

**SAMI AL-SHAWWA** سامي الشوا

*Prince du Violon Arabe*

- |                       |                        |      |                     |                              |      |
|-----------------------|------------------------|------|---------------------|------------------------------|------|
| 1. BASHRAF ASEM BEY   | بشرف راست عاصم بك      | 6'10 | 9. TAQSIM BALADI    | تقسيم بلدي                   | 3'21 |
| 2. TAQSIM BAYATI      | تقسيم بياتي عادة       | 3'03 | 10. TAQSIM FATLETEN | تقسيم على فتلتن تقليد المزار | 2'50 |
| 3. TAQSIM HIGAZ       | تقسيم حجاز عادة        | 3'14 | 11. BASHRAF TATIO   | تقسيم شوري على الوحدة        | 6'14 |
| 4. AQSAQ HIGAZKAR     | تقسيم أقصاق حجاز كار   | 2'57 | 12. TAQSIM RAST     | تقسيم راست عادة              | 2'42 |
| 5. TAHMILA SABA       | تحملة صابا             | 6'39 | 13. RAQS EL HAWANAM | رقص الهوانم                  | 5'42 |
| 6. BASHRAF ALISBAR    | بشرف ألسبار            | 6'16 | 14. RAQS CLEOPATRA  | رقص كيلوباطرة                | 6'30 |
| 7. TAQSIM SHURI WAHDA | تقسيم شوري على الوحدة  | 3'15 | 15. TAQSIM NAHAWAND | تقسيم نهاوند                 | 2'59 |
| 8. AQSAQ MUHAYYAR     | تقسيم سماعي أقصاق محير | 2'41 | 16. KADNI EL HAWA   | كاندي الهوى                  | 6'40 |

Minutage total : 72'03

Texte de présentation français et anglais : Frédéric LAGRANGE

SACEM / SDRM

D.P.



نادي القرص العربي

**CLUB DU DISQUE ARABE**

Production & Distribution :

67, Rue Robespierre - CAP 136 — 93558 Montreuil cedex — Tél. : 01 49 88 24 24 3 353140 120983



# SAMI AL-SHAUWA

*Prince  
du Violon  
Arabe*



les  
ARTISTES  
ARABES  
ASSOCIÉS



CLUB DU DISQUE ARABE



AAA 107

Texte de présentation français et anglais :  
Frédéric LAGRANGE

## Le Prince du Violon Arabe Sâmî al-Shawwâ (1889-1965)

Le terme *kamanga*, dérivé du persan *kemantche*, de *keman* (archet), désigne en arabe moderne le violon mais s'appliquait originellement en arabe classique à deux instruments: la vièle à pique de la musique savante turque et persane dotée de trois à quatre cordes - dont on retrouve l'équivalent en Iraq sous le nom de *djôzé* - ainsi que la vièle à pique traditionnelle de l'Égypte, proche du *rabâb* de la musique populaire, simplement dotée de deux cordes courant sur un manche d'ébène incrusté d'ivoire, dont la caisse est parfois rectangulaire, et qui fut décrite par le voyageur anglais Edward Lane en 1835. Cet instrument fut en usage dans l'ensemble-*takht* de musique savante jusqu'au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. Aucune étude musicologique irréfutable ne précise les conditions de l'adoption du violon européen dans le *takht*. Utilisé à la fin du XIXe siècle par quelques instrumentistes, tels Hasan al-Gâhil, le maître du virtuose Ibrâhîm Sahlûn (1858-

1920), ou Antûn al-Shawwâ, père de Sâmî al-Shawwâ, le violon semble avoir été rapidement adopté par les musiciens citadins, du fait de son ambitus plus large que celui de l'instrument traditionnel, et d'un jeu plus aisé. Les quatre cordes du violon sont accordées à l'arabe (*dûzân 'arabî*) sur les notes *yâkâh*, *dûkâh*, *nawâ* et *kardân* (sol, ré, sol, do), ou "à la turque" (*dûzân turkî*), sur *yâkâh*, *dûkâh*, *nawâ* et *muhayyar* (sol, ré, sol, ré), mais d'autres accords peuvent être choisis selon les modes de la suite jouée ou les particularités de tessiture d'un soliste. Certains attribuent l'importation du violon à la présence européenne en Égypte depuis la campagne de Bonaparte, d'autres à une influence syrienne qu'illustre la famille Shawwâ. Vraisemblablement, l'adoption du violon occidental fut progressive, et correspond à l'efflorescence d'une musique de cour à partir du règne du Khédive Ismâ'îl, dans laquelle se mêlent influences arméniennes, turques, syriennes (Alep, Damas) et européennes. Auteur d'une relation de voyage parue en 1877, le Français Arthur Rhoné inclut dans son ouvrage "L'Égypte à petites journées" une gravure représentant un ensemble-*takht* qu'il aurait rencontré, et

au cœur duquel on distingue clairement un violon moderne. Il ne fait point de doute que les grandes voix de l'époque khédiviale étaient accompagnées par cet instrument, comme c'est le cas sur les enregistrements du début du siècle.

Sâmî al-Shawwa est issu d'une famille grecque-orthodoxe d'Alep, ville qui était avant l'ouverture du canal de Suez un passage obligé entre Orient et Occident, carrefour d'influences arabes, ottomanes et persanes. L'arrière-grand-oncle Antûn le Grand aurait joué du violon européen et de la viole d'amour à sept cordes devant Ibrâhîm Pacha lorsque l'héritier de Muhammad Ali entra dans la cité syrienne en 1832 ; le grand-père Ilyâs Yûsuf al-Shawwâ était invité à la cour du Sultan-Calife à Istanbul et jouait de la cithare-*qânûn* auprès des plus grandes voix des confréries musulmanes ; l'oncle de Sâmî, 'Abbûd, fut un célèbre chanteur et Antûn, son père, lui-même violoniste, accompagna le légendaire compositeur et chanteur égyptien 'Abduh al-Hâmûlî lors de son séjour au Caire en 1868. Bien que nés à Alep, Sâmî et son frère cadet Fâdil furent élevés, instruits, et firent toute leur carrière

en Égypte. Sâmî maîtrisait non seulement le répertoire proche-oriental, mais prétendait connaître les modes irakiens et informa les congressistes du Caire en 1932. Immense vedette et grand seigneur, il offrit d'ailleurs aux congressistes un mémorable pique-nique sur le Nil dont Alexis Chottin, directeur du Conservatoire de Paris, gardait un souvenir ému. On doit sans doute à cette famille prodigue une partie de l'oeuvre d'arabisation ou parfois même "d'égyptiannisation" de la stylistique du répertoire ottoman savant. Ayant fait la connaissance du luthiste Mansûr 'Awad au moment où ce dernier devenait le pivot de la Gramophone Company, il accompagna les plus grands solistes dès les premières années du siècle, se partageant avec Ibrâhîm Sahlûn le violon dans les *takht-s* de Yûsuf al-Manyalâwî et de 'Abd al-Hayy Hilmî. Sâmî al-Shawwâ ouvre avec Mansûr 'Awad la première école de musique à l'euro-péenne en Égypte (1906), imposant pour le meilleur et pour le pire l'apprentissage de la notation, et compose divers manuels pédagogiques, comme sa *Méthode de Violon Oriental* (1921) et un opuscule sur la théorie musicale arabe et occidentale (1946).

Travailleur stakhanoviste, il monopolise l'accompagnement au lendemain de la première guerre mondiale et après la mort de Sahlûn en 1920. Contesté à la fin des années 30, rétif au lent passage de la musique citadine égyptienne dans le domaine de la variété, ne trouvant plus sa place dans une musique qu'il sentait s'abâtardir, évité par Umm Kulthûm et 'Abd al-Wahhâb qui n'auraient pu supporter la présence d'une forte personnalité dans leur orchestre, Sâmî al-Shawwâ perdit de son emprise sur le domaine musical. Il demeura l'ami intime des dirigeants de la Gramophone Company et continua son oeuvre d'enseignement, tout en multipliant ses tournées à l'étranger, en Europe ou auprès des communautés levantines des deux Amériques. C'est dans les années 30 qu'apparaît une relève, avec l'Alépin Tawfiq Sabbâgh, (père du musicologue et violoniste contemporain Kamâl Sabbâgh), l'Égyptien Mustafâ Mumtâz et surtout le Syrien Jamîl 'Uways. Sâmî al-Shawwâ se retira à la fin de sa vie dans sa ville natale, riche, respecté et couvert de multiples décorations.

L'Égypte a connu au XXe siècle nombre de virtuoses du violon arabe, au

premier rang desquels il est impossible de ne pas évoquer Ahmad al-Hifnâwî, premier violon de l'orchestre d'Umm Kulthûm pendant des dizaines d'années. Toutefois, le langage qu'ils déploient les éloigne le plus souvent des principes esthétiques de l'école de la *Nahda*. A la recherche des virtualités du mode-*maqâm* sont substituées roulades et roucoulades, ornements gratuits et un son toujours plus "propre", moelleux et rassurant. Parfois un Hifnâwî savait se souvenir de sa formation et permettait à l'émotion, au *tarab*, de s'exprimer le temps d'un court *taqsîm* (improvisation). De nos jours, des violonistes-vedettes tels 'Abbûd 'Abd al-'Al ou 'Abduh Dâghir se laissent aller à des pirouettes et occidentalizations de surface qui éloignent leur inspiration de ce *tarab* que leur grande technique leur permettrait d'atteindre. Seul Nidaa Abou Mrad, au Liban, travaille à renouer avec l'esprit du violon arabe de la *Nahda* et convainc. Shawwâ lui-même ouvrit la voie des tentations exogènes: il n'est pas exempt de palinodies arpégisantes lors de *taqsîm-s* non mesurés dans des modes de sonorité turque comme *higâzkâr kurdî*, et il se complaît parfois dans la virtuosité gratuite dans nombre de pièces figuratives aux titres

délicieusement surannés, comme "Polka Égyptienne", "Le Souffle du Vent", "Un Bédouin dans le Désert", "Consolation de l'enfant qui pleure" et autres plaisanteries de dandy ennuyé dont il abreuva sans nul doute les membres médusés des différents conservatoires européens (Berlin, Paris, Rome...) auprès desquels il se produisit lors de ses tournées européennes. Dans son inspiration authentique, il demeure toutefois souverain.

### 1/ *bashraf râst* 'Asem Bey (vers 1920)

Avec au luth-'ûd Mansûr 'Awad, à la cithare-*qânûn* 'Abd al-Hamid al-Quddâbî, et un tambourin-*riqqâ*.<sup>4</sup> Le terme *bashraf* est une arabisation du persan *pishraw* (ouverture) et désigne une pièce instrumentale composée, le plus souvent d'origine ottomane, plus rarement arabe, jouée en ouverture du concert-*wasla*. Le *bashraf* est composé de quatre couplets-*khâna*, composés de quelques phrases mélodiques et d'un refrain-*taslîm* qui revient conclure chaque *khâna*, usuellement plus court que les couplets. Les formules rythmiques employées dans le *bashraf* sont des cycles binaires, parfois longs et composés, mais généralement réduits, dans

l'interprétation égyptienne au début du siècle, à l'unité de base *wahda* 4/4. La conception ottomane de la musique savante impose le respect de l'oeuvre écrite, tandis que l'esthétique arabe impose de considérer l'oeuvre comme un canevas-source à partir duquel doivent être proposés méliques et variations ludiques improvisées en hétérophonie. Cette pièce, théoriquement écrite sur le cycle *dawr kabîr* (28/4) par le compositeur ottoman Asem Bey (1851-1929), en acquiert ici une fantaisie remarquable.

### 2&3/ *taqsîm-s* non mesurés en *bayyâtî* et *higâz* (vers 1918)

Le *taqsîm*, improvisation libre ou rythmiquement mesurée, signifie étymologiquement "division", division du temps, exploration de l'alchimie du son et du silence où le discours mélodique, non-thématique, est un jaillissement d'une des virtualités du *maqâm*, toujours recommencé et toujours neuf. L'essor des enregistrements de musique savante sur 78 tours, en découpant le concert-*wasla* en "tranches", permit paradoxalement de donner aux instrumentistes un statut de vedettes qu'ils n'avaient pas

antérieurement. Le succès des ouvertures composées et des improvisations firent de Shawwâ ou du cithariste al-'Aqqâd les égaux des grands chanteurs solistes. Auparavant destiné à aider le *mutrib* (chanteur soliste) à atteindre l'état de *saltana* (ivresse du mode), le *taqsîm* devient un art indépendant et goûté, des démarches exploratoires cohérentes sont construites pour les trois ou six minutes offertes par le support. Il est actuellement impossible de savoir si la concision de ces improvisations correspond à une pratique de l'époque ou ne reflète que les limitations du support. Mais ces quelques minutes sont souvent d'une éloquence indépassable, comme des vies fulgurantes s'éteignant après avoir épuisé leur génie. Le premier *taqsîm*, non mesuré, en mode *bayyâtî*, laisse entendre des échappées en mode *shûrî* et *husaynî*. On y remarque l'emploi occasionnel, par Shawwâ, d'une technique du jeu laissant entendre simultanément ou alternativement la réponse à l'octave de la note jouée. La seconde improvisation explore le mode *higâz*. On y remarquera des jeux de question-réponse entre les octaves, et une insistance à développer le registre supérieur dont l'ethos tendu et angoissé contraste

avec le sentiment de quiétude que dégage le genre de base, en dépit de sa seconde augmentée.

#### 4/ *taqsîm aqsâq higâzkâr* (vers 1931)

Accompagnement rythmique à la cithare-*qânûn*. La particularité de ce *taqsîm* est d'être placé sur un cycle asymétrique à neuf temps [/TT/Ds/TsT/Ds/, D=dum, T=tak, s=silence], carcan volontaire qui canalise l'imaginaire du musicien. Shawwâ marque dans le registre supérieur, à coups d'archet presque violents, la formule mélodique qui sera ensuite suivie par le seul *qânûn*, puis redescend jusqu'à la fondamentale, exposant le mode *higâzkâr*. Affranchi, il part en exploration, confiant le rappel hypnotique du cycle à la cithare, tout en prenant soin de faire coïncider ses cadences-*qafla* avec le *dum* final du cycle. Un développement en mode *kurdi* est ponctué de *glissandi* laissant entrevoir une accalmie avant le retour au mode initial et l'enfermement dans le cycle.

#### 5/ *tahmîla sabâ* (vers 1927)

La *tahmîla* est une ouverture instrumentale mesurée au cours de laquelle les instrumentistes du *takht* rivalisent de

virtuosité en brodant et se répondant autour d'une phrase-prétexte, de compositeur inconnu, conclue par un refrain. A la différence des *bashraf*-s de composition riche et soignée, les *tahmîla*-s sont basées sur la spontanéité et l'improvisation des réponses sortant, dans le cas de cette pièce, fort peu du mode initial. On notera d'ailleurs que la *tahmîla bayyâtî*, souvent enregistrée au début du siècle, est identique à la *tahmîla sabâ*, à la seule différence de l'échelle. Ce disque oppose le violon de Shawwâ et le *qânûn* de 'Abd al-Hamîd al-Quddâbî, et se termine par un court *taqsîm* non-mesuré en mode *sabâ*.

#### 6/ *bashraf Alisbâr* (vers 1922)

Accompagnement à la flûte-*nây* par 'Alî Sâlih, au *qânûn* par 'Abd al-Hamîd al-Quddâbî. En dépit de son appellation courante, cette pièce d'auteur, d'époque et d'origine inconnus n'est pas tant un *bashraf* qu'une sorte de *tahmîla* sur le cycle *wahda*. Les échanges sont précédés d'une phrase mélodique introductive, en mode *gahârkâh*, suivie d'improvisations à tour de rôle autour du mode *gahârkâh*, séparées par la phrase d'ouverture jouée en refrain. La pièce se termine par une marche rapide,

distincte du *bashraf*, jouée par tous les instruments, s'achevant en un *bayyâtî* surprenant après que l'oreille s'est habituée au *gahârkâh*. Certains théoriciens d'Alep analysent toute cette pièce comme une oeuvre en mode '*ardbâr*', défini comme un *bayyâtî* insistant (voire reposant longuement) sur le genre *gahârkâh* comme c'est ici le cas.

#### 7/ *taqsîm shûrî* sur cycle *wahda* (vers 1920)

Accompagnement rythmique discret au *qânûn*. Le *taqsîm* mesuré sur le cycle *wahda* ainsi qu'il est fait mention sur l'étiquette des disques et les catalogues, est en fait une improvisation sur un cycle *bamb* (8 temps, /Ds/sT/ss/Ts/ss/Ds/ss), qui introduisait et concluait à l'origine les pièces chantées mesurées telles le *dôr* ou la *qasîda*, avant que le disque ne lui donne son autonomie. Cette pratique se perd définitivement à la fin des années 30, et c'est le cycle turc *shiftetelli* (/Ds/sT/ss/Ts/Ds/Ds/Ts/ss/), au tempo plus lent, qui est associé aux *taqsîm*-s mesurés, et devient une métaphore rythmique de l'improvisation instrumentale ou vocale, particulièrement dans les chansons de

variétés de Farid al-Atrache ou de Muhammad 'Abd al-Wahhâb.

**8/ taqsîm samâ'î aqsâq muhayyar (vers 1927)**

Accompagnement au tambourin-riqq. Cette pièce mesurée sur cycle aqsâq (voici pièce 4) explore le registre aigu de l'échelle bayyâtî (intervalles 3/4 - 3/4 - 1 tons).

**9/ taqsîm baladî [à la mode paysanne] (vers 1920)**

Le jeu fait sonner le violon comme le *rabâb* des bardes populaires qui narrent la geste des Bédouins Hilâliens. Shawwâ ouvre son *taqsîm* non mesuré sur un mode *gahârkâh* proche de *râst* (*râst baladî*), laissant aussi entendre un *sîkâh baladî* - sonorités typiques du jeu et du chant populaires. En frottant la corde grave comme un bourdon et en poursuivant la mélodie par la technique du démanché, c'est ensuite le son de l'*arghûl* (clarinette double) qu'il parvient à imiter. Une danse sur le cycle populaire syncopé *maqsûm* (4 temps, /DT/sT/Ds/Ts/) vient conclure cet amusement de virtuose, qui est aussi un double hommage rendu par cet artiste originaire d'Alep aux campagnes

égyptiennes, et par l'école savante à la musique rurale, source d'inspiration.

**10/ taqsîm fatlatayn [sur deux cordes] (vers 1912)**

C'est ici le *mizmâr*, hautbois de la musique rurale égyptienne, ou le *mejwez* (double-clarinette levantine) dont le timbre est imité par le violon par un jeu sur les deux cordes centrales accordées à une octave et frottées en même temps. Un tel accordage rappelle celui du *buzuq*, luth à long manche doté de trois doubles-cordes, les deux cordes du choeur grave étant parfois accordées à une octave. Sur un violon, le musicien doit alors placer le doigt sur les deux cordes à la fois (sans doute rapprochées) et faire preuve de grande rapidité dans cet exercice de plaisante virtuosité. On remarquera sur la photographie de Sâmî al-Shawwâ figurant sur la jaquette un tel violon à deux cordes. Ces techniques d'imitation des instruments à vent de la musique populaire connurent une grande vogue au Levant comme en Turquie et en Grèce, et on retrouve des imitations d'instruments à vent jusque sur des 78 tours gravés par des Syriens émigrés aux USA (Naim Karakand in CD Rounder

1122, *The Music of Arab-Americans*, 1997). Ce *taqsîm* dansant (cycle *maqsûm*) est placé sur les modes *sabâ* et *bayyâtî*, courants dans le registre populaire des chants dont il rappelle les mélodies.

**11/ bashraf râst Tatyûs (vers 1920)**

Avec au luth-'ûd Mansûr 'Awad. Arménien d'Istanbul, Tatyûs (1855-1913) fut un violoniste de génie et devint l'un des plus grands compositeurs ottomans du XIXe siècle. Mort dans la misère, il fut accompagné à sa dernière demeure par les Turcs, ses coreligionnaires refusant de payer son enterrement. Il composa nombre de *samâ'î*-s et de *bashraf*-s, dont le *râst*, oeuvre d'une élégante simplicité, est le plus célèbre et l'une des pièces les plus courantes du répertoire égyptien. Théoriquement placé sur le cycle *mukhammas turkî* (32 temps), les couplets (*khâna*) comme le refrain (*taslîm*) sont placés sur deux cycles complets; dans l'interprétation arabe, ce rythme complexe est simplifié en cycle à quatre temps. On remarquera dans la dernière *khâna* (couplet) de cette pièce des développements occidentalisants, déchaînant quelques *pizzicati* d'un Shawwâ enthousiaste.

**12/ taqsîm râst non mesuré (vers 1932)**

Bourdon au luth-'ûd en arrière-plan. Introduit par un *dûlâb*, ce *taqsîm* tardif frappe par la conscience du silence prise par Shawwâ, qui isole des notes, joue des intensités, bloque les cordes en fin de phrase, renouant avec les moments d'émotion d'un Sahlûn quelques années avant lui.

**13/ raqs al-hawânem. (vers 1925)**

Accompagnement au luth-'ûd. Le *raqs* (danse) désigne un genre instrumental, peut-être créé par Shawwâ, qui alterne courtes phrases mélodiques et improvisations sur le rythme *maqsûm*. Cette pièce s'amuse à changer de fondamentale en suivant l'ascendance des degrés de la gamme *râst* (*râst*, *dôkâh*, *sîkâh*, *nawâ*). La mélodie initiale en genre *râst* évolue vers *huzâm* (fondamentale *sîkâh*), puis *gahârkâh*, puis *bayyâtî* sur *nawâ*, avant de revenir à *huzâm* et conclure. La pièce connut un grand succès et fut interprétée par d'autres solistes tel le luthiste Muhammad al-Qasabgi (CDA 003). Cette danse est marquée par une frénésie du remplissage qui semble refuser jusqu'à l'idée de vide, si fondamentale au contraire dans le *taqsîm*.

#### 14/ *raqs Cleopatra* (vers 1932)

Accompagnement au *qânûn* et tambourin-*riqq*. Mode *bayyâtî nawâ*. Encouragé par le succès de ses premières danses, Shawwâ en compose une série à la fin des années 20 pour la compagnie Baidaphon, sous des noms évocateurs tels *raqs al-farfûra* (danse froufroulante) ou “*bint Fir’awn*” (la fille de Pharaon) et cette virevoltante “Cléopâtre”.

#### 15/ *taqsîm nahâwand* (vers 1920)

Bourdon tenu par un *qânûn*. *Taqsîm* mesuré sur rythme *wahda* (4/4), alternant phrases en *nahâwand* et envolées désespérées en *râst*.

#### 16/ *kadni l-hawa* version instrumentale (vers 1949?)

Si l’on enregistra dans les premières années du siècle quelques versions instrumentales des plus grandes oeuvres du répertoire savant chanté, principalement des *dôr-s*, ce furent essentiellement des instrumentistes spécialisés dans le registre populaire (*mizmâr*) ou militaire (cornemuse) qui tentèrent ces adaptations. Cet exemple unique oppose Shawwâ, interprète-créateur, à un orchestre oriental

disposant d’une partition, semblable à l’ensemble accompagnant Umm Kulthûm ou Muhammad ‘Abd al-Wahhâb, sorte de *takht* étoffé par de nombreuses cordes, suivant l’évolution typique des formations de musique de variété dans les années 50. Assumant le rôle du chanteur soliste, Shawwâ suit dans ses grandes lignes la version gravée par le grand chanteur Yûsuf al-Manyalâwî (m. en 1911) de cette oeuvre composée par Muhammad ‘Uthmân (m. en 1900). Cette composition très riche suggère de nombreuses pistes, virtualités de développement que le soliste est libre d’emprunter ou de délaier. Sorte de “figure imposée” pour les chanteurs du début du XXe siècle, ce *dôr* célèbre, sans doute trop répété, était passé de mode dès les années 30. Seul défenseur, avec le chanteur Sâlih ‘Abd al-Hayy, d’une esthétique volontairement oubliée, voire dénigrée par les partisans de la “rénovation”, Shawwâ offre sur ce disque une tragique métaphore de son statut face à ce que la musique égyptienne est devenue au milieu de ce siècle: un violoniste seul face à un orchestre triomphant, préfigurant la relecture pompeuse et se voulant littéraire que fera du patrimoine la “Troupe de

Musique Arabe” de ‘Abd al-Halîm Nuwayra à partir de 1967.

Frédéric LAGRANGE  
février 1998

**Pour tous renseignements et informations complémentaires concernant ces pièces, contacter F. Lagrange, Département d’Etudes Arabes, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris ou par courrier à [fredlag@worldnet.fr](mailto:fredlag@worldnet.fr)**

## Sâmî al-Shawwâ (1889 – 1965) The Prince of Arab Violin

The term *kamanga*, from Persian *kemantche*, now qualifies in Arabic the Western violin, although it formerly applied to two distinct instruments, the three or four-stringed fiddle used in Turkish and Persian art music, the equivalent of which is to be found in Iraq under the name *djôzé*, as well as the traditional two-stringed Egyptian spike fiddle, characterized by a rectangular resonance box, described by the English traveller Edward Lane in 1835. The latter instrument was used in the art-music *takht* (ensemble) until the second half of the XIXth century. There is no conclusive ethnomusicologic study explaining how and when the Western violin was finally adopted in the *takht*. It is established the instrument was used at the end of the late century by such early masters as Hasan al-Gâhil, his pupil, the famous virtuoso Ibrâhîm Sahlûn (1858-1920), and Antûn al-Shawwâ, Sâmî’s father. The violin seems to have been

eagerly adopted by professional musicians thanks to a wider range and easier manner of playing than those of the traditional instrument. The violin's four strings are either tuned the Arabic way (*dūzân 'arabî*) on *yâkâh, dûkâh, nawâ, kardân* (G, D, G, C) or the Turkish way on *yâkâh, dûkâh, nawâ, muhayyar* (G, D, G, D), although other tunings can be used according to the mode and the particularities of the singer's tessitura. Some sources explain the adoption of the violin by the European presence in Egypt since Bonaparte's campaign, others ascribe it to Syrian influence - and particularly to that of Aleppo -, of which the Shawwâ family is a striking example. Most probably, the instrument's entry in the *takht* was progressive and should be linked to the blossoming of court music under the reign of Khedive Ismâ'îl, a learned art in which Armenian, Turkish, Syrian and European influences blend over the Egyptian substratum. The French traveller Arthur Rhoné includes in his 1877's travel account the drawing of a *takht* in which a modern violin can clearly be distinguished. There is no doubt that the great voices of the khedivial era were accompanied by this

instrument, as it has been the case ever since the earlier recordings.

Sâmî al-Shawwâ was born to a Greek Orthodox family in Aleppo, a city which, before the digging of the Suez Canal, was a necessary stopover on the way from the West to the East and a crossroads of Arabian, Ottoman and Persian cultures. Sâmî's great-great-uncle Antûn the Ancient is reputed to have played the Western violin and on a seven string viola d'amore before Ibrâhîm Pacha, when Muhammad Ali's heir entered the Syrian city in 1832 ; his grandfather Ilyâs was regularly invited to the court of the Sultan-Caliph in Istanbul and played the *qânûn* (zither) to accompany the most famous voices of Sufi brotherhoods ; his uncle 'Abbûd was a famous singer, and his father Antûn, a violin player himself, accompanied the legendary Egyptian singer and composer 'Abduh al-Hâmûlî during his stay in Cairo in 1868. Although they were both born in Aleppo, Sâmî and his younger brother Fâdil were raised and made a career for themselves in Egypt. Sâmî not only mastered the Egyptian and Levantine repertoires, but he also claimed to be

knowledgeable in the field of Iraqi music and thus informed the members of the Cairo Congress of Arab Music in 1932. It is probable that this prodigal family is to be thanked for the stylistic arabization and "egyptianization" of the learned Ottoman repertoire. After meeting the 'ûd player Mansûr 'Awad at a time when the latter was becoming a prominent figure in the Cairene branch of the Gramophone Company , he accompanied the most famous vocalists in the first years of the century, periodically substituting for Ibrâhîm Sahlûn in the *takhts* of Yûsuf al-Manyalâwî and 'Abd al-Hayy Hilmî. With Mansûr 'Awad, Sâmî al-Shawwâ opened the first European-style music school in Egypt (1906), enforcing for the better or the worse the use of written notation, and wrote a number of pedagogical works, such as his "Method of Oriental Violin" (1921) and an opuscle on Arab and Western music theory (1946).

A tireless worker, he almost monopolized the accompaniment on the violin from the end of the Great War and Sahlûn's death in 1920, until the mid-thirties. His aesthetic choices were then questioned and he proved reluctant to

follow the slow transition of Egyptian urban music from learned repertoire to mainstream semiclassical music. He could not find a place for himself in a music he felt in the process of hybridization, was no longer sought-after by Umm Kulthûm and 'Abd al-Wahhâb after having recorded their earlier discs, for they would not have tolerated such a strong personality in their troupe, and he finally lost his grip on the musical milieu. He remained an intimate friend of the representatives of the Gramophone Company, carried on teaching and multiplied tours abroad, in Europe or in North and South America. Another generation of violinists appeared in the 30's, among whom must be mentioned Tawfîq Sabbâgh native from Aleppo (the father of the musicologist and contemporary violinist Kamâl Sabbâgh), the Egyptian Mustafâ Mumtâz, and mainly the Syrian Gamîl 'Uways. Sâmî al-Shawwâ retired in Syria at the end of his life, rich, honored and sporting his many decorations...

Egypt has known, throughout the XXth century, a number of violin virtuosos. Ranking among which must be mentioned



Ahmad al-Hifnâwî, first violin for many years in Umm Kulthûm's orchestra. However, their melodic language takes them away from the aesthetical principles of the classical school of the *Nahda* (late XIXth century). Instead of searching for the virtualities of the *maqâm*, they mainly exhibit roulades and warblings, unnecessary ornaments and a "clean", mellow and reassuring sound, even if such a talented player as Hifnâwî could occasionally remember his training and offer proper emotion and *tarab* during a short *taqsîm*... Nowadays, such stars as 'Abbûd 'Abd al-'Al or 'Abduh Dâghir are enclined to resort to pirouettes and superficial westernization although their undisputable technical level should enable them to link their inspiration to authentic *tarab*. Only Nidaa Abou Mrad in Lebanon, convincingly attempts at reviving the traditional way of playing the violin in the age of the *Nahda*. It should be stated that Shawwâ himself led the path to exogeneous temptations : he is guilty of many stunning arpeggio-like quotations in the midst of non-metrical extemporizations (*taqâsîm*) in Turkish sounding modes such as *higâzkâr kurdî*, and he sometimes relishes in

gratuitous virtuosity in his figurative works, with deliciously outdated titles such as "Egyptian Polka", "The Blowing Wind", "A Bedouin in the Desert", "Consoling a Weeping Child" and many other annoyed dandy whims, which he doubtlessly fed to the stupefied members of the European conservatories (Berlin, Paris, Rome) he toured. When authentically inspired, he is nonetheless unequalled.

**Frédéric LAGRANGE**  
**February 1998**

**Should anyone request or propose information about these or similar recordings, please contact Frédéric Lagrange at Département d'Etudes Arabes, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris or**  
***e-mail : [fredlag@worldnet.fr](mailto:fredlag@worldnet.fr)***