

Archives de la musique arabe

Les cafés chantants du Caire Vol. 3

Shaykh Sayyid al-Safti

- | | |
|----------------------------|-------|
| 1. YA MIMATI | 3'13 |
| 2. WA-HAQQ MAN ATLA'AK | 3'17 |
| 3. QABL-E MA TMIL | 12'58 |
| 4. BIL-LADHI ASKARA | 3'21 |
| 5. TA'ALA YA KHAYAL | 3'25 |
| 6. KADNI L-HAWA | 10'41 |
| 7. LAMMA BADA YATATHANNA | 3'27 |
| 8. EL-LEL AHO TAL | 3'18 |
| 9. EL-QALB FE HOBB EL-HAWA | 13'06 |
| 10. AHWA QAMARAN | 3'20 |
| 11. YA DI L-GAMAL | 6'10 |
| 12. HAL'ALA L-ASTAR | 6'27 |
| 13. HAYYARA L-AFKAR BADRI | 4'03 |

الشيخ سيد الصفتي

- | |
|-----------------------------------|
| ١- موشح / يا ميمتي |
| ٢- موال / وحق مين أطلعك |
| ٣- دور / قبل ما تميل بالمحبة |
| ٤- موشح / بالذي أسكر |
| ٥- دور / تعالى يا خيال بهجة جماله |
| ٦- دور / كادني الهوى |
| ٧- موشح / لما بدا يتثنى |
| ٨- موال / الليل أهو طال |
| ٩- دور / القلب في حب الهوى |
| ١٠- موشح / أهوى قمرأ |
| ١١- موال / يا دي الجمال والدلال |
| ١٢- موشح / هل على الأستار |
| ١٣- موشح / حير الأفكار بدري |

Minutage Total : 77'34

Textes de présentation : Frédéric LAGRANGE

D.P.

SACEM / SDRM



نادي الاسطوانة العربية

CLUB DU DISQUE ARABE

Production & Distribution :

67, Rue Robespierre - CAP 136 — 93558 Montreuil cedex — Tél. : 01 49 88 24 24 3 353140 125261



Cafés
chantants
du Caire
Vol. 3

Archives de la musique arabe
Shaykh Sayyid al-Saftî



Dessin : J. Gily



les
ARTISTES
ARABES ASSOCIÉS



AAA 176

Texte de présentation français, anglais et arabe : Frédéric LAGRANGE

ARCHIVES DE LA MUSIQUE ARABE

Le Shaykh Sayyid al-Saftî (v1867-18/6/1939)

Né dans le delta du Nil (à Saft al-Laban près du Caire? à Saft près de Tantâ?) Sayyid al-Saftî commença sa vie comme récitant du Coran puis, suivant les traces de nombreux hymnodes passés au répertoire profane dans la seconde moitié du XIXe siècle, il s'attacha comme *madhhabgî* (choriste) auprès du Shaykh Ibrâhîm al-Maghribî au tournant du siècle. Ce dernier lui enseigna nombre de *muwashshahât*, dans l'interprétation desquels al-Saftî devait exceller. al-Maghribî est cité dans la somme de Kâmil al-Khula'î "La musique Orientale" (1905) comme un savant rythmicien et "compositeur attiré auprès des confréries mystiques à l'occasion du mawlid (anniversaire) du Prophète, ayant enseigné les *muwashshahât* aux shaykh *Ismâ'il Sukkar* (célèbre hymnode des premières décennies du XXe siècle) et *Sayyid al-Saftî* ainsi qu'à d'autres récitants du Coran", confirmant incidemment

l'influence de la cantilation sur les techniques du chant. Cette initiation aux rythmes savants, qui sont le plus souvent l'apanage des Syriens et singulièrement des Alépins, avantagée Saftî sur les autres interprètes de l'école khédiviale égyptienne: il est le seul à s'essayer aux *muwashshahât* placés sur des cycles complexes et à les enregistrer sous leur forme complète, alors que ces pièces étaient souvent abrégées par les grands maîtres de l'école égyptienne, tels que Manyalawî (AAA 065) ou Abû al-'Ilâ Muhammad (AAA 114), voire même chantées dans le plus total mépris du cycle, comme 'Abd al-Hayy Hilmî écartelant génialement *yâ nahîf al-qawâm*" au gré de sa fantaisie (AAA075). Saftî savait tenir le tambourin *riqq* et s'en accompagnait parfois. Les gravures de Saftî sont un précieux témoignage sur l'interprétation de ces pièces au début du siècle : si les choristes (*madhhabgeyya*) y prennent part, la voix du soliste y est néanmoins prédominante et se permet nombre de variations et d'ornements dans ces pièces soigneusement composées : on est très loin de la relecture emphatique de ce patrimoine, en vogue en Orient depuis les

années 60, sous l'influence du *maestro* 'Abd al-Halîm Nwîra, et qui présente des versions chorales lourdement orchestrées de ces pièces. La fantaisie et l'inventivité de l'interprétation ancienne souligne, par contraste, l'amphigourie des versions contemporaines.

Suite à l'enseignement d'al-Maghribî, al-Saftî prit alors l'habitude de commencer ses soirées par une psalmodie, de poursuivre par un répertoire de *qasâ'id* (poèmes classiques) et de *tawâshih* (chants religieux), passant aux *adwâr* de l'école khédiviale en s'accompagnant du *'ûd* (luth arabe) dans la dernière partie de la nuit. Ce mélange déroutant le public, il se serait fait accompagner d'un ensemble instrumental-*takht* pour se consacrer principalement au répertoire profane savant, dans les premières années du siècle. Les archives de la compagnie Gramophone prouvent que Saftî fut enregistré avec un accompagnement musical dès 1903 ; il jouissait sans doute dès cette époque d'une certaine notoriété. Sa légende veut qu' il ait travaillé sans se reposer une seule nuit pendant cinq ans (entre 1905 et 1910?), du fait de son immense succès. Al-Saftî est avec Salâma

Higâzî l'un des premiers artistes égyptiens à partir longuement en tournée en Syrie et au Liban, où il laissa une forte impression et quantités d'anecdotes rapportées par Adham al-Jundî (1939) et Ahmad al-Jundî (1984). Il n'est d'ailleurs pas indifférent que seules des sources écrites syriennes nous renseignent sur cet artiste. Gravement alcoolique, il lui advenait de s'endormir au milieu d'un *dôr* lors d'un concert. Sans doute diminué, sa sœur le recueillit dans son village de Saft au cours des années 30, à la condition de ne plus reparaitre en public. Al-Saftî n'eut pas la chance de trouver dans la radio égyptienne un dernier secours et n'apparaît dans aucun programme régulier. De même, nul ne pensa à lui pour enregistrer le patrimoine de l'école khédiviale lors du Congrès de 1932.

Sayyid al-Saftî est un de ces hymnodes au parcours caractéristique de la *Nahda*, évoluant vers le répertoire savant profane. Court et trapu, doté d'un cou étonnamment long, il portait le costume traditionnel des cheikhs, caftan, jubba et turban blanc. Un film populaire (*Bamba Kashshar* de Hasan al-Imâm, 1974), qui retrace de façon fantaisiste la carrière de sa femme la

célèbre almée, montre un Sayyid Saftî abandonnant à regrets l'habit traditionnel pour s'habiller en effendi et suivre la mode au cours des années 20 ; cette anecdote semble vraisemblable... Si par son aspect d'alcoolique dépensier et jouisseur, époux de la scandaleuse Bamba Kashshar, il rentre dans la légende des artistes jouisseurs et aux franges de la marginalité, il se singularise par une rigueur et un professionnalisme qu'on ne retrouve guère que chez cet autre ancien lecteur du Coran qu'est Salâma Higâzî. Surnommé "*rabb al-dôr*" (le maître du *dôr*), et "*al-mutrib al-amîn*" (l'interprète respectueux), Saftî multipliait les répétitions et limitait ses variations dans l'exécution d'une oeuvre dans le cadre fixé par le compositeur, se refusant au contraire de 'Abd al-Hayy à transfigurer l'oeuvre. Cette position sage dans la dialectique composition /interprétation qui caractérise cette période n'est pas pour autant synonyme d'ennui : doté d'une voix puissante mais subtile, Saftî glisse dans ses interprétations une tendresse et une émotion retenues, qui transparait par exemple dans sa remarquable version du chef d'oeuvre de Muhammad 'Uthmân "*kadni l-hawa*." Plutôt que l'improvisation inspirée qui brise le carcan mélodique, Saftî préfère

affirmer sa personnalité dans un remplissage précis et des mélismes justes et rigoureux, sans s'interdire quelques fantaisies qui semblent toujours dictées par la mélodie du compositeur. Caricaturé dans le film de Hasan al-Imâm où son rôle est tenu par le chanteur populaire Shafiq Galâl, il est sévèrement jugé par l'historien de la musique Fikrî Butrus, qui ne voit en lui qu'un "chanteur ordinaire" réputé répéter les compositions comme un perroquet. La simple écoute de ses enregistrements fait justice de ces avis dépassés : suite à la disparition avant-guerre de Manyalawî et de Hilmî, il ne restait plus comme voix de grande qualité pour défendre le *dôr* et l'apport de l'école khédiviale que Sayyid al-Saftî et Zaki Murâd, interprètes inlassables des nouvelles créations de Dawûd Husnî et d'Ibrâhîm al-Qabbânî jusqu'au milieu des années 20. Ils ne purent que transmettre le relais au grand Sâlih 'Abd al-Hayy, sans pour autant former autour d'eux une véritable école qui eut pu continuer leur oeuvre. C'est un reproche qu'il est impossible de formuler à l'encontre de brillants praticiens qui n'avaient pas le bagage intellectuel leur permettant de transformer leur savoir en théorie esthétique ou en idéologie.

Si l'on cite à propos de la discographie de Saftî des chiffres astronomiques sans rapport avec la vraisemblance, il n'en reste pas moins que le Shaykh Sayyid al-Saftî est l'un des plus prolifiques artistes de son époque, n'arrêtant sa carrière discographique que dans la seconde moitié des années 20. Il semble avoir été l'un des tous premiers artistes égyptiens à enregistrer sur 78 tours : les rapports d'enregistrements de la compagnie Zonophone, conservés dans les archives de EMI à Hayes, prouvent qu'il fait partie d'une série de gravures à une seule face, effectuées en 1903. Ces disques, de piètre qualité technique, sont devenus rarissimes. Saftî prêta ultérieurement sa voix à Gramophone, Odéon, Baidaphone, Polyphone ou encore les Turcs d'Orphéon, gravant à plusieurs reprises les mêmes pièces dans des interprétations parfois sensiblement différentes.

1/ muwashshah "ya mîmatî" (O mère!), mode bayyâtî shûrî, cycle yûruk samâ'î (6/8). vers 1911.

accompagnement : violon (Sâmî al-Shawwâ), cithare-qânûn, tambourin-riqq, choristes.

Cet oeuvre ancienne et anonyme, sans doute

alépine, n'est un *muwashshah* que sur le plan musicologique : il s'agit d'une courte pièce illustrant le modèle le plus simple du genre : une même phrase mélodique, répétée sur un nombre indéfini de refrains. L'interprète supplée à la simplicité du discours musical par ses mélismes et ses jeux rythmiques. Sur le plan littéraire, le texte s'éloigne plus encore du modèle andalou médiéval : il s'agit d'une suite de vers en langue moyenne où se mêlent clichés de la poésie classique et dialectalismes syriens, égyptianisés par Saftî. Certaines images conservent néanmoins toute leur fraîcheur : "Oh mère, la lune s'est levée sur les amants et dévoile leurs secrets / Mon Dieu, envoyez vers la lune de lourds nuages chargés de pluie". Le violon de Shawwâ, comme de coutume, ajoute une note de fantaisie informelle à l'ensemble. On remarque la conclusion hâtive, qui semble surprendre le soliste, dictée par l'achèvement des fatidiques trois minutes de ce support tyrannique qu'était la face de 78 tours.

2/ mawwâl "we-haqq mîn atla'ak", chant non-mesuré sur une mélodie improvisée en mode bayyâtî. vers 1911.

accompagnement : violon (*Sâmî al-Shawwâ*), *qânûn*.

Au nom de Celui qui te fait te lever, O aube rougie comme teinte au henné

Laisse mon cœur se réjouir de la présence du bien-aimé...

La délicatesse de Saftî s'exprime admirablement dans ces sept vers pourtant si rapidement interprétés, sans répétitions, à peine introduits par de courts *layâlî*. Le chanteur fait coïncider l'évocation de la quiétude des amants dans le texte avec le paisible genre *gahârkâh* dans le registre médian, puis se soumet à l'ordre de la passion comme à celui du mode pour conclure, non sans laisser entendre une surprenante sensible, étrangère à la définition canonique du *bayyâtî*, et qui semble la signature de ses *mawâwil* sur ce mode. Le *qânûn* aigret souligne en *taqsîm* final le retour à la loi du désespoir, tandis que l'on devine le violon de Shawwâ, attendant son tour, trahi par la durée limitée de la face...

3/ dôr "qabl-e ma tmîl bel-mahabba" (avant de parler d'amour), poème d'Ahmad 'Ashûr, composition de Ibrâhîm al-Qabbânî, mode bayyâtî nawâ. vers 1910.

accompagnement : violon, luth-'ûd, tambourin-riqq.

À la mort de Hâmûlî et 'Uthmân, les deux compositeurs phares de la Nahda, ce sont Ibrâhîm al-Qabbânî (v1852-1927) et Dawûd Husnî qui reprennent jusqu'au cœur des années 20 le flambeau de la composition dans le domaine de la musique savante. Pilier de l'Institut de Musique orientale et président du premier syndicat des musiciens en 1920, cet ancien chanteur donnait des leçons de chant aux artistes (dont la jeune Umm Kulthûm fraîchement installée au Caire) et leur composait des *adwâr* complexes, riches et très travaillés, représentant l'aboutissement du développement endogène dans cette forme. C'est naturellement à Saftî et Zakî Murâd, interprètes sages, qu'il confie ses dernières compositions, assuré d'une restitution fidèle de son intention. On remarque dans cette pièce une évolution intervenue dans la composition du *dôr* : la fixation des répliques instrumentales *lawâzim* aux phrases chantées, auparavant improvisées hétérophoniquement par les musiciens mais ici clairement intégrées à la mélodie.

4/ muwashshah "bi-l-ladhî askara" (par celui qui m'a enivré), mode bayyâtî, cycle *yûruk samâ'î* (6/8). vers 1910.

accompagnement : violon, citahre-qânûn, flûte-nây, riqq.

Cette pièce anonyme, devenue un classique perpétuellement réinterprété (dont une version par la star libanaise Fayrûz), est sans doute une composition alépine du XVIII^e siècle. En dépit de son titre de cheikh, Saftî ne semble pas comprendre le jeu de mot '*andamal'*indama dans la *khâna* : "Par celui qui me fit couler des larmes de sang/lorsque tu te détournas de moi sans raison", mais s'autorise sur le mot "*dumû'î*" (mes larmes) une échappée inattendue prouvant la grande liberté interprétative des chanteurs du début de ce siècle au regard des versions actuelles. Ce *muwashshah* étant placée sur un cycle ternaire, l'ensemble lui fait succéder une version accélérée et résumée d'une célèbre pièce instrumentale, le *samâ'î bayyâtî dârig* (version plus complète sur le CD AAA 043), avant des *layâlî* du chanteur en conclusion.

5/ dôr "ta'âla ya khayâl" (viens, O illusion), mode nahâwand, cycle *samâ'î dârig*. vers 1908.

accompagnement : violon, *qânûn*, riqq.

Généralement considéré comme un *dôr* et chanté plus complètement par Saftî sur d'autres enregistrements, cette composition anonyme est ici traitée par le cheikh comme un court *muwashshah* dont il abrège le texte, du fait de son cycle ternaire atypique pour un *dôr*, tout en laissant paraître, le temps d'une courte envolée improvisée dans le second vers, la révolte de l'amant devant les agaceries de l'aimée. Des *layâlî* soumis à la quiétude résignée du mode *nahâwand* viennent fermer la pièce.

6/ dôr "kadni l-hawa" (pris au piège de l'amour), mode nahâwand. 1912.

accompagnement : violon (*Sâmî al-Shawwâ*), *qânûn*, 'ûd, riqq.

Parfois attribuée au compositeur et chanteur 'Abduh al-Hâmûlî (1843-1901), mais le plus souvent à son principal concurrent Muhammad 'Uthmân (1855-1900), cette pièce est l'une des œuvres principales de l'école de la *Nahda*, passage obligée pour tous les chanteurs d'importance. On enregistra au moins cinq versions dans les premières années du siècle, chaque soliste apportant sa pierre à l'édifice, avant la

codification finale lors du Congrès de Musique Arabe de 1932, lorsque la commission des enregistrements demanda au propre fils du compositeur, 'Azîz 'Uthmân, d'en graver une version supposée correspondre à la volonté du compositeur. Il s'agit là d'une conception de "l'authenticité" typique des années 30, et découlant d'une confusion épistémologique, la réalisation étant confondue avec la virtualité de l'œuvre. La version de Saftî se singularise par l'emploi du mode *nawa athar* à la cadence, d'autres interprètes préférant le *nahâwand kabîr*, ainsi que par d'impressionnants *layâlî* d'une gaîté communicative en *nahâwand / kerdân* précédant d'élégants *ahât* en *nahâwand murassa'* avant la *qafila* finale.

7/ muwashshah "lamma badâ yatathannâ" (il est apparu en ondulant), mode nahâwand, cycle samâ'î thaqîl (10/8). 1912.

accompagnement : violon (Sâmî al-Shawwâ), qânûn, 'ûd, riqq.

Il s'agit là de la quatrième face concluant sur les disques le *dôr* précédent. Cette pièce célèbre, dont de nombreux enregistrements modernes sont régulièrement diffusés,

permet d'apprécier la part d'individualité que peut apporter un interprète dans des pièces aussi codifiées.

8/ mawwâl "el-lêl aho tâl" (la nuit a trop duré), mode râst kerdân, texte de Mustafa Bey Nagîb (m. 1920). 1912.

accompagnement: qânûn (Abd al-Hamîd al-Suwaysî) et violon (Sâmî al-Shawwâ).

Contrairement à l'usuelle construction pyramidale (ascendante puis descendante) des mélodies improvisées dans le *mawwâl*, le mode *kerdân* commande qu'on explore longuement le registre supérieur avant de conclure rapidement et sans développement à la fondamentale. Les longues phrases de Saftî, qui s'affairent à déjouer l'attente de l'auditeur dans un répertoire de clichés mélodiques, semblent identiques ; pourtant le jeu rythmique et l'économie des silences contribuent à en faire une interprétation originale.

9/ dôr "el-qalb fe hobb el-hawa" (Le coeur subit la loi du désir), mode kurdillî higâzkâr murassa', composition de Dawûd Husnî, texte de Ahmad 'Ashûr. 1912.

accompagnement: violon (Sâmî al-Shawwâ), qânûn, 'ûd (Mansûr 'Awad), riqq, choristes. Iskandar Shalfûn, directeur de la revue musicale "Le Jardin des Rossignols" assurait en 1922 qu'au cours d'une soirée d'amateurs dans les premières années du siècle, l'aristocrate luthiste Safar Bey Ali fit entendre à une assistance enchantée des improvisations sur le mode *higâzkâr kurdî* qu'il venait d'apprendre des musiciens de la cour à Istamboul. Les compositeurs Dawûd Husnî et Ibrâhîm al-Qabbânî, tous deux présents, décidèrent alors chacun de présenter dans les meilleurs délais un *dôr* sur ce mode. Cette composition de Husnî, grande réussite esthétique, faillit néanmoins au pari puisqu'il s'agit en réalité d'une sorte de mode *higâzkâr kurdî* mâtiné de *higâz* au cinquième degré. Très composé, laissant peu de place à l'improvisation, le *dôr* poursuit un développement rigoureux amenant à un déchaînement de l'émotion lors du passage en *bayyâtî*, précédant les *layâlî* et une ronde responsoriale avec le chœur. On note que même le *dûlâb* introductif est composé en fonction de la pièce, rompant avec la coutume de placer en exergue des ritournelles standards.

10/ muwashshah "ahwa qamaran sihâmuhu 'aynâh"(j'aime une beauté telle la lune dont le regard décoche des flèches) mode sabâ, cycle samâ'î thaqîl (10/8).1910.

accompagnement violon (Shawwâ), qânûn, riqq.

Il s'agit là d'un disque rare que Gramophon décida de ne pas commercialiser, et du seul enregistrement de cette pièce ancienne et anonyme au début du siècle. Seule la *khâna* propose une légère variation mélodique en sa première hémistiche.

11/ mawwâl "ya dil-gamâl wed-dalâl" (Quelle beauté et quelle rouerie), mode sabâ. 1912.

accompagnement : qânûn ('Abd al-Hamîd al-Suwaysî).

Les *layâlî* liminaires de Saftî laissent entendre à de nombreuses reprises ces sanglots retenus que l'on nomme '*afqa*, ornement virtuose et recherché. La traduction récapitulative de Suwaysî insiste sur une élégante accidentelle en *sabâ-bûsalik*, caractéristique du traitement du *sabâ* par l'école de la renaissance. Le texte joue sur la polysémie de la racine n/h/r

(interdiction, jour, fleuve) et invite l'auditeur à décoder les acrobaties verbales du poème.

12/ muwashshah “halla ‘ala l-astâr”, mode bayyâfî husaynî, cycle muhaggar (14/4). 1910.

accompagnement: violon, qânûn, ‘ûd, riqq, choristes.

Composition complexe et ambitieuse, ce *muwashshah* est l'occasion rare de consacrer un disque entier et non une simple face à une pièce de ce type. L'interaction entre le soliste et les choristes se laisse appréhender ici à son faite. Après un court *taqsîm* de Shawwâ, le chanteur conclut par des *layâlî* que les instrumentistes saluent d'interjections laudatives, destinées à encourager le soliste qui livre une superbe dernière phrase commencée dans le registre supérieur.

13/ muwashshah “hayyara l-afkâr”, mode râst kardân, cycle murabba‘ (13/4). La composition en est parfois attribuée à Muhammad ‘Uthmân. vers 1910.

accompagnement: violon (Ibrâhîm Sahlûn?), qânûn (‘Abd al-Hamîd al-Quddâbî?), ‘ûd, riqq, choristes.

En dépit de la médiocrité technique de la gravure, la splendeur de cette pièce transparait sans peine. On s'étonne de sa disparition du répertoire des conservatoires.

**Frédéric Lagrange
Paris - août 2000**

*pour toute demande de renseignements
complémentaires, contacter :
fredlag@cybercable.fr*

Lexique

dôr (pl. adwâr) : chant semi-composé en arabe dialectal soutenu. Le *dôr* est la grande création musicale égyptienne du XIXe siècle. Suivant une construction binaire, l'ouverture *madhhab* est intégralement composée et interprétée à la fois par le chanteur soliste et les choristes. Le couplet *dôr* traite les idées musicales exposées dans l'ouverture et incite le soliste à des développements improvisés sur un canevas pré-composé. Les choristes répondent au chanteur dans les sections de “soupirs mélodiques” *ahât* ou le responsorial *hank*.

dûlâb : phrase ou courte ritournelle servant d'introduction à une composition. Il s'agit le plus souvent de clichés mélodiques.

layâlî : littéralement “nuits”, il s'agit de phrases mélodiques improvisées par le chanteur sur la formule “*ya lâl ya ‘ên*” (Ô ! nuit, Ô ! œil) évoquant la nuit de veille et l'œil ne pouvant trouver le sommeil de l'amant malheureux. Cette plainte ouvre et conclue rituellement nombre de pièces chantées, mesurées comme libres.

mawwâl (pl. mawâwîl) : poème en langue dialectale soutenue, de cinq ou sept vers,

dont les rimes finales forment des paronomases que l'auditeur doit décoder. Le chant est obligatoirement non-mesuré et improvisatif, explorant un mode, le plus souvent selon un parcours ascendant/descendant.

muwashshah (pl. muwashshahât) : court chant intégralement composé, souvent anonyme, se rattachant à une tradition andalouse médiévale. La plupart des *muwashshahât* orientaux actuels ont été composés et écrits en Syrie et en Egypte entre le XVIIe et le XXe siècles. La mélodie, placée sur un cycle contraignant et parfois complexe, explore un mode musical sans s'en échapper et prépare le chanteur à l'ethos du mode. Canoniquement, le troisième vers *khâna* propose une phrase mélodique légèrement différente avant que le quatrième ne conclue par la mélodie initiale, mais les exceptions sont nombreuses.

nahda : renaissance, le terme désigne usuellement la période de réveil intellectuel de l'Orient arabe au XIXe siècle et au début du XXe.

taqsîm (pl. taqâsîm) : improvisation instrumentale, mesurée ou non.

ARCHIVES DE LA MUSIQUE ARABE

Shaykh Sayyid al-Saftî (c1867-18/6/1939)

Shaykh Sayyid al-Saftî began his career as a cantilator of the Koran and a *munshid* (singer of religious hymns), but he eventually switched in the early years of the twentieth century to the secular learned repertoire. He served as a *madhhabgi* (chorist) for Shaykh Ibrâhîm al-Maghribî and had the opportunity to learn through this master the arcane rhythms associated with *muwashshahât*. Al-Saftî subsequently became one of the few great voices of the Egyptian school to master and record those songs as soon as the recording industry penetrated Egypt (1903). Very much unlike the modern choral renditions of *muwashshahât*, those old recordings

underline the central role of the soloist singer in the rendering of those compositions.

A very popular interpret of the learned repertoire, he was among the first Egyptian artists to travel around the middle-east and propagate the quintessence of the Cairene school in Syria and Lebanon. Used by excess and intemperance, he was eventually taken in by his siter in his native village and quit the profession of singing in the thirties. No trace of him is to be found in radio programs of the period and he was not invited to record the patrimony of the khedivial school during Cairo's Congress of Arabic Music in 1932.

Saftî's art in his recorded versions of the *adwâr* composed by the masters of his generation, such as Hâmûlî and 'Uthmân and later Husnî and Qabbânî, reveal a search for professionalism and exactness, which owned him the nickname of *al-mutrib al-amin* i.e. the trustworthy singer. His variations remain in the frame suggested by the composer and unlike 'Abd al-Hayy Hilmî or Salâma Higâzî, he is not naturally drawn to an inspired re-

interpretation of those works, nor is he keen to follow Manyalâwî in his playful renderings and tendency to add whole sections. His subtle and powerful voice rather carries reserved emotion and tenderness, as in his remarkable recording of 'Uthmân's masterpiece *kâdni l-hawa*.

Al-Shaykh al-Saftî was one of the most prolific recording artists of the early century : from the early Zonophone cuts in 1903 until his last Polyphon records in the late twenties, he probably issued more than 300 disks.

Frédéric LAGRANGE
Paris - August 2000

*for more information, contact at
fredlag@cybercable.fr*

أو ما بلحظه أسرنا
وعدي ويا حيرتني
في الحب من لوعتي

غصن سنا حين مال
من لسي راحم شكوتي
إلا ما ليك الجمال

8 موال / الليل أهو طال

الليل أهو طال وعرف الجرح ميعاده
لهفي على القلب في حبه وأوعاده
وان باح بشكواه لا زاره ولا عاده

وجف دمعي وجفني من دمي عاده
لا نار أقول نار ولا هي م الفؤاد تبرح

9 دور / القلب في حب الهوى

القلب في حب الهوى
يعشق جمال شايف الدلال
ميال لوصاله يعشقه
إيه يعمل لو أهمله
قلبي من النار انكسوى
ولهان وعاشق يا توري
وايش بعد ما اصببر وانتهيت
أقول أحبه يقبول نسيت

لو كنت تعرف تعذره
عليه وننه يعذره
لكن حبيبه ينكره
مادام ما حدش فكره
يا ريت حبيبه يرحمه
اللي يحبه يفهمه
يا صبر دانت بتأله
معلوم ما حدش فكره

10 موشح / أهوى قمرأ

أهوى قمرأ سهامه عيناه
يهوى تلفي ومهجتي تهواه

باللحظ يصيب قلب العشاق
ده شيء عجيب عاشق مشتاق

بلا سببا

فانظر عجبا

أقسمت عليك بالذي سواك

حاضر ومجيب قيووم خلاق

قد احتجب

لوعشت غريب في وادي عراق

لم باعشق غيره ولم باسلاه

بين الغربا

11 موال / يا دي الجمال والدلال

يا دي الجمال والدلال والحب ونهاره [نهره]
والدمع سأل م العيون كالبحر وانهاره

والشعر فوق الجبين كالليل ونهاره
ليه يا غزال الحما كُتر الدلال والديه
قلبي أسير في الغرام ما يحل أنهاره [أنهره]

12 موشح / هل على الأستار

هل على الأستار هتك
حقوق لي والله أشكو
الهوى هتك وقتك
فارحموا العشاق وابكوا
هل لكم علم بحالي
زاد شوقي وانتحالي

يا أهليل الصبي
مذبرانني المعني
والتي جافني كي
مذ جفتني مي
معشر العشاق
زادني أشواق

13 موشح / حير الأفكار بدري

حير الأفكار بدري
من لغصن البان يزري
فاغتم بالله أجري

فسي صفا خده الأسيل
بالتثني حين يميل
واصطنع فعل الجميل

مقلا جدا في أداء القصائد (وإن كان قد انفرد بغناء «تذلل لمن تهوى»)، ولا أثر للطايطيق الخفيفة في كتاباتك اسطواناته، والزرجح أنه ترك لزوجته العاملة المشهورة بمبة كشر مهمة التعني بها...

فريدريك لاجرانچ

لطلب المزيد من المعلومات، رجاء الاتصال بـ (fredlag@cybercable.fr)

1 موشح / يا ميمتي

يا ميمتي ياليل ياليل
يا ميمتي طلع القمر يا لالالي
يا رب سلط على القمر يا لالالي

2 موال / وحق مين أطلعك

وحق مين أطلعك يا فجر متحني
سايق عليك النبي يا ليل تحوش عني
وآدي زمان الصفا بنقول عنه حاس

ما كنت تجري على التفريق تمنعني

3 دور / قبل ما تميل بالمحبة

قبل ما تميل بالمحبة
كان زمان تعشق بنظرة
أما دالوقتني الأحببة
اللي يصونك ترك دونك

ع الغرام ليه بس تندم
وان صافيت خلك بسودك
هو حكم الحب هسبين
كن في حالك واخلي بالك

4 موشح / بالذي أسكر

بالذي أسكر من عرف اللما
والذي كحل جفنيك بمسا
والذي أجرى دموعي عندما
ضع على صدري يدناك فما

5 دور / تعالى يا خيال بهجة جماله

تعالى يا خيال بهجة جماله
وتحكم على الفؤاد يحمل دلاله

6 دور / كادني الهوى

كادني الهوى وصبحت عليل
طالع على غصنه كله أدب
للحسن ده بالطبع أميل

7 موشح / لما بدا يتثنى

لما بدا يتثنى

بعد ما تميل بالعواطف
ينسى وتوافيه يخالف
بتواليه وان كان يصادف
واعتبر باللي جرالك

كل كأس تحتسيه وحبيب
سجد السحر لديه واقترب
عندما أعرضت من غير سبب
أجدر الماء بإطفاء اللهب

وندخل على الرشيق اليوم بحيلة
لأنه في الجمال واحد وحييلة

مثل النسيم في روض الأنس حبي قمر
وطرب وجميل مالوش مثيل
ياللي تلوم ده شيء بالعقل

وانظر كده

حبي جماله فتننا

الشيخ سيد الصفتي 1939-1867

لا نعلم أ ولد سيد الصفتي في صفت اللين بالقرب من القاهرة أم في قرية الصفت أعمال طنطا. بدأ حياته مقرناً ومنشداً، ثم انتقل كالعديد من منشدي عصره إلى الغناء الديني والتحق ببطانة الشيخ إبراهيم المغربي، الذي يصفه كامل الخلعي، صاحب «كتاب الموسيقى الشرقي» (1904) بأنه «ملحن طرق المولد النبوي الشريف التي يلقيها حضرة الأستاذ الشهير الشيخ إسماعيل سكر والشيخ سيد الصفتي وغيرهما من الفقهاء». وقد أخذ عنه الصفتي العديد من الموشحات، كما أحسن بفضل تدريسه ضرب الإيقاعات. إن دراية الصفتي بالأوزان المستعملة في الموشحات تميزه عن باقي أعلام المدرسة المصرية النهضوية، الذين يبدون قليلا الاهتمام بتعلم الأوزان والتقدير بها في أدائهم للموشحات، كما هو واضح في تسجيلات عبد الحي حلمي والشيخ أبي العلام محمد والشيخ يوسف المنيلاوي، فإن تمكنه من الضروب وترته إلى مشاهير المدرسة الحلبية. إن تسجيلات الصفتي مصدر بالغ الأهمية لمعرفة طريقة أداء الموشحات في أول القرن العشرين: إن كان «للمذهبية» دوراً لا يستهان به في مرافقة المطرب، يبقى صوت المؤدي-المبتكر مهيمنا مسيطرا على أصوات البطانة، يكثر من الحليات والزخارف المرتجلة بينما المذهبية يؤديون اللحن «سادة»، فما أبعد هذه التسجيلات عن الأداء المعاصر للموشحات، الذي لم يزل متأثراً بتجارب المايسترو المصري عبد الحليم نويرة. ويبدو الأداء الحديث، عند المقارنة، غارقاً في فخامة مصطنعة أضفائها الأداء الجماعي المونوفوني وترك الأداء الهيتيروفوني للتخت المصاحب.

كان الشيخ سيد الصفتي يستهل وصلاته بتلاوة من الذكر الحكيم تليها الموشحات والقصائد، قبل أن يمسك العود ويغني الأدوار الدنيوية. ولما استهجن الجمهور هذه الطريقة المخلوطة، تفرغ للغناء على التخت في أوائل القرن العشرين. يثبت أرشيف شركة الجراموفون (إي أم أي) أن الصفتي ينتمي إلى أول دفعة من الفنانين المصريين الذين تم تسجيل أصواتهم على «أقراص» (إسطوانات) 78 لفة ذات وجه واحد، سنة 1903. قيل إنه عمل دون انقطاع لمدة خمس سنوات تبعا لنجاحه، وهو كزميله الشيخ سلامة حجازي في طليعة الفنانين المصريين الذين زاروا بلاد الشام واشتهروا فيها. فلا غرو أن تكون المصادر الوحيدة التي احتفظت شيئا من ذكراه مؤلفات سورية كطبقات أدهم الجندي (1939) وأحمد الجندي (1984).

تقول هذه المصادر إن الشيخ الصفتي كان مفرطاً في تعاطيه للخمر، فحدث أكثر من مرة أثناء حفلاته الأخيرة في العشرينات أن تحولت آهاته إلى تتأويات مخمورة، مما جعل أخته تشتد عليه ترك الغناء والحفلات العامة حتى أوته في بيت العائلة. لم يجد الصفتي في الإذاعة المصرية يد معونة فلا أثر لاسمه في برامج الثلاثينات. وكذلك، لم يفكر أحد في دعوته والاستفادة من خبرته أو صوته عند مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد في القاهرة سنة 1932.

ينفرد الصفتي بحرفية وجدية لا نكاد نعتز عليها إلا عند مقرئين آخرين هما سلامة حجازي ويوسف المنيلاوي. فقد قلب الصفتي بـ«رب الدور» وبـ«المطرب الأمين» لإكثاره من البروقات وتقييده لمكانة الارتجال، بحيث يكون ارتجالاً زخرفياً أكثر منه «تحويلياً»، دون أن يقلل ذلك من مقدرته ساعة الأداء. إن هذا الموقف «الرزين» من جدلية التلحين التثبتي والأداء المبتكر لا يعني أن غناء الصفتي ناقص الإبداع: فبصوته الجهوري والحنون في آن واحد، يُفعم الصفتي أداءه بلبونة ساحرة ووجدان خفيف الوقع في أذن المستمع، مما يتضح بجلاء في غناؤه لرائعة محمد عثمان «كادني الهوى». على عكس عبد الحي حلمي أو حجازي، اللذين يميلان إلى ارتجال شبه ملهم يكسر عمدا قيود التلحين، يفضل الصفتي فرض شخصيته من خلال تحليات دقيقة ومدروسة لا تخلو من مرح رشيق، كاليالي التي يختم بها دور «كادني الهوى». إن كان بعض مؤرخي الموسيقى ككفري بطرس قد رأوا فيه «مجرد مقلد»، فإن التسجيلات التي في حوزتنا تتصفه من هذه الآراء الجائرة. بعد رحيل المنيلاوي وحلمي قبيل الحرب العالمية الأولى، بقي الصفتي وزكي مراد ثم صالح عبد الحي يدافعون عن جماليات المدرسة الحامولية ويؤدون آخر ما جادت به قريحة داود حسني وإبراهيم القباني من أدوار، دون أن يرقوا إلى إنشاء مدرسة جمالية بشأنها أن تمد حياة فنهم وتمدهم بخلفاء. ولكن كيف يؤخذ عليهم هذا التقصير وقد كانوا مؤدبين أذناً لا ثقافة نظرية ولا طموح لهم يمكنهم من تحويل درايتهم للفن إلى نظرية جمالية وأيديولوجية...

قد نُكرت في شأن أسطوانات الصفتي أرقام خيالية لا تمت بصلة إلى الواقع، وإن كان المطرب الأمين أغزر معاصريه إنتاجاً وتسجيلاً له «أقراص». بدأ مبكراً فسجل صوته لشركة زونوفون سنة 1903 ثم لجراموفون وأوديون وبيضا فون وأخيراً بوليفون، وكانت آخر تسجيلاته في أواسط العشرينات. قد سجل الصفتي نفس الأدوار والموشحات عدة مرات عند شركات مختلفة، وإن كان أداءه لها مغايراً في كل مرة. بافتراض أن تسجيلاته التجارية تعكس صورة صادقة لحفلاته الحية، يبدو الصفتي مائلاً إلى غناء الموشحات والأدوار والمواويل،