

Maroc
ANTHOLOGIE DU MELHÛN
Tradition vocale citadine



Morocco
ANTHOLOGY OF MELHÛN
Vocal tradition in the cities

***Chanteurs/Singers/Munshidin
et/and percussions***

**Haj Hussein Toulali
Abdelkarim Guennoun
Muhammad Berrahal
Hussein Ghazali
Muhammad Dallal
Muhammad Soueita
Haj Muhammad Bensaid
Abdallah Ramdani
Said Guennoun**

Violons/Violins/Kamân
**Muhammad al-Wali
Abdelrahim al-Khumsî
Al-Hadi as-Sabti
Muhammad al-Kheddiwi**

Luths/Lutes/ʿŪd
**Hammad ʿAmmour
Al-Mahdi Belʿabbas**

Luth/Lute/Swisdi
Ahmad Benslam

Luth/Lute/Hajhûj
Muhammad Naseh

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements effectués par Pierre Simonin au Studio Son et Lumière de Casablanca le 26/01/1990.
Direction artistique, Ahmad Souhoum. Coordination, Ahmed Aydoun. Réalisation, Pierre Bois.
Notice, Béchir Odeimi d'après Abdelaziz Benabdjlil et Abbas Jirari. Traduction anglaise, Josephine De
Linde. Illustration de couverture, Françoise Gründ. Prémastérisation, Frédéric Marin / Translab.
Pressage, Disctronics. © et © 1990-2000 Maison des Cultures du Monde / Ministère de la Culture du
Royaume du Maroc.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (dir. Chérif Khaznadar).

Maroc

ANTHOLOGIE DU MELHÛN

Tradition vocale citadine

Le *melhûn*, à l'origine pure création littéraire, s'est imposé comme un art poétique aujourd'hui connu au Maroc sous le nom de *qassîda* du *zajal*. Associé à la musique, le *melhûn* s'est très vite propagé à travers le pays où il a acquis une notoriété inégalable, particulièrement dans les milieux de travailleurs, commerçants et artisans.

Les manuscrits de musique arabe se référant au Maroc ne mentionnent pas le terme *melhûn*. Ibn al-Darrâj (xiii^e siècle) dans son *Kitâb al-îmtâ' wa-l-intifâ' fi mas'alat samâ' al-samâ'* (*Le livre de la jouissance et du profit de l'écoute de la musique*) cite plus de trente et un instruments de musique utilisés ou connus au Maroc mais ne fait état d'aucune forme musicale populaire. Plus tard, al-Wansharîsî (mort en 1549) dans sa *Urjûza fi t-tabâ'î' wa-t-tubr wa-l-usûl* (poème sur les modes musicaux et les rythmes), al-Ha'ik (xviii^e siècle) dans son recueil *Kumâsh*, ou encore Ibn at-Tayyîb al-'Alamî dans *Al-anîs al-mutrîb* ne font également aucune référence au *melhûn*.

Ce désintérêt de la littérature musicologique marocaine à l'encontre du *melhûn* ne contredit néanmoins pas l'existence de cette forme musicale basée sur une *qassîda* (poème) dont le vocabulaire et les tournures de phrases mêlent l'arabe classique vulgarisé et le dialecte

marocain. Par ailleurs, des études musicologiques et littéraires récentes montrent en fait que le *melhûn* puise ses sources dans les chansons populaires et vraisemblablement dans le *zajal*.

À l'époque des Almohades (1147-1269) et parallèlement aux *muwashshahât*, une nouvelle forme apparaît, le *zajal* marocain ou *lagriha*, qui ne tient pas compte des règles de la grammaire classique. Cette forme se voit peu à peu transformée par l'adjonction de nouvelles formules rythmiques et, à l'époque des Wattasides (1471-1554), Hammad al-Hamrî crée la *harba*, sorte de refrain qui marque la fin de chaque partie de la *qassîda*.

Aux xvi^e et xvii^e siècles, sous les Saadiens, le *melhûn* s'enrichit de formes nouvelles : *mubayyat*, *maksûr l-jnâh*, *muchattab* et *sûsi*.

C'est également à cette époque que grandit un mouvement de renouvellement et de création intense qui va marquer le *zajal* marocain et le *melhûn*. Ainsi naissent les *surûf*, procédés subsidiaires employés par les chanteurs pour produire plus d'effet sur l'auditoire et surtout pour redresser le rythme. Al-Maghrâwî (xvi^e-xvii^e s.) crée, à partir d'un mot sans signification : *dân*, des vers qui serviront de base de versification pour les poètes marocains populaires, comme par exemple : *Dân dâni yâ dâni*

dân dân yâ dân... De même, al-Masmûdî (XVII^e s.) s'appuie sur un autre mot dépourvu de signification, *mâlî*, pour remplir ce rôle : *Lâlâ yâ mawlâti lâlâ w-yâ mâli mâli...* D'autres mots, également non-signifiants, remplissent une fonction purement rythmique ou versificatrice (*rada*, *sayyidna*, *lâla mawlâti...*), remédiant ainsi à l'insuffisance du texte dans la phrase musicale.

D'autres apports vont enrichir le *melhûn* : l'apparition du *zajal sufi* avec Ben Yajîsh at-Tâzî et Ben 'Allâl al-Marrâkishî à partir du XVII^e siècle, et la migration des poètes populaires algériens fuyant l'occupation turque.

C'est à Tafilalet qu'émergent les premiers maîtres du *melhûn*. D'autres lieux célèbres seront aussi des foyers de rayonnement de cette forme poético-musicale : la *zâwiya* (terme désignant une confrérie religieuse et le lieu où elle officie) de Jazûli à Marrakech, le salon privé de Muhammad ben Sliman et la *zâwiya* de Sidi Qaddur al-'Alami à Meknès au XVIII^e siècle, la *zâwiya* al-Harraqiyya à Rabat, la *zâwiya* al-Chaqquriyya à Chawen...

LA QASSÏDA

La *qassïda* (*taqssïda* en dialecte marocain) du *melhûn* repose sur deux éléments essentiels : les ouvertures qui la précèdent et les parties qui la composent.

Les ouvertures

Un prélude instrumental (*taqssîm*) de rythme libre et exécuté en solo sur le *'ûd* ou le violon

s'impose avant l'intervention de l'orchestre qui interprète ensuite une chanson appartenant à l'une des trois formes reconnues : la *sarrâba*, le *mawwâl* ou la *tamwila*. La plupart des auteurs de *sarrâba* étant inconnus, on l'appelle couramment *sarrâba hrâmiya* (voleuse, bâtarde). La *sarrâba* est une courte chanson interprétée dans le même mode musical que la *qassïda*, et constituée de quatre parties: *dkhûl*, *nâ'ûra*, *abyât*, *radma*.

Les parties de la qassïda

- *al-aqsâm* : il s'agit de couplets chartés en solo et entrecoupés par le refrain *harba* ;
- *al-harba*, dont l'origine remonte au XVI^e siècle, est un refrain repris entre les couplets par les *sheddâda* (groupe de chanteurs et d'instrumentistes-chanteurs) ;
- *al-drîdka* peut être considérée de manière simplifiée comme la *harba* reprise sur un rythme accéléré pour annoncer la fin de la *qassïda*.

LES MODES MUSICAUX

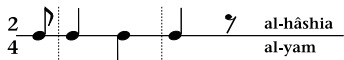
Le *melhûn* a largement bénéficié de l'influence de la musique andalouse *al-âla* en adoptant plusieurs de ses modes. On peut distinguer deux catégories, les modes de base qui sont au nombre de six : *Istihlâl*, *Ramal al-mâya*, *Hijâz*, *Sîkah*, *'Irâq 'ajjam*, *Isbihân*, et les modes secondaires : *Hsîn*, *Inqilâb ramal*, *Hamdân*, *Rasd*, *Msharqî* qui se manifestent sporadiquement dans le courant d'une *qassïda*. À cela s'ajoutent quelques modes en usage au Moyen-Orient : *Rast*, *Bayâtî*, *Sîghâh*.

LES RYTHMES

Les principaux rythmes du *melhûn* sont au nombre de trois : *gubbâhî*, *haddârî* et *driidka*.

Les maîtres du *melhûn* utilisent deux méthodes pour battre la mesure pendant le chant : le battement des mains *ar-rash* et le jeu des instruments à percussion, notamment de la *târîja* (petit tambour calice en terre) qui est l'instrument le plus usité dans le *melhûn* comme dans d'autres formes de musique populaire marocaine. La tradition veut qu'il y ait deux groupes d'instrumentistes jouant de la *târîja* : l'un d'eux joue au milieu de la peau, ce qui donne un son rond et résonnant (*al-yam*), l'autre joue sur les bords de la *târîja*, libérant un son sec et clair (*al-hâshia*). Ces deux groupes s'opposent surtout dans les répons instrumentaux (*jawab*).

• rythme *haddârî* utilisé dans le corps de la *qassîda* :



• rythme *driidka* clôturant la plus grande partie des *qassîda* :



• rythme *gubbâhî*, utilisé dans la *sarrâba* et à la fin de certaines *qassîda* à la place du *driidka* :



L'ORCHESTRE DU MELHÛN

L'orchestre du *melhûn*, qui ignore les instruments à vent, se répartit en deux groupes : les instruments à cordes et les instruments à percussion.

Les instruments à cordes :

- le luth *ûd*, doté de six cordes dont cinq sont doubles et une (la plus grave) est simple.
- le violon *kamân*, joué de la même manière que dans l'orchestre de musique andalouse *al-âla*, c'est-à-dire posé verticalement sur le genou.
- le petit luth populaire *swîsdî* ou *swisen*, au timbre aigu et sec, qui fait partie de la famille des *gambri*, et dont les trois cordes sont accordées de la manière suivante :



- le luth *hajhûj*, au son grave, le plus grand des trois instruments de la famille des *gambri* (on y trouve également le *farkh* de taille moyenne), et qui accordé ainsi :



La percussion est tenue par le *munshid* (chanteur soliste) et les *reddâda* (chœur). Elle comprend le petit tambour calice en terre *târîja*, le tambour calice de taille moyenne *darbûka* et les cymbalettes de cuivre *handqa*.

La présente anthologie, enregistrée en 1990, réunit quelques-unes des œuvres les plus marquantes du répertoire de *melhûn* interprétées

par ses artistes les plus éminents, dont certains sont aujourd'hui disparus.

LES QASSÂ'ID

CD I

[1] Al-^cArsa 17'19"
«Le jardin des délices»
d'al-Thâmî Lamdaghrî (mort en 1856)
par Abdelkarim Guennoun, de Fès.
• Premier couplet :
*«Ouvre tes yeux,
Goûte les délices et la nature généreuse
De ce jardin paradisiaque.
Les branches des arbres merveilleux s'entrelacent
Comme des amoureux qui se retrouvent
Et chancèlent, ivres de bonheur.
Le sourire des fleurs, mêlé aux larmes de la rosée
Rappelle le mélancolique échange
D'un amant triste et de sa riieuse bien-aimée.
Les oiseaux chantent sur les branches
Comme autant de luths et de rebabs.»*
• Refrain :
*«Ô jardin, sois bienheureux,
Tu es habité par le meilleur des habitants de
Tîba [La Mecque].»*

[2] As-Sarkha 12'53"
«Le cri»
de ^cAbdel Qâder al-^cAlamî (mort en 1849)
par Muhammad Berrahal, de Salé.

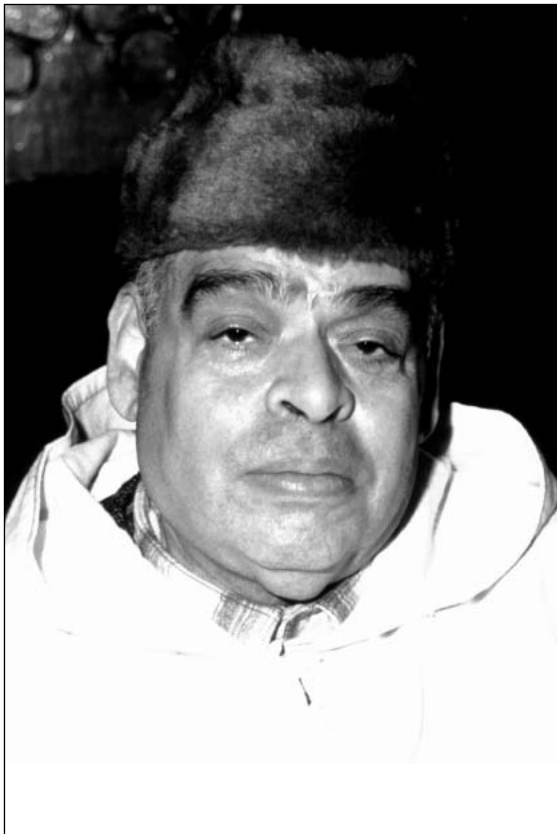
[3] Al-Harrâz 34'09"
«Le cerbère»
de ^cAli al-Baghdâdî (mort en 1786)
par Haj Hussein Toulali, de Meknès.
• Premier couplet :
*«Je me suis présenté sous les traits d'un seigneur,
Précédé de tambours, de drapeaux et d'étendards,
Et suivi d'un cortège chargé de cadeaux somptueux.
Je forçais tant le respect, en cette fin de journée,
Qu'al-Harrâz ne pouvait me refuser sa porte.
Pourtant il s'enferma, se dérochant à son devoir
d'hôte.»*
• Refrain :
*«Pourquoi al-Harrâz ne me fait point confiance ?
Il est tout le temps aux aguets,
Et ne me laisse aucune chance de l'approcher.»*

Le reste du récit décrit les ruses entreprises par les deux amants pour contourner la sévérité d'al-Harrâz et faire triompher l'amour.

CD II		CD III	
[1] Al-Damlîj	30'28"	[1] As-Sâqî	18'50"
«Le bracelet»		«L'échanson»	
d'al-'Isâwî Fellous (XX ^e siècle)		de 'Abdel Qâder al-'Alamî (mort en 1849)	
par Hussein Ghazali, de Fès.		par Abdallah Ramdani, de Meknès.	
[2] Al-Gnâwi	17'15"	[2] Tâliq al-masrûh	12'53"
«L'esclave noir»		«La beauté rayonnante»	
d'al-Thâmî Lamdaghrî (mort en 1856)		d'al-Thâmî Lamdaghrî (mort en 1856)	
par Said Guennoun, de Fès.		par Muhammad Soueita, de Marrakech.	
[3] Latifa	14'37"	[3] Kîf yiwâssî	14'52"
d'Ahmad Souhoum (XX ^e siècle)		«Comment compatir ?»	
par Muhammad Dallal, de Marrakech		de 'Abdel Qâder al-'Alamî (mort en 1849)	
		par Abdelkarim Guennoun, de Fès.	
		[4] Al-Yâqûta	14'03"
		«La perle»	
		de Muhammad ben Sliman (mort en 1797)	
		par Haj Muhammad Bensaid, de Salé.	



*L'ensemble
de melhûn.
Melhûn
ensemble.*



*Abdelkarim Guennoun
doyen des chanteurs de melhûn
the eldest among melhûn singers.*

Morocco

ANTHOLOGY OF MELHÛN

Vocal tradition in the cities

The *melhûn*, originally a pure literary creation in Morocco as the *qassîda* of *zajal*. Combined with music, the *melhûn* quickly spread across the country where it acquired unequalled fame, particularly among workers, craftsmen and shopkeepers.

Manuscripts of Arabic music referring to Morocco do not mention the term *melhûn*. Ibn al-Darrâj (13th c.) in his *Kitâb al-îmtâ' wa-l-intifa' fî mas'alat samâ' al- samâ'* (*The Book of Pleasure and Benefit in Listening to Music*) names more than 31 musical instruments used or known in Morocco, but makes no mention of any folk musical form. Later, al-Wansharîsî (d. 1549) in his *Urjûza fî t-tabâ'î' wa-t-tubû' wa-l-usûl* (a poem on musical modes and rhythms), al-Ha'ik (18th c.) in his book *Kunnâsh*, or even Ibn at-Tayyib al-'Alamî in *Al-anîs al-mutrib* do not make any reference to it either.

This absence of the term *melhûn* in Moroccan musicological literature does not however contradict the existence of this musical form based on a *qassîda* (poem) in which the vocabulary and turn of phrase blend vulgarised classical Arabic and the Moroccan dialect. Moreover, recent musicological and literary studies show in fact that the *melhûn* draws its sources from folk songs, most probably in the *zajal*.

At the time of Almohades (1147-1269) and parallel to the *muwashshahât*, a new form appeared, the Moroccan *zajal* or *lagriha*, which does not take into account the rules of classical grammar. This form gradually became transformed by the addition of new rhythmic formulae and, at the time of Wattasides (1471-1554), Hammâd al-Hamrî created the *harba*, a kind of refrain marking the end of each part of the *qassîda*.

In the 16th and 17th centuries, under the Saadians, new forms – *mubayyat*, *maksûr l-jnâh*, *muchattab* and *sûsi* – enriched the *melhûn* even further.

It was also at this period that a movement of renewal and intense creation grew up which was to mark the Moroccan *zajal* and the *melhûn*. This gave rise to the *surûf*, subsidiary procedures employed by singers to produce and even greater effect on the audience and above all to correct the rhythm. From a meaningless word: *dân*, Al-Maghrâwî (16th-17th c.) created verses which were used as the basis for verse-writing by Moroccan folk poets. For example: *Dân dâni yâ dâni dâni dâni yâ dâni...* In the same way, al-Masmûdî (17th c.) used another meaningless word: *mâlî* to fulfil this role: *Lâlâ yâ mawlâtî lâlâ w-yâ mâli mâli...* Other words, equally devoid of meaning, fulfil a purely

rhythmic of versifying function (*rada, sayyid-na, lâla mawlâti...*), thereby compensating for the lack of text in a musical phrase.

Other elements were to enrich the *melhûn*: the appearance of *zajal sufi* with Ben Yajîsh al-Tâzî and Ben ʿAllâl al-Marrâkishî from the 17th century onwards, and the migration of folk Algerian poets fleeing Turkish occupation.

The first masters of the *melhûn* came from Tafilalt. Other famous places were also centres from which this poetico-musical form spread: the *zâwiya* (a term designating a religious brotherhood and the place where they officiated) of Jazûli in Marrakesh, the private salon of Muhammad ben Sliman and the *zâwiya* of Sidi Qaddur al-ʿAlami in Meknes in the 18th century, the *zâwiya* al-Harraqiyya in Rabat, the *zâwiya* al-Chaqquriyya in Chawen...

THE QASSÎDA

The *qassîda* (*laqsîda* in Moroccan dialect) of the *melhûn* is based on two essential elements: the overtures preceding it and the parts of which it is composed.

The overtures

An instrumental prelude (*taqsîm*) in free meter, played solo on the lute (*ʿûd*) or the violin must be played before the entry of the orchestra which then plays a song belonging to one of three acknowledged forms: the *sarrâba*, the *mawwâl* or the *tamwîla*. Since most *sarrâba* authors were unknown, it is often called *sarrâba hrâmiya* (thief, bastard).

The *sarrâba* is a short song performed in the same musical mode as the *qassîda*. It consists of four parts: *dkhûl, nâʿûra, abyât, radma*.

Parts of the qassîda

- *al-aqsâm*: verses sung solo interrupted by the *harba* refrain;
- *al-harba*, the origin of which goes back to the 16th century, is a refrain taken up between the verses by the *sheddâda* (group of singers and instrumentalist-singers);
- *al-dridka* may be considered a simplified form, like the *harba*, taking off from an accelerated rhythm to announce the end of the *qassîda*.

MUSICAL MODES

The *melhûn* has greatly benefitted from *al-âla* classical andalusian music, adopting several of its modes. Two categories may be distinguished, the six basic modes: *Istihlâl, Ramal al-mâya, Hijâz, Sîkah, ʿIrâq ʿajjam, Isbihân*, and the secondary modes: *Hsîn, Inqilâb ramal, Hamdân, Rasd, Msharqî*, which appear from time to time during a *qassîda*. To these should be added some other modes in use in the Middle East, such as *Rast, Bayâti, Sîgâh*.

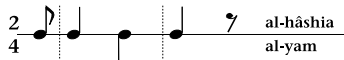
RHYTHMS

There are three main *melhûn* rhythms: *gub-bâhî, haddâri* et *dridka*.

Masters of *melhûn* use two methods for keeping time during a song: beating or clapping hands, *ar-rash*, and the range of percussion

instruments, notably the *ta'rīja* (small goblet drum made of clay) which is the instrument most commonly used in the *melhûn* as in other forms of folk music. Tradition has it that two groups of instrumentalists play the *ta'rīja*; one of them playing on the centre of the skin, which produces a full, resonant sound (*al-yam*), the other using the edges of the *ta'rīja*, to give a dry, clear sound (*al-hâshia*). These two groups contrast with one another above all in the instrumental responses (*jawab*).

- the *haddâri* rhythm used in the central part of the *qassîda* :



- the *drîdka* rhythm brings to an end most of the *qassîda* :



- the *gubbâhî* rhythm, used in *sarrâba* and at the end of certain *qassîda*, in place of the *drîdka* :



THE MELHÛN ORCHESTRA

The *melhûn* orchestra, which has no wind instruments, is divided up into two groups: stringed instruments and percussion instruments.

Stringed instruments :

- the *'ûd*, a six-strings lute, five of which are double and one (the lowest in pitch) simple.
- the violin or *kamân*, played in the same way as in the *al-âla* andalusian orchestra, that is to say placed vertically on the knee.
- the *swîsdi* or *swisen*, small folk lute, with a high, dry sound, which is the higher instruments of the *gambri* family. Its three strings are tuned as follows:



- the *hajhûj*, with its low-pitched sound, is the biggest instrument of the *gambri* family (the medium-sized *farkh* being the third member), it is tuned thus:



Percussion instruments are held by the *munshid* (solo singer) and by the *reddâda* (choir). They are composed of the small goblet drum *ta'rīja*, the medium-sized goblet drum *darbûka*, and the *hanqa*, small brass cymbals.

This anthology, recorded in 1990, presents some of the major works of *melhûn* repertoire, performed by its most prominent artists, some of whom have passed away since then.

THE QASSÂ'ID

CD I

[1] Al-ʿArsa 17'19"

"The garden of delights"

written by al-Thâmî Lamdaghrî (d. 1856)
sung by Abdelkarim Guennoun, of Fes.

• First verse:

*"Open your eyes
Taste the delights and generous nature
Of this heavenly garden.
The branches of wonderful trees intertwine
Like two lovers meeting again
And totter about, heady with happiness.
The smile of flowers, mingled with the tears of the dew*

*Recall the melancholic exchange
Of a sad lover and his joyous beloved.
Birds sing in the branches
Like as many lutes and rebabs."*

• Refrain:

*"Oh garden be blessed
Tiba's [Mecca] finest inhabitant lives in you."*

[2] As-Sarkha 12'53"

"The cry"

written by ʿAbdel Qâder al-ʿAlamî (d. 1849)
sung by Muhammad Berrahal, of Sale.

[3] Al-Harrâz 34'09"

"Cerberus"

written by ʿAli al-Baghdâdî (d. 1786)
sung by Haj Hussein Toulali, of Meknes.

• First verse:

*"I presented myself with all the trappings of a great lord,
Drums, flags and standards went before me,
My entourage followed bearing sumptuous gifts.
By the end of that day, such was the respect due to me,
That al-Harrâz could not refuse to receive me
And yet, he shuts himself in, shirking his duties as a host."*

• Refrain:

*"Why does al-Harrâz no longer have confidence in me?
He is always on the watch,
Making it impossible for me to get near her."*

The rest of the story describes the cunning employed by the two lovers to get around al-Harrâz's severity so that love can triumph.

CD II

[1] Al-Damlīj 30'28"
"The bracelet"

written by al-ʿIsāwī Fellous (20th century)
sung by Hussein Ghazali, of Fes.

[2] Al-Gnāwi 17'15"
"The black slave"

written by al-Thāmī Lamdaghrī (d. 1856)
sung by Said Guennoun, of Fes.

[3] Latifa 14'37"
written by Ahmad Souhoum (20th century)
sung by Muhammad Dallal, of Marrakesh.

CD III

[1] As-Sâqī 18'50"
"The cup bearer"

written by ʿAbdel Qâder al-ʿAlamī (d. 1849)
sung by Abdallah Ramdani, of Meknes.

[2] Tâliq al-masrûh 12'53"
"The radiant beauty"

written by al-Thāmī Lamdaghrī (d. 1856)
sung by Muhammad Soueita, of Marrakesh.

[3] Kīf yiwâssī 14'52"
"How to feel compassion?"

written by ʿAbdel Qâder al-ʿAlamī (d. 1849)
sung by Abdelkarim Guennoun, of Fes.

[4] Al-Yâqûta 14'03"
"The pearl"

written by Muhammad ben Sliman (d. 1797)
sung by Haj Muhammad Bensaïd, of Sale.

Maroc • Anthologie du Melhûn

Morocco • Anthology of Melhûn

Compact Disc I

1. **Al-ʿArsa**, Le jardin des délices / The garden of delights 17'19"
Comp. Al-Thâmi Lamdaghrî (d. 1856) – interpr. Abdelkarim Guennoun
2. **Al-Sarkha**, Le cri / The cry 12'53"
Comp. ʿAbdel Qâder al-ʿAlamî (d. 1849) – interpr. Muhammad Berrahal
3. **Al-Harrâz**, Le cerbère / Cerberus 34'09"
Comp. ʿAli al-Baghdâdi (d. 1786) – interpr. Haj Hussein Toulali

Compact Disc II

1. **Al-Damlîj**, Le bracelet / The bracelet 30'28"
Comp. Al-ʿIsâwî Fellous – interpr. Hussein Ghazali
2. **Al-Gnâwî**, L'esclave noir / The black slave 17'15"
Comp. Al-Thâmi Lamdaghrî (d. 1856) – interpr. Saïd Guennoun
3. **Latifa** 14'37"
Comp. Ahmad Souhoum – interpr. Muhammad Dallal

Compact Disc III

1. **As-Sâqî**, L'échanson / The cup bearer 18'50"
Comp. ʿAbdel Qâder al-ʿAlamî (d. 1849) – interpr. Abdallah Ramdani
2. **Tâliq al-masrûh**, La beauté rayonnante / The radiant beauty 12'53"
Comp. Al-Thâmi Lamdaghrî (d. 1856) – interpr. Muhammad Soueita
3. **Kîf yiwâssî**, Comment compatir ? / How to feel compassion? 14'52"
Comp. ʿAbdel Qâder al-ʿAlamî (d. 1849) – interpr. Abdelkarim Guennoun
4. **Al-Yâqûta**, La perle / The pearl 14'03"
Comp. Muhammad ben Sliman (d. 1797) – interpr. Haj Muhammad Bensaid