

LES ARCHIVES DE LA MUSIQUE ARABE

الشيخ سلامة حجازي
SHAYKH SALAMA HIGAZI

- | | | | |
|--|-------|-------------------------|------|
| 1. SAMAHAT BE-IRSAL | 7'17 | 5. BE-SEHR EL-EN | 7'10 |
| قصيدة : سمحت بارسال الدموع محاجري | | نور : بسحر العين | |
| 2. BADRU HUSNIN / SHAKWATI | 8'39 | 6. MAGRUH YA QALBI | 7'59 |
| موشح وقصيدة : بدر حسن لاح لي / شكوتي في الحب | | نور : مجروح يا قلبي | |
| 3. SALAMUN ALA HUSNIN | 14'29 | 7. ZARIF EL-UNS | 7'00 |
| قصيدة مسرحية : سلام على حسن | | نور : ظريف الأتس | |
| 4. IN KUNTU FIL-GAYSH | 14'59 | 8. HABBADHA ASRUN SA'ID | 6'14 |
| قصيدة مسرحية : إن كنت في الجيش | | سلام : حبذا عصر سعيد | |

Minutage total : 74'05

Sélection et texte de présentation français et anglais :

F. LAGRANGE

Documents d'archives : 78 T

SACEM / SDRM



نادي القرص العربي
CLUB DU DISQUE ARABE

Production & distribution :

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

3353140111042





Le Syakh SALAMA dans "Roméo et Juliette"

LES ARCHIVES DE LA MUSIQUE ARABE SHAYKH SALAMA HIGAZI



Texte de présentation français et anglais :
Frédéric LAGRANGE



les
ARTISTES
ARABES
ASSOCIÉS



SHAYKH SALAMA HIGAZI (1852-1917)

Le Shaykh Salâma naquit en 1852 à Alexandrie dans une famille modeste liée aux milieux mystiques. Assistant dans son jeune âge à de nombreuses séances de *dhikr*, il apprit à accompagner à la flûte ces cérémonies religieuses sous la direction du Shaykh Kâmil al-Harîrî, maître des hymnodes de la ville. Il avait acquis à la fin de son adolescence une réputation flatteuse de lecteur du Coran, de muezzin et d'interprète de poèmes religieux. Il se fit appeler Shaykh, en dépit des limites de son instruction religieuse, et alla compléter son éducation musicale auprès du maître cairote Khalîl Muhrim, qui forma également le "Chanteur des Rois" Yûsuf al-Manyalâwî

(1848-1911), dont les débuts sont semblables à ceux de Higâzî (disque CDA 065).

Au début des années 1880, suivant une évolution commune à de nombreux hymnodes, il décida de porter son talent dans le domaine de la chanson profane et regroupa autour de lui un ensemble musical-takht comprenant le joueur de *qânûn* Nakhla al-Matargî. Il devint un chanteur-*mutrib*, à l'instar de °Abduh al-Hâmûlî (1845-1901) et de Yûsuf al-Manyalâwî, chantant à l'occasion de soirées privées données par les grandes familles d'Alexandrie et du Caire et perfectionna sa maîtrise d'une musique savante égyptienne en plein essort. Son répertoire s'étendait alors aux chants rythmés en langue dialectale, les "*dôr-s*", qui étaient à la mode à la fin au XIXème siècle. Il en composa certains et reprit ceux composés par °Abduh al-Hâmûlî, Muhammad °Uthmân (1855-1900) ou d'autres représentants de "l'école khédiviale".

C'est à partir de 1884 que s'amorce une seconde phase dans la carrière de Salâma Higâzî, qui le singularise parmi ses pairs : l'aventure théâtrale. Venus du Liban et de Syrie, nombre d'artistes tentaient

d'introduire le théâtre en Egypte et d'attirer à eux quelques chanteurs locaux susceptibles de leur assurer le succès. Si le très conservateur Shaykh Salâma refusa leurs premières offres, en raison de la réputation sulfureuse attachée à cet art nouveau en Orient, le directeur de troupe libanais Yûsuf Khayyât parvint à le convaincre de présenter un concert une fois par semaine entre les actes. Se familiarisant avec le monde du théâtre et s'apercevant de sa respectabilité, le Shaykh Salâma finit par monter sur scène et interpréter des rôles dramatiques, en plus de ses chants.

Il s'attacha à diverses troupes (Sulaymân al-Qardâhî, Iskandar Farah) entre 1885 et 1905, s'installa définitivement au Caire et quitta son habit traditionnel de *Shaykh*, le caftan et le turban, pour adopter le costume et le tarbouche des "*Effendi*", les "Messieurs". Il tint le premier rôle dans de nombreuses tragédies chantées, dont les plus célèbres sont "*Shuhadâ' al Gharâm*" (les Martyres de l'Amour), une adaptation en arabe du "Roméo et Juliette" de Shakespeare, et "*Salâh al-Dîn al-Ayyûbî*", mélodrame sur l'épopée de Saladin, légendaire vainqueur des Croisés, basé sur une intrigue de Walter Scott.

Il composait pour ces pièces des airs collectifs, sortes de "*muwashshah-s* théâtralisés". Certaines compositions tardives, clairement influencées par l'Opéra italien (présent au Caire depuis 1869), semblent être les premières naïves tentatives de figuralisme dans le chant arabe: on lui connaît des mélodies intitulées "l'air de l'enfer", "l'air du soleil", "l'air de la nature"... Il se réservait toutefois les pièces de résistance, à la fois arias et récitatif des poèmes en langue classique interprétés sans accompagnement rythmique, qui sont en fait une transposition de l'art traditionnel des hymnodes sur les planches du théâtre

Salâma Higâzî quitta Iskandar Farah à la suite d'une dispute et monta sa propre troupe qu'il intitula "*Dâr al-Tamthîl al-°Arabî*" (le Théâtre Arabe). Il dépensa sa fortune en mises en scènes fastueuses, impressionnant même une Sarah Bernhardt de passage au Caire en 1907 par sa reprise chantée de la "Dame aux Camélias". Il imposa à sa troupe une discipline de fer, exigeant la ponctualité, surveillant ses actrices (dont les célèbres Lâbîba Manollî et Miliya Dayan), forçant au silence un public populaire indiscipliné.

Ambassadeur itinérant de la culture égyptienne, il entama une série de tournées au Levant à partir de 1905, inaugurant une tradition qui sera suivie par les autres troupes. Encore inconnu à Beyrouth et craignant l'échec de ses représentations, il se fit mener à la mosquée de la ville et y lança à l'aube l'appel à la prière d'une façon si mélodieuse que les habitants voulurent le voir et firent un accueil triomphal à sa représentation de *Saladin*... Frappé d'hémiplégie lors d'une tournée à Damas en 1911, Salâma Higâzî ne put reprendre ses activités qu'en 1911, et se contenta de chanter entre les actes des pièces qu'il produisait.

Il se remit mal de sa maladie, mais voulut entreprendre une dernière tournée en Tunisie en 1914, pendant laquelle il reprit ses anciens succès de scène. Epuisé par son activité, défait par des revers financiers, frappé d'une nouvelle crise, il mourut le 4 Octobre 1917.

Commençant sa carrière comme la plupart des grands noms du chant savant arabe du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème}, le Shaykh Salâma Higâzî suit une trajectoire atypique, faisant d'un chantre de confréries mystiques le pionnier d'un théâtre autochtone. La participation d'un *shaykh* à l'aventure de la

scène donnait enfin ses lettres de noblesse à un art décrié et menacé par les conservateurs. Par sa collaboration avec les hommes de lettres les plus éminents du tournant du siècle, tels le poète Khalîl Muṭrân (1870-1949), ou le dramaturge Nagîb al-Haddâd (1867-1899), Salâma Higâzî trouve sa place parmi les grandes figures de la *Nahda*, la renaissance intellectuelle du monde arabe.

Réservée à l'élite cultivée, la musique savante trouve une réelle audience populaire lors de sa transposition sur les planches avec Salâma Higâzî et ceux qui le suivront dans sa démarche : la chanteuse Munîra al-Mahdiyya (1888-1965), simple almée qui devient la première Egyptienne musulmane à monter sur les planches, reprend les succès de Higâzî à la scène, les enregistre, et monte sa propre troupe; le Shaykh Sayyid Darwîsh (1892-1923), autre gloire d'Alexandrie, qui développera la chanson légère dans ses opérettes comiques et politiques; le grand compositeur Juif Dawûd Husnî (1871-1937) qui à côté de sa production savante écrira nombre de chansonnettes pour la scène; Muhammad °Abd al-Wahhâb enfin, qui débute dans sa vie d'artiste en chantant entre les actes, et dont les deux premiers enregistrements sont

des reprises des succès de Salâma Higâzî.

Les disques qui nous sont restés témoignent d'un art raffiné qui recherche dans les limites de la tradition savante une nouvelle expression : Higâzî est un précurseur dans sa démarche plus que dans son art. Il appartiendra à d'autres d'inventer la chanson théâtrale légère et l'opérette. Le chant de Salâma Higâzî rappelle souvent la psalmodie coranique, par sa respiration, sa nasalisation, la réalisation des sons. Il la rappelle aussi par les nombreux effets dont le Shaykh Salâma fait usage dans ses poèmes : le passage d'une octave à l'autre dans une même phrase, rupture virtuose qui envoûte le public et lui arrache ses soupirs; la °*afqa*, ce dérapage contrôlé de la voix qui provoque l'émotion et ponctue les passages tragiques de ses poèmes.

La science des fioritures, la maîtrise des effets semble inépuisable chez Higâzî et remplace parfois l'invention modale. Formée à lancer l'*adhân* (l'appel à la prière), la voix de Salâma Higâzî était ainsi entraînée à remplir quotidiennement une salle entière sans amplification. Cet effort le mène à utiliser toutes ses ressources, portant sa voix à son point de rupture dans des trilles surprenantes. Les chanteurs de la

période moderne, tels °Abd al-Wahhâb et Umm Kulthûm, les utiliseront avec beaucoup plus de parcimonie, et ce n'est que chez des psalmodiants, tel °Abd al-Bâsît °Abd al-Samad, que l'on entendra encore en plein XX^{ème} siècle ces tours de force techniques.

De nos jours, souvent cité et salué comme un pionnier, Salâma Higâzî est peu écouté : ses disques n'ont pas été réédités depuis les années 30, et ne subsistent qu'entre les mains des collectionneurs. La firme allemande Odéon lui grava 47 disques 78 tours entre 1906 et 1910 environ, commençant par le poème "*In kuntu fî al-gaysh*", qui fut un des premiers succès commerciaux de l'histoire du disque en Egypte et dû être pressé à plusieurs reprises. L'hypothèse d'enregistrements multiples et la perte des archives Odéon interdisent de mieux préciser la date des gravures que nous présentons. Cette sélection comprend des poèmes mystiques classiques issus du répertoire des hymnodes, de grands arias tirés des pièces, des "*dor-s*" profanes, ainsi que des airs collectifs écrits pour la scène.

Frédéric LAGRANGE,
mars 1994

SHAYKH SALAMA HIGAZÎ (1852-1917)

Of humble origin, Salâma Higâzî was born in Alexandria circa 1852. Trained in the cantilation of the Koran since his youth, he was introduced to religious choral groups and learnt the practice of *dhikr* from Kâmil al-Harîrî, the head of Alexandria's cantors. By the end of his teen years, he had gained a flattering reputation as a muezzin and *munshid* (cantor), and thus was worthy of being called a *shaykh*, in spite of limited religious formation. He completed his musical education with the Cairene shaykh Khalîl Muhrim, who had also been a master for Yûsuf al-Manyalâwî (1848-1911), the "Singer of the Kings" (CDA 065).

In the early 1880's, Higâzî adopted a

widespread attitude among cantors when he switched from his religious repertoire to urban secular music, and started singing for wealthy families during private soirées, accompanied by a *takht*. He adapted his mystic poems to the new musical standards set by the learned musicians of the court, as °Abduh al-Hâmûlî (1845-1901) and Muhammad °Uthman (1855-1900), and was trained into singing *dôr*-s, love songs in colloquial arabic which demand high extemporizing skills in their rendition.

1884 marks a turning point in his career, as he launched out in the adventure of the theater, which made him an outstanding artist. At that time, pioneers of the scene who had come from Syria and Lebanon were in search of a local singer who would help enhancing the prestige of this new art in Egypt. A conservative, Salâma Higâzî refused to act on stage but accepted to sing between the acts, risking his reputation in this sulfurous new activity. After he got acquainted with the world of the theater, he was eventually lured into acting and singing in leading parts.

He worked with various troupes from 1885 to 1905, settled in Cairo and left his traditional shaykh outfit (turban and caftan) to adopt the classier ottoman redingote and tarbouche. He was a famous popular actor in

many sung tragedies, among which the most famous are "*Shuhadâ' al-gharâm*" (The Martyrs of Love), a free adaptation of Shakespeare "Romeo and Juliet", and "*Salâh al-Dîn*", a melodrama on Saladin, the vanquisher of the crusaders, based on a plot by Walter Scott. Although he composed collective tunes in the shape of *muwashshahât* for his plays, he would keep for himself the main arias, classical poems sung on a non-metric semi-composed melody, indeed a transposition on the stage of the cantors' traditional art.

Higâzî founded his own theatrical company in 1905, "Dâr al-Tamthîl al-°Arabî" (The Arabic Theater) and squandered his fortune on lavish productions. A touring ambassador to Egyptian culture, he embarked on various trips to Syria, setting an example for his followers. Unknown in Beirut and fearing failure, he decided to call for prayer from the city's main mosque. The inhabitants were so charmed by his voice that they frantically welcomed his performance in "Salâh al-Dîn". Struck by hemiplegia while touring in Damascus in 1909, he never entirely recovered from his disease, in spite of a visit to Tunis in 1914. Exhausted by his

activities and by financial setbacks, he died in Cairo on October 4th, 1917.

The recordings of Salama Higâzî reveal a refined art which searches within the aesthetical limits of tradition a way of expressing new dramatic topics. Higâzî put the art of coranic psalmody in the service of theatrical expressiveness. His science of melismas, his mastering of vocal effects seems unlimited and sometimes overcomes modal invention, as he might privilege emotion over construction and lead his lithe voice to the limits of a breakpoint.

Often heard of as a legend, Salâma Higâzî is seldom heard in the Arab world, for his discs have never been reprinted since the thirties. The German Odeon company cut 47 records between 1906 and 1910, which were among the first commercial successes of the 78 rpm industry in the Orient. It is unfortunately impossible, due to the loss of the archives, to precise any further the dates of the takes we have selected here. This CD includes classical mystic poems, theatrical arias, and colloquial *dôr*-s.

Frédéric LAGRANGE
March 1994

1- samahat bi-irsâli d-dumô'i mahâgîrî (*Mes yeux ont permis aux larmes de couler*). Qasîda (poème classique) d'al-Ja'barî (mystique syrien, 15e siècle), chant mesuré semi-improvisé sur les modes *huzâm* et *îrâq/sîkâh*. Vers 1906?

Ouvrant d'emblée la mélodie par le registre supérieur du mode, Higâzî place cette pièce haletante au faite de l'émotion. Sa voix souple ne cesse de descendre et remonter les degrés, cadence après cadence, soutenue par un *ûd* à la frappe appuyée qui détaille chaque note avec une violence. Le trouble d'un métaphorique chasseur "capturé par le regard d'un faon, tombé dans les filets d'une farouche gazelle" est détaillé en phrases mélodiques sur un thème récurrent, que chaque reformulation enrichit de nouveaux mélismes. Accompagnement par l'orchestre Odéon (le *qânûn*-cithare de Hasan al-Suwayî, le *ûd*-luth de °Abd al-°Azîz al-Qabbânî ou de Mahmûd al-Gumrukshî, la flûte de °Alî Sâlih, un joueur de *riqq*-tambourin anonyme).

2- badru husnin lâha lî / shakwati fil-hubb (*La pleine-lune de sa beauté m'est apparue / Me plaindre en amour est la sagesse même*). *Muwashshah* (poème semi-classique sur composition fixée et

mesurée) sur rythme *wahda mukallaifa*, composition d'°Abû Khalîl al-Qabbânî (musicien damascène, 1833-1903) en mode *sabâ* suivi d'une *qasîda* anonyme semi-improvisée et mesurée en mode *sabâ* puis *bayyâtî*. Vers 1906?

Recréant dans le cadre limite d'un 78 tours une section de *wasla* (suite de chants dans un mode), le Shaykh Salâma fait précéder sa *qasîda* d'un court *muwashshah*, triple répétition d'une phrase mélodique complexe chaque fois nuancée, qui culmine à l'aigü dans des *layâlî* impressionnants. La *qasîda* (en fait un *takhmîs*) est improvisée sur un texte courant du XIXe siècle (*Mon sentiment chaque jour ne fait qu'empirer, la passion toujours vient sans s'annoncer*). Le shaykh la commence logiquement en mode *sabâ* mais décide brusquement de transformer le troisième intervalle et passe au *bayyâtî*, surprenant le flûtiste dont on entend les hésitations tout au long de la première face. Desservi par la technique rudimentaire de l'enregistrement, le tambourin se laisse difficilement entendre mais impose un rythme soutenu, hypnotique, confirmé par le °ûdiste. L'urgence du chant, qui coupe autoritairement les instrumentistes, tranche avec la sérénité d'un Manyalâwî ou la transe hallucinée de °Abd al-Hayy Hilmî, précisant l'apport de

Higâzî à cet art perdu de la *qasîda* mesurée.

3- salâmun °ala husnin (*Je salue une beauté que la main de la mort ne saurait effacer*). *Qasîda* - aria théâtral extraite de "Shuhadâ' al-Gharam". Texte de Nagîb al-Haddâd (poète et journaliste libanais 1867-1899) d'après Shakespeare, air semi-improvisé non-mesuré sur les modes *bayyâtî/gahârkâh/sabâ/higâz*. Vers 1906?

Cette *qasîda* est le grand morceau de bravoure des "Martyres de l'Amour". Il faut se représenter le Shaykh Salâma costumé en Roméo, penché sur le corps inanimé de Juliette pendant plus de vingt minutes, prêt à proposer une nouvelle variation mélodique sur un vers déchirant au fur des vivats du public :

"Ah! Juliette, qu'est donc ce silence?"

Je ne suis point habitué à te voir muette en ma présence!"

Transgressant la règle esthétique qui veut qu'une pièce se termine dans le mode de départ, Higâzî est contraint par la longueur de ces poèmes dramatiques d'élaborer une déambulation modale expressionniste dans laquelle chaque section thématique du poème correspond à un mode, et qui se termine sur un point d'orgue. Au sein de chaque section, des phrases mélodiques claires, exprimant le mode sans en sortir et dans lesquelles le

chanteur multiplie les sauts d'octave. Seul un accompagnement du *qânûn* vient discrètement souligner sa plainte.

4- in kuntu fi l-gaysh (*Si à l'armée je suis porte-étendard*). *Qasîda* - aria théâtral extraite de "Salâh al-Dîn". Texte de Nagîb al-Haddâd d'après Walter Scott, air semi-improvisé non-mesuré sur les modes *râst/nahâwand/bayyâtî/îrâq/râst*. Vers 1906?

Cette pièce, qui assura le triomphe populaire du Shaykh Salâma, fut même chantée au public libanais venu l'accompagner sur les quais du port de Beyrouth. Très réfléchie, cette pièce cent fois répétée est le résultat de la maturation d'un canevas à l'origine improvisé, dans lequel seul le détail mélismatique évoluait d'une interprétation à l'autre. Les tours de forces techniques se succèdent, tel les deux insistantes variations sur le le premier mot du second vers "ya man tamallaktumu qalbi" (*Vous qui possédez mon cœur*) à '140" et '3'00", volutes sur une voyelle exigeant plusieurs respirations. Chaque vers est sans cesse repris, chaque répétition textuelle apportant une nouvelle idée mélodique, sans jamais la moindre redondance musicale. Le shaykh risquant chaque fois les limites de sa voix. Accompagnement au *qânûn* et au *nây* (°Alî Sâlih).

5- be-sehr el-°ên (Par la magie de ton œil). Dôr (Chant dialectal mesuré et semi-composé) sur le mode bayyâtî. Texte de Muhamad al-Darwîsh, musique de °Abduh al-Hâmûlî. Vers 1910?

Higâzî présente une version très personnelle d'une pièce du répertoire savant commun à tous les chanteurs du XIXe siècle. Sa marque se ressent dans l'insistance régulière de la rythmique, la douce danse binaire jouée par le *takht*, la discipline que s'impose le chanteur qui place clairement toutes ses improvisation dans les limites de la frappe, et la conclusion dans laquelle le chanteur s'approprie tout l'espace musical, refusant la traduction des instruments, imposant sa voix dans un flot ininterrompu.

6- magrûh ya qalbi (Mon cœur, tu es blessée). Dôr en mode °iraq, auteur inconnu et composition de Salâma Higâzî. Vers 1910? (disque très usé).

De facture très traditionnelle, ce *dôr* insiste sur le registre supérieur du mode, l'amant suppliant sa dame : "Epargne ton captif". La présence d'un chœur de "répétiteurs" permet au shaykh d'imposer en contraste sa maestria.

7- zarîf el-uns (Sa compagnie est charmante). Dôr en mode higâzkâr, auteur

inconnu et composition de Salâma Higâzî.

Vers 1910?

D'importation récente depuis Constantinople, le nostalgique mode *higâzkâr* était une figure imposée de la composition pour les musiciens égyptiens. Imposant à son habitude un tempo soutenu, Higâzî fait de cette pièce un exercice ludique, cherchant dans la conclusion les limites aigües de sa voix, glissant un sanglot en évoquant les yeux et le front de l'Aimé.

8- habbadhâ °asrun sa'ïd (Bienvenue à l'être prospère). Salâm (chant de salut) en mode râst. vers 1906 ?

Le *salâm* semble être une forme musicale née avec le théâtre. Développant la technique du *tawshîh* des maîtres hymnodes, qui improvisent à partir d'un air composé tandis que le chœur récite en bourdon une mélodie sans fioritures, Higâzî y ajoutait un accompagnement de *takht* et ouvrait ses mélodrames par ces Saluts au Prince, dédiés comme ici au Sultan-Calife ottoman Abdülhamid, le sultan rouge au pouvoir depuis 1876 et au Khédive d'Egypte °Abbâs Hilmî. Si le texte n'offre d'intérêt qu'historique, Higâzî s'en sert de prétexte pour broder des échappées hautement mélismatique dans les aigüs.