

## LES ARCHIVES DE LA MUSIQUE ARABE

CAFÉS CHANTANTS DU CAIRE - Vol. 2  
"LES ALMÉES"

## طقاطيق مقاهي القاهرة في العشرينات "عصر العوالم"

Munîra al-Mahdiyya	سلطانة الطرب منيرة المهديّة	Rafîba Ahmad	الست رتيبة أحمد
1. HOBBAK YA SÎDI	6'15 حبك يا سيدي غطى ع الكل	6. ANA LESSA NÛNU	6'17 أنا لسه نونو
2. ASMAR MALAK RÛHI	6'40 أسمر ملك رويحي	7. ANA HASSA	6'48 أنا حاسّة وأنا لسه
3. YA ÊNAK YA GABAYRAK	6'45 يا عينك يا جباريك	8. YÂNA YAMMAK	5'33 يانا يامك
4. BA°D EL-°ESHA	6'10 بعد العشا	9. QULÛLI YA AFANDIYYA	6'10 قولولي بالذمة يا أفنديّة
5. SHAKAWTU FA-QÂLAT	6'18 شكوت فقلت	Na°îma al-Misriyya	الست نعيمة المصرية
		10. TA°ÂLA YA SHÂTER	6'35 تعالى يا شاطر نروح القناطر
		11. KOLLO ELLA KEDA	6'13 كله الأكدّه
		12. AHLAN WA SAHLAN	6'42 أهلاً وسهلاً بالحبيب الزائر

Minutage total : 77'35

1-5 Munîra Al-Mahdiyya, 6-9 Rafîba Ahmad

10-12 Na°îma Al-Misriyya

Texte de présentation français et anglais : F. Lagrange  
(D.R.) - SACEM / SDRMنادي الاقراص الصوتية العربية  
CLUB DU DISQUE ARABE

Production &amp; distribution :

67, Rue Robespierre - CAP 136 — 93558 Montreuil cedex — Tél. : 01 49 88 24 24



3 353140 119185

**NA'IMA AL-MISRIYYA**  
(circa 1894 - ?)

A Cairene born in the Sayyeda Zaynab district, Na'ima al-Misriyya studied the art of singing with two Jewish °almah-s, the Mazlûm sisters. As a professional, she toured through Egypt until she could buy a cabaret of her own, the Alhambra. Her name stopped appearing in recording companies' catalogs from the early thirties and nothing is known of her late career. An artist for Baidaphon, Polyphon and Columbia, Na'ima shared with Ratîba the coquettish seductive girl theme, although her voice's naturally tragic tone gave her songs a touch of graveness which is not to be found in her competitors' repertoire, with the exception of Munîra. She was one of composer Sayyid Darwish's favorite performers, and recorded a number of his lighter works on Mechian records, the only local Armenian label.

**10/ Ta'âla ya shâter (Come on, big boy)**

*Taqûtûqa* on *maqâm bayyâtî nawâ*, recorded circa 1927. Lyrics by Shaykh Yûnus al-Qâdî, music by Shaykh Zakariyyâ Ahmad. A young woman urges her lover to take her to the Barrages, a favorite hang-out for lovers seeking discretion, and asks him to "bring a bottle and have fun with her". Zakariyya's sad bayyâtî tune creates an interesting contrast with the provocative

lyrics, as if to underline the young tart's tragic destiny.

**11/ Kollo ella keda (Anything but this)**

*Taqûtûqa* on *maqâm gahârkâh*, recorded circa 1925. Lyrics possibly by Badî° Khayrî. A noteworthy use of slang is made in this love-song, as in the first couplet when a woman, "bitten by love", is brought the "tâset el-khadda", a metal bowl used in folk medicine in which magic water is conveyed to women and children to protect them from the evil-eye...

**12/ Ahlan wa sahlan bi-l-habîbi z-zâ'iri (Welcome to the visiting lover)**

Metric *qasîda* on *maqâm bayyâtî*, recorded circa 1927, music by Shaykh Zakariyyâ Ahmad. One of Na'ima's few attempts at the learned repertoire, in which she shows unexpected skills. The first section alternates original melodic sentences in the modes *shûrî* and *husaynî*, the second side of the record is devoted to a classical section in °agam. Zakariyyâ Ahmad proposed an amusing innovation as he introduced in this *qasîda* metric responsorial "ahât", usually to be found in dawr songs, in which one can hear his voice.

Frédéric LAGRANGE  
September 1996



AAA 115

Conception et présentation :  
Frédéric LAGRANGE

## ARCHIVES DE LA MUSIQUE ARABE

### Les cafés chantants du Caire, vol 2

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 Khédiv 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 "taqâtîq" (singulier *taqtûqa*), incitèrent les chanteurs à adopter progressivement ces anciens chants de mariage dont la verdeur 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 *maqsûm*.

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 ornementales, 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.

### MUNIRA AL-MAHDIYYA (vers 1884 - 11 mars 1965)

Zakiyya Mansûr Ghânim, dite Munîra al-Mahdiyya, fut durant deux décennies l'indétrônable "Sultane du Chant". Sans doute née à Zağâzîq, dans le delta du Nil, elle chantait et dansait sur les planches des cabarets de l'Azbakiyya dans les premières années du siècle et enregistra ses premiers disques en 1906, sous le nom de Sett (Madame) Munîra, à la façon des almées dont elle imitait alors les tics: rires provocants et auto-congratulations. Sa formation musicale se déroula au tournant des années 10: le saut qualitatif est impressionnant entre l'almée débutante au timbre vulgaire que l'on entend dans les premières gravures Odéon et Zonophone, et la chanteuse expérimentée que l'on découvre chez Baidaphon vers 1923. Elle triomphait à la veille de la guerre à l'Eldorado et au casino Nuzhat al-Nufûs, chantant un répertoire de *taqâtîq* traditionnelles ou coquines, mais maîtrisait le répertoire savant quand elle était invitée pour des concerts privés: *dôr-s* et *qasîda-s* pour les hommes, *taqâtîq* pour les femmes... Certains attribuent à l'imposition du couvre-feu par les Anglais, durant la

guerre, la fermeture des salles de chant, et la décision de Munîra de tenter sa chance sur les planches des théâtres, dès 1914. L'immédiate après-guerre est une période faste: première Égyptienne musulmane à se lancer dans l'aventure de la scène, elle reprit le rôle du shaykh Salâma Higâzî dans ses grandes tragédies chantées, et se fit composer des opérettes sur mesure par Dawûd Husnî, Kâmil al-Khula'î ou Zakariyyâ Ahmad. Les affiches publicitaires assuraient alors que 'le vent de la liberté souffle sur la salle de Munîra al-Mahdiyya'. Des ennuis conjugaux la forcent toutefois à s'enfuir au Liban, dont elle ne revient que dans les années 20. Elle connut alors un second âge d'or, dans ses disques comme sur la scène, culminant avec "Cléopâtre et Marc Antoine" en janvier 1927, opérette dont elle offrit la composition et le premier rôle masculin à l'étoile montante Muhammad °Abd al-Wahhâb. Mécontente de son partenaire, elle le licencia, s'octroya le rôle masculin et offrit le rôle de Cléopâtre à sa concurrente la chanteuse Fathiyya Ahmad. Ne délaissant nullement la musique de *takht*, elle continuait parallèlement à se produire dans les cafés chantants. Femme indépendante,

elle tenait salon dans sa péniche apontée au bord du Nil, et une réunion du cabinet s'y tint même, afin d'échapper à la surveillance des Anglais... L'année 1927 vit culminer la rivalité entre les trois reines du *tarab*, Munîra, Fathiyya Ahmad et la jeune Umm Kulthûm qui débutait alors sa carrière. Chacune possédait sa cour, et la presse se faisait l'écho de leurs intrigues. Un journaliste, rédacteur de la revue "Le Théâtre", se laissa mourir d'amour pour Munîra, entâchant la réputation de la diva.

Déclinante dans sa voix, usée par des années de représentations quotidiennes, elle ne faisait plus partie des chanteuses régulièrement invitées par la nouvelle radio nationale en 1935. Elle se retira du monde du spectacle, tentant néanmoins un *come back* en mai 1948, qui se solda par un échec pitoyable. Umm Kulthûm, qui assistait au concert pour encourager son ancienne ennemie jurée, alla néanmoins la féliciter, bouleversée par cette cruelle illustration du *sic transit*. Munîra vécut ses dernières années retirée, non sans avoir effectué sept pèlerinages à la Mecque. Elle accordait de rares entrevues au journalistes, recevait la visite des nouvelles gloires du chant arabe (ainsi °Abd al-Halîm Hâfiz), et mourut

digne mais oubliée, après avoir été la Sultane de son temps.

### 1/ **Hobbak ya sîdi ghatta °al-koll** (Ton amour efface tout le reste)

Taqtûqa en mode *bastanîkâr*, vers 1925, composition de Muhammad al-Qasabgî.

Cette composition du jeune luthiste al-Qasabgî (1892-1966) utilise pour la première fois dans la musique légère le mode *bastanîkâr*, importé de Turquie et exploité avant-guerre par les compositeurs Ibrâhîm al-Qabbânî et Dawûd Husnî dans des pièces savantes de type *dawr*. Munîra s'empare de phrases mélodiques simples pour broder des mélismes complexes et multiplier un ornement typique de son chant, resserments de la glotte en cascade provoquant une interruption de l'émission. Cette "spécialité" de la chanteuse fit sa réputation, et on parlait ainsi de la *bahha* (timbre) particulière de Munîra al-Mahdiyya.

### 2/ **Asmar malak rûhi** (Un beau brun a possédé mon âme)

Taqtûqa en mode *râst*, vers 1925, composition de Muhammad °Alî Le°ba.

Cette très simple taqtûqa était déjà avant-guerre le grand succès de Munîra, et demeure à nos jours sa pièce la plus célèbre. Simple ritournelle d'almée, elle parvient dans les années 20 à la transfigurer par une série de tours de forces vocaux et un sens de l'improvisation ornementative saisissant. On remarque dans la seconde partie du disque son découpage particulier de la phrase "*ta°âla bel-°aga!*" (viens vite me rejoindre), qu'elle sectionne au milieu pour reprendre sa respiration et répète sans pause. Elle semble alors prononcer "*°alata*", qui n'a aucun sens. Cette inversion rendit le texte délicieusement incompréhensible pour des générations, qui firent de cette taqtûqa un symbole de la fantaisie et des techniques de chant en vogue dans les années 20...

### 3/ **Ya °ênak ya gabâyerak** (Tu as un sacré culot!)

Taqtûqa en mode *bayyâfî*, vers 1927.

Cette plainte d'une amante délaissée dénonce les "sales coups" de son amant, qui agit envers elle "comme un pharaon", feignant l'amour et la trompant.

### 4/ **Ba°d el-°esha** (Après le dîner)

Taqtûqa en mode *huzâm*, vers 1925.

Munîra interprète ici un de ces textes "lestes" (pour l'Égypte des années 20...) qui provoquaient la colère des réformistes et des intellectuels, appelant dans leurs campagnes de presse à assainir les textes des chansons populaires, préfigurant la génération d'Umm Kulthûm, triomphante à partir de la décennie suivante. "Après le dîner, il fait bon s'amuser. Viens passer la nuit chez moi, je t'attends mercredi soir après le dîner (...) approche ta main, on s'amusera tout plein, je sais bien que ta main aime me chatouiller..."

### 5/ **Shakawtu fa-qâlat** (Je me suis plaint et elle m'a répondu)

Qasîda mesurée en mode *bayyâfî*, vers 1925.

Une des rares chanteuses de taqtûqa-s à tenter sa chance dans le domaine savant, Munîra ne se risqua que rarement au *dawr* et au *mawwâl*, mais enregistra ses reprises des grands arias de Salâma Higâzî, ainsi que quelques poèmes classiques chantés sur le cycle *wahda*, à la manière des hymnodes passés au chant profane. C'est le cas de

cette pièce. Il est vraisemblable que Zakariyyâ Ahmad veillait à la conformité de ces interprétations aux règles subtiles du chant savant et lui proposait un parcours mélodique à partir duquel la chanteuse pouvait ajouter sa propre inspiration. Le timbre presque gouailleux de la chanteuse provoque un effet de contraste saisissant avec la poésie pseudo-bédouine qu'elle interprète, sans grande invention mélodique mais avec une ornementation et une conviction remarquables.

---

### RATIBA AHMAD

Ayant mené une carrière coïncidant avec les premiers balbutiements de la presse artistique, Ratîba Ahmad connaît le sort de ses consoeurs des années 20: on ignore presque tout de sa vie et de sa formation. Soeur de la grande Fathiyya Ahmad (1898-1976), spécialisée dans le registre savant, et de l'actrice et chanteuse Mufîda Ahmad, fille d'un respectable shaykh et nièce de la légendaire almée Bamba Kashshar, Ratîba Ahmad mena une carrière de chanteuse de taqtûqa-s, de dialogues comiques et d'actrice lyrique. Deux thématiques transparaissent à la lecture des catalogues

de la compagnie Baidaphon, pour laquelle elle grave l'essentiel de ses disques : la jeune dévergondée aux moeurs occidentalises et l'épouse brimée, femme du peuple vindicative. la première vante ses charmes aux fiancés putatifs et fixe elle-même sa dot, source inépuisable de comique. La seconde se moque d'un mari volage, alcoolique (C'est la goutte d'eau, tu m'as réveillée au milieu de la nuit), drogué, conteste la polygamie (Délivre-moi du feu de la co-épouse) ou la tradition la faisant vivre à l'ombre d'une belle-mère insupportable, annonçant en filigrane les bouleversements d'une société de moins en moins traditionnelle. L'utilisation de l'argot, de proverbes populaires, permet à la société civile de se chanter et d'exprimer des débats qui ne trouvèrent ultérieurement leur expression que dans des chants contestataires et délaissés par l'industrie du spectacle, comme ceux du Shaykh Imâm dans les années 70.

**6/ Ana lessa nûnû  
(Je suis encore un bébé)**

Taqtûqa en mode husaynî, vers 1927.

Alors que la législation tente de reculer l'âge du mariage pour les jeunes filles, les

entraîneuses de cabaret exploitent en cette décennie l'image de la femme-enfant. Ratîba Ahmad, qui d'après ses photographies est une femme bien en chair d'une trentaine d'années à qui la presse invente des idylles avec le compositeur Zakariyyâ Ahmad, assure ici être encore un bébé qui connaît pourtant tout de la vie: "l'amour c'est miam miam, et la séparation c'est pouah pouah". Le recours au vocabulaire infantile, "*dahha*" (miam) et "*kokkhka*" (pouah) ou "*es-sahh en-nahh*" connût une vogue des années 20 aux années 30 et doit être perçu comme un procédé érotique: la femme se fait petite fille, joue de sa virginité et de sa fausse innocence. Mais c'est un fantôme masculin (il n'existe pas de parolières), prompt à travestir en jeux enfantins les prémices d'une timide émancipation.

**7/ Ana hassa  
(Je sais déjà)**

Taqtûqa en mode râst, vers 1929.

Autre déclinaison du thème précédent, "je sais déjà, alors que je ne sais pas distinguer le bien du mal, que je vais devenir une fille maligne et pas farouche". L'enregistrement électrique permet

d'entendre plus nettement les percussions, dont le rôle ira croissant au cours du siècle.

**8/ Yâna yammak  
(C'est moi ou ta mère)**

Taqtûqa en mode huzâm, vers 1929.

Alors qu'au Caire, l'habitat moderne impose l'abandon de la vie communautaire et le recentrage de la famille autour d'une cellule mononucléaire (voir la Trilogie de Naguib Mahfouz), la cohabitation traditionnelle entre la bru et la belle-mère devient insupportable. Ratîba, jouant la jeune épouse, affirme "C'est moi ou ta mère, choisis qui doit rester à la maison". Elle oppose sa modernité (droit de sortir et de s'habiller comme elle le souhaite, refus de pétrir le pain, goût du piano et de la danse occidentale" contre la mère qui lui impose des travaux ménager. L'outrance comique du personnage semble desservir sa cause, mais révèle en fait une lente évolution.

**9/ Qulû-li bez-zemma ya afandiyya  
(Dites-moi bien, messieurs)**

Taqtûqa en mode bayyâtî, vers 1927.

Une belle se compare à sa concurrente pour exciter un public masculin "c'est une

vieille peau, moi je suis fille de douze printemps. Je n'ai pas froid aux yeux, je suis une coquine et j'suis maligne".

---

**NA'IMA AL-MASREYYA  
(vers 1894-?)**

Née au Caire dans le quartier de Sayyeda Zeinab, cette chanteuse fut une des rares femmes de sa génération à avoir appris à lire et à écrire au cours de son unique année à l'école, avant d'apprendre le chant auprès de deux almées juives, Aziza et Gamila Mazlûm. Elle devint professionnelle, chantant lors des mariages, puis tenta sa chance sur les planches de l'Eldorado, célèbre cabaret du quartier de l'Azbakiyya où Munîra al-Mahdiyya avait fait ses débuts. Elle tourna à travers l'Egypte, se produisant dans les cafés chantants d'Asyût, de Mansûra, puis à Rod al-Farag, banlieue nord du Caire, lieu par excellence de la débauche et des plaisirs coquins dans les "casinos" du bord du Nil. Ayant pu amasser une fortune conséquente grâce à ses disques et ses tours de chants, elle réalisa le rêve de toute almée à la fin des années 20 en s'offrant son propre cabaret, l'Alhambra. Son nom disparaît des catalogues de disques dans les années 30 et

on ne sait rien de sa carrière ultérieure.

Grande artiste des maisons Baidaphon, Polyphone et Columbia, Naima al-Misriyya se spécialise dans le registre de grande coquette, vantant ses charmes et se présentant comme une aguicheuse sans complexes. Comme Munîra et °Abd al-Latif al-Bannâ, elle est l'une des interprètes favorites du tandem Yûnus al-Qâdi - Zakariyyâ Ahmad, mais enregistrera aussi certaines chansons légères du prolifique Sayyid Darwish pour les disques Mechian, seule compagnie autochtone, dont le célèbre "balah zaghlûl" (les "dattes moineaux"), chant codé qui prétend illustrer la plainte d'une marchande de cette catégorie de dattes rouge tout en faisant indirectement allusion à l'avocat Sa°d Zaghlûl (1857-1927), héros de la cause nationale exilé par les Anglais en 1919. Possédant une technique vocale plus sûre que sa rivale Ratîba Ahmad, Na°îma al-Misriyya s'essaya à plusieurs reprises au registre savant: *qasîda*-s, *mawwâl*-s, dans lequel, sans doute guidée par Zakariyyâ Ahmad, elle se montre convaincante et émouvante.

### 10/ Ta°âla ya shâter (Viens mon grand)

Taqtûqa en mode bayyâtî, vers 1927.  
Texte du Shaykh Yûnus al-Qâdi,  
Composition de Zakariyyâ Ahmad.

"Viens mon grand en promenade au barrage, obéis-moi et ne me refuse pas un plaisir". C'est la jeune débauchée qui prend l'initiative : "Apporte une bouteille et viens t'amuser avec moi". Elle s'adresse à l'homme par un "ya shâter", usuellement réservé aux garçonnets, pour mieux affirmer son emprise sur lui et érotiser le rapport. Mais le timbre puissant, volontiers tragique de Na°îma, l'éthos lié au mode *bayyâtî* semblent en décalage avec le libertinage affiché du texte, ce qui rend ce chant particulièrement fascinant : le drame d'une courtisane ne voulant plus croire à son propre racollage éculé transparait dans une mélodie qui contredit ironiquement les paroles, trait de génie de Zakariyyâ Ahmad qui fit un immense succès de ce chant, condamné par les bien-pensants.

### 11/ Kollo ella keda (Tout sauf ça!)

Taqtûqa en mode gahârkâh, vers 1925.  
Texte de Badî° Khayrî?

Egalement chantée par °Abd al-Latif al-Bannâ, cette taqtûqa est caractéristique d'une tendance qui se fait jour au milieu des années 20 et vise à élargir et renouveler le vocabulaire et les images liés aux chansons d'amour. Un niveau de langue très populaire, voire argotique, est utilisé (influence de la chanson réaliste française?) ainsi dans ce premier couplet où la chanteuse, mordue par l'amour, se voit apporter la "tâset el-khadda", cette timbale métallique remplie d'eau magique que la médecine populaire fait avaler aux enfants et aux femmes effrayés pour les préserver des esprits et de la stérilité...

### 12/ Ahlan wa sahlân bi-l-habîbi z-zâ'iri (Bienvenue à l'amant qui me rend visite)

Qasîda mesurée en mode bayyâtî, vers 1927, composition de Zakariyyâ Ahmad.

Bien que précédée par la "Ronde des Envieux" (*dulâb el-°awâzel*), qui annonçait avant-guerre les *qasîda*-s semi-improvisées, le parcours de la chanteuse est ici précisément agencé par Zakariyyâ Ahmad. Na°îma est menée de *bayyâtî* à *shûrî*, laissant entendre *husaynî* en phase ascendante et *shûrî* en phase descendante dans des phrases subtilement ciselées. Une

seconde partie en °agam, plus convenue, est néanmoins bien servie par les effets virtuoses de la chanteuse, dont on apprécie la tessiture dans d'émouvants *ahât* (gémissement mélodique sur la plainte *âh*) dans le registre supérieur. On y remarque la voix du shaykh Zakariyyâ, venant seconder la chanteuse comme choriste, selon un procédé usuellement réservé au *dawr* : c'est là une fantaisie innovatrice du compositeur, qui respecte cependant l'esprit de ces pièces savantes.

Frédéric LAGRANGE  
septembre 1996.

## THE ROARING TWENTIES OF CAIRO, PART 1 FEMALE VOICES

---

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 *maqsûm*. If creative performance remained unnecessary in this genre, *taqâtîq* 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 *taqâtîq* 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.

---

### MUNIRA AL-MAHDIYYA (c.1884 - March 11th 1965)

Born in Zaqâziq, the "Sultana of song" began her career as a °*almah*, singing and dancing in Cairo cabarets such as the Eldorado. She became a learned singer during the war years and started a career as an actress, being the first native Moslem



woman to dare perform before men. She first took the late Shaykh Salama Higazi's (d. 1917) parts, then had operettas composed for her by Dawūd Husnī, Kāmil al-Khula'ī and Zakariyyā Ahmad. Advertisements of this period ensured that "a breeze of freedom blows over Munīra's theater". An independant woman, she divorced her husband after a 13 year-old ordeal (thus song "men ba°d talattāsher sana", after 13 years), bought a houseboat on the Nile river in which she entertained Cairo's high society, to the point that a cabinet meeting was held at her place in order to avoid British surveillance. A popular and scheming character, she would manipulate the press to pour scorn on her competitors, mainly Fathiyya Ahmad and Umm Kulthūm. Declining in her art and her voice by the mid-thirties, she retired, although she attempted a disastrous comeback in May 1948. The legendary voice of the twenties died almost forgotten in 1965, although the television had recorded an interview with her and young singers such as °Abd al-Halīm Hāfiz would pay devout visits to her. There is a huge difference between the low-class entertainer one can hear in her pre-war records and the trained, powerful voice of the twenties. Munīra al-Mahdiyya was famous for her virtuosistic skills in ornamentation. Although she's at her best in light songs,

her performance in the learned repertoire is often moving.

**1/ Hobbak ya sīda ghatta °al-koll  
(Your love covers everything)**

*Taqtūqa* on *maqām bastanīkār*, recorded circa 1925, composition by Muhammad al-Qasabgī. *The first famous work of the young °ūd player al-Qasabgī, using a turkish maqām introduced in classical Arabic music at the end of the XIXth century.*

**2/ Asmar malak rūhi  
(A dark-faced one has possessed my soul)**

*Taqtūqa* on *maqām rāst*, recorded circa 1925, composition by Muhammad °Alī Le°ba. *Munīra's most famous song and a "hit" of the twenties. The singer playfully extemporizes admirable variations on a naïve °almah-tune she used to sing in cabarets before the war, and turns it into genuine art music.*

**3/ Ya °ēnak ya gabayrak  
(What a nerve you have!)**

*Taqtūqa* on *maqām bayyāfī*, recorded circa 1927.

**4/ Ba°d el-°esha  
(After dinner)**

*Taqtūqa* on *maqām huzām*, recorded circa 1925.

**5/ Shakawtu fa-qâlat  
(I complained and she answered)**

Metric *qasīda* on *maqām bayyāfī*, recorded circa 1925. Composition by Zakariyyā Ahmad?

**RATIBA AHMAD**

The sister of the great classical singer Fathiyya Ahmed (1898-1976), unable to compete with her in the learned repertoire, chose to specialize in two types of *taqtūqa*s. In a first group, she appears as an immodest maiden openly boasting about her own youth, charms and experience in sex and love. The other theme is the nagging scold, always complaining about her husband's wrongs. Although a comical character, she indirectly denounced through these songs polygamy, arranged weddings and the habit of marrying away very young girls without their full consent. The irruption of social themes and the use of a popular, even argotic level of speech, were a remarkable change in commercial recorded music and an important item of the Baidaphon catalog, thus allowing Egyptian society to express itself.

**6/ Ana lessa nūnu  
(I'm still a baby)**

*Taqtūqa* on *maqām husaynī*, recorded circa 1927.

*Although Ratiba Ahmad was a plump*

*thirty-year-old woman when she recorded this song, she indulges in a femme-enfant act, pretending to be a baby only aware that "love is yummy yummy and separation yucky yucky".*

**7/ Ana hassa  
(I already feel)**

*Taqtūqa* on *maqām rāst*, recorded circa 1929.

**8/ Yana yammak  
(It's either me or your mother)**

*Taqtūqa* on *maqām huzām*, recorded circa 1929.

*As the traditional housing grouping a larger family receded in the first years of the century (see Nagīb Mahfūz's Trilogie), the new apartments accomodating a nuclear family made it harder for a woman to accept being placed under her mother-in-law's supervision. Ratiba plays the part of a young wife who refuses to knead bread, demands to dress as she wishes and prefers piano over folk instruments.*

**9/ Qulū-li bez-zemma ya afandiyya  
(Please gentlemen, tell me)**

*Taqtūqa* on *maqām bayyāfī*, recorded circa 1927.