes de danse avec ritournelle puisée dans le patrimoine populaire), sans oublier les paraphrases instrumentales autour du répertoire vocal. On s'oriente vers la forme du taqsim prolongé qui sera illustrée, plusieurs décennies plus tard, par le 'ūdiste Fawzi Sayeb » (Abou Mrad, 1991, p. 148).

⁷ Le premier *Caprice* pour le 'ūd, du Šarīf Muḥyī a-d-Dīn Ḥaydar (1892-1967), datant de 1923, est une œuvre qui représente à la fois une vraie rupture avec la tradition et la première démarche consciente vers l'occidentalisation de cet instrument, sans toutefois oublier ses autres pièces figuratives et Études, enregistrées également sur disques 78 tours. Or, Ḥaydar n'a jamais confondu (aussi bien au niveau compositionnel qu'au niveau de la technique instrumentale) tradition (ottomane) et modernité dont il fut le précurseur et ce, contrairement à ses élèves, les frères Jamīl et Munīr Baḥīr. Les différents samā'ī-s composés et enregistrés par Ḥaydar, en plus de ses taqsim-s, justifient ce propos.

⁸ Du moins du point de vue des désignations, sachant que de nombreuses séquences enregistrées depuis les années 1970 sous l'appellation taqāsīm sont loin de respecter les normes traditionnelles réfé-

d'origine.

De fait et outre les contraintes imposées par le *maqām*, le rythme, et la technique instrumentale, les musiciens de l'ère phonographique⁹ se trouvent face à un nouveau défi : la durée limitée du disque. Cette contrainte incite les musiciens du premier tiers du xx^e siècle à établir une stratégie autre que celle suivie jusqu'alors dans les concerts publics. Dans le cas des formes précomposées comme le *samā'ī*, le chronométrage de la durée de chaque pièce s'impose avant l'enregistrement, le morcellement d'un *bašraf* ou d'un *samā'ī* (en ensemble comme en solo) est parfois inévitable. Quant aux formes semi-composées (*taḥmīla* et *bašraf* Qarahbaṭak), le temps dédié à l'improvisation de chaque soliste y est réduit au minimum (Vigreux, 1991, p. 8–9). Le *taqsim* de deux minutes et demie à trois minutes est assurément le fait du disque.

Pour revenir à l'art du 'ūd en solo dans les 78 tours, *taqsim* et *samā'ī* sont publiés tantôt sous forme séparée, soit en association. L'étude des cinq *samā'ī* interprétés par le 'ūdiste égyptien Amīn al-Maḥdī pour la compagnie Odéon (vers 1930), en effet, permet de mettre en exergue deux types de stratégie :

- le premier consiste à faire que chacune des deux faces du disque soit consacrée à un *samā'ī* complet distinct (*Samā'ī Yakkāh* et *samā'ī Muḥayyar*, disque Odéon A224033) (exemple n° 1) ;
- le deuxième consiste à insérer un court *taqsim* expositif en prélude à la première moitié du *samā'ī* (K1TK2T). Tandis que la seconde moitié du même *samā'ī* (K3TK4T) occupe la deuxième face, comme pour le *Samā'ī Farahfāzā* (disque Odéon A224035, exemple n° 2), le *Samā'ī Ḥusaynī* (disque Odéon A224036, exemple n° 3), et le *Samā'ī Šad 'arabān* (disque Odéon A224034 exemple n° 4).

Certes, le 'ūd est victime de son volume sonore limité, mais il ne semble pas que des techniques particulières de jeu aient été employées par les 'ūdistes de l'ère phonographique pour faire face aux contraintes techniques du support (le filtrage des aigus et des graves n'apparaît

rentes et relèvent plutôt de la fantaisie en solo.

⁹ Terme emprunté à A.J. Racy (Racy, 1976, p. 23–48), utilisé également par Lagrange (1994, p. 133-267).

qu'avec le gonflement du *taḥt*¹⁰). Parmi les principales versions connues du Bašraf Qarahbaṭak Sīkāh seule la première (disque Gramophone n° 018014-018015, exemple n° 5) fait apparaître légèrement un tel problème, dans la mesure où le 'ūdiste syro-égyptien Maṣṣūr 'Awaḍ (1880-1954) semble avoir quelques difficultés à faire entendre son 'ūd, tandis que dans deux autres versions¹¹, le son de cet instrument est parfaitement audible. Cette question est en outre liée à plusieurs paramètres : l'instrument, l'instrumentiste et, surtout, la disposition des instrumentistes par rapport au pavillon ou au microphone de la machine d'enregistrement. Notons à ce titre que le 'ūdiste égyptien Muḥammad al-Qaṣabgī (1892-1966) est surnommé al-Zaḥmagī [au plectre *zaḥma* puissant] précisément pour sa réputation de parvenir à passer au-dessus du *taḥt* et à clairement se faire entendre (disque Columbia, exemple n° 6).

2. La facture et la technique instrumentale

Les modes de jeu instrumental dépendent non seulement de la syntaxe musicale, mais aussi de l'état organologique et de l'accordage de l'instrument. Feki (2005, p. 143-147) estime que « l'accordage et le nombre de cordes tendues sur le 'ūd influent sur le timbre, sur les possibilités mélodiques et sur le cheminement *maqāmique* lors d'un *taqṣīm* ». Cela est même plus contraignant dans le cas des formes précomposées comme le *samā'ī*. Tout changement dans la facture et l'accordature entraîne des modifications dans les techniques de jeu.

2.1. La facture instrumentale

Les traités sur la musique des théoriciens de l'époque Abbasside fournissent des données sur le 'ūd, son organologie, son accordage et ses modes de jeu, qui restent partiellement d'actualité. Ainsi en est-il de l'analogie entre les proportions de l'instrument telles que décrites par al-Kindī

(d. 874) au ix^e siècle¹² et celles du 'ūd de l'époque moderne. De fait, la longueur du manche correspond, selon cet auteur, au tiers de la corde vibrante (Yūsuf, 1965, p. 11), en sorte que la quinte de chaque corde se trouve à la jonction entre le manche et la caisse, comme cela se voit sur les instruments actuels. Cependant, les documents écrits entre les années 1800-1920 font état de proportions différentes entre les longueurs du manche et de la corde vibrante et de valeurs absolues différentes¹³. Soit, en résumé :

- raccourcissement de la longueur de la corde vibrante, de 64 cm, selon Villoteau (1823, p. 221) et Muḥammad (1902, p. 48-54), à une moyenne de 60 cm, selon Rouanet (1922, p. 2785-2787).
- stabilisation au cours du premier quart du xx^e siècle de la proportion de quinte juste 3/2 existant entre corde vide et jonction entre manche et caisse ;
- usage généralement de 'ūd-s à cinq ou six chœurs, sachant que des instruments à sept chœurs existent probablement au moins depuis le début du xix^e siècle, à en croire une illustration de la *Description de l'Égypte* (1823, p. 239-240) et la description faite vers 1840 d'un tel 'ūd par le musicologue libanais Miḥā'il Maššāqah (1899 (1840), p. 17-19), sachant que Muḥammad al-Qaṣabgī (réputé pour sa quête de l'amélioration des performances acoustiques instrumentales, voir su-

¹² Les proportions du 'ūd d'après cet auteur sont les suivantes : longueur du 'ūd = 36 doigts ; largeur = 15 doigts ; plectre = 7.5 doigts ; longueur de la corde vibrante = 30 doigts ; longueur du manche = 10 doigts. En d'autres termes, la largeur de la caisse fait la moitié de la longueur de la corde vibrante. La profondeur fait la moitié de la largeur et le quart de la longueur. La longueur du manche correspond au tiers de la corde vibrante (Yūsuf, 1965, p. 11). L'emplacement de la quinte se trouve ainsi à la jonction manche-caisse. Ce critère reste valable au xx^e siècle.

¹³ Villoteau, dans sa description du 'ūd égyptien donna les dimensions suivante : longueur de la corde vibrante = 64 cm et longueur du manche = 22 cm. Le 'ūd décrit par Kāmil al-Khulā'ī a la même longueur de la corde vibrante, mais avec un manche plus court, égal à 19,5 cm. L'emplacement de la quinte juste dans les deux cas est à distance égale à 21,33 cm environ du sillet. Le démanché n'est guère facile. Or, dans le premier cas, la quinte se trouve avant la jonction manche-caisse. Une 'alāma (marque, touche), s'impose selon Miḥā'il Maššāqah (Ronzavalle, 1840/1899, p. 23-27) pour définir à la fois l'emplacement exact de la quinte, et la réplique aigüe de la corde plus grave. Tandis que, dans le deuxième cas, la quinte se trouve après la jonction manche-caisse, ce qui rend la tâche plus difficile.

¹⁰ Le *taḥt* désigne l'ensemble des solistes en charge de la performance traditionnelle artistique égyptienne et levantine et comprend, aux côtés du chanteur, des instrumentistes jouant de l'un des instruments suivants : qānūn, violon, 'ūd, nāy. Aucun instrument n'est doublé, étant donné que chaque musicien est supposé déployer son talent d'improvisateur au sein d'une texture hétérophonique.

¹¹ Versions (1) d'Amīn al-Buzārī au nāy, Sāmī a-š-Šawwā au violon, Maṣṣūr 'Awaḍ au 'ūd (exemple n° 5) ; (2) de Sāmī a-š-Šawwā au violon, Muḥammad al-Qaṣabgī au 'ūd, 'Alī a-r-Rašīdī au qānūn (exemple n° 6) ; (3) de Firqat Odéon (Maḥmūd al-Gumrukī au 'ūd, 'Alī Šālīḥ au nāy, Muḥammad a-s-Suwayṣī au qānūn) (exemple n° 7)

pra) en fait usage au cours de la première moitié du ^{xx}e siècle, notamment, dans certains de ses enregistrements en solo¹⁴.

2.2. L'accordage

L'accordage par quartes justes successives, préconisé par les théoriciens médiévaux, constitue une constante systématique relative au 'ūd. Cependant, Miḥā'il Maššāqah (1899 (1840), p. 23-25) établit, vers 1840, sur le 'ūd à sept chœurs, numérotés de 1 à 7 en partant de la gauche (ou haut) de la touche¹⁵, un accordage plus complexe, les cinq chœurs numérotés de 3 à 7, étant séparés par des quartes justes descendantes (en allant de gauche à droite) tandis que les chœurs 1 à 3 se trouvent consécutivement à des intervalles de quintes justes ascendantes. Cependant, le commentateur du traité de Maššāqah, Louis Ronzevalle (1899, p. 26-28) fournit des informations différentes recueillies à la fin du ^{xix}e siècle auprès de musiciens levantins, comme Šukrī Sawdā : a- quatre cordes doubles numérotées de gauche (haut) à droite (bas)¹⁶ : (2) 'uṣayrān (la₁), (3) dūkāh (ré₂), (4) nawā (sol₂), (5) mähūr (do₃) ; b- une corde simple (1), généralement accordée en yakkāh (sol₁), plus rarement en jahār-kāh (fa₁), qarārbūsālīk (mi₁) ou qarārsīkāh (mi₁^{db}) ; c- une corde simple (0) rarement rajoutée en bourdon (à gauche de la première) et généralement accordée en qarārdūkāh (ré₁). Deux auteurs égyptiens confirment cette description : Darwīš (Muḥammad, 1902, p. 12) Muammad 1902 Saf et Muhammad Kāmil al-Ḥulā'ī (1904, p. 48-54). Nidaa Abou Mrad (2003, p. 785) déduit des méthodes d'accordage décrites par ces trois auteurs¹⁷ un système qu'il appelle

¹⁴Notamment, son taqsim Rāst enregistré pour la compagnie Baidaphone (exemple n° 8).

¹⁵Ces cordes sont désignées comme suit : (1) qarār jahār-kāh, (2) rāst, (3) nawā, (4) dūkāh, (5) 'uṣayrān, (6) būsālīk (en fait qarār būsālīk), (7) nihuft (en fait qarār kawāšt).

¹⁶Cet auteur (1899, p. 19) est le premier à assigner les équivalences usuelles entre désignations solfégiques arabes et européennes : rāst = do 2, dūkāh = ré 2 etc.

¹⁷« Il est une autre méthode d'accordage plus employée [que celle – à quartes justes – que nous venons d'indiquer], qui consiste à tendre la corde nihuft (yakkāh) jusqu'à obtenir une note donnée. La corde nawā est alors accordée à l'octave supérieure de yakkāh. Puis cette corde nawā est touchée au dixième de sa longueur pour produire le son situé à l'octave supérieure de la corde ḥusaynī ['uṣayrān], afin d'accorder celle-ci. La corde ḥusaynī est ensuite touchée au sixième de sa longueur afin de fournir le son situé à l'octave inférieure de la corde kardān, qui est accordée d'après ce son, puis touchée en son dixième pour donner

« pentaphone naturel », comportant des consonances de tierce mineure naturelle 6/5 (Tableau 1).

À la lueur de mesures d'intervalles effectuées sur des 78 tours égyptiens du début du ^{xx}e siècle, le même auteur (Abou Mrad, 2003, p. 785) propose un modèle intermédiaire – avec des secondes en mésoton, 5^{1/2}/2 (193 c) – entre ce pentaphone naturel et le modèle pythagoricien à quartes strictement justes, qu'il désigne « pentaphone moyen » (Tableau 2).

Ḥulā'ī confirme lui aussi l'usage d'une sixième corde par quelques musiciens, sachant qu'elle est placée au-dessous (à droite) de la chanterelle kardān et désignée qarārgahār-kāh (fa₁), ce qui n'est pas sans rappeler l'accordature décrite par Maššāqah¹⁸.

Muḥammad al-Qaṣabgī fait usage dans plusieurs de ses enregistrements d'un sixième chœur aigu en chanterelle¹⁹, probablement suite à une évolution dans la fabrication des cordes jusqu'alors faites en boyau. De fait, l'analyse de deux taqsim-s (en maqām-s Bayyātī et Ṣabā) enregistrés par ce maître pour la firme Gramophone (exemples n° 9 et 10) à la fin des années 1920, permet d'observer que l'accordature des chœurs graves 1 et 2 (côté gauche) est variable et suit une stratégie propre à l'élaboration macromodale de la séquence enregistrée, en sorte que ces chœurs, joués à vide, fournissent les répliques à l'octave inférieure des degrés-pivots modaux, sachant que les quatre autres cordes obéissent à une accordature constante par quartes successives : (3) dūkāh (ré₂), (4) nawā (sol₂), (5) kardān (do₃), (6) mähūrān (fa₃). Cette stratégie consiste pour le taqsim en mode Bayyātī sur le degré nawā, à établir les chœurs 1 et 2 respectivement en yakkāh (sol₁) et rāst (do₂), en réplique à l'octave inférieure de la finale modale (qarār)

le son situé à l'octave supérieure de la corde dūkāh, ce qui permet d'accorder cette dernière en conclusion de l'accordature du 'ūd' (Ḥulā'ī, 1904, p. 50-54, traduction : Nidaa Abou Mrad).

¹⁸Jules Rouanet (1922, p. 2788) reprend la description fournie par Ḥulā'ī, en copiant scrupuleusement le dessin fourni par cet auteur, mais semble avoir ignoré que le mot qarār ou qaba, signifie une octave plus basse, ce qui l'a probablement poussé à conférer à la sixième corde la valeur jahār-kāh (fa 2). Plus généralement, cet auteur orientaliste confond l'accordage du 'ūd turc et celui de son homologue arabe et néglige ainsi plusieurs différences. Enfin, lorsqu'il parle de la manière de tenir le plectre, il décrit la manière de le tenir au Maḡhreb.

¹⁹Muḥammad 'Abd al-Wahhāb (2007, p. 93-98) affirme que Qaṣabgī est le premier 'ūdiste à accorder la première corde en qabā gahār-kāh au lieu de yakkāh.

Tableau 1 : Accordage du 'ūd selon le système dit du pentaphone naturel selon Nidaa Abou Mrad et d'après les auteurs de la charnière xix^e-xx^e siècle

Désignation arabe	Désignation solfégique	Rapport fréquentiel	Valeur en cent
yakkāh	sol ₁	10/9	182
'uṣṣayrān	la ₁	4/3	498
dūkāh	ré ₂	27/20	520
Nawā	sol ₂	4/3	498
Kardān ou māhūr	do ₃		

Tableau 2 : Accordage du 'ūd selon le système dit du pentaphone moyen

Désignation arabe	Désignation solfégique	Rapport fréquentiel	Valeur en cent
yakkāh	sol ₁	5 ^{1/2} /2	193
'uṣṣayrān	la ₁	4/3	498
dūkāh	ré ₂	3/5 ^{1/2}	509
Nawā	sol ₂	4/3	498
kardān ou māhūr	do ₃		

nawā (sol₂) et de la teneur (ḡammāz) kardān (do₃). Quant au taqṣīm en mode Ṣabā sur le degré nawā, Qaṣabgī établit les chœurs 1 et 2 respectivement en yakkāh (sol₁) et 'agam 'uṣṣayrān (si₁^b), en réplique à l'octave inférieure de la finale modale (qarār) nawā (sol₂) et de la teneur (ḡammāz) 'agam (si₂^b).

2.3. La technique instrumentale

Cette partie est consacrée à la grammaire technique propre au 'ūd selon sa pratique en Égypte au début du xx^e siècle et traite successivement de quatre sujets complémentaires : les modes de jeu de la main droite liés aux mouvements du plectre rīṣā²⁰, la technique particulière du baṣm, l'octavation, et l'ornementation.

²⁰ Rīṣa signifie, à l'origine, plectre en plume d'aigle, puis désigne toute sorte de plectre quelque soit la matière dont il est fait (corne, plastique, plume d'aigle, etc.). Aujourd'hui, le terme rīṣa désigne à la fois le geste de frapper les cordes. Autrement dit un ensemble de frappes constituant des formules mélodico-rythmiques. Il est utilisé également par les musiciens en Égypte comme un critère de jugement d'un 'ūdiste (Abdallah, 2009, p. 44-50).

2.3.1. Le jeu de la main droite

Le jeu de la main droite dépend du mode de succession des frappes du plectre sur les cordes, chaque frappe étant déterminée principalement par son sens descendant versus ascendant et par l'usage du trémolo. Dès le xiii^e siècle, Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī décrit²¹ le « mouvement circulaire [caractérisant les frappes du plectre miḍrāb] : le plectre se dirigeant vers le bas pour battre le ta de chaque sabab [ta-na] et vers le haut pour battre le na ». Cette circularité se retrouve chez Muḥammad Ḍākir Bek (1903, p. 8), auteur de la première méthode d'enseignement du 'ūd, publiée en 1903 : « la frappe du chœur yakkāh par le biais de la zaḫma [plectre] se fait en mouvement de ṣad et de rad, respectivement descendant et ascendant, en touchant les deux fatla-s [cordes appariées pour constituer le chœur], en même temps et sans distinction [de force ou d'accent] ». Cependant, si cette homogène régularité circulaire est de

²¹ Au début du chapitre 15 de son Livre des cycles, intitulé « De l'art de pratiquer la musique » (Erlanger, 1938, p. 551).

rigueur en contexte ottoman, elle se trouve contredite par le caractère intrinsèquement rythmique du jeu du plectre en contexte arabe, donnée signalée dès le ix^e siècle par al-Kindī (Yūsuf, 1965, p. 10) et étayée par de nombreux enregistrements égyptiens du xx^e siècle. De fait, les praticiens égyptiens de l'époque actuelle²² distinguent trois *rīṣa*-s ou modes de frappe :

1. *Rīša maqlūba* : mode circulaire régulier faisant alterner *ṣad* ou *rīša hābṭa* (attaque descendante du plectre, en égyptien vernaculaire) et *rad* ou *rīša ṣā'da* (attaque ascendante du plectre, en égyptien vernaculaire) ;
2. *Rīša hābṭa* : à l'origine, désignation vernaculaire de l'attaque descendante, cette expression est généralement associée par les praticiens modernes au mode de jeu où prédomine celle-ci, au double point de vue quantitatif et qualitatif, cette dernière étant liée à la mise en évidence du contraste d'intensité et de timbre entre *ṣad* et *rad* ²³ ;
3. *Fīrdāš* : trémolo ou roulement par alternance rapide entre *ṣad* et *rad*, ce mode de jeu ²⁴ est décrit dès le xi^e siècle par Avicenne dans les termes suivants : « Une note qui naît d'une percussion [coup de plectre] est différente de celle engendrée par le souffle [instrument à vent] ; elle diffère aussi de celle du trait de l'archet du *rabāb*. [...] une note qui résulte d'une percussion perd de sa force et s'éteint bientôt ; elle n'occupe pas tout le temps qui la sépare d'une autre, surtout lorsque ce temps doit avoir une longue durée. On la prolonge alors par une succession de percussions qui se poursuit pendant le temps que durerait le souffle ou le trait de l'archet. Ce procédé est appelé *vibration* [*tahzīz*] ou roulement [*tar'īd*] ; il est dit *margūlah* dans la langue des musiciens persans » (Erlanger, 1932, p.

²²Cette observation est le résultat d'une fréquentation assidue de ce milieu par l'auteur, au cours de la dernière d é cennie.

²³ Aussi le *ṣad* est-il assimilé par quelques praticiens modernes à la frappe dum des cycles rythmiques usuels, tandis que le *rad* correspond à la frappe *tak* de ces mêmes cycles, ouvrant la voie à une intégration simpliste des paradigmes métriques et rythmiques au sein du jeu du '*ūd*.

²⁴De nombreux praticiens de la deuxième moitié du xx^e siècle nomment ce trémolo raş ou arrosage, alors que cette désignation concerne traditionnellement un mode de frappe propre au buzuq ou   unb r leva n tin consi s tant   prendre deux chœurs dans le même mouvement descendant du plectre (Lagrange, 1991, p. 5).

168). Cette technique figure dans plusieurs enregistrements égyptiens des années 1910-1930 et prend deux formes radicalement opposées :

- a) trait de cadence *qafla* des énoncés improvisés de style cantillatoire *taqsim*, mode de jeu traditionnel très fréquent, observable, notamment, dans les exemples n° 1 (*taqsim* expositoire), 5, 6, 7 et 11 ;
- b) trémolo de remplissage de certaines notes tenues dans des énoncés précomposés, probablement en imitation de la voix chantée, des cordophones frottés et des aérophones, sans tenir compte du cycle métrique sous-jacent, constaté notamment dans l'exemple n° 2. Ce style, très peu usité en tradition ottomane, est d'emploi fréquent en tradition tunisoise, devient un trait caractéristique du style moderniste chez de nombreux *'ūdistses* égyptiens de la deuxième moitié du xx^e siècle.

Selon Touma (1977, p. 94), le « pincement des cordes peut être simple (V) ou double (VV); c'est pourquoi les Arabes distinguent deux techniques : la technique double et régulière (VVVV) et la technique simple et irrégulière (VVVVVV); autrement dit, le pincement alternatif des cordes par le haut et par le bas peut être régulier (VVVV) ou irrégulier (VVVVVV) ». La réalité (Abdallah, 2009, p. 44–48) est toutefois plus complexe, dans la mesure où l'inventaire des combinaisons de *ṣad* S et *rad* R, donne les 28 formules suivantes, dont 16 seulement sont usuelles (les formules inusitées sont barrées ci-après)²⁵ :

Frappes doubles : SS, SR, RS, RR ;

²⁵ L'intégration du mode de frappe firdās F fait passer cette combinatoire à 117 formules : Frappes doubles : SS, SR, SF, RS, RR, RF, FS, FR, FF ; Frappes triples : SSS, SSR, SSF, SRS, SRR, SRF, SFS, SFR, SFF, RSS, RSR, RSF, RRS, RRR, RRF, RFS, RFR, RFF, FSS, FSR, FSF, FRS, FRR, FRF, FFS, FFR, FFF ; Frappes quadruples : SSSS, SSSR, SSSF, SSRS, SSRR, SSRF, SSFS, SSFR, SSFF, SRSS, SRSR, SRSF, SRRS, SRRR, SRRF, SRFS, SRFR, SRFF, SFSS, SFSR, SFSF, SFRS, SFRR, SRF, SFFS, SFFR, SFFF, RSSS, RSSR, RSSF, RRSR, RSRR, RSRF, RSFS, RSFR, RSFF, RRSS, RRSR, RRSF, RRRS, RRRR, RRRF, RRFS, RRFR, RRRF, RFSS, RFSR, RFSE, RFRS, RFRR, RFRF, RFFS, RFFR, RFFF, FSSS, FSSR, FSSF, FSRS, FSRR, FSFR, FSFS, FSFR, FSFF, FRSS, FRSR, FRSF, FRRS, FRRR, FRFR, FRFS, FRFR, FRFF, FFSS, FFSR, FFSF, FFRS, FFRR, FFRF, FFFS, FFFR, FFFF.

Frappes triples : SSS, SSR, SRS, SRR, RSS, RSR, RRS, RRR ;

Frappes quadruples : SSSS, SSSR, SSRS, SSRR, SRSS, SRSR, SRRS, SRRR, RSSS, RSSR, RSRS, RSRR, RRSS, RRSR, RRRS, RRRR.

En somme, l'étude des enregistrements des maîtres du début du ^{xx}e siècle, met en exergue un style de main droite où alterne mouvement circulaire et mode de plectre irrégulier à prédominance variablement descendante et ascendante (comme cela peut être constaté à l'écoute du jeu de Muḥammad al-Qaṣabgī dans l'exemple n° 6) et usage de trémolos dans de nombreux traits cadentiels de *taqṣīm*-s.

Il convient de noter par ailleurs un usage marginal de deux autres modes de plectre intégrant un bourdon au grave ou à l'aigu :

- le « *raṣṣ ibrāhīmī* » : (littéralement arrosage) jeu consistant à prendre deux chœurs dans le même mouvement descendant du plectre et, plus précisément, à faire sonner un chœur en bourdon (degré fondamental prolongé) pendant que l'énoncé mélodique se déploie du côté gauche ou aigu (Lagrange, 1991, p. 5). Il s'agit d'une désignation se référant probablement au mode de jeu d'un célèbre luthiste de Bagdad, Ibrāhīm Adham (vers 1855-1932), son disciple libanais Muḥyī d-Dīn Ba'yūn (1868-1934) l'ayant appliquée au *buzuq* ou *ṭunbūr* levantins (Mousalli, 1987, p. 7)²⁶. L'art du 'ūd égyptien est également friand de cette technique, comme cela peut se constater à l'écoute du Samā'ī Farḥfāzā par Amīn Al-Mahdī (exemple n° 2, de 1 :50 à 1 :51) et du Taqṣīm Nahāwand de Riyāḍ a-s-Sunbāṭī (1906-1981) (exemple n° 11, de 1 :53 à 1 :59) ;
- le *zīr bam*, dont l'étymologie persane associe les désignations de la chanterelle *zīr* et du bourdon *bam*, consistant en une alternance rapide entre les notes d'une phrase jouée au grave sur le chœur *bam* (et les chœurs voisins) et une note fixe prise en corde à vide à l'aigu sur la chanterelle *zīr* (Touma, 1977, p. 94-95)²⁷ ;

²⁶Un tel procédé polyphonique à bourdon trouve son antécédent médiéval dans le tarkīb ou superposition qui consiste, selon Avicenne, « à percuter deux cordes en même temps, de façon à produire la note voulue et en plus une autre se trouvant avec elle dans un rapport de quarte, de quinte, ou tout autre rapport [sauf l'octave]. Les deux notes seront, pour ainsi dire, simultanées » (Erlanger 1932, p. 230-231).

²⁷Selon Farābī, « pour donner de l'emphase à une mélodie on se ser-

un spécimen discret de ce mode de jeu figure dans le Taqṣīm Rāst de Muḥammad al-Qaṣabgī (exemple n° 8) entre 0 :50 à 0 :53.

Si la tradition autorise de tels procédés (crypto) polyphoniques, c'est dans la perspective exclusive du bourdon modal constant (rappelant généralement la finale modale) et non pas en vertu d'une norme harmonique verticale étrangère au contexte, à moins qu'il ne s'agisse d'une démarche exotiste occidentaliste (Abou Mrad, 2010a).

2.3.2. Le *baṣm*

Rizq (1936, p. 116-117) fournit la première description de la technique du *baṣm* dans la courte biographie qu'il consacre au 'ūdiste égyptien Aḥmad al-Layṭī (1816-1913) : « Nul autre n'était connu pour jouer les mélodies avec les doigts [de la main gauche] sans employer le plectre, étant donné que l'usage en cours à Istanbul est d'utiliser le plectre dès le *taqṣīm* ou toute autre pièce [initiale] et ce, jusqu'au *taslīm* (ou fin), mode de jeu nommé « *mizrāb* » [plectre], que al-Layṭī a contrecarré en usant des doigts sans employer le plectre pour produire les sons, ce mode de jeu étant nommé « *al-baṣm* ». Aussi est-il inutile de rappeler combien les doigts sont doux et tendres et combien le plectre est dur ». L'étymologie arabe du terme ramène à la notion d'empreinte. Et il s'agit bien ici de l'empreinte acoustique que les doigts de la main gauche laissent dans le sillage de l'attaque du plectre. Contrairement à l'interprétation extrême qui peut surgir d'une lecture hâtive de ce texte, à savoir l'opposition entre un mode de jeu dépendant totalement du plectre et un autre excluant celui-ci²⁸, il

virait des notes dont le degré est légèrement plus aigu ou plus grave que celui de ses notes fondamentales. On pourra aussi employer à cet effet des notes voisines ou d'autres encore dont le degré est légèrement plus grave ou plus aigu que celui de leur correspondant (à l'octave), ce qui reviendrait au même. [...] On donne aussi de l'emphase à une mélodie en se servant de certaines notes qui forment avec ses notes fondamentales des consonances moyennes, ou de grandes consonances (symphonies ou homophonies). On se sert à cet effet aussi des notes dont le degré est le même que celui des notes fondamentales (homotones), surtout quand il est possible d'en jouer deux ou trois simultanément ou se suivant rapidement. » (Erlanger, 1930-1959, p. 50-51).

²⁸C'est ce que semble décrire Habib Hasan Touma (1977, p. 95) lorsqu'il écrit : « De temps à autre le musicien dépose la plume qu'il tient dans la main droite et qui lui sert à pincer les cordes ; à la place il saisit une corde avec l'index de la main gauche et frappe simultanément cette corde en se servant du médius, de l'annulaire, ou de l'auriculaire de la même main. Cette méthode permet d'obtenir un son amplifié par

s'agit d'une technique qui allie étroitement ces deux types d'attaque. De fait, ce mode de jeu, nécessitant une parfaite coordination entre les deux mains, consiste à confier aux doigts de la main gauche le rôle d'un deuxième (ou troisième) plectre, autrement dit, à solliciter le pincement des chœurs sur la touche par la pulpe des doigts de la main gauche, en alternance avec les attaques du plectre, produisant des sons ayant des qualités sonores différentes de celles des sons attaqués au plectre. Il s'agit principalement d'une technique permettant l'exécution d'ornements et de mélismes à caractère vocal. Aussi l'association de ce mode de jeu de la main gauche avec ceux du plectre permet-elle d'envisager une large combinatoire :

Frappes doubles : SS SR SF SB RS RR RF RB FS FR FF FB BS BR BF BB ;

Frappes triples : SSS SSR SSF SSB SRS SRR SRF SRB SFS SFR SFF SFB SBS SBR SBF SBB RSS RSR RSF RSB RRSRRRRFRFB RFS RFR RFF RFB RBS RBR RBF RBB FSS FSR FSF FSB FRS FRR FRF FRB FFS FFR FFF FFB FBS FBR FBF FBB BSS BSR BSF BSB BRS BRR BRF BRB BFS BFR BFF BFB BBS BBR BBF BBB.

Riyāḍ a-s-Sunbāṭī (1906-1981) offre le meilleur exemple d'une association entre *bašm*, *firdāš* F et/ou *rīša šā'ida* R dans son *taqsīm* en *maqām Nahāwānd* (exemple n° 11).

2.3.3. Le renforcement à l'octave inférieure

Les *ūdistes* égyptiens pratiquent (du moins depuis l'ère phonographique) une technique d'ornementation que je propose de nommer *at-tadīm a-d-diwānī* ou renforcement à l'octave inférieure. Observé aussi bien dans un énoncé précomposé que dans des phrases improvisées, ce renforcement concerne les degrés pivots et/ou les notes correspondant, le cas échéant, aux frappes saillantes du cycle rythmique, cela étant fait sous la forme d'une brève anticipation octaviée ou d'une frappe octaviée succédant à la note ornementée. Ce mode de jeu, nécessitant de la part de l'instrumentiste une excellente maîtrise de la composante temporelle, permet de mettre en exergue la structure mé-

l'écho ; elle est très répandue en Égypte où on la nomme technique *Basm* ». De même en est-il pour Christian Poché (2001) qui affirme que le *ba š m* originaire est réalisé à l'aide des doigts de la main gauche qui interviennent pendant que la main droite reste suspendue et que le *ūdiste* irakien Munir Bachir aurait été le premier à utiliser les deux mains dans l'élaboration de cette technique. Cette technique, du reste, n'est signalée que par une seule méthode écrite d'enseignement consacrée au *ūd*, celle de 'Abd al-Ḥamīd Maš'al (1985, p. 55-56).

trique et rythmique de l'énoncé et de conférer une certaine profondeur acoustique à la performance (Abdallah, 2009, p. 66).

Muḥammad al-Qasabgī, semble avoir développé cette technique au sein de la forme *taqsīm*, en recourant à une diversité d'accordages (voir *supra*), et en généralisant systématiquement ce mode de jeu à l'ensemble de la séquence improvisée (exemple n° 9).

2.3.4. L'ornementation

Les procédés ornementaux décrits au x^e par Avicenne (Erlanger, 1930–1959, p. 230–231) semblent perdurer au xx^e siècle, qu'il s'agisse d'ornements rythmiques - par élimination ou redoublement, syncope, jeu de retard - ou mélodiques - *tarkīb* [superposition], *tawāṣul* [glissando], *ībdāl* [renversement], *taḍ'īf* [redoublement]. Cette observation est confirmée à l'écoute des *samā'ī*-s, enregistrés au *ūd* par Amīn al-Mahdī, notamment, « *Samā'ī Šad 'arabān* » de Jemil Bey (Exemple n° 4).

3. Conclusion

L'analyse des documents sonores égyptiens de la période 1910-1930, tout en permettant d'étudier l'éclosion de l'art du *ūd* égyptien en solo et de son développement initial, dans le respect des normes traditionnelles, met en exergue l'influence exercée par l'enregistrement sonore sur cet art, dans ses composantes systémique, formelle, organologique et technique. Aussi le format du disque 78 tours - contrainte de durée oblige - constitue-t-elle un catalyseur pour le développement du *taqsīm* exploratoire et d'un phrasé à la fois concis, condensé et efficace. Ces mêmes enregistrements permettent d'analyser plus particulièrement les modes de jeu dits de la *rīša*, du *bašm* et du renforcement à l'octave inférieure, qui constituent ensemble à la fois la signature idiosyncrasique commune de cette tradition du *ūd* égyptien et le biais par lequel les différents solistes marquent leurs différences stylistiques. Ils permettent en outre d'observer par moments la préfiguration anecdotique et exotiste de certains usages ultérieurs fréquents consistant à systématiser l'acculturation systématique (harmonique tonale) occidentaliste du jeu du *ūd* et, plus généralement, arabe.

Remerciements

Cet article a été écrit sous la supervision de Nidaa Abou Mrad, tandis que les documents sonores ont été aimablement fournis à l'auteur par Frédéric Lagrange et Mustafa Said.

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*. Il est republié par *Luminous Insights* suite au transfert de la revue vers ce nouvel éditeur.

Cite as

Abdallah, T. (2010). L'évolution de l'art du 'ūd égyptien en solo à l'aune du 78 tours. *Revue des Traditions Musicales*, 4(1), 34–44. 10.51300/RTM-2010-28

Références

- Abdallah, T. *La virtuosité dans l'art du 'ūd en Égypte dans la première moitié du XXe siècle : approche analytique* [Mémoire de Master en Musicologie]. Université Lumière Lyon 2 [non publié]. Mémoire de Master en Musicologie. Université Lumière Lyon 2, 2009.
- Abou Mrad, N. (1991). L'imam et le chanteur : réformer de l'intérieur. Une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hāmūlī. *Les cahiers de l'Orient*, (24), 141-150.
- Abou Mrad, N. (2004). Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe. *Cahiers de musiques traditionnelles*, (17), 183-215.
- Abou Mrad, N. (2005). Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe [Musiques et cultures]. In J.-J. Nattiez (Éd.), *Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (p. 756-795, T. 3). Actes Sud.
- Abou Mrad, N. (2009). Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée. *La pensée de midi*, 2009/2(28), 53-64.
- Erlanger, R. d. (1930–1959). *La musique arabe* (T. I–VI) [I (1930), II (1932), III (1953), IV (1939), V (1949) et VI (1959)]. Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, co-éditée avec L'Institut du Monde Arabe.
- Feki, S. (2005). Quelques réflexions sur l'analyse du maqām. In M. Ayari (Éd.), *De la théorie à l'art de l'improvisation* (p. 137-155). Delatour.
- Feldman, W. Z. (2001). Ottoman music. In S. Sadie (Éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. MacMillan.
- Lagrange, F. (1991). Livret de présentation du CD « Les Archives de la musique arabe : l'âge d'Or de la musique égyptienne (Instrumental) ». Club du Disque Arabe, AAA 043. Paris. 1991.
- Lagrange, F. *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda* [Thèse de Doctorat]. Université de Paris VIII, Saint-Denis. Thèse de Doctorat. Paris : Université de Paris VIII, Saint-Denis, 1994.
- Lagrange, F. (1996). *Musiques d'Égypte*. Musiques du Monde. Arles : Cité de la Musique, Actes Sud.
- Lortat-Jacob, B. (1987). Improvisation : le modèle et ses réalisations. In B. Lortat-Jacob (Éd.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (p. 45-59). SELAF.
- Muḥammad, D. (1902). *Safā' al-awqāt fī 'ilm a-n-naḡamāt* [Pureté des moments dans la science des mélodies]. Le Caire : édité par l'auteur.
- Racy, A. J. (1976). Record Industry and Egyptian Traditional Music : 1904–1932. *Ethnomusicology*, 20(1), 23-48.
- Rizq, Q. (1936). *Al-mūsīqā a-š-šarqī wa-l-ḡinā' al-'arabī*. Nuṣrat al-Ḫidaywī Ismā'īl ḡi-l-funūn al-jamīla wa-ḥayāt 'Abduh al-Ḥāmūlī [La musique orientale et le chant arabe. Du soutien du khédive Ismaël aux beaux-arts et de la vie de 'Abduh al-Ḥāmūlī] (T. 1). Le Caire : al-Maṭba'a al-aṣriyya.
- Ronzewalle, L. (1899). Introduction et commentaires de l'édition critique arabe de A-r-Risāla a-š-Sihābiyya fī a-s-Sinā'a al-Mūsīqiyya li-a-d-Duktūr Mihā'īl Maššāqa [Épître šihābienne sur l'art musical du docteur Mihā'īl Maššāqa]. Beyrouth : Imprimerie des Pères Jésuites.
- Rouanet, J. (1922). La musique arabe. In A. Lavignac (Éd.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (p. 2676-2812, T. 5). Librairie Delagrave.
- Touma, H. H. (1977). *La musique arabe* [R/1996]. Paris : Buchet-Chastel.
- Vigreux, P. (1991). Centralité de la musique égyptienne [mis en ligne le 08 juillet 2008]. Récupérée avril 1, 2009, à partir de <http://ema.revues.org/index1157.html>

Villoteau, G. A. (1823). Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux.

In *Description de l'Égypte* (T. 13). Imprimerie C.L.F. Pankoucke.