

Chants sacrés de Haute-Egypte

Zein Mahmoud



*Zein Mahmoud : chant
Gamal Mossad : derbouka
Mustafa Amer : double-clarinette arghûl
Muhammad Fathelbab : flûte karnala
Prise de son : Didier Panier
Mastering : Studio Cargo*

*Traduction anglaise : Mona Khazindar
Photo : IMA / Belmenouar
Graphisme : Ali Sarmadi*

Enregistrement effectué à la cité de la musique, dans le cadre du cycle Musiques d'Égypte organisé du 26 au 28 janvier 1996 en coproduction avec l'IMA.

*Collection dirigée par
Mohamed Métalsi
Assistée de Dorothee Engel
et de Rabah Mezouane*

musiques

É G Y P T E

Chants sacrés de Haute-Égypte

Zein Mahmoud



IMA de la musique



INSTITUT
DU MONDE
ARABE

المعهد
العالمي
للدراسات
الإسلامية

Chants sacrés de Haute-Egypte

Zein Mahmoud



*Zein Mahmoud : chant
Gamal Mossad : derbouka
Mustafa Amer : double-clarinette arghûl
Muhammad Fathelbab : flûte kawala
Prise de son : Didier Panier
Mastering : Studio Cargo*

*Traduction anglaise : Mona Khazindar
Photo : IMA / Belmenouar
Graphisme : Ali Sarmadi*

*Enregistrement effectué à la cité de la
musique, dans le cadre du cycle Musiques
d'Égypte organisé du 26 au 28 janvier
1996 en coproduction avec l'IMA.*

*Collection dirigée par
Mohamed Métalsi
Assisté de Dorothee Engel
et de Rabah Mezouane*

musicales
É G Y P T E
Chants sacrés de Haute-Égypte
Zein Mahmoud



É.C. de la musique



É.C. de la musique
1996
É.C. de la musique
1996

Zein Mahmoud

Le chantre de Minyah

Le *madh* et le *zikr*

Le *madh* (chant de louanges adressé au Prophète et aux saints) est une expression musicale sacrée, présente aussi bien dans la tradition populaire que dans la musique savante, et qui se déroule généralement dans le cadre d'une cérémonie de *zikr*, remémoration du nom de Dieu. Ces cérémonies sont parfois organisées par une confrérie mystique, sous l'autorité d'un cheikh, ou bien s'adressent à toutes les confréries, lors d'une fête à caractère religieux. Le chantre est le plus souvent rattaché à une confrérie

particulière, mais quand il a atteint la célébrité, il est alors à même de proposer un répertoire trans-confrérique, qui satisfait les aspirations de toutes les branches du soufisme. Il est courant dans les milieux populaires de Haute-Egypte de désigner les participants au *zikr* du nom de *fuqara* (les pauvres), rappelant ainsi les principes de dénuement et d'ascétisme à la base de la mystique musulmane, et c'est un verbe basé sur cet adjectif (*faqqar*) qui désigne leur danse binaire, faite d'ondulations pendulaires. Le mot français fakir provient de cette même origine, les participants à

ces trances collectives étaient parfois portés à des manifestations extrêmes de leur extase.

Les circonstances d'une représentation

C'est à l'occasion d'un *mawlid* que se produit le chantre, *munshid* (terme plutôt réservé aux artistes à formation savante) ou *maddâh* (équivalent populaire, terme principalement utilisé en Haute-Egypte). Le *mawlid* est une grande fête où se presse une foule considérable, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance du prophète Muhammad ou d'un saint local, comme Sayyed al-Badawî à Tanta, ou Sayyeda Zaynab au Caire. Les journées se passent en processions et récitations du

Coran, et du soir au petit-jour se déroulent, à proximité d'une grande mosquée, une infinité d'activités profanes comme sacrées. On y rencontre jeux de foire et chants religieux, acrobaties sur balançoires et cercles mystiques, vente de pois-chiches et démonstrations de derviches, et à chaque coin de rue, sont dressées d'immenses marmites où l'on cuisine pour les membres des confréries, qui se sont déplacés souvent de loin pour assister à l'événement, tandis qu'hommes, femmes et enfants dorment souvent à même le sol. Encore de nos jours, point de petite bourgeoisie à ces cérémonies mal vues par l'orthodoxie musulmane d'al-Azhar. Ce sont les paysans déracinés ins-

tallés au Caire, le prolétariat urbain et les mystiques venus de la campagne qui forment la foule du *mawlid*.

Chaque confrérie élève des tréteaux tendus de tissus bariolés, prenant l'aspect de tentes cubiques (*sûvân* ou *surâdiq*), et les hymnodes invités se succèdent sur l'estrade. De nos jours, des hauts-parleurs sont fixés aux quatre coins de chaque tente, les hymnodes apportent leurs propres amplificateurs et chambres de réverbération, si bien qu'en déambulant à travers les *surâdiq* d'un *mawlid* on perçoit un mélange de sons et de musique provenant d'une infinité de sources se mêlant et se faisant écho, tandis que la foule s'agglutine autours

des piliers où sont fixés les haut-parleurs en brandissant des radiocassettes bon marché afin d'enregistrer la performance d'un grand artiste et de garder le souvenir ému de ces moments de transe et de recueillement. Devant le *maddâh* sous le *surâdiq*, ou dans la cour intérieure d'un tombeau consacré (*maqâm*), des hommes en *gallabeyya* ou en costume de ville dansent, saisis par la transe : ce sont les *zikkîra*, les participants du *zîkr*. Ils sont parfois rejoints par une femme à qui la ferveur a fait perdre la peur de l'opprobre. Quand la fatigue les accable, ils se placent en retrait et sont remplacés par un nouveau *zikkîr* qui se lance dans la danse. Leur spectacle n'a guère changé depuis la des-

cription de Champollion en 1828 : "Ici, des musulmans assis lisaient en cadence des chapitres du Coran ; là, trois cents dévots, rangés en lignes parallèles, assis, mouvant incessamment le haut de leur corps en avant et en arrière comme des poupées à charnières, chantaient en chœur La Allah ila Allah [sic] (Il n'y a point d'autre Dieu que Dieu). Plus loin, quatre cents énergumènes, debout, rangés circulairement et se sentant les coudes, sautaient en cadence, et lançaient du fond de leur poitrine épuisée le nom d'Allah, mille fois répété, mais d'un ton si sourd, si caverneux, que je n'ai entendu de ma vie un chœur plus infernal : cet effroyable bourdonnement semblait sortir des profondeurs du Tartare, et nous en fûmes réellement terrifiés. A côté de ces religieuses

folies, circulaient les musiciens et les filles de joie ; des jeux de bagues, des escarpolettes de tous genre étaient en pleine activité : ce mélange de jeux profanes et de pratiques religieuses, joint à l'étrangeté des figures et à l'extrême variété des costumes, formait un spectacle infiniment curieux, et que je n'oublierai jamais."

La musique et la louange

L'aspect musical de cette tradition est encore fort vivace, particulièrement en Haute-Egypte et dans les quartiers urbains les plus populaires. Le *zîkr* s'appuie sur un chanteur soliste, dit *maddâh*, qui s'accompagne éventuellement du tambourin, tandis que des instrumentistes-choristes soutiennent son chant avec des tambours sur

cadre et des instruments à vent, *nây*, *kawala*, voire une double-clarinette *arghûl*. Le *maddâh* choisit parfois des poèmes mystiques en arabe classique (*qasâ'id*), souvent tirés du répertoire des confréries soufies et interprétés par les grandes voix du chant sacré savant, mais qu'il épure devant son public rural en les soulignant discrètement de la plainte d'une flûte de roseau. Son chant se fait alors improvisatoire et exploratoire, à la manière du *mawwâl*, recherche ascétique dans le mode, rythmée par la seule métrique des vers, introduite et conclue par les déchirants *layâlî*, ces longues incantations sur les deux mots "Yâ leîl, yâ 'eîm" (Ô Nuit, ô œil), nuit de la séparation et œil de l'amant perdu. Les phrases mélodiques visent toutes à établir la domina-

tion d'un mode sur l'auditoire, en se concluant sur le degré plancher à travers des formulations sans cesse nuancées, ponctuées par de virtuoses cadences finales suivies de silences expertement agencés. Puis les percussions viennent interrompre la méditation à laquelle invitaient les poèmes, appelant à la transe et à ce balancement binaire qui saisit peu à peu la pieuse assistance. L'arabe classique laisse place au dialecte, l'évocation du Tout-Puissant est remplacée par l'appel à l'intercession du Prophète et des saints personnages auxquels la piété populaire rend un culte parfois bien mal vu par l'Islam officiel. Le soliste et ses choristes envoûtent leur public par le rythme prenant et des formulations mélodiques simples et répétitives, passant chez les plus

talentueux de mode en mode et se nuancant parfois d'envolées mélismatiques qui comblent d'aise les auditeurs. L'art du *maddâh* repose sur la création d'un état de transe lié au rythme, et sur l'adéquation entre le discours mélodique et un tempo toujours plus rapide que le vocaliste impose aux percussionnistes.

Au cours de la représentation alternent des poèmes médiévaux en arabe classique d'une extrême sophistication et de compréhension malaisée, et des quatrains en langue dialectale ou mixte, souvent semi-improvisés par le *maddâh*. La difficulté du matériau chanté n'offre qu'un décalage superficiel avec le niveau d'éducation d'un public très populaire : chacun suit la récitation suivant ses propres compétences, car "en

écoutant, personne ne suit mot à mot ce qui est chanté. Plutôt, l'esprit vagabonde de l'effet mélodique au concept mystique, à la perception d'une vérité inspirée dans une série continue d'expériences intérieures" (E. Waugh, *The munshidin of Egypt*, University of South Carolina, 1989).

Le *zikr* se compose de plusieurs parties (*wasla*), qui chacune peut durer plus d'une heure et se construit selon un modèle cyclique. La récitation s'ouvre par un *mawwâl* (poème dialectal chanté sur une mélodie improvisée et non-mesurée) ou une poésie classique, puis est entamé un poème au rythme de la *wahda* (4/4), sur un tempo lent et majestueux qui s'accélère de façon brusque ou progressive, selon l'humeur de l'artiste et les signes qu'il fait à ses

percussionnistes. Puis le cycle se syncope, devient *maqṣûm*, puis enfin *malfûf*. Les membranophones prennent garde à ne jamais couvrir la voix de l'hymnode, qui fait coller au rythme son discours mélodique, puis l'en dissocie parfois quand le tempo parvient à l'apogée, semblant revenir à un *mauwâl* majestueux alors que le rythme s'est emballé. Au long d'une performance en milieu mystique, des battements de mains accompagnent le chanteur, et les initiés répètent "Allâh" dans un bourdon hypnotisé. Le cycle se conclut finalement dans une section de *madad* (supplique d'aide et demande d'intercession auprès du Tout-Puissant). Le *maddâh* répète à des dizaines de reprises "*ya madad*", appelant à sa rescousse le Prophète, ses petits-

fils Hasan et Husayn, sa fille Sayyida Zaynab, et les grandes figures de la dévotion populaire, Sîdi Zein al-'Abidîn ou Sîdi Mursî Abû al-'Abbâs. A la fin de son extase, le *maddâh* est prêt pour entamer un second cycle en retournant brusquement au lent cycle *wahda* ou à une improvisation instrumentale non mesurée, virgule mélodique entre deux poèmes. L'usage commande d'achever deux ou trois cycles avant de terminer par un *madad* jaculatoire.

Le jeune cheikh Zein Mahmoud

Agé d'une trentaine d'années (né en 1964), Zein est originaire de Banî Mazâr, dans la région de Minyah, et il est lui-même fils d'un hymnode. Ayant appris le

métier auprès de son père, il a animé sa première fête à l'âge de treize ans, devant un public d'abord dubitatif avant d'être conquis par son don. Sa vocation était dès lors trouvée, et Zein a fréquenté un institut affilié à la grande mosquée Al-Azhar pour parfaire son instruction religieuse, puis a remplacé son père dans la psalmodie du Coran à la mort de ce dernier. Capable de célébrer au long de douze nuits consécutives, le cheikh Zein aurait pu poursuivre une simple carrière de *maddâh*, suivant l'exemple de ses références les cheikh al-Tûnî et Yâsîn al-Tuhâmî. Pourtant, doté d'un esprit tolérant, ouvert et curieux, Zein Mahmoud travaille depuis quelques années dans le cadre de la troupe théâtrale al-Warsha (L'Atelier),

dirigée par Hassan el-Geretly. Il forme les acteurs au chant, participe aux représentations, et s'initie à la récitation de la geste hilalienne auprès de son dernier grand maître, Sayyed al-Dowwi, lui aussi contacté par la troupe. De cette largesse d'esprit naissent pour le cheikh Zein de nouveaux horizons et de nouvelles techniques qui à leur tour alimentent sa sensibilité et sa maîtrise de cet art traditionnel qu'est le *madh* du Prophète et de ses saints.

Frédéric Lagrange

Disque:

Zein Mahmoud : chant

Gamal Mossad : *derbouka*

Mustafa Amer :

double-clarinette *arghûl*

Muhammad Fathelbâb :

flûte *kawala*

Premier zikr (plages 1 à 4)

"al-hubbu bahrûn wa-l-muhibbu safînatun"

(l'amour est un océan et l'amant un vaisseau)

Second zikr (plages 5 à 10)

"ahlu l-mahabbati bil-mahbûbi qad shughîlu na'm wa fî hubbîhi arwâhahum badhalû"

(les amants sont au service unique de l'aimé, et ont donné leurs âmes à l'aimer).

C'est au cours de ce *zikr* que le cheikh Zein Mahmoud interprète un célèbre poème d'Ibn al-Fârid (1181-1234) :

Dédaigne-moi par coquetterie, puisque ton charme te qualifie
Règne sans partage, si ¶la beauté t'a tout donné

Tu es maître de la décision, juge ainsi qu'il te plaira

Ta splendeur t'a donné tout pouvoir sur moi

Eprouve-moi en ton amour ainsi qu'il te siéra

Car quant à moi, je ne souhaite que ce qui te contentera

Zein Mahmoud

The Cantor of Minyah

The *madh* and the *zikr*

The *madh* (laudatory song addressed to the Prophet and the saints) is a sacred musical expression which is present not only in popular tradition but also in erudite music and which is generally performed in the framework of a *zikr* ceremony, a commemoration of God's name. These ceremonies are sometimes organized by a mystic brotherhood, under the authority of a sheikh but can also apply to all brotherhoods during a religious feast. The cantor is usually bound to a particular brotherhood but once he achieves

celebrity he is in a position to propose a trans-brotherhood repertory which appeals to the aspirations of all branches of Sufism. It is common practice in the popular circles of Upper Egypt to refer to the participants of the *zikr* as the *fugara* (the poor), invoking thereby the principles of deprivation and asceticism which form the basis of Moslem mysticism, while the verb derived from this adjective (*fagqar*) designates their binary dance, consisting of pendular undulations. The word *fakir* comes from the same origin, since the participants of these collective trances are sometimes prone to extreme manifestations of their ecstasy.

The occasions of a performance

The performance of the cantor, be he a *munshid* (a term usually reserved for artists of an erudite background), or a *maddâh* (the popular equivalent, and a term generally used in Upper Egypt), takes place on the occasion of a *mawlid*. The *mawlid* is a great feast attended by a considerable crowd on the occasion of the birthday anniversary of the Prophet Muhammad or a local saint, such as Sayyed al-Badawî in Tanta or Sayyeda Zaynab in Cairo. The days are filled with processions and recitations of the Koran while numerous activities, both sacred and profane, take place from the evening until dawn, usually beside a big mosque. These can be fun fair amusements or religious songs, acrobatics performed on

swings or mystic gatherings, chick-pea sales or performances by dervishes and on every street corner you will find huge pots set up to cook for the members of the brotherhoods who have often travelled from faraway places to attend this event, as well as men, women and children often sleeping on the bare ground. Even at present, there is no sight of the lower bourgeoisie at these ceremonies which are frowned upon by the Moslem orthodoxy of al-Azhar. The crowds are formed by the uprooted peasants living in Cairo, the urban proletariat and the mystics arriving from the countryside. Each brotherhood sets up stands covered with colourful cloths, resembling cubic tents (*sûwan* or *surâdiq*) and one guest hymn-singer succeeds another on the platform.

Nowadays, loudspeakers are hung in the four corners of each tent, while the singers bring their own amplifiers and sound reverberators so that while walking through the *surâdiqs* of a *mawlid*, you can perceive a mixture of sounds and musics emerging from infinite sources which mix with and echo each other while the crowds congregate around the pillars on which are hung the loudspeakers, holding out cheap radio recorders in order to record the performance of a great artist and to keep a touching memory of these moments of trance and meditation. In front of the *maddâh* under the *surâdiq*, or in the inner courtyard of a sacred tomb (*maqâm*), the men, dressed in *galla-beyyas* or city clothes dance, caught in trance : they are the

zikkîra, the participants of the *zîkr*. They are sometimes accompanied by a woman whose fervor has made her lose her fear of disgrace. Once fatigue befalls them, they retire to the back and are replaced by a new *zikkîr* who joins the dancing. Their spectacle has hardly changed since Champollion's description in 1828 : "Here, you find Moslems sitting and rhythmically reading the chapters of the Koran ; there you see three hundred pious people, settled in parallel lines, seated, unceasingly moving the upper part of their bodies to and thro like hinged puppets, singing in chorus La Allah ila Allah[sic] (There is no other God but God). Further away, four hundred frenzied people, standing in a circle, shoulder to shoulder, jumping in

rhythm, shouting from the bottom of their tired hearts the name of Allah, repeated thousands of times, but in such a muted and cavernous tone. In all my life I have never heard such an infernal chorus : this appalling humming seemed to come out of the depths of Tartarus and really terrified us. Beside this religious madness rotated the musicians and the loose women ; games of tilting the ring and swings were in full activity : this mixture of profane games and religious practices, joined with the strangeness of the faces and the extreme variety of costumes, formed such an infinitely curious spectacle that I would never forget”.

Music and Praise

The musical aspect of this tradition is still very alive, particularly

in Upper Egypt and in the most popular urban areas. The *ziker* relies on a soloist singer, the *maddâh*, who is eventually accompanied by a tambourine while the instrumentalist-choir members back up his song with framed drums and wind instruments such as the *nây*, *kawala*, or even a double clarinet, or *arghûl*. The *maddâh* sometimes chooses mystic poems in classical Arabic (*qasâ'id*), often picked from the repertory of Sufi brotherhoods and performed by the great voices of erudite sacred songs, which he refines in front of his rural audience by discreetly underlining them with the moaning of a reed flute. His song thus becomes improvising and exploratory like the *mawwâl*, an ascetic research into the mode, rhythmmed only by the metrics of

the verse, introduced and concluded by heartrending *layâlîs*, these long incantations on the two words *ya leil ya 'ein* “Oh night, Oh eyes”, the night of the separation and the eyes of the lost lover. The melodic phrases are all aimed at establishing the domination of one mode on the audience, by concluding on the lowest degree through incessantly nuanced formulations, punctuated by masterly final rhythms followed by expertly arranged silences. Then the percussions arrive in order to interrupt the meditation invited by the poems, calling for trance and the binary rocking which, little by little takes hold of the religious audience. Classical Arabic gives way to dialect, the invoking of the Almighty is re-

placed by the call for the intervention of the Prophet and the saints which popular piety sometimes worships in a manner frowned upon by official Islam. The soloist and his choristers enchant their public by the overpowering rhythm and the simple and repetitive melodic formulations, which, in the case of the more talented performers, pass from mode to mode and are sometimes nuanced by melismatic flights that fill the audience with great joy. The art of the *maddâh* is based on the creation of a state of trance linked to the rhythm, and on the appropriateness of the melodic discourse and on ever more rapid tempo that the vocalist imposes on the percussionists. During the performance, extreme-

ly sophisticated and hard-to-grasp medieval poems in classical Arabic alternate with quatrains in a mixed or dialectal language, often half improvised by the *maddâh*. The difficulty of the sung material only offers a superficial discrepancy with the level of education of a very popular public : each one follows the recitation according to his own abilities because "by listening, nobody follows every word that is sung. Rather, the soul wanders from the melodic effort to the mystical concept, to the perception of an inspired truth in the midst of a continued series of interior experiences" (E. Waugh, *The munshidîn of Egypt*, University of South Carolina, 1989).

The *zikr* is composed of several parts (*wasla*) which may each last more than an hour and

which are constructed according to a cyclic model. The recital starts by a *mawwâl* (dialectal poem sung on an improvised and unmeasured melody) or a classical poem and is then followed by a poem with the *wahda* rhythm (4/4) on a slow and majestic tempo which speeds up in an abrupt or progressive manner, according to the artist's mood and the signals he sends to the percussionists. Then the cycle is syncopated, becoming *maqsûm*, and finally *malfûf*. The membranophones are always careful not to cover the voice of the hymn singer, who fixes his melodic speech on the rhythm and then sometimes dissociates it when the tempo reaches its peak, as if to go back to a majestic *mawwâl* while

rhythm gets carried away. In the course of a performance in a mystical milieu, hand clapping accompanies the singer and the initiated audience repeat "Allâh" in a hyptonized drone. The cycle finally concludes with a section of *madad* (beseeching for help and requesting intercession from the Almighty". The *maddâh* repeats "yâ madad" dozens of times, calling to his help the Prophet, his grandsons Hasan and Husayn, his daughter Sayyida Zeinab and the great figures of popular devotion, Sîdî Zein al-'Abidîn or Sîdî Mursî Abû al-'Abbas... At the end of his ecstacy, the *maddâh* is ready to begin a second cycle by abruptly returning to the slow cycle *wahda* or to a non-measured instrumental improvisation, a melodic comma between two poems. It is

customarily prescribed to complete two or three cycles before ending by an ejaculatory *madad*.

The Young Sheikh Zein Mahmud

Just over thirty years old, Zein was born in 1964 in Banî Mazâr, in the Minyah region and the son of a hymn singer. Having mastered the profession through his father, he performed at his first feast at the age of thirteen, in front of an originally doubtful audience which was then won over by his talent. Having thus found his vocation, Zein studied in an institute affiliated to the great al-Azhar mosque in order to perfect his religious studies and then replaced his father in Koran psalmody after the latter's death. Capable of performing for twelve consecutive nights, Sheikh Zein

could have pursued the career of a simple *maddâh*, following the example of his references, the sheikhs al-Tûnî and Yâsîn al-Tuhâmî. However, gifted with a tolerant soul, open and curious, Zein Mahmoud has been working since a few years in the framework of the al-Warsha (workshop) theatrical group, directed by Hassan al-Getretly. He trains actors in singing, participates in the performances and is becoming initiated to reciting the hilâli gesture through the last great master, Sayyed al-Dowwi who is also in contact with the group. His openmindedness has resulted in new horizons and techniques which, in turn, fuel his sensitivity and his mastery of the traditional art that is the *madh* of the Prophet and his saints.

Frédéric Lagrange

Disc :

Zein Mahmoud : Song

Gamal Mossad : Derbouka

Mustafa Amer : *Arghûl* double clarinet

Muhammad Fathelbâb :

Kavala flute

First *zîkr* (bands 1 to 4)

"al-hubbu bahrun wa-l-muhibbu safinatun"

(love is the ocean and the lover, the ship)

Second *zîkr* (bands 5 to 10)

"ahlu l-mahabbati bil-mahbûbi qad shughilu na'm wa fî hubbihi arwâhahum badhalû"

(the lovers are at the sole service of the beloved, and have traded their souls for this love)

It is during this *zîkr* that Sheikh

Zein Mahmoud sings a famous poem by Ibn al-Fârid (1181-1234)

:

Show me disdain out of coquetry
since your charm gives you the right

Rule alone, since beauty has given you all

You are the master of the decision, judge as you please

Your splendour has given you all power over me

Put me to the test of your love as you see fit

Since all I desire is that which pleases you

Translated by
Mona Khazindar