

LES ARCHIVES DE LA MUSIQUE ARABE

CAFÉS CHANTANTS DU CAIRE - Vol. I

طقاطيق المقاهي في العشرينات / القاهرة

- | | | | |
|-----------------------|-------------------------|---------------------|---------------------------|
| ABD AL-LATIF AL-BANNA | عبد اللطيف أفندي البنا | 7. KHAFIF KHAFIF | خفيف خفيف |
| 1. EH RA'YAK | 5'51 ايه رايك في خفاقتي | ZAKI MURAD | زكي أفندي مراد |
| 2. MA TKHAFSH °ALAYYA | 6'12 ما تخافش عليّ | 8. HATILI YAMMA | 6'36 هاتيلي يامة عصفوري |
| 3. ERKHI S-SETARA | 6'32 أرخي الستارة | 9. YA BENT EL°AMM | 6'50 يا بنت العمّ |
| 4. YA MA NSHUF | 7'30 يا ما نشوف حاجات | 10. WE GANNENTENI | 6'50 وجنّنتني يا بنت |
| SALIH ABD AL-HAYY | صالح أفندي عبد الحمي | AMIN HASANAYN | الشيخ أمين حسن بن سالم |
| 5. ABUHA RADI | 6'10 أبوها زاخي | 11. EW'A TEKALLEMNI | 6'40 اوهي تكلمني بابا جاي |
| 6. YEKUN FE °ELMEK | 7'20 يكون في علمك | | |

Minutage total : 72'24

Texte de présentation français et anglais : F. Lagrange
SACEM / SDRM

نادي الاسطوانة العربية

CLUB DU DISQUE ARABE

Production & distribution :

67, Rue Robespierre - CAP 136 — 93558 Montreuil cedex — Tél. : 49 88 24 24



3 353140 112919

VOL. I



AAA 099

Conception et présentation :
Frédéric LAGRANGE

Illustration : J. Collin

ARCHIVES DE LA MUSIQUE ARABE

Les cafés chantants du Caire, vol 1

Jusqu'aux dernières années du XIXe siècle, l'espace musical égyptien se divisait entre une musique de cour raffinée réservée à une élite, interprétée par des musiciens prestigieux, et la musique folklorique, rurale ou citadine, destinée à un large public et produite par des professionnels souvent anonymes. Si le discours musical des artistes populaires était clairement plus pauvre que les chef-d'œuvres produits par l'école khédiviale, la thématique vivante des chants était la seule expression artistique des soucis quotidiens d'une population confrontée à la modernité européenne et à la colonisation. Deux événements devaient venir transformer cet

univers musical : l'apparition de la scène dans les dernières années du siècle, et la rapide pénétration de l'industrie du disque à partir de 1903.

Les cafés chantants étaient un phénomène typique du Caire dès la première partie du XIXe siècle. Autour des jardins à l'anglaise de l'Azbakiyya (commandés par le Khédive Ismâ'îl), les cafetiers s'attachaient le service d'un chanteur renommé qui attirait les clients avec son répertoire de musique savante. Sous l'influence des cafés-concerts à l'europpéenne, importés par les communautés étrangères, et suite à l'ouverture de nombreuses salles de théâtre au Caire à partir des années 1880, le café chantant ouvert sur l'extérieur se transforma au tournant du XXe siècle en établissement fermé et payant, dans lequel un spectacle sur scène, incluant chanteurs, danseuses et divers numéros, était offert à un public essentiellement masculin. Parfois, une aile séparée par un voile pudique permettait aux épouses d'hommes aux idées libérales d'assister incognito au concert d'un grand chanteur. Naturellement, le répertoire savant était réservé aux établissements réputés, tandis que des

almées de mœurs discutables se produisaient dans des cabarets malfamés de la rue °Imad al-Dîn et du quartier de Rôd al-Farag.

Le succès des femmes sur la scène et la popularité de leurs ritournelles, les "taqtâfiq" (singulier *taqtûqa*), incitèrent les chanteurs à adopter progressivement ces anciens chants de mariage dont la verveur du propos surprenait et tranchait avec les éternelles amours déçues du répertoire noble. Jouées par des ensembles-*takht* de qualité, interprétées par des chanteurs capables d'improvisation, ces pièces légères finirent par menacer l'édifice pourtant neuf de la musique de cour. L'industrie du 78 tours, qui avait jusqu'à la première guerre mondiale enregistré l'ensemble du répertoire savant, poussa les auteurs, les compositeurs et les chanteurs qu'elle liait par contrat à s'engager dans la chanson légère. En contrepartie, le niveau musical de la taqtûqa progressa notablement, et les techniques de chant héritées de l'école de Hâmûlî furent mises à profit dans cet art naissant de la "variété" : une musique accessible au plus grand nombre, simple dans son parcours mélodique comme dans ses textes, mais exécutée par des

professionnels reconnus. Du lendemain de la Grande-Guerre au milieu des années 30, la taqtûqa régna sans partage sur la scène musicale égyptienne. Coquine, parfois aux franges (orientales) de la grivoiserie, la chanson légère provoquait le désespoir des tartuffes bien-pensants et plus légitimement celui des amateurs de chant savant qui voyaient avec inquiétude se perdre l'art de l'improvisation modale dans des compositions calibrées pour les six minutes du 78 tours.

La *taqtûqa* ancienne (celle des almées et des mariages) est souvent composée d'un refrain et d'une multitude de couplets en langue dialectale archaïque, formés d'un ou deux vers sur une mélodie simpliste et de faible amplitude. Le 78 tours mena à un produit standardisé loin du modèle initial : la pièce s'ouvre par un refrain placé sur une longue phrase mélodique, chanté par un *mutrib* éventuellement accompagné du chœur des *madhhabgeyya*. Suivent quatre ou cinq couplets en dialecte cairote moderne, chantés en solo. Chaque couplet se déroule sur une même mélodie, distincte de celle du refrain. Usuellement sur le rythme *wahda* (4/4), la pièce est parfois traversée de sections syncopées en *maqsim*.

Si les pièces des années 20 ne réclament pas dans leur exécution une créativité interprétative, notons qu'elles exigent une tessiture et une justesse sans rapport avec les naïves ritournelles d'antan. Les variations mélodiques de la musique savante sont remplacées par des pirouettes ornamentales, seul espace de virtuosité laissé au chanteur. L'introduction de mélodies différentes dans chaque couplet n'apparut que dans les années 30 et devait marquer le passage de l'ère de la *taqtûqa* à celle de la chanson de variété moderne.

Au delà de mélodies simples mais touchantes, de voix parfois sublimes, ce sont surtout les textes qui font de la *taqtûqa* d'après-guerre un phénomène unique dans l'histoire de la musique égyptienne. Trop souvent décriés pour leur bancalité ou leur inconvenance, ce sont des témoignages irremplaçables sur les interrogations d'une société en pleine évolution et qui exprime son désir, sa sexualité, ses débats sur le rôle de la femme. Le triomphe de la variété sentimentale dans les années 30 signifia la fin de cette irruption du social dans la chanson.

ABD AL-LATIF AL-BANNA (1884-1969)

Bulbul Misr (le Rossignol de l'Égypte), *Amir al-mughanniyîn* (Prince des Chanteurs). °Abd al-Latif al-Bannâ fut durant les années 20 la coqueluche du Caire. Paysan, né dans la région de Shabrâkhît, il commença une classique carrière de *munshid* (hymnode) et de lecteur du Coran en tentant sa chance dans la capitale en 1908. A la veille de la guerre, il abandonna caftan et turban pour s'installer comme chanteur, accompagné d'un *takht*, exploitant dans le domaine profane le succès que lui avait valu sa voix aigue aux intonations féminines. Formé à l'école savante, il devint le fleuron de la compagnie Baidaphon dans les années 20. Voyant le profit qu'elle pouvait tirer de sa voix, la firme l'orienta vers le répertoire léger. Seul chanteur n'arborant pas les réglementaires moustaches, il interprétait des textes composés au féminin dans lesquels il se présentait comme une coquette séduisant les hommes sans vergogne. Ses contemporains se souviennent des mimiques équivoques qui accompagnaient ces polissonneries, qui le placent à mi-chemin entre Mayol et le souvenir des

chanteurs *mukhannathîn* (efféminés) de l'ère abbasside. Quittant le premier rang des célébrités médiatiques dans les années 30, il continua une carrière de chanteur pour mariages avant de rentrer dans son village en 1939 et de se marier, à la surprise générale. Il ne devait revenir au Caire qu'épisodiquement, au début des années 60, de nouveau vêtu du caftan et du turban, prêtant sa voix à des ensembles religieux. Il mourut oublié dans son village, en 1969.

1/Eh ra'yak fe khafatî (Tu ne me trouves pas mignonne?).

Taqtûqa en modes *gahârkâh* et *sabâ*. Auteur et compositeur inconnus (Muhammad al-Qasabgî?). Enregistrement vers 1930.

Une jeune aguicheuse, dont la légèreté est "*douce comme du sirop*" et dont les charmes sont "*dilikât*" assure être une hourie échappée du Paradis. "*Mes amants sont prêts à s'humilier, mais je ne cesse de les narguer*" assure °Abd al-Latif al-Bannâ, qui, au sommet de son art, use de procédés d'ornementation typiquement féminins, comme ces contractions de la glotte suivies d'un soupir sensuel.

2/Ma tkhafsh-e °alayya (T'en fais pas

pour moi).

Taqtûqa en mode *higâzkâr*. Texte du Shaykh Yûnus al-Qâdî, composition de Zakariyyâ Ahmad (1896-1961). Enregistrement vers 1925.

Egalement interprété par la "*Sultane du Chant*" Munîra al-Mahdiyya, cet hymne de grande coquette provoqua dans la presse des articles fulminants chez les bien-pensants. Popularisant pour un public masculin un fantasme de femme libre aux franges de la prostitution, c'est le monologue d'une almée enflammée qui avoue s'enfermer sous la moustiquaire et se jeter sur la photo de son bien-aimé. Elle l'assure que sa maison flottante sur le Nil n'a pas de gardien et que personne ne l'attrapera, puis affirme bien haut que "*Quand j'aime, je me fiche bien de Papa*". Promettant une nuit agitée dans une felouque, elle précise qu'en amour elle a le "*baccalauréat*". L'emploi de termes précieux empruntés au français est un ressort comique fréquent dans la *taqtûqa*.

3/Erkhi s-setâra (Tire le rideau).

Taqtûqa en mode *sabâ*. Texte du Shaykh Yûnus al-Qâdî, composition de Zakariyyâ Ahmad. Enregistrement vers 1925.

Comme la pièce précédente, ce texte fut écrit par un lettré azharite débauché par l'industrie du disque, auteur de la plupart des textes libertins. Al-Bannâ se change en dévergondée demandant à son amant de tirer les rideaux, afin que les voisins ne remarquent rien. La mention des soirées arrosées et les sous-entendus sexuels implicites confèrent à cette chanson une odeur de soufre dans le Caire pudique des années 20 : les chants de femmes étaient parfois plus lestes, mais ne bénéficiaient pas de la publicité et de la diffusion du 78 tours. Notons dans le refrain un jeu de mot politique de Bannâ qui, en lançant un "*Qu'est-ce qu'on se marre, qu'est-ce qu'on s'amuse*", introduit le terme "*sa°diyyîn*" qui peut se comprendre comme "bon-vivants" ou partisans de Sa°d Zaghlûl, le leader nationaliste de la révolution de 1919 exilé par les Anglais. Couverture patriotique pour texte polisson?

4/Ya ma nshûf hagât tegannen (On voit des choses qui rendent dingue).

Taqûtûqa en mode *gahârkâh*. Auteur et compositeurs inconnus. Enregistrement vers 1927.

Ce texte savoureux reflète le choc provoqué par la coupe de cheveux "à la

garçonne" que les bourgeoises du Caire adoptèrent, à la suite des dernières modes de Paris et des vedettes du cinéma muet qui faisaient la une des premières revues féminines comme Rose al-Yûsuf. Se plaçant (pour une fois) du point de vue masculin, le chanteur s'étonne de trouver "*Le Bey et madame*" se rendant de concert chez le barbier, chez qui ils sont "*abonnés*". La mode arabe exigeant de longs cheveux nattés, il se désole de ces chevelures coupées pour une mode importée, sur le mode classique du "quelle époque".

SALIH ABD AL-HAYY (1896-1962)

Né dans le quartier populaire de la citadelle du Caire, il fut élevé par son oncle maternel le chanteur °Abd al-Hayy Hilmî jusqu'à l'âge de 16 ans et compléta sa formation auprès du qânûniste Muhammad °Umar. Devenant naturellement *mutrib* à son tour, il connut le succès au lendemain de la guerre, reprenant les interprétations de son oncle et chantant le répertoire classique comme les *taqâtîq* les plus dévergondées, en fonction du public. Il tenta même sa chance sur scène en fondant une troupe

théâtrale à la fin des années 20. Propriétaire du plus bel attelage du Caire, il aimait à parader dans sa riche voiture : Muhammad °Abd al-Wahhâb se souvient d'avoir été fouetté par le cocher de Sâlih alors qu'il rêvait de toucher son idole... Ses capacités vocales furent sans doute l'une des raisons des progrès techniques de la *taqûtûqa*, incitant les compositeurs à présenter des mélodies soignées. Sa longue collaboration avec le compositeur Zakariyyâ Ahmad représente l'âge d'or de la *taqûtûqa*, souvent orientée chez lui vers les sujets sociaux. Voix ample, souple et facilement tragique, il porta sur ses épaules le destin de la musique de *takht* jusqu'à la fin de sa vie, unique défenseur d'une tradition perdue. Employé à la radio nationale dès son inauguration en 1934, il donnait chaque semaine un concert où les pièces du répertoire savant étaient mêlés à des compositions modernes dans le style traditionnel. Hélas, peu instruit, bon-vivant et colérique, il ne fut pas à même de théoriser sa démarche qui passa vite pour du conservatisme archaïsant face au modernisme triomphant de °Abd al-Wahhâb et d'Umm Kulthum.

5/Abûha râdî (Son père est d'accord).

Taqûtûqa en mode *bâyayâtî*. Texte de Yahya Muhammad, composition de Zakariyyâ Ahmad. Enregistrement vers 1927.

Sous la pression de la pionnière du féminisme égyptien, Huda Sha°râwî (1879-1947), le gouvernement égyptien fixa en 1924 un âge minimal pour le mariage des filles. Très contestée par les milieux conservateurs, la loi fut rapidement vidée de sa substance puisque le tuteur n'avait pas à faire la preuve de l'âge de l'enfant. Cette chanson exprime la révolte des mâles : "*Son père est d'accord et je suis d'accord, alors qu'est-ce que ça peut vous faire, Monsieur le juge?*" demande Sâlih en vantant les charmes d'une "*fillette de treize ans, qui a un visage beau comme une lune de quatorze jours*". La *taqûtûqa*, destinée à un public masculin, est parfois l'expression d'une résistance rétrograde aux évolutions libérales de la société. Court et beau *taqsîm* final de Shawwâ sur le cycle *bamb*.

6/Yekûn fe °elmek (Mets-toi ça dans le crâne).

Taqûtûqa en mode *huzâm*. Composition de Muhammad Hilmî. Enregistrement vers 1927.

Echo populaire aux débats qui agitaient la presse cairote des années 20 au sujet de

la polygamie, la *taqtûqa* fut une expression plaisante du débat conjugal. Les mêmes auteurs écrivaient pour les chanteuses des pièces dépeignant la vie des co-épouses comme une injustice immorale, tandis que les chanteurs défendaient les privilèges masculins. Bigame, Sâlih °Abd al-Hayy est confronté aux récriminations de sa première épouse : “*J’ai pris une seconde épouse : si ça t’plait pas, t’es libre. Rentre chez tes parents, mais fais pas d’histoires, j’ai pas l’temps de faire le juge*”. En décrivant la polygamie comme source de problèmes, les chansons contribuèrent à rendre le phénomène marginal en milieu citadin.

7/Khafif khafif (Mignon mignon).

Taqtûqa en mode *bâyâtî nawa*. Texte de Badi° Khayrî, composition de Zakariyyâ Ahmad. Enregistrement vers 1927.

Traditionnelle plainte d’amoureux déçu, ce texte tente de traduire les clichés de la poésie courtoise en langage populaire quasi-argotique “*Mignon mignon, ce lascar m’en a fait voir des vertes et des pas mâres*” (littéralement des nuits couleur de cosses de caroube...).

ZAKI MURAD (mort en 1946)

Né vers 1880 et issu d’une famille de commerçants juifs d’Alexandrie, Zakî Murâd voulut tenter sa chance dans le chant savant dans les premières années du XXe siècle. Il se forma auprès du violoniste Sâmî al-Shawwâ (1889-1965) et du chanteur °Abd al-Hayy Hilmî (1857-1912), mais c’est sans doute au compositeur Dawûd Husnî (1871-1937) que revient le mérite d’avoir formé cet interprète à la voix puissante. Interprète typique du début du siècle, il maîtrise un double répertoire savant, fait d’*adwâr* et de poèmes classiques, mais aussi de chansonnettes légères. Participant à l’aventure du théâtre, il remplaçait un Shaykh Salâma Higâzî déclinant à la veille de la guerre et tint de grands rôles dans les pièces de Sayyid Darwish. Dépensier et bohème, Zakî Murâd quitta sa famille pour partir en tournée en Syrie, en Europe et en Amérique au cours des années 20. Il rentra ruiné à la fin de la décennie pour découvrir que le chant savant était passé de mode et que Muhammad °Abd al-Wahhâb occupait tout l’espace de la variété de qualité. Il préféra se retirer de la scène et se consacrer à la formation de

ses enfants, le prolifique compositeur Munîr Murâd et surtout la future vedette du cinéma chantant Laylâ Murâd, qui débuta sa carrière en 1935.

8/Hâtî-li yamma °asfûrî (Maman, apporte moi mon oiseau).

Taqtûqa en mode *bayyâtî husaynî*. Auteur inconnu, composition de Dawûd Husnî (1871-1937). Enregistrement Janvier 1912.

Composition d’avant-guerre, cette *taqtûqa* représente l’enfance du genre : un texte absurde comme une comptine (*mon oiseau est beau et dégourdi, il a la langue bien pendue*) sur une mélodie simple et vivante, prenant toute sa valeur par la voix de Zakî Murâd et les fantaisies brillantes de Sâmî al-Shawwâ, qui imite le gazouillis des oiseaux sur son violon en conclusion de la pièce.

9/Ya bent el-°amm (Ma cousine).

Taqtûqa en mode *sabâ*. Auteur et compositeur inconnus. Enregistrement Mai 1910.

Chant interprété par les almées lors des mariages, cette pièce illustre le traitement qu’un mutrib savant peut présenter d’une ritournelle populaire. La *taqtûqa* est précédée de *layâlî*, improvisation sur les mots “*Ô nuit, Ô œil*”, soutenue par le

violon de Shawwâ. Zakî Murâd se sert de l’argument mélodique comme prétexte à méliismes dans le cadre limité du mode *sabâ*, dont il refuse de sortir.

10/ W gannenteni ya bent-e ya bêda (Tu es si blanche, tu me rends fou).

Taqtûqa en mode *higâzkâr*. Auteur et compositeur inconnus. Enregistrement Mai 1910.

Chant traditionnel des mariages, cette pièce exalte la beauté de la fille à la peau blanche, qui sort du bain semblable à une pêche, dans une multitude de strophes approximatives et sans doute improvisées par le chanteur lui-même. Enigmatique vers où le chanteur assure “*Si j’avais de l’argent, j’habiterais à Tunis*”... On remarque dans le second tétracorde une permanente ambiguïté entre les genres *higâz* et *bayyâtî*, typique du *higâzkâr* d’avant-guerre. Ample *layâlî* à la fin de la pièce, accompagnement Shawwâ et °Aqqâd au *qânûn*.

SHAYKH AMIN HASANAYN SALIM (1889-1968)

Né au Caire, le Shaykh Amîn Hasanayn entama une carrière de *munshid* (hymnote) aux lendemains de la Grande-Guerre, avant de suivre au cours des années 20 le parcours bien connu du *shaykh* défroqué. Sur les planches des théâtres ou des cafés-concerts, il interprétait des *taqâtîq* coquines dont le souvenir est resté vivace. Notons toutefois qu'il enregistra de nombreuses pièces religieuses et qu'il ne dédaignait pas le répertoire noble. Il grava sur des compositions de Zakariyyâ Ahmad des *qasîda-s* précises dans lesquelles le métier et la rigueur remplacent l'esprit improvisatif. Amîn Hasanayn est, dans son interprétation, le chaînon manquant entre un Abu al-°Ilâ Muhammad et Muhammad °Abd al-Wahhâb. Alcoolique notoire, il ne se séparait pas de sa fiasque de Cognac lors de ses concerts et fut en outre arrêté à Tunis pour trafic de hashish lors d'une tournée. C'est pourtant en Tunisie qu'il s'installa à partir de 1937 et jusqu'à sa mort, y trouvant la reconnaissance que les changements esthétiques lui interdisaient en Egypte.

11/Ew°a tkallemeni bâba gayy warâya
(Ne me parle pas, Papa vient derrière moi).

Taqâtûqa en mode *râst*. Texte de °Abd al-Hamîd Kâmil, composition de Zakariyyâ Ahmad. Enregistrement vers 1927.

Ce chant, originellement tiré d'une pièce de théâtre, fonctionne sur un comique d'inversion des rôles. C'est la jeune fille qui prend les devants, met en garde le garçon contre un père "cruel", qui "*s'il me voyait ameuterait toute la rue*". Elle conseille au galant d'envoyer sa mère pour "bluffer" la sienne (le terme avait pénétré l'arabe dialectal par l'entremise du poker), et se propose même de vendre ses bijoux pour lui fournir sa propre dot...

Frédéric LAGRANGE,
Mai 1994

The roaring twenties of Cairo, part 1

Until the last decade of the 19th century, the Egyptian musical scene was divided between refined art music, played for the khedivial court and members of the elite by prestigious artists, and folk music - urban or rural performed for larger audiences by mostly anonymous professionals. Two major events were to transform this musical universe : the appearance of theaters and cabarets at the turn of the century, and the fast penetration of the recording industry since 1903.

Singing cafés were a typical Cairene phenomenon ever since the first half of the 19th century; Around the English-style gardens of Azbakiyya, café owners would

hire the service of a renowned singer, who would attract patrons with his art-music repertoire. Under the influence of European imported cabarets and following the opening of many Italian-style theaters, the previously open-air singing cafés evolved into closed rooms with charge for admission, in which a show including singers, dancers and other entertainers would be performed in front of a mainly male audience. Sometimes, a distinct aisle separated from the main room by a prudish veil would enable spouses of liberal men to attend *incognito* the concert of a famous voice. The learned repertoire was restricted to the most reputable establishments, whereas *almées* of questionable moral standards would perform in the ill-reputed cabarets of °Imâd al-Dîn street or in Rod al-Farag on the Nile shore.

The success earned by women on the stage and the popularity of their light ditties, called "*taqâtîq*" (singular *taqtûqa*), gradually inclined male performers to adopt those old bridal songs, the crudeness of which aroused interest and was a welcomed relief from the eternal poems of unrewarded love displayed in classical music. Played by quality *takht-s* (eastern quintet) and sung by

skilled artists, those light compositions began to threaten the prestige of art music. The 78 rpm industry, which had almost exclusively recorded the learned repertoire until the war, pressed authors, composers and singers -who were bound by contracts- to produce light music. As a consequence, the musical value of *taqtûqa* was enhanced and singing techniques developed by the khedivial school were to be used in this new "popular music", defined as an easily accessible music with simple but carefully polished tunes and texts, performed by experienced professionals. From the end of the war to the middle of the thirties, the *taqtûqa* reigned over the Egyptian musical scene. Those light hussy songs, more than often on the -oriental- fringe of bawdiness, would provoke despair among sanctimonious tartuffes and more justifiably among amateurs of the learned tradition, who witnessed the loss of extemporization when the *taqtûqa* eventually turned into a six-minute commercial song molded for the needs of the recording industry.

The former *taqtûqa*, as sung by the *almées* during marriage parties, was usually made of a burden and a multitude of verses in archaic colloquial arabic, both on an

identical simplistic melodic phrase. The 78 rpm disc led to a standardized product far from the original model : the *taqtûqa* opens with a burden (*madhhab*) placed on a long melodic phrase, sung by a *mutrib* and possibly by a chorus of *madhhabgeyya*. It is followed by four or five stanzas (*ghusn*), sung in solo on the same melody, which is different from the *madhhab*'s. Usually placed on the rythm *wahda* (4/4), the song often offers syncopated sections in *maqûsim*. If creative performance remained unnecessary in this genre, *taqtûqa* of the twenties demanded a voice range and an accuracy unmatched with what the former ditties asked for. Melodic extemporizations of the learned tradition were replaced by melismatic extravaganza, the only expression of virtuosity left to the singer and his musicians. The introduction of a different melody in each stanza only appeared during the thirties, and marks a turning point from the era of the *taqtûqa* to modern main-stream Egyptian music.

Melodies are simple and touching, voices often gorgeous, but the texts are what make of post-war *taqtûqa* a unique phenomenon in the history of Egyptian music. Too often disparaged for their

indecorous vocabulary, those songs offer a first hand portrayal of an evolving society, expressing its desires, its sexuality and its internal debate on the place of women.

ABD AL-LATIF AL-BANNA (1884-1969)

A former cantor and religious singer, al-Bannâ shifted to light music after the war. His high-pitched voice and effeminate manners gained him wide success. He usually sang as a flirtatious young girl shamelessly seducing men. He returned to his village in 1939, eventually got married and only came back to Cairo to perform within religious *inshâd* groups...

1/ Eh ra'yak fe khafafti (How d'you like my sweetness?).

Taqtûqa on *maqâm gahârkhâr* and *sabâ*. Author and composer unknown, record circa 1930.

2/ Ma tkhafsh-e °alayya (Don't worry for me).

Taqtûqa on *maqâm higâzkâr*. Text by Yûnus al-Qâdî, music by Zakariyyâ Ahmad (1896-1961), record circa 1925.

3/ Erkhi s-setâra (Draw the curtains).

Taqtûqa on *maqâm sabâ*. Text by Yûnus al-Qadî, music by Zakariyyâ Ahmad, record circa 1925.

4/ Ya na nshûf hagât tegannen (We see so many crazy things).

Taqtûqa on *maqâm gahârkhâr*. Author and composer unknown, Baidaphon record circa 1927. (A song expressing male contempt at Egyptian women's new habit of cutting their hair short "à la garçonne", imitating movie stars).

SALIH °ABD AL-HAYY (1896-1962)

Nephew of the great singer °Abd al-Hayy Hilmî (1857-1912), he became a renowned singer in the early twenties. A great master of the learned tradition, he recorded a large number of light ditties, often evoking social phenomenons. He was the last crusader of the aesthetics of *takht* music, performing a weekly concert on the radio until the early fifties.

5/ Abûha râdi (Her father has agreed).

Taqtûqa on *maqâm bayyâtî nawâ*. Text

by Yahya Muhammad, music by Zakariyyâ Ahmad. Columbia record, circa 1927. (*A comical anti-feminist protest against a 1924 law setting 16 as a minimum age for girls' marriage*).

6/ Yekûn fe °elmek (Get that straight).

Taqtûqa on *maqâm huzâm*. Music by Muhammad Hilmi, record circa 1927. (*A polygamous husband confronted to his first wife's anger. This song reflects an important debate over polygamy in Egypt in the '20s*)

7/ Khaffif khaffif (Sweet sweet).

Taqtûqa on *maqâm bayyâtî nawâ*. Text by Badî° Khayrî, music by Zakariyyâ Ahmad, record circa 1927.

ZAKI MURAD (d1946)

Born in Alexandria in the 1880s', Zakî Murâd was the first musician in a Jewish family of textile merchants. He was trained in art music by violonist Sâmî al-Shawwâ and composer Dawûd Husnî, and was among the first learned singers to include *taqâtîq* to their repertoire. He is the father

of Laylâ Murâd, a famous singer and movie star since the '30. His renditions of those songs are typical of pre-war melismatic extemporization applied to popular music. He is accompanied by Shawwâ in all these takes.

8/ Hâtî-li yamma °asfûrî (Mother, give me my bird).

Taqtûqa on *maqâm bayyâtî husaynî*. Author unknown, music by Dawûd Husnî (1871-1937), record January 1912.

9/ Ya bent el-°amm (O my cousin).

Taqtûqa on *maqâm sabâ*. Author and composer unknown, record May 1910.

10/ We gannenteni ya bent-e ya bêda (O white girl, you make me crazy).

Taqtûqa on *maqâm higâzkâr*. Author and composer unknown, May 1910.

SHAYKH AMIN HASANAYN SALIM (1889-1968).

Born in Cairo, this former cantor shifted to secular music during the twenties,

performing both commercial light songs and art music. Highly popular during the *taqtûqa* era, he gradually lost his popularity and became an alcoholic. We eventually settled and died in Tunisia, where he was to regain some success.

11/ Ew°a tkallemni bâba gayy warâya (Don't talk to me, daddy's coming).

Taqtûqa on *maqâm râst*. Text by °Abd al-Hamîd Kâmil, music by Zakariyyâ Ahmad, record circa 1926. (*a bold young girl gives her fiancé tips for gaining her parents' approval*).

**Frédéric LAGRANGE
May 1994**