

ملامح تأثيرات الموسيقى العثمانية على الموسيقى التونسية

Features of the influences of Ottoman music on Tunisian music

د. وسيم الشاهد¹

¹ المعهد العالي للموسيقى، جامعة سوسة/ الجمهورية التونسية

wassim.chahed@gmail.com

المعلومات المقال	الملخص:
<p>تاريخ الارسال: 2023/12/29</p> <p>تاريخ القبول: 2024/03/17</p> <p>الكلمات المفتاحية:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ الكلمات المفتاحية: الموسيقى التقليدية التونسية ✓ الكلمات المفتاحية: الموسيقى التركية-العثمانية ✓ الكلمات المفتاحية: موسيقى الطبل 	<p>يطرح التراث الموسيقي التونسي بصنفيه، التقليدي والشعبي، ثراء بجيلنا إلى التنوع الحضاري الذي مرت به البلاد التونسية منذ التاريخ. وقد حاولنا في هذا المقال، إبراز مدى تأثير الأنماط الموسيقية التونسية بالموسيقى التركية-العثمانية. وقد توصلنا في الأخير إلى استخلاص ملامح هذا التأثير، أولاً، في الموروث الموسيقي التقليدي بكل أقسامه الألية منها والغنائية. أما ثانياً، تطرقنا إلى موسيقى الطبل او الطبالة وبيئاً مدى ارتباطها بالموسيقى العسكرية التركية-العثمانية قلباً وقالبا.</p>
<p>Article info</p> <p>Received</p> <p>Accepted</p> <p>Keywords:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Keyword: Tunisian Traditional Music ✓ Keyword: Tur-Ottoman Music ✓ Keyword: Music of Tabl 	<p>Abstract :</p> <p><i>Tunisia's traditional and popular music heritage brings us to the cultural diversity that Tunisia has experienced since history. In this article, we tried to highlight the extent to which Tunisian musical patterns are influenced by Turkish-Ottoman music. We have finally learned the features of this impact, first, in the traditional musical heritage of all its instrumental and singing sections. Secondly, we touched on Music of <u>Tbal</u> or <u>Tabbâla</u> and showed how closely it is associated with Turkish-Ottoman military music.</i></p>

المؤلف المرسل: وسيم الشاهد

مقدمة:

مثلت تونس منذ التاريخ مفترقا استراتيجيا جعلها قبلة للعديد من الحضارات والثقافات، من الفينيقيين والرومان وصولا إلى الأتراك العثمانيين والأندلسيين. وبالطبع كان لهذا التعدد الحضاري أثرا واضحا على تطور وتنوع المظاهر الثقافية وخاصة الفنون بأنواعها والتي مازالت إلى اليوم مرآة تبرز من خلالها تلك الفسيفساء الحضارية التي مرت بتونس على مدى عصور.

الموسيقى التونسية في حد ذاتها لا تخلو من مظاهر هذا المزج والتلاقح الحضاري من موسيقى المألوف ذات الأصل الأندلسي إلى الموسيقي الشعبية بكل تجلياتها البربرية والإفريقية والعربية. إلا أنه لا يمكن للمتمتع في هذا الموروث الموسيقي أن يمرّ مرور الكرام على ما تحتويه الموسيقى التونسية من نفس تركي-عثماني، الشيء الذي يجعلنا نطرح موضوعنا الحالي في علاقة بتبيين تظاهرات الموسيقى العثمانية في أغلب أنماط الموسيقى التونسية، التقليدية منها والشعبية، وإبراز أثرها ضمن القوالب الموسيقية والنغمات والآلات، لحنية كانت أو إيقاعية.

1. لمحة تاريخية:

تفرّد العثمانيون بالحكم في تونس فعليا سنة 1574 وكان ذلك على أنقاض الدولة الحفصية وفترة الحماية الإسبانية. وقد تميز حكم الدايات في البداية وخاصة حكم البايات من بعدهم باهتمام كبير بالموسيقى بتوظيفها خلال المواكب الرسمية أو حتى بالممارسة المباشرة. ويمكننا أن نذكر خصوصا في هذا الإطار أنه، وخلال حكم الدولة المرادية، برز كل من رمضان باي كمولع بالموسيقى وعارف بألحانه، وكذلك الأميرة عزيزة عثمانة بنت أحمد بن محمد بن عثمان داي وزوجة حمودة باشا المرادي والتي وظّفت بعض الموسيقيين خدمة لمرضى الأعصاب، وهو ما يمكن اعتباره نوعا من أنواع المداواة بالموسيقى.

بالإضافة إلى الفترة المرادية، اهتم بعض البايات الحسينيين بالموسيقى، نذكر منهم أساسا محمد الرشيد باي والذي كان عازفا وملحنا وعارفا بالموسيقى ذات الأصول الأندلسية، وهو الشخصية التي نسبت إليها فيما بعد أول مدرسة تعنى بالموسيقى التقليدية وخاصة المألوف التونسي ألا وهي المعهد الرشيدي. كما لا يمكننا ان ننسى ذكر المشير أحمد باي الذي غيّر طاقم الموسيقى العسكرية من ناحية الهندام والآلات المستعملة وطوّر أساليب وتقنيات العازفين.

ومن المهم أن نذكر أنه بالإضافة للموسيقى ذات الصبغة العسكرية التي كانت تقدّم خلال المحافل الرسمية، كانت هناك وصلات موسيقية أخرى تؤدّى في القصور والبلاطات، الأولى تعتمد الموسيقى التركية لحنا وكلمة، والثانية، موسيقى عربية وبالأساس أندلسية. ويعود اعتماد هذا النوع من الموسيقى إلى التواجد الكبير للأندلسيين في تونس خلال الحكم العثماني وخاصة بعد سقوط غرناطة اخر قلاع الأندلس، حيث ساعدتهم البايات في الاندماج بسهولة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للبلاد.

2. الموسيقى التقليدية التونسية:

بعد سقوط الأندلس، مثلت هجرة الأندلسيين إلى دول المغرب العربي واندماجهم في مجتمعاتها، حدثا مهما أثر مباشرة على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في هذه الدول، بالطبع دون أن ننكر تأثير فترة الحكم الموحد التي سبقتها مع المرابطين والموحدين. وقد تطورت الموسيقى الأندلسية خلال كل هذه المراحل وبقيت نوباتها تغنى إلى أيامنا هذه في كل من هذه الدول من موسيقى الآلة المغربية، مروراً بالصنعة والغرناطي الجزائري ووصولاً إلى المألوف القسنطيني والتونسي، تتقاسم فيها بعض الخصوصيات وتختلف في البعض الآخر.

ونظراً لاهتمام الحاكمين الأتراك ولعهم بموسيقى المألوف، بدأت هذه الموسيقى في أخذ وجه آخر مختلف عن نظيراتها بالمغرب والجزائر. أول هذه الملاحم وأبرزها، استعمال ربع البعد اللحني في أغلبية طبوع موسيقى المألوف، في لهجة موسيقية تقرب إلى اللهجة التركية، وهذا على عكس ما هو موجود بنظيراتها بالجزائر والمغرب التي تركز في الجمل على درجات موسيقية طبيعية، وكذلك خلافاً عن موسيقى المألوف الليبي والذي كان استعمال ربع البعد اللحني فيه، في لهجة موسيقية متأثرة بالمشرق.

فيما يخص القوالب الموسيقية الموجودة بالموسيقى التقليدية التونسية عموماً، لم تخلو كذلك من بعض ملاحم الموسيقى التركية. أبرزها كان من ناحية النظم، إذ وقع إدخال بعض الترنيمات التي ترجع إلى اللغة التركية مثل "جانم"، "أمان"، "عمرم". كما يبرز التأثير التركي-العثماني كذلك في تسميات لبعض القوالب منها الغنائية، من غير ما ورد بنوبات المألوف، نذكر منها:

- قالب الشغل والذي هو عبارة عن نظم عربي وضع على لحن تركي أو قام بتلحينه موسيقي تركي (مثال شغل "رفقا ملك الحسن في طبع الحسين عجم).
- بعض موشحات وأزجال، والتي لحن بعضها في مقامات موسيقية تركية مثل مقام الشهناز الذي أطلق عليه فيما بعد انقلاب الإصبعين (موشح يا لقومي ضيعوني)، ولحن بعضها الآخر باستعمال بعض الإيقاعات التركية مما يطلق عليها الإيقاعات العائبة مثل السماعي ثقيل (موشح أطلت الهجر، موشح اتق الله يا معذب قلبي،...) والاقصاق (موشح بالله يا حاوي الجمال، زجل من هو الذي فارق حبيبته،...) والنوخت (موشح مَرَّ يخطر بي مديح، موشح يا عزيز الحسن،...).

بالإضافة إلى ذلك، يحتوي الموروث الموسيقي التونسي على قوالب موسيقية آلية ملحنة في بعض طبوع المألوف التونسي وأغلبها مدون بالسفر الثاني للموسيقى التقليدية التونسية، ونذكر منها:

- قالب السماعي مثال "سماعي اصبعين"، "سماعي راسد الذيل"،...
- قالب البشرف مثال "بشرف مزوم"، "بشرف نيرز"،...

أما بالنسبة لنوبات المألوف التونسي وخاصة القسم الآلي منها، والذي يتكون من التركيبة التالية:

- الاستفتاح: وهو جزء من القسم الآلي دون إيقاع وفيه تقديم للمسار اللحني لطبع النوبة في شكل مقتبس من الارتجال الآلي لكن بأداء جماعي.
- المصدر: هو الجزء الثاني من القسم الآلي للنوبة، يلحن في طبعها ويتكون من ثلاث حركات: المصدر والطوق والسلسلة ويعتمد التدرج من ناحية الإيقاعات المستعملة وسرعتها من البطيء إلى السريع.

وينسب البعض تلحين هذا القسم من النوبة إلى محمد الرشيد باي، وذلك لتشابهها من حيث التركيبة ومن حيث الخلايا اللحنية-الإيقاعية المستعملة والتي تقوّي فرضية الملحن الواحد للأقسام الآلية لكل نوبات المالوف التونسي. بالإضافة إلى ذلك، وإثر قيامنا بدراسة تحليلية لجزء المصدر من القسم الآلي، يمكننا ملاحظة مدى علاقته، من حيث التركيبة، بقلب السماعي ذي الأصول التركية:

الجدول 1: جدول تفصيلي مقارنة بين قالب السماعي والمصدر

المصدر	السماعي	
أربع خانات وتسليم (كل جزء يتكون من أربع مقاييس) وطوق وسلسلة (عدد المقاييس غير محدد).	أربع خانات وتسليم، كل جزء يتكون من أربع مقاييس، فيما عدى الخانة الرابعة (عدد المقاييس غير محدد).	التركيبة الهيكلية
- الخانة الأولى والتسليم في الطبع الرئيسي للنوبة. - الخانات الثانية والثالثة والرابعة يتغير فيها الطبع. - الطوق والسلسلة في الطبع الرئيسي للنوبة.	- الخانة الأولى والتسليم والخانة الرابعة في المقام الرئيسي. - الخانات الثانية والثالثة يتغير فيها المقام.	التركيبة اللحنية
- التسليم وكل الخانات على إيقاع المصدر. - الطوق والسلسلة في إيقاعات ثلاثية ومتدرجة من الأسرع إلى الأكثر سرعة.	- التسليم والخانات الأولى الثانية والثالثة على إيقاع السماعي ثقيل. - الخانة الرابعة إيقاع ثلاثي وسريع.	التركيبة الإيقاعية

ومن خلال هذا الجدول المقارن، يمكننا أن نلاحظ مدى تقارب القالبين، وذلك من حيث التركيبة والتمشي اللحني والإيقاعي، مما يطرح بقوة فرضية تأثر ملحن أو ملحنين الأقسام الآلية للمالوف التونسي بالموسيقى التركية.

بالإضافة إلى هذا، وكما أسلفنا الذكر، قام المشير أحمد باي بتأسيس المدرسة الحربية في حدود سنة 1940، وقد كان لهذه المدرسة الأثر الكبير في المشهد الموسيقي آنذاك، حيث كوّن بالتوازي الفرقة النحاسية العسكرية للمدرسة ودعمها بآلات النفخ والإيقاع المناسبة وذلك باستقدام مكوّنين مختصين من الدول الأوروبية لتكوين الضباط المعنيين على العزف وكذلك على المبادئ الموسيقية الغربية من نظريات وترقيم. وقد كان لهؤلاء الضباط الفضل فيما بعد في إصدار أول تدوين للموسيقى التقليدية التونسية على الطريقة الغربية والتي تضمّنها مخطوط "غاية المنى والسرور الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء" سنة 1872، والتي سبقت بكثير التدوين الموسيقي المتداول إلى حدود أيامنا هذه والراجع إلى فترة ما بعد تأسيس المعهد الرشيدي سنة 1934.

وقد أصبحت الفرقة النحاسية العسكرية منذ تأسيسها تابعة للجيش، تفتتح بها كل المناسبات الرسمية تحت إشراف الباي وعوّضت بذلك الفرق الموسيقية للجيش الإنكشاري وتركيبتها التي كانت تركز بالأساس على آلات، أصبحت تصنف شعبية في وقتنا الحالي، ألا وهي الطبل والزكرة. وقد بقي هذا التقليد إلى يومنا هذا مع الطاقم الموسيقي العسكري التابع لوزارة الدفاع الوطني للجمهورية التونسية، وبالإضافة إلى ذلك، انتشرت بعض الفرق النحاسية في المشهد الموسيقي الشعبي وأصبحت تؤثّر جزء من الاحتفالات الخاصة للمجتمع التونسي، نذكر من بينها "الحسينية"، "الناصرية"...

3. طبالة الباي:

كما ذكرنا سابقا، كانت موسيقى المراسم العسكرية للجيش الإنكشاري ولجيوش البايات فيما بعدهم تعتمد على مجموعات موسيقية خاصة. هذه المجموعات كانت تسمى "مهتر" (جمعها "مهترهان")، وتم تأسيسها ضمن الجيش العثماني منذ القرن الثالث عشر إلى أن تم الاستغناء عنها في حدود سنة 1826، نظرا لتغولها وتهديدها لسلطة الحاكم. وقد كانت مهمّاتها الأساسية في البداية تركز أساسا على نصب الخيام والاهتمام بالأحصنة خلال تنقلات السلطان، ثم أوكلت لها مهمة موسيقى المراسم الخاصة بالحاكم وبعض الشخصيات السياسية الكبرى. وكان لكل من هؤلاء تمثيلته الخاصة من حيث عدد العازفين، حيث يرمز الرقم تسعة إلى السلطان وسبعة إلى الوزير الأكبر وثلاثة إلى الباي، وعلى سبيل المثال "مهتر" السلطان يتكون من تسعة عازفين لكل آلة من الآلات التالية:

- القوس: نوع من الطبول الكبيرة من النحاس.
- النقارة: زوج من الطبول النحاسية المتوسطة الحجم.
- الدافل (Davul): طبل كبير الحجم من الخشب بغلاف جلدي من الجهتين.
- الناي التركي: نوع من الأبواق النحاسية دون مفاتيح.
- الزرنة: نوع من المزامير الخشبية ذات القصبة المزروجة.
- البورو: نوع من الأبواق النحاسية ذات المفاتيح.
- التشوقان (Tchogan) عصا مرصّعة بالأجراس.

صورة 1: مهتر¹ (Mehter)



إلا أنّ المجموعة الخاصة بالبايات اقتضرت بالأساس على آلتين، واحدة إيقاعية وهي آلة الطبل والتي كان اسمها العثماني "دافل"، وأخرى لحنية هوائية وهي آلة الزكرة في تحريف لكلمة "زرنة"، محافظة على التركيبة الخاصة بالباي وهي 3 عازفين من كل آلة بمندامهم المميز. وكانت جزيرة جربة، ولا تزال، الممثل الأبرز لهذا النوع من الموسيقى نظراً لأهمية الجزيرة من الناحية العسكرية أثناء الحكم العثماني. وقد كان أغلب الموسيقيين آنذاك، من ذوي البشرة السوداء من العبيد. ولم تكن جزيرة جربة هي الوحيدة المعنية بهذا النمط العسكري، إذ أنّ بعض المجموعات من جزر قرقنة وكذلك من مدينة مساكين بالساحل التونسي لعبت نفس الدور، أي طبالة البايات، إما بالمناسبات الرسمية في القصور أو عند تنقل البايات.

صورة 2: طبالة جربة²



¹ TEKIN, Erhhan – DOGRUSOZ, Nilgün, (2018), Mehterhane within the context of cultural memory and revival of traditional in the 20 th century, Electronic Journal of Social Sciences, p.328

بعد انتهاء حكم البايات في تونس، وكما كان الحال أيضا في تركيا بعد سقوط الحكم العثماني، تغيرت الصبغة الموسيقية لهذه المجموعات، من عسكرية إلى اجتماعية، وذلك بتأثير المناسبات الخاصة إلى حدود أيامنا هذه. وأصبح المضمون الموسيقي الذي تقدمه هذه المجموعات بمثابة ترجمة للتنوع الحضاري الذي مرّت به البلاد التونسية عبر العصور وخاصة الأندلسية والإفريقية، هذا مع محافظته طبعاً على بعض الخصائص من الموسيقى التركية.

أهم ما تميّز به الموروث الموسيقي لطبالة الباي هو الصبغة الآلية وغياب الغناء لأغلب ما يقدم من فواصل موسيقية أثناء العرس أو المحفل والتي تسمى نوبات، وهي خاصة من خاصيات الموسيقى التركية العسكرية التي تغيب الكلمة في مجملها. وتنقسم هذه النوبات إلى صنفين، الأول موسيقي بالأساس تقدم فيه نماذج معدّة للاستماع ويبرز من خلالها العازفون قدراتهم التقنية لحنياً أو إيقاعياً. أما الصنف الثاني فيقدم من خلاله العازفون لوحات راقصة مصاحبة لعزفهم.

البعض من هذه النوبات يحتوي كذلك على قوالب موسيقية مازالت تحمل تسميات ذات أصول تركية أو ذات مرجعية عسكرية. نذكر منها بالأساس الشغل الذي يعتبر نقطة مشتركة بين كل من طبالة جربة وقرقنة ومساكن، الشيء الذي يمكن أن يؤكّد الجذور الموسيقية لهذه المجموعات. وعلى اختلاف نظيره الموجود بالتراث الموسيقي الأندلسي، فإن الشغل في موسيقى الطبل، ورغم اعتماده على الطوبع الأندلسية، إلا أنه خال من الغناء ويعتمد على موسيقى آلية لا غير. يمكننا الحديث في هذا الإطار كذلك على قالب موسيقي آلي تحتويه النوبة الموسيقية لطبالة جربة وهو قالب "السلطني" وما يمكن أن تحمله هذه التسمية في علاقة هذه الموسيقى سابقاً بالمراسم أمام السلطان الحاكم.

وفي نفس الإطار، نجد لدى طبالة مساكن قالبا يطلق عليه "السلام" وهو قطعة موسيقية قصيرة في إيقاع سريع وهو عبارة عن تحية موسيقية كانت تعزف أمام السلطان (الباي) في بداية المناسبات الرسمية، وقد حافظت على هذه الصبغة لتصبح في وقتنا الحالي تحية للعريس الملقب كذلك بالسلطان في تقاليد المنطقة. نجد كذلك بعض القوالب الأخرى ذات المرجعية العسكرية ولعل أبرزها "الدواري شوارعي" بمساكن و"الفزاعي" بجربة، وهي قوالب تحمل الصبغة الإخبارية وتتميز بما أساساً آلة الطبل من خلال إيقاعات أو خلايا إيقاعية معينة، وقد كانت تستخدم منذ القدم، وخاصة لدى الشعوب الآسيوية، كطريقة من طرق التخاطب السرية. تبناها العثمانيون عن أجدادهم، واعتمدها كوسيلة من وسائل إعلان الحروب أو التنبيه من الغارات الفجائية. وحافظت التارية، كما كان يطلق عليها في عهد البايات، على طابعها الإخباري، إذ أنه بمجرد عزف إيقاع الفزاعي في جزيرة جربة، أو الدواري شوارعي في مساكن، يكون ذلك عبارة عن إعلان بداية مراسم الاحتفال، ودعوة مفتوحة لأهالي المدينة للمواكبة.

نجد كذلك مع تنوع القوالب الموسيقية، ثراء كبيراً من حيث الإيقاعات المستعملة والتي تحيلنا بدورها إلى أصول موسيقية تركية. في غالب الأحيان لا تحمل هذه الإيقاعات أسماء خاصة بها وتنسب للقالب الموسيقي الذي تصاحبه. ويمكن تقسيم هذه الإيقاعات إلى صنفين، الأول يشمل الإيقاعات الدورية، والتي لازال بعضها، خاصة لدى طبالة جربة، حاملاً لتسميات تركية-عثمانية مثل "العصملي" الذي يشبه قالب الاستفتاح والمصدر في نوبات المألوف التونسي من حيث التركيبية والهيكلة وذلك حسب الدكتور محمود قشاط. أما بالنسبة للصنف الثاني، والذي يمكن ملاحظته في موسيقى طبالة جربة ومساكن، فهو يخص إيقاعات خاصة، ذات صبغة غير دورية، وهي عبارة عن جمل إيقاعية طويلة، تحاكي بالتوازي الجملة اللحنية. وهذا يتطلب بالتأكيد حرفية عالية خاصة وأنا نتكلم عن أكثر من عازف لآلة طبل، كلهم مطالبون بعرف نفس الإيقاع وبنفس الطريقة. وتحيلنا كذلك هذه النوعية من الإيقاعات إلى الموسيقى التركية، والتي كانت ولا زالت تتميز بإيقاعاتها المركبة والطويلة في بعض الحالات. يمكننا أن نذكر منها مثلاً، كل الإيقاعات المصاحبة لقوالب "الحمادي" (طبالة جربة)، وقوالب "الشغل" و"السلام" و"الدواري شوارعي" (طبالة مساكن).

خاتمة:

يمكن لنا، من خلال هذا الموضوع، أن نؤكد مدى أهمية دراسة الفنون عموماً وخاصة الموسيقى في إبراز مدى تطور الثقافات ومدى ثرائها وتنوعها عبر العصور. فمن خلال دراستنا هذه، استطعنا أن نبين مدى تأثير حقبة زمنية هامة ألا وهي الحكم العثماني، في التراث الموسيقي التونسي، وذلك بتطعيمه من حيث الكلمة واللحن والإيقاع بنفس موسيقى تركي. إذ لاحظنا استعمال المألوف التونسي لبعض الكلمات التركية، بالإضافة إلى وجود بعض الألحان، خاصة الآلية منها، في قوالب أو إيقاعات ذات مرجعية تركية-عثمانية أو حتى على شاكلتها. كما لاحظنا اللجوء إلى ربع البعد الصوتي في لهجة موسيقية تركية، وفي تناقض مع ما جاء ببقية الأنماط الموسيقية ذات الأصل الأندلسي في دول المغرب العربي. ولم تخالف الموسيقى الشعبية، وخاصة موسيقى الطبل، هذا التمشي، إذ أبرزت الدراسة الموسيقية لبعض هذه المجموعات، مدى ارتباطها بالموسيقى العسكرية التركية من حيث بعض القوالب والإيقاعات وخاصة الآلات المستعملة.

قائمة المراجع:

- ERGUNER, Kudsi, (1990), *Les janissaires*, France, Auvidis Ethnic.
- ERLANGER, Baron Rodolphe d', (1949), *La musique arabe*, 6 tomes, Paris, Gueuthner.
- GOUJA, Zouhaier, (2007), *Les rythmes dans la tradition musicale de l'île de Jerba*, Le Dictionnaire critique des Identités Culturelles et des Stratégies de Développement en Tunisie, Collection « L'Impensé du temps », 18p.
- GUETTAT, Mahmoud, (1980), *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad.
- GUETTAT, Mahmoud, (2000), *La musique arabo-andalouse : L'empreinte du Maghreb*, Montréal, Fleurs Sociales.
- MONCHICOURT, Charles, (1913), *L'expédition espagnole de 1560 contre l'île de Djerba*, Paris, Ernest Leroux.
- REINHARD, Ursula et Kurt, (1969), *Musique de Turquie*, Paris, Buchet/Chastel.
- SNOUSSI, Manoubi, (2004), *Initiation à la musique tunisienne*, vol. 1, Tunis, SIMPACT.
- TEKIN, Erhhan – DOGRUSOZ, Nilgün, (2018), Mehterhane within the context of cultural memory and revival of traditional in the 20 th century, Electronic Journal of Social Sciences, 20p.

إدارة الموسيقى والفنون الشعبية، (1967)، مجموعة البشائر التونسية، تونس، مطبعة كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار.

السنوسي، المنوبي، (1963)، الثنائي، مجلة الإذاعة، ص8.

الشلي، سعاد، (2007)، الشغل في الموسيقى الشعبية بجزر قرقنة، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى، جامعة صفاقس، تونس.

المصمودي، محمد، (2006)، الفزاعي دراسة تحليلية ومقارنة لنماذج من الخطاب الإيقاعي بالبلاد التونسية، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى، جامعة تونس، تونس.

المعهد الوطني للموسيقى والتمثيل والرقص، (1967)، مجموعة الموشحات والأزجال التونسية، تونس، مطبعة كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار.

ملاحم تأثيرات الموسيقى العثمانية على الموسيقى التونسية

- المعهد الوطني للموسيقى والرقص، (1967)، التراث الموسيقي التونسي، تونس، وزارة الشؤون الثقافية.
- المهدي، صالح و المرزوقي، محمد، (1981)، المعهد الرشيدى للموسيقى التونسية، تونس، الشركة التونسية لفنون الرسم.
- المهدي، صالح، (1983)، تأثير الموسيقى التركية على الموسيقى العربية، مجلة الحياة الثقافية، 30ص.
- زغندة، فتحي، (2007)، الآلات المستعملة في الموسيقى التونسية، مجلة الحياة الثقافية، 18ص.
- عبد الوهاب، حسن حسني، (1981)، ورقات، القسم الثاني، تونس، مكتبة المنار.
- قطاط، محمود، (1986)، من ملامح التراث الموسيقي بجزيرة جربة، جمعية المحافظة على جزيرة جربة، 53ص.
- وزارة الثقافة، (2005)، غاية السرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء، تونس، الدار العربية للكتاب.