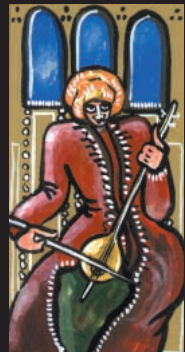


MAQÂM IRAKIEN
Tradition de Bagdad
Hommage à Yusuf Omar



IRAQI MAQÂM
Baghdad tradition
A tribute to Yusuf Omar

Compact Disc I

1. Maqâm Rest21'39"
2. Maqâm Bayât18'58"
3. Maqâm Nawâ 17'46"

Compact Disc II

1. Maqâm Hidjâz Diwân19'31"
2. Maqâm 'Adjam15'27"
3. Maqâm Mansûri22'55"

Yusuf Omar, chant/vocalist

Ensemble al-Tchalghi al-Baghdadi

Abdallah Ali, cithare / zither *santûr*

Shaoubi Ibrahim, vièle / bowed lute *djôzé*

Hassan Ali al-Nakib, vièle / bowed lute *djôzé*

Abdul Razzak Madjid, tambour / drum *tabla*

Kan'an Mohammad Salih, tambour sur cadre / frame drum *reqq*

Dia Mahmoud Ahmad, tambour sur cadre / frame drum *daff zindjâri*

Ali al-Dabbou, **Abdul Wahid Zeidan**, **Falih Djawhar**, **Abdul Kadir**, chœur/choir.

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements effectués en 1972 dans les studios de Radio Bagdad (responsable Aref Ma'rouf) par Schéhérazade Qassim Hassan. Notice, photos, traduction des *pesté* (avec le concours de Serge Sautreau), Schéhérazade Qassim Hassan. Traduction des *qasîda* : Mohamed Kacimi. Traduction anglaise, Josephine De Linde. Illustration de couverture, Françoise Gründ. Prémastérisation, Frédéric Marin / Alcyon Musique. Pressage, DISTRONICS. © et ® 1995-2000 Maison des Cultures du Monde.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (dir. Chérif Khaznadar).

MAQÂM IRAKIEN

Tradition de Bagdad

Hommage à Yusuf Omar (1918-1987)

Berceau d'une des premières civilisations, de l'écriture, de la loi et de l'épopée, centre du monde arabo-islamique à l'époque de l'âge d'or abbasside, la terre d'Irak fut aussi traversée, secouée, par les Romains et les Sassanides, les Mongols et les Turkmènes, les Turcs ottomans et les Persans. Aussi, dans ce pays de culture, de langue et de population arabes, la ville de Bagdad a-t-elle développé une culture originale au carrefour des trois grandes civilisations islamiques : arabe, persane et turque ; une culture dont l'art du *maqâm* irakien¹ vient porter témoignage.

Les six *maqâmat* irakiens présentés ici appartiennent à la grande tradition vocale de Bagdad, *al-maqâmât al-baghdâdiyya*, qui se distingue des traditions de Mossoul et de Kirkouk, d'ailleurs moins connues. Cette tradition musicale est aujourd'hui gravement mise en danger, notamment par la crise économique résultant de la situation dramatique que connaît le pays depuis plusieurs années. D'où l'intérêt de ces disques dont trois interprètes, le chanteur Yusuf Omar et les deux joueurs de vièle, Shaoubi Ibrahim et Hassan Ali-al-Nakib, sont décédés, laissant un grand vide sur la scène de la musique citadine.

Les enregistrements ont été effectués en 1972 dans un des studios de Radio Bagdad, garantissant ainsi des conditions techniques que les soirées musicales, de par leur ambiance festive, informelle et donc bruyante, auraient rendu impossibles dans la perspective d'une publication discographique.

Ce répertoire savant est assez mal connu en Occident. En effet, la musique irakienne s'est rendue célèbre grâce à l'école de luth de Bagdad qui ne représente en fait qu'un courant relativement récent, éclectique et peu populaire dans le pays. Le *maqâm* irakien est au contraire, par son ancienneté, à l'origine de toutes les expressions musicales citadines et touche tous les milieux, tant dans un contexte profane que sacré.

La tradition du *maqâm* irakien

Le *maqâm* irakien — qu'il ne faut pas confondre ici avec le terme désignant le mode musical arabe² — est un genre vocal fondé sur la succession de passages chantés et de pièces vocales *kuta'*, sur l'enchaînement de modes et de modulations et sur l'utilisation de formes poétiques et de rythmes spécifiques selon un ordre établi par la tradition. Si tous les

1. *Al-maqâm al-irâqi* ; pluriel, *al-maqâmat al-irâqîyya*.

2. Afin d'éviter toute confusion, l'utilisation du terme *maqâm* se limite ici à la forme musicale.

éléments constitutifs du *maqâm* doivent être respectés par l'interprète, celui-ci conserve néanmoins une certaine liberté qui lui autorise notamment des ajouts personnels.

Si on considère que le *maqâm* s'appuie sur un ensemble de règles codifiées, une terminologie complexe et un long apprentissage, il s'agit bien d'une tradition savante. Mais il s'agit aussi d'une tradition populaire dans le sens où les habitants de Bagdad considèrent le *maqâm* irakien comme le patrimoine de toutes les couches sociales, même s'il fut largement patronné par l'aristocratie. Le *maqâm* relie également le monde religieux au monde profane : mêmes textes, mêmes interprètes, mêmes auditeurs passent du profane au sacré dans un continuum naturel.

Il y a encore un demi-siècle, le répertoire comprenait plus d'une cinquantaine de *maqâmat* dont la majorité est toujours interprétée. Plus de la moitié est ordonnée en cycles, les *fusul*. Les cinq cycles profanes ont été déstructurés et remplacés par des cycles libres dont l'ordre se décide au moment du concert ; en revanche les cycles réservés à l'usage rituel respectent l'ordre traditionnel.

L'interprétation des *maqâmât* est toujours associée à d'autres formes musicales selon un enchaînement particulier. Lors des soirées de musique, chaque *maqâm* est en général précédé d'une introduction instrumentale *muqaddima* et entrecoupé d'improvisations instrumentales *taqâsim*. Il est également suivi d'au moins une *pesté*, chanson à refrain puisée

le plus souvent dans le répertoire des chansons citadines et exécutée en général dans le mode principal du *maqâm*. Le répertoire peut aussi inclure des genres populaires bédouins comme le *ˁataba* ou le chant rural du centre et du sud de l'Irak : l'*ubûthîyya*.

Maqâm et poésie

Le chanteur, appelé traditionnellement *qâri'* («récitant»), a toute liberté de puiser dans l'immense corpus poétique arabe : poèmes en arabe littéraire (classique ou moderne) ou en dialecte bagdadi dont seule la forme est imposée.

De plus, on remarque que le poème éclate littéralement sous l'effet de la succession des différentes parties vocales et de l'insertion de passages instrumentaux entre les vers voire parfois entre deux parties d'un vers. Ceci explique partiellement la technique d'interprétation des anciens qui consistait à chanter entre les lèvres, rendant certains passages poétiques incompréhensibles, le texte devant s'effacer devant les exigences de la ligne mélodique.

On doit aux grands chanteurs Mohammad al-Gubantchi (1901-1989) et Yusuf Omar (1918-1987) d'avoir restitué l'importance du texte en imposant aux chanteurs de prendre garde à l'énonciation des paroles.

Dans les milieux bagdadi contemporains une bonne interprétation est celle qui associe un grand poème à la mélodie d'un *maqâm* adéquat et les met également en valeur.

Si les thèmes sont aussi variés que la vie, ceux ayant trait à la glorification de l'amour, à sa souffrance et à son déchirement, et à la mystique prédominant.

L'accompagnement instrumental

Dans le contexte profane, le *maqâm* est accompagné par l'ensemble *al-tchâlgîhî al-baghdâdî* comprenant un *santûr*, cithare sur table trapézoïdale à 23 triples cordes frappées ; un *djôzê*, vièle à quatre cordes, un *tabla*, tambour à une membrane et un *daff zindjârî*, tambour sur cadre à cymbalettes auxquels s'ajoute parfois la timbale double *maqâra*. Depuis les années trente, certains chanteurs ont opté pour l'ensemble proche oriental *al-takht al-sharqî* avec le *qânûn*, cithare à cordes pincées, le *'ûd*, luth classique à manche court et le *nây*, flûte de roseau à six trous. Si ces deux ensembles sont aujourd'hui indifféremment utilisés, on constate dans les années soixante-dix une préférence marquée pour le *tchâlgîhî*. Dans les cérémonies d'inspiration religieuse, le *maqâm* est purement vocal.

Lieux et circonstances de représentation

Jusqu'à la fin des années quarante, le seul lieu public où l'on pouvait écouter les chanteurs de *maqâm* était le café, réservé aux hommes, qui jouant ainsi le rôle d'école, permettait aux grands maîtres, à leurs disciples et à un auditoire passionné et socialement hétérogène de se rencontrer. Après la disparition des cafés, la tradition du *maqâm* se poursuivit dans les soi-

rées privées, *sahrat maqâm* ou *tchâlgîhî*, organisées dans les demeures de la bourgeoisie riche et moyenne et y connut son plus grand éclat. Diverses circonstances offraient l'occasion d'inviter chanteurs et ensemble instrumental à se produire devant une audience mixte : mariage, anniversaire, circoncision, fête de calendrier ou de saison, visite d'un invité d'honneur, ou tout simplement le besoin de se retrouver entre amis ou d'écouter un chanteur. L'absence d'étiquette et la consommation d'alcool (interdit dans les cafés) favorisaient une interprétation libre et généralement très intense sur le plan émotionnel ; les auditeurs participaient parfois au chant et dansaient sur les *pesté* rythmées. Ces réunions informelles ont survécu à tous les changements socio-économiques précédant la guerre de 1991. Mais depuis, la profonde crise économique que connaît le pays a retiré aux mélomanes les moyens de s'offrir de telles soirées. Il n'en reste donc plus que des enregistrements sur cassettes qui circulent parmi les amateurs.

Dans le contexte religieux, les *maqâmât al-irâqîyya* sont exécutés à l'occasion de l'anniversaire de la naissance du prophète et au cours des cérémonies mystiques soufies.

Les musiciens

Ces enregistrements sont interprétés par le *qârî'* Yusuf Omar qui fut avec Mohammad al-Gubantchi le plus célèbre interprète contemporain de *maqâmât al-baghdâdîyya*.

L'ensemble traditionnel *al-tchâlghî al-bagh-dâdî* de la Radio Télévision Irakienne est dirigé par le joueur de *santûr* Abdallah Ali. Il comprend en outre une vièle à quatre cordes *djôzé*, jouée par l'illustre et regretté Shaoubi Ibrahim, et dans certains *maqâmât* un deuxième *djôzé* tenu par Hassan al-Nakib. La partie rythmique est assurée par un tambour *tabla*, joué par Abdul Razzak Madjid (1929), un grand tambour sur cadre *reqq*, joué par Kan'an Mohammad Salih (1935) et un *daff zindjârî*, joué par Dia Mahmoud Ahmad (1943). Quatre chanteurs de la Radio Télévision Irakienne interviennent dans les *pesté* : Ali al-Dabbou (1915), Abdul Wahid Zeidan (1922), Falih Djawhar (1928) et Rabi' Abdul Kadir (1929).

Yusuf Omar (1918-1987) fut le plus grand chanteur professionnel de la Bagdad des temps modernes. Fidèle à l'art des *maqâmât al-irâqîyya* il ne succomba jamais à la pression de la musique moderne et eut peu de goût pour les chansons légères que d'autres choisissaient en guise de *pesté*.

Né à Bagdad en 1918 dans le vieux quartier de Djadid Hassan Pacha où la tradition du *maqâm* allait de soi, il suit l'école coranique puis l'école élémentaire. Il découvre les grands chanteurs de jadis dans les cafés de son quartier et fréquente aussi les cérémonies religieuses auxquelles il participera plus tard comme chanteur. Il se pénètre enfin des enregistrements 78 tours de Mohammad al-Gubantchi qu'il considérera toute sa vie comme son

modèle, même si ce dernier représente en définitive un courant plus moderniste que celui de Yusuf Omar.

Il débute en 1948 dans des programmes radio-phoniques et dès la fin des années cinquante il apparaît à la télévision. Il anime plusieurs milliers de soirées chez des particuliers, dans des clubs, des associations et des syndicats de corporations. Il est également invité à l'étranger par les émigrés irakiens.

Yusuf Omar fut un des rares chanteurs de *maqâmât al-irâqîyya* à connaître parfaitement la totalité du répertoire. Sa mort, suivie d'une guerre qui a fortement ébranlé le monde du *maqâm al-irâqî*, marque la fin d'une époque. Que dire aujourd'hui de l'avenir d'une tradition profondément ébranlée et privée de ses plus grands interprètes ?

Abdallah Ali (1929) est issu d'une famille installée à Kadimain, dans les faubourgs de Bagdad. Il étudie le *santûr* avec Rahmat Allah Safa'i puis s'oriente vers le *maqâm* irakien. Il suit l'émission de *maqâm* à la radio et tente de reproduire la partie de *santûr*. En 1955, il rencontre Yusuf Omar et le joueur de *djôzé* Shaoubi Ibrahim. Il entre à la radio pour jouer dans l'ensemble de *tchâlghî*. Il se lance également dans la facture instrumentale. Chef de l'ensemble de *tchâlghî* de la radio, il fait partie des quelques musiciens sachant parler de leur travail et du *maqâm al-irâqî*.

Shaoubi Ibrahim (1925-1991), né dans un milieu populaire amateur de *maqâm*, reçoit une formation musicale profane et religieuse.

Il entre en 1950 à l'Institut des Beaux Arts où il étudie le violon avec Jamil Bachir. L'émigration juive consécutive à la création de l'État d'Israël ayant privé les ensembles irakiens de leurs meilleurs interprètes juifs, Shaoubi est engagé à la radio et abandonne le violon pour le *djôzé*. Son talent lui vaut le surnom de «prince du *djôzé*» et d'être invité dans les plus célèbres ensembles de *tchâlghî*. De 1971 jus-

qu'à ce que la maladie l'en empêche, Shaoubi enseigne le *maqâm* à l'Institut des études mélodiques de Bagdad et ses cours seront publiés.

Hassan Ali al-Nakib (1929 - c.1986) a étudié le violon à l'Institut des Beaux Arts de Bagdad puis le *djôzé* avec le Hadj Hashim al-Radjab. Il jouait régulièrement avec l'ensemble de *tchâlghî* de la Radio ainsi que dans des fêtes chez les particuliers.

LES ENREGISTREMENTS

Cinq des six *maqâmat* présentées ici appartiennent aux *maqâmat* de base, *al-maqâmat al-aslîyya* ; seul le *Mansûri* dérive du *maqâm Saba*. Ils sont chantés en arabe littéraire et sont suivis d'une *pesté* chantée en dialecte de Bagdad. Outre les termes désignant les parties structurales du *maqâm*, les pièces reçoivent fréquemment un titre qui permet de les identifier, ce

peut être un nom de lieu, de tribu, de personne, etc. (ces titres figurent entre guillemets). Par commodité on choisira de présenter le contenu de chaque *maqâm* en deux parties bien que cela ne suffise pas à rendre compte de toute la complexité structurelle de ce répertoire. Les échelles des modes et les rythmes utilisés sont présentés en pages 15 et 18.

DISQUE I

1. Maqâm Rest

Ce premier *maqâm* de base est fondé sur le mode *rest*. Sa forme vocale complexe, qui exige une tessiture large et une maîtrise parfaite des registres grave et aigu, permet de mesurer les capacités du chanteur. Seuls deux endroits du *maqâm* sont rythmés. La version chantée ici est le *Rest hindî* (indien), elle est la plus souvent interprétée aujourd'hui et diffère du *Rest turkî* (turc) par quelques petits mouvements mélodiques de la première partie.

Première partie :

- *Muqaddîma*, introduction instrumentale rythmée.
- *Tahrîr*, partie vocale non mesurée et chantée sur le mot «*yar*» présentant le mode *rest*.
- Reprise instrumentale de la mélodie du *tahrîr*.
- Poème reprenant la mélodie du *tahrîr*.
- Pièce vocale «*Mansûri*» (modes *bayât* et *saba*).
- Pièce vocale «*Ibrahîmî*» (mode *bayât*).
- *Djalsa*, cadence concluant la première partie, intitulée «*Hidjâz shaytânî*», et se caractérisant

par une descente progressive vers le do qui est ici très abrégée.

La deuxième partie comprend trois *meyâna* («partie médiane») chantée dans le registre supérieur) :

- Première *meyâna*, intitulée «*Seiğâh Balaban*» (en mode *seiğâh*) puis retour au degré *rest*.
- Composition instrumentale courte *dulab* en mode *sharqî rest* sur un rythme de *wahda* (4/4).
- Deuxième *meyâna*, «*Khalili*» (en mode *tcha-hargah*).
- Second *dulab* en *sharqî rest* sur un rythme de *senğîn samâ'i* (6/4).
- Troisième *meyâna*, «*Hidjâz Madani*» (en mode *hidjâz*).
- Section musicale «*Mathnawi*» (en *hidjâz*).
- Pièce vocale «*Mathnawi*» (en *hidjâz*).
- *Teslim* descendant progressivement du si bémol vers le do en passant par le fa et concluant le *maqâm*.

Le poème, en langue littéraire, est une *qasîda* attribuée aussi bien à Omar Ibn al-Farîdh (1181-1235) qu'à al-Baha al-Zuheir (1185-1258).

*Seuls les autres peuvent oublier,
Seuls les autres peuvent trahir en amour.
J'ai, dans l'amour, un secret
Dont Dieu connaît les mystères.
Mon cœur, pareil à une branche accueille
encore un oiseau.
Douce est sa parole, douce mais source
d'amertume.
Ô nuit, attarde-toi ! Ô désir, ne me quitte
point !
Quant à moi, je garde toute ma patience.*

- *Pesté* : «*Marabit*»

Cette *pesté* est une ancienne chanson accompagnée sur un rythme de *wahda* (4/4).

Refrain : *Celui qui ne s'attache point, je ne
veux pas de lui, je ne veux pas de
lui.
Il m'a salué et il est parti, je ne veux
plus de lui.*

*Passe-moi à ton doigt
Comme une bague de turquoise, ô mon
amour.*

une partie du refrain suivie du refrain
*Jusqu'à la mort je te suivrai
Mais les gens sont si bavards
Une partie du refrain suivie du refrain
Ô barque, ramez, ramez
Près des rives d'al-Nawwab.*

Une partie du refrain suivie du refrain
*Il s'est laissé aller au sommeil et a dormi
Dans les bras du veilleur.*

Une partie du refrain suivie du refrain
*Emmène-moi vers eux,
Ô courant de la rivière.*

*Parti de leur main
Et les regrets ne servent plus à rien
Refrain*

2. Maqâm Bayât

Ce *maqâm* principal est basé sur le mode *bayât* qu'on retrouve dans les chants du sud du pays et dans les chants bédouins, kurdes et turkmènes. Des sept *maqâmat* de base, le *Bayât* est celui qui a le plus grand nombre de *maqâmat* dérivés.

D'une beauté émouvante, il se chante sans accompagnement rythmique sur un poème de forme *qasîda*.

Première partie :

- Introduction instrumentale rythmée et introduction non rythmée au *santûr* et au *djôzé*.
- *Tahrîr* en mode *bayât* chanté sur les mots «*eleday day yademen*».
- Trois vers de *qasîda* sur le même mode.
- *Taqûsim* (improvisation instrumentale) au *djôzé* et au *santûr*.
- Partie d'un vers en mode *bayât* suivie d'une pièce vocale kurde «*Laûk*» (en mode *tchahargâh*) sur les vocalises «*oyé*».
- *Taqûsim* au *santûr* et au *djôzé*.
- Un vers en *bayât* suivi par un fragment en mode *saba*.
- *Djalsa* concluant la première partie en descendant du sol au ré.

La deuxième partie comporte deux *meyâna* :

- Première *meyâna* chantée sur les vocalises «*eleley*».
 - Pièce vocalisée en mode «*adjam*».
 - Pièce «*Laûk*» en mode *nahawand*.
 - Deuxième *meyâna* sur les mots «*djahanem, deledjan*».
 - *Taqûsim* au *santûr* et au *djôzé*.
 - Pièce vocale «*Adjam*» revenant en *bayât*.
 - Un vers en *bayât*.
 - *Teslim* sur les mots persans «*yademen, deledjan, djahanem, faryademen*».
- La *qasîda* est d'un auteur inconnu.

Combien de temps à faire patienter ce cœur transi ?

Combien de temps à lutter contre les larmes de ces yeux ?

Combien de temps à pleurer sur la séparation des miens

Sans connaître ni trêve ni répit.

*Je me retiens, puis je me précipite vers eux,
Et je n'ai plus la force de tirer sur la corde de la patience.*

*Ils se sont couchés comme des soleils,
Pleine lune que l'on verrait à peine à l'ombre des palanquins.*

En attendant, je regarde les étoiles de la nuit et veille sur leur rêve,

Mais le rêve visite-t-il celui qui ne dort plus ?

- *Pesté* : «*Tchatchal alayyia-l rumman*» accompagnée par le rythme *sengîn samâ'i* (6/4).

Refrain : *Les grenades se penchent vers moi
Les citrons me défendent
Je ne veux point de ce bellâtre,
Ramenez-moi chez moi.*

Combien de temps resterai-je assoiffé à l'attendre sur le chemin

Il ne vient ni ne me quitte et son cœur ne s'est point attendri

Refrain

Entre la rive et l'eau, comme un canard tu m'as capturé. (bis)

Pourquoi me brises-tu les ailes si tu ne veux pas de moi ?

Refrain

Ô vous les malheureuses, allez auprès d'al-Kadhim³,

3. Mûsa al-Kadhim, mort en 799, fut le septième imam descendant du prophète.

*Auprès du seigneur des seigneurs, épanchez
vos chagrins.*

Refrain

Ô mère, renonce à l'attente,

*J'aurai ce que je désire, il n'est pas d'autre so-
lution.*

Refrain

3. Maqâm Nawâ

Ce *maqâm* de base est fondé sur le mode *nawâ*.

Première partie :

- Improvisation instrumentale sur le rythme *samah* (36/4) qui, tout au long de la première partie, alternera avec le *yugrug* (12/4).

- *Tahrîr* sur les mots «*aman aman*» en mode *nawâ* avec repos sur le ré.

- Intermède instrumental. Deuxième partie du *tahrîr* sur les mots «*aman amanem*» avec repos sur le sol.

- Cinq vers en mode *nawâ* séparés par des intermèdes instrumentaux sur le rythme *samah*.

- Cadence *djalsa* débutant en «*adjam* et s'achevant en *bayât*».

Deuxième partie :

- Première *meyâna* en mode *bayât* sur ré, sur un rythme de *wahda* (4/4). Retour vers le *nawâ*.

- Quatre vers (dont certains sont répétés) chantés en *nawâ*.

- Deuxième *meyâna* en mode *huseynî*.

- Pièce «*Djibûri*» en *bayât*.

- Passage «*Arwah*» en *huseynî*.

- *Teslim* final revenant au mode *nawâ* sur les mots «*Ya hubî habîbî*».

La *qasîda* est de Ali Khan al-Hassani al-Husseini (XVII^e siècle) né à la Mecque.

Boire le matin est un devoir.

*Pourquoi tes paupières sont-elles noircies par
le sommeil ?*

*L'aube apparaît et ses chevaux courent encore
dans la nuit*

*Les tempes de la nuit sont grisonnantes et ses
tresses ont été blanchies par l'aurore.*

*Lève-toi pour ce breuvage si pur qu'il a failli
se boire lui-même.*

*Une gazelle, gracie, légère et tendre te le ser-
vira de ses mains*

*Et quand sa main incline la coupe, celle-ci
devient une étoile filante*

Dans les ailes de la nuit.

Les regards lui rougissent la joue,

Et à la voir on dirait qu'elle a été mordue.

Les buveurs sont tellement saouls

Que rien ne bouge en eux que le poulx.

*Ne me refusez pas l'extase sous prétexte de
mon âge,*

Je ne fais que rendre une dette de jeunesse.

*Patience, l'amour ne souille pas l'homme
dont l'honneur est sauf.*

- Peste : «*Yal zari' il bazingosh*»

Cette *pesté* bagdadi, chantée sur le rythme *sen-
gîn samâri* (6/4), fait allusion aux chanteuses-
danseuses qui, venues s'enrichir dans les
cabarets de Bagdad, s'en retournaient ensuite
vers la Syrie et la Turquie.

Refrain *Ô semeur de bazingosh* (fleur)

Sème le henné pour nous.

Nos chameaux vont vers l'ouest,

*Vers le pays de Damas et ne reviennent pas.
Chargés d'or et de houries,
Tape le métal sur le métal et écoute l'écho !
Ô mon amour tu m'as blessé, soigne moi.*

Refrain
Ô mon cœur, ta blessure saigne à n'en plus
finir.
Refrain

DISQUE II

1. Maqâm Hidjâz Diwân

Ce *maqâm* de base appartient au mode *hidjâz*. Son nom composé indique l'importance des deux degrés *hidjâz* (fa dièse) et *diwân* (la). Après l'introduction instrumentale, il est chanté sans accompagnement rythmique jusqu'à la *meyâna* puis sur le rythme de *wahda* (4/4) jusqu'à la fin.

Première partie :

- Introduction musicale en mode *hidjâz* sur le rythme *senġin samâ'i* (6/4).
- Prélude non mesuré au *santûr* dans le mode *hidjâz*, introduisant la matière du *tahrîr*.
- *Tahrîr* en mode *hidjâz* sur les mots «*faryade men*», commençant sur le fa dièse et se reposant sur le la.
- Vers chantés en mode *hidjâz*, entrecoupés d'intermèdes instrumentaux.
- Pièce en mode *huseynî* et retour vers le *hidjâz* sur la voyelle «*ouh*».
- Vers débutant en *hidjâz* et finissant par une cadence du *maqâm Rest* appelé «*Negriz*».
- *Djalsa* terminant la première partie sur la tonique fa dièse du *hidjâz*.

La deuxième partie est dominée par le rythme *wahda* (4/4) :

- *Meyâna* en *hidjâz* intitulée «*Atchugh*» et

commençant par un *saiha* («cri») sur les mots «*ya leil*».

- Pièce vocale «*Shahnaz*» en mode *hidjâz* sur les mots «*ya leili*».
- Quelques vers en mode *hidjâz* descendant sur une octave jusqu'à la tonique.
- Pièce «*Kazzaz*» en mode *bayât* s'achevant par l'injonction «*aman aman*».
- Intermède instrumental.
- Pièce en mode *saba* sur ré.
- Un extrait de «*Hidjâz shaytânî*» en *hidjâz*.
- Pièce en mode *huseynî*.
- *Teslim* final en *hidjâz* avec descente jusqu'à la tonique sur l'injonction «*aman aman*».

La *qasîda* est du poète irakien Abdul Ghaffar al-Akhras (1810-1873).

*L'amant est de nouveau malade.
Il est alité, peux-tu lui rendre visite ?
De grâce, ô colombes, chantez !
Votre chant apaise l'âme de celui que dévore
la passion.
Un regard provoque le mal d'amour.
Le regard est à la fois remède et maladie.
Ayez pitié des amoureux
Ils sont les martyrs de votre passion
Préférer la séparation
Est-ce une juste récompense ?*

• *Pesté* : «*Murru bina min timshun*».
Chanson en mode *hidjâz*, sur le rythme *sengîn samâ'i* (6/4).

Refrain : *Passez par chez nous quand vous vous en irez.*

Vous pleurez peut-être sur mon état,

La raison m'a quitté, ma tête est folle,

*La nuit je veille, je ne dors plus,
Ramenez-moi mon amour, ô musulmans.*

*Je cours après eux les pieds nus,
Mon aba jetée sur mes épaules.
Un seul regard de ce brun-là me suffit,
Il m'a bien jouée avec sa colère.*

Refrain

*Je cours après eux et je crie,
Tantôt je chancelle, tantôt je tombe,
Il ne me reste plus un seul os intact.*

Refrain

*Ne t'éloigne pas de la porte
De peur que ta mère ne touche la poussière.
Ô mon petit, ô ma graine de lin.*

Refrain

*Ô ma mère, la panique me saisit.
Je ne puis parler du haut du mur,
Sa mère pourrait venir le surprendre.*

Refrain

2. Maqâm 'Adjam

Ce *maqâm* de base fait appel au mode 'adjam, transposition du mode *tchahargah* sur si bémol, qu'on appelle parfois 'adjam 'ushayran en réfé-

rence à sa tonique inférieure si bémol. Sa particularité en effet, est de débiter sur la tonique et de finir sur la tonique à l'octave inférieure. Après l'introduction mesurée, il est exécuté sans aucun accompagnement rythmique.

Première partie :

- Introduction instrumentale mesurée.
- Introduction improvisée au *santîr*, présentant le *maqâm*.

- *Tahrîr* en mode 'adjam sur les mots «*faryade men djenedjanem*».

- Trois vers reprenant la mélodie du *tahrîr*.

- Cadence *djalsa* procédant par mouvements descendants du si bémol vers le ré puis de sol vers le si bémol inférieur.

Deuxième partie :

- *Meyâna* en mode *bayât* composée de trois parties chantées sur les mots «*nazenine men*», «*djahane men*», «*ouh*» et suivie d'une descente vers la tonique si bémol sur les mots «*umide man*».

- Pièce «*Saba*» comprenant deux vers chantés en mode *saba* amorçant le retour au 'adjam.

- *Teslim* final, descente d'une octave du si bémol au si bémol inférieur.

La *qasîda* est du poète égyptien Hafidh Ibrahim (1871-1932).

La nuit se dérobe, quand dormiras-tu ?

Est-ce le souci ou la passion ?

*Tous se sont assoupis, l'attristé, l'affligé,
L'accablé et l'amoureux,*

Et toi, tantôt tu remues les mains, tantôt le mal t'agite.

Tu as tellement versé de larmes, que les

nuages ont tiré leçon de tes paupières.

De grâce, es-tu revenu à la racine du souvenir, et l'amour est-il ressuscité ?

- Pestyé : «*Kul lahdha ammur 'aleik*» sur le rythme *djordjina* (10/16).

Devant chez toi à tout moment je passe

Dans l'espoir de te voir.

Même si on [devait] me déchirer la main,

Je ne songe point à te quitter.

Refrain : *Ta beau brune a brisé mon cœur.*

Il te suffit de passer pour ravir les âmes.

Je n'avais rien à faire dans le souk,

Je suis [seulement] passée pour te voir.

Voici sept ans que je suis altérée

Et seule ta vue peut étancher ma soif.

Refrain

De loin j'ai vu la lampe.

Alors, je me suis dit : «nous sommes brûlés».

Lorsque je suis rentrée à la maison,

Mon amour n'était pas là.

Refrain

3. Maqâm Mansûri

Ce *maqâm* est dérivé du *maqâm Saba* (le mode *mansûri* correspond au mode *saba* sur sol), mais il le dépasse largement en importance. Le *Mansûri* est un *maqâm* typiquement bagdadi, réputé pour sa complexité et sa difficulté. Chanté sur une *qasida*, il est accompagné en alternance par deux formules rythmiques, le *samah* (36/4) et le *yugrug* (12/4).

Première partie :

- Introduction instrumentale.

- *Tahrîr* en mode *mansûri* sur la vocalise «*Ay*».
- Suite de plusieurs vers faisant alterner les modes *mansûri* et *bayât*.

- La cadence *djalsa* qui conclut la première partie en mode *saba*, est chantée sur les mots «*aman bidadem*».

Deuxième partie :

- Première *mevâna* en mode *bayât* chantée sur le mot «*wây wây*».

- Vers chantés sur les modes *huseynî* et *bayât*.

- Un passage de «*Mathnawi*» (*hidjâz*) composé d'un intermède instrumental.

- Passage chanté en *mathnawi* sur les mots «*aziz aziz men*».

- Retour au *mansûri* sur les mots «*aman aman bedadem*».

- Deuxième *mevâna* sur les mots «*yadust wây wây*».

- Pièce mélodique reprenant la mélodie de la deuxième *mevâna*.

- Pièce mesurée «*Mthaltha*» en mode *bayât* composée de trois parties séparées par des intermèdes instrumentaux, sur les mots «*aman aman leili baba, bordem djur, agham djur, bas-hem djur*».

- *Teslim* final descendant sur une octave du sol aigu au sol grave sur les mots «*mawladjan man*». Le poème chanté est un *takhmis*⁴ d'un auteur inconnu dérivé d'une *qasida* attribuée à Ibn Nubata al-Sa'di (938-1115).

De la belle au teint fleuri, la parure cache une branche,

4. Forme à cinq hémistiches composée à partir d'une *qasida* à deux hémistiches.

Qu'elle a recouverte de rosée et qui brille
comme de l'argent.

Je l'ai interpellée avant qu'elle n'abuse de son
pouvoir.

Et toi, dont les joues imitent le coquelicot et
la taille le roseau,

Ô toi, princesse de beauté aux fermes injon-
ctions,

Tu dictes ta loi aux dieux de l'amour et les
gouvernes.

Je me sou mets et me plie à tes commande-
ments.

Si tu veux me torturer, tu es seule juge.

Qui peut s'opposer à un maître qui com-
mande à son esclave ?

Tes cils [sont] des sabres qui scintillent,
même au fourreau,

Et qui se sont accoutumés à décapiter les
âmes.

Cils qui tuent dès qu'ils se dévoilent.

Toutes les épées tranchent quand elles sont
dégainées,

Mais tes cils coupent, même au fourreau.

Mon cœur, toujours, est avide de ton amour,

Et demeure insensible aux coups des déla-
teurs.

De grâce, ô toi, dont les lèvres sont si belles,
N'écoute point les délateurs,

Il se peut qu'ils rapportent à l'aimée le
contraire de ce qui a été dit.

• *Pesté* : «Winn ya galub»

Cette *pesté* est basée sur le mode *hidjâz* au lieu
du mode *mansûri* (dérivé de la pièce *Mathnawi*
de ce *maqâm*) et accompagnée par le rythme
de *sengin samâ'i* (6/4).

Refrain : Ô pleure, mon cœur, pleure, pleure.

Ne suis pas ceux qui t'ont quitté.

Mon amour est parti, ô pleure,
mon cœur.

Comme la mère d'un enfant noyé

Qui fixe son regard sur les rives.

Refrain

Chacun est avec son bien-aimé,

Seul le mien est perdu.

Refrain

Au médecin qui vient, je crie : «Va t'en ! Ne
prends pas mon pouls».

Mon amour est parti, ô pleure mon cœur !

Refrain

Est-il vrai qu'en peu de temps la vie s'en va ?

Mon amour est parti, ô pleure mon cœur !

Refrain

Je veux me tuer et t'en rendre coupable, je
n'ai point d'autre choix.

Demeure chez moi jour et nuit ou écarte toi !

Refrain

SCHÉHÉRAZADE QASSIM HASSAN

ÉCHELLES MODALES • MODAL SCALES





Abdul Razzak Madjid, *tabla*

Kan'an Mohammad Salih, *reqq*

Yusuf Omar

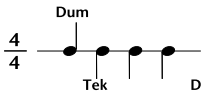
Abdallah Ali, *santûr*

Hassan Ali-al-Nakib, *djôzé*

un choriste.

FORMULES RYTHMIQUES • RHYTHMIC FORMULAE

Wahda $\frac{4}{4}$

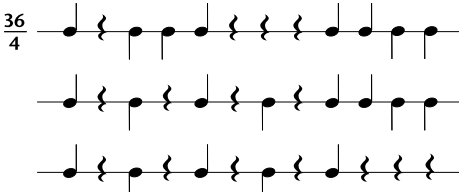


Dum = frappe grave / low pitched beat
Tek = frappe aiguë / high pitched beat

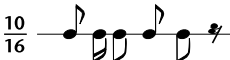
Yugrug $\frac{12}{4}$



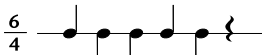
Samah $\frac{36}{4}$



Djordjina $\frac{10}{16}$



Sengin Sama^{ci} $\frac{6}{4}$



IRAQI MAQÂM

The Baghdad tradition

A tribute to Yusuf Omar (1918-1987)

Iraq, cradle of one of the earliest civilisations, of the development of writing, law and epic, the centre of the Arab-Islamic world at the time of the Abbasid dynasty, this land was also swept by invading Romans, Sassanians, Mongols, Turcomans, the Ottoman Turks and Persians. And so, in this land of Arab culture, language and peoples, within the city of Baghdad there emerged an original culture at the crossroads of the three great Islamic civilisations: Arab, Persian and Turkish. The epitome of this culture was the art of the Iraqi *maqâm*¹.

The six Iraqi *maqâmat* presented here belong to the great vocal tradition of Baghdad, *al-maqâmât al-baghdâdiyya*, which differs from the less well-known Mossul and Kirkuk traditions. Today, this musical tradition is seriously threatened, notably through the economic crisis arising from the dramatic situation the country had been undergoing for a number of years.

These recordings have added interest because the singer Yusuf Omar and the two bowed lute players, Shaoubi Ibrahim and Hassan Ali-al-Nakib have regrettably died, leaving a great emptiness in the urban music scene.

The recordings were made in 1972 in a Radio Baghdad studio under technical conditions which would have been impossible to satisfy in the informal, gay and noisy mood of a musical evening.

This erudite repertory is almost unknown in the West. Indeed, Iraqi music has been made famous through the Baghdad lute school which, in fact represents a trend that is relatively recent, eclectic and not all that popular in the country. In contrast, the antiquity of the Iraqi *maqâm* means that it is at the basis of all urban musical expressions and concerns both the profane as well as sacred milieux.

The tradition of the Iraqi *maqâm*

The Iraqi *maqâm* – which should not be confused here with the term in use for the Arab musical mode² – is a vocal genre based on the succession of sung passages and *kuta'* or vocal pieces, on the linking up of modes and modulations and on the use of poetic forms and specific rhythms following an order established by tradition. While all the elements making up the *maqâm* must be respected by the performer, he nevertheless preserves a

1. *Al-maqâm al-irâqi* ; plural : *al-maqâmat al-irâqiyya*.

2. To avoid any confusion, the use of the term *maqâm* in this text will be limited to the musical form.

certain liberty which allows him to make personal additions.

The knowledge that the *maqâm* rests on a set of codified rules, complex terminology and a lengthy apprenticeship all points to a learned tradition.

But it is also a popular one in the sense that Baghdad residents consider the Iraqi *maqâm* to be the property of all social classes, even though it was to a great extent patronised by the aristocracy.

The *maqâm* also bridges religious and profane worlds: the same texts, the same performers, the same audiences move from the profane to the sacred in a natural continuum.

Half a century ago, the repertory included more than fifty *maqâmat*, the majority of which is still performed today. More than half is arranged in cycles, *fusul*. The five profane cycles have been deconstructed and replaced by free cycles whose order is decided at the time of the concert. On the other hand, cycles reserved for ritual use respect the traditional order.

Performing *maqâmât* is always associated with other musical forms according to a particular order. During musical evenings, each *maqâm* is usually preceded by a *muqaddima* or instrumental introduction and interspersed with *taqâsîm* or instrumental improvisations. It is also followed by at least one *pesté*, a refrain song which is most often drawn from the repertory of urban songs and in general performed in the principal mode of the *maqâm*.

The repertory may also include popular Bedouin genres such as the *çataba* or the rural singing from central or southern Iraq: the *ubûthiyya*.

Maqâm and poetry

The singer, traditionally called a *qârî'* (narrator), has complete freedom to draw from the vast wealth of Arab poetry: poems in literary Arabic (classical or modern) or in Baghdadi dialect, chosen according to an imposed form. What is more, the poems shatter literally under the effect of the succession of different vocal parts and the insertion of instrumental passages between two verses, sometimes even between two parts of the verse. This partly explains performance techniques of the earliest performers which consisted of singing between the lips, thus rendering certain poetic passages incomprehensible, the text giving way to the demands of the melodic line. We have the great singers Mohammad al-Gubantchi (1901-1989) and Yusuf Omar (1918-1987) to thank for having restored the importance of the text in insisting that singers take trouble over pronouncing words. In the contemporary Baghdadi milieu, a good performer is one who associates a great poet with the melody of a suitable *maqâm*, setting the beauty of one against that of the other.

While themes are as varied as life itself, the main ones are those glorifying love, the suffering and separation and the mystical.

Instrumental accompaniment

In the profane context, the *maqâm* is accompanied by the *al-tchâlgîhî al-baghdâdî* ensemble, composed of a *santûr*, a trapezoidal table zither with 23 struck strings, a *djôzé* or four-stringed spike-bowed lute, a *tabla*, drum with a single skin and a *daff zindjârî*, frame drum with jingles and sometimes the double timpani *naqqâra*. Since the thirties, some singers have decided to use the near-eastern ensemble, *al-takht al-sharqî* with the zither *qânûn*, the lute *ûd*, the reed flute *nây*. While these two ensembles, today, are equally used, it should be noted that in the seventies there was a marked preference for the *tchâlgîhî*. In ceremonies of a religious nature, the *maqâm* is purely vocal.

Places and circumstances of the performances

Until the end of the forties, the only public place where *maqâm* singers could be heard was in the café, reserved for men. The café thus doubled as a school where the great masters, their disciples and an audience that was not only wildly enthusiastic but also socially heterogeneous could meet.

After cafés had disappeared, the *maqâm* tradition continued in private soirées, *sahrat maqâm* or *tchâlgîhî*, organised in the homes of the rich and middle-class bourgeoisie where it enjoyed its most brilliant hour. Various circumstances provided the opportunity for inviting singers and instrumental groups to

perform before a mixed audience: weddings, anniversaries, circumcisions, calendar or seasonal festivals, the visit by an honoured guest, or quite simply the need to be amongst friends or to listen to a singer. The absence of ceremony and the consumption of alcohol (banned in cafés) fostered a free and on the whole intensely emotional interpretation, the audience sometimes taking part in the singing, dancing to rhythmic *pesté*. These informal gatherings have survived all the socio-economic changes preceding the 1991 war. But since then, the acute economic crisis affecting the country has prevented music lovers from organising such evenings. And today nothing much remains but cassette recordings circulating among amateurs.

In the religious context, the *maqâmât al-irâqîyya* are performed on the anniversary of the birth of the prophet and during mystic Sufi ceremonies.

The musicians

These recordings are performed by the *qârî'* Yusuf Omar who, with Mohammad al-Gubantchi was one of the most renowned contemporary performers of *maqâmât al-baghdâdîyya*. The traditional ensemble, *al-tchâlgîhî al-baghdâdî* of Iraqi Radio Television is conducted by the *santûr* player, Abdallah Ali. The ensemble includes a bowed lute *djôzé*, played by the late illustrious Shaoubi Ibrahim, and in certain *maqâmât* a second *djôzé* played by Hassan al-Nakib. A *tabla* played by Abdul

Razzak Madjid (1929), a large frame drum or *reqq* played by Kan'an Mohammad Salih (1935) and a *daff zindjârî* played by Dia Mahmoud Ahmad (1943) keep the rhythm. Four singers from Iraqi Radio Television feature in the *pesté*: Ali al-Dabbou (1915), Abdul Wahid Zeidan (1922), Falih Djawhar (1928) and Rabi' Abdul Kadir (1929).

Yusuf Omar (1918-1987) was one of the greatest Baghdadi professional singers of modern times. Faithful to the art of *maqâmât al-'irâqîyya* he never allowed himself to give way to pressure from modern music and had little appetite for the light songs that some interpreters used to choose as *pesté*. Born in Baghdad in 1918 in the old district of Djadid Hassan Pacha where the *maqâm* tradition was obvious, he attended Koranic then primary school. He discovered the great singers of former times in the cafés of his neighbourhood and also assisted at religious ceremonies in which, later on, he took part as a singer. Finally, he set his mind on listening to Mohammad al-Gubantchi's 78 rps records whom he considered all his life as his model, even though the latter represented eventually a more modern trend than that adopted by Yusuf Omar.

He made his debut in 1948 with radio programmes and by the end of the fifties was appearing on television. He animated several thousands of evenings in the homes of private individuals, in clubs, associations and trades union gatherings. He was also invited

overseas by Iraqi emigrants.

Yusuf Omar was one of those rare singers of *maqâmât al-'irâqîyya* to know the entire repertory by heart. His death, followed by a war which has dramatically weakened the world of *maqâm al-'irâqî*, marks the end of an era. Today, no one can predict the future of a tradition completely shattered and deprived of its greatest interpreters.

Abdallah Ali (1929) comes from a family settled in Kadimain, in the suburbs of Baghdad. He studied the *santûr* with Rahmat Allah Safa'i then specialised in the Iraqi *maqâm*. He listened to *maqâm* programmes and tried to reproduce the *santûr* part. In 1955, he met Yusuf Omar and the *djôzé* player, Shaoubi Ibrahim. He joined radio to play in the *tchâlghî* ensemble. He also embarked on instrument manufacture. Leader of the *tchâlghî* radio ensemble, he was also one among a number of musicians who knew how to talk about their work and *maqâm al-'irâqî*.

Shaoubi Ibrahim (1925-1991) was born in a working-class milieu where *maqâm* was highly popular. He received both lay and religious musical training. In 1950, he entered the Fine Arts Institute where he studied violin with Jamil Bachir. The emigration of Jews to the newly created state of Israel having depleted the number of outstanding Jewish performers in Iraqi ensembles, Shaoubi worked in radio and abandoned the violin for the *djôzé*. His talent earned him the nickname of "Prince of the *djôzé*" and he was invited to

play in some of the most famous *tchâlghî* ensembles. From 1971 until his illness prevented him from continuing, Shaoubi taught *maqâm* at the Baghdad Institute of Melodic Studies and his courses were published.

Hassan Ali al-Nakib (1929-c.1986) studied violin at the Fine Arts Institute of Baghdad then the *djôzé* with Hadj Hashim al-Radjab. He plays regularly with the Radio *tchâlghî* ensemble as well as at private functions.

THE RECORDINGS

Five of the six *maqâmat* presented here belong to the basic *maqâmat*, *al-maqâmat al-asliyya*; only the *Mansûri* derives from the *maqâm Saba*. They are sung in literary Arabic and followed by a *pesté* sung in the Baghdad dialect. Apart from the terms to describe the structures of the *maqâm*, the pieces are often given a title that helps to identify them, for example, the

name of a place, a tribe, a person, etc. (these titles appear between inverted commas). For the sake of convenience, we have chosen to present the content of each *maqâm* in two parts even though this takes into account insufficiently the structural complexity of this repertory. Modal scales and rhythmic formulae are shown in two tables on pages 15 and 18.

RECORD I

1. Maqâm Rest

This first basic *maqâm* is founded on a mode called *rest*. Its complex vocal form, which requires a broad texture and perfect mastery of low and high registers, tests the skills of the singer. There are only two places in the *maqâm* which are rhythmic. The version sung here is the *Rest hindî*, (Indian), it is the one most often performed today and it differs from the *Rest turki* (Turkish) by some small melodic movements in the first part.

First part:

• *Muqaddîma*, rhythmic instrumental introduction.

- *Tahrîr*, unmeasured vocal part sung to the word “*yar*” presenting the *rest* mode.
 - Instrumental part taking up again the *tahrîr* melody.
 - A poem picking up the *tahrîr* melody.
 - “*Mansûri*” vocal piece, (*bayât* and *saba* modes).
 - “*Ibrahîmî*” vocal piece (*bayât* mode).
 - *Djalsa*, a cadenza called “*Hidjâz shaytânî*” bringing the first part to an end. It is characterised by a progressive descent towards C which is here extremely abbreviated.
- The second part includes three *meyâna* (“middle part” sung in the higher register):

- First *meyâna*, called “*Seigâh Balaban*” (in *seigâh* mode) then return to the *rest* degree.
- Short instrumental composition *dulab* in *sharqî rest* mode on a 4/4 *wahda* rhythmical formula.
- Second *meyâna*, “*Khalili*” (in *tchahargah* mode).
- Second *dulab* in *sharqî rest* on a 6/4 *sengîn samâ'i* rhythm.
- Third *meyâna*, “*Hidjâz Madani*” (in *hidjâz* mode).
- Musical section “*Mathnawi*” (in *hidjâz* mode).
- Vocal piece “*Mathnawi*” (in *hidjâz* mode).
- *Teslim* progressively descending from B flat to C passing through F and concluding the *maqâm*.

The poem, in literary language, is a *qasîda* attributed to both Omar Ibn al-Faridh (1181-1235) and al-Baha al-Zuheir (1185-1258).

*Only others can forget,
Only others can be unfaithful in love.
I have, in love, a secret
Whose mysteries are known to God.
My heart, like a branch
Still welcome a bird.
Sweet is his word, sweet but source of
bitterness.
O night, delay your coming! O desire, do not
leave me!
As for me, I keep all my patience.*

- *Pesté*: “*Marabit*”

This *pesté* is an ancient song with a 4/4 *wahda* rhythm.

Refrain: *The one who wanders, I want no more of him, I want no more of him.*

He greeted and went away, I want no more of him.

Slip me over your finger

Like a ring of turquoise, O my love.

A part of the refrain followed by the refrain.

I will follow you until death

But how people chatter so.

A part of the refrain followed by the refrain.

O boat, row, row

Close to the banks of al-Nawwab.

A part of the refrain, followed by the refrain.

He allowed himself to fall asleep and slept in the arms of a watchman.

A part of the refrain followed by the refrain.

Take me to them

O river's stream

Out of their grasp

And regrets are useless.

Refrain.

2. *Maqâm Bayât*

This principal *maqâm* is based on the *bayât* mode which is found in songs from the south of the country and in Bedouin, Kurdish and Turcoman singing. Of the seven fundamental *maqâmat*, the *Bayât* is the one which has the greatest number of derived *maqâmat*. Of

stunning beauty, it is sung without rhythmic accompaniment on a poem in *qasida* form.

The first part begins with a rhythmic instrumental introduction followed by a non-rhythmic introduction on the *santûr* and *djôzé*:

- *Tahrîr* in *bayât* mode sung to the words “*ele-day day yademen*”.

- Three verses of the *qasida* in the same mode.

- *Taqûsim* (instrumental improvisation) on the *djôzé* and *santûr*.

- Part of a verse in *bayât* mode followed by a Kurdish vocal piece “*Laûk*” (in *tchahargâh* mode) to “*oyé*” vocal effects.

- *Taqûsim* on the *santûr* and *djôzé*.

- A verse in *bayât* followed by a fragment in *saba* mode.

- *Djalsa* concluding the first part in descending from G to D.

The second part includes two *meyâna*:

- First *meyâna* sung to “*eleley*” vocal effects.

- A sung piece in *adjam* mode.

- “*Laûk*” in *nahawand* mode.

- Second *meyâna* to the words “*dhahanem, deledjan*”.

- *Taqûsim* on the *santûr* and *djôzé*.

- Vocal piece “*Adjam*” returning to *bayât* mode.

- A verse in *bayât*.

- *Teslim* to the Persian words “*yademen, deledjan, djahanem, faryademen*”.

The *qasida* is by an anonymous author.

How much longer must this broken heart wait?

How much longer to fight back the tears in those eyes?

How much longer to weep at being separated from those close to me

With neither rest nor respite.

I hold myself back, then I rush towards them, And I no longer have the strength to pull the string of patience.

They laid down as suns that have set, Full moon scarcely perceived in the shadow of palanquins.

Waiting, I look at the stars of the night and watch over their dreams, But will dreams visit the one who no longer sleeps?

- *Pesté*: “*Tchatchal alayyia-l rumman*” accompanied by the 6/4 *sengin samâri* rhythm.

Refrain: *The pomegranate trees bend down towards me.*

The lemons protect me.

I want none of this dandy, take me back home.

For how long shall I stay thirsting while waiting on the road.

He neither comes to me nor leaves me and his heart is as hard as ever

Refrain.

Between the bank and the water, you have trapped me like a duck. (twice)

Why are you breaking my wings if you do not want me?

Refrain

O you unhappy ones, go to al-Kadhim³, To the lord of lords, pour out your woes.

3. Mûsa al-Kadhim, died in 799, was the seventh imam descended from the prophet.

Refrain

*O mother, give up this waiting,
I will have that which I desire, there is no
other way.*

Refrain.

3. Maqâm Nawâ

This basic *maqâm* is based on *nawâ* mode.

First part:

- Instrumental improvisation on a 36/4 *samah* rhythm which alternates with the 12/4 *yugrug* throughout the first part.

- *Tahrîr* on the words “*aman aman*” in *nawâ* mode with a rest on D.

- Instrumental interlude. Second part of the *tahrîr* on the words “*aman amanem*” with a rest on G.

- Five verses in *nawâ* mode separated by instrumental interludes to the *samah* rhythm.

- *Djalsa* cadenza beginning in ‘*adjam* and ending in *bayât*.

Second part:

- First *meyâna* in *bayât* mode on D, on a 4/4 *wahda*. Return to *nawâ*.

- Four verses (some of which are repeated) sung in *nawâ*.

- Second *meyâna* in *huseynî* mode.

- “*Djibûri*” in *bayât*.

- “*Arwah*” passage in *huseynî*.

- Final *teslim* returning to *nawâ* mode on the words “*Ya hubî habîbî*”.

The *qasîda* is by Ali Khan al-Hassani al-Hus-seini (17th century) born in Mecca.

Drinking in the morning is a duty.

*Why are your eyelids so blackened by sleep?
Dawn appears and her horses still run into
the night.*

*The night's temples are greying and her tres-
ses have been whitened by the dawn.*

*Rise up to see this magic potion so pure it
almost drank itself.*

*A graceful gazelle, slender, light and tender
will serve you herself.*

*And when her hand lowers the cup, this
becomes a shooting star*

In the wings of the night.

Looks turning his cheeks red,

One would say she has been bitten.

The drinkers are so drunk

That only their pulse moves in them.

Do not deny me ecstasy on account of my age.

I am only repaying a debt of my youth.

*Patience, love does not sully the man whose
honour is secure.*

- *Pestê*: “*Yal zari' il bazringosh*”

This Baghdadi *pestê*, sung to a 6/4 *sengîn* *sama'i* rhythm, refers to singer-dancers who, coming to get rich in the cabarets of Baghdad, afterwards return to Syria and Turkey.

Refrain: *O sower of bazringosh* (a flower)

Sow henna for us.

*Our camels are going to the west,
towards Damascus and will never return.*

*Loaded with gold and houris,
Strike metal against metal and listen to the
echo!*

O my love you have wounded me, heal me!

Refrain

O my heart, your wound is bleeding never to end.

Refrain

RECORD II

1. Maqâm Hidjâz Diwân

This basic *maqâm* belongs to the *hidjâz* mode. Its composite name suggests the importance of the two degrees *hidjâz* (F sharp) and *diwân* (A). It is sung without rhythmic accompaniment until the *meyâna* then to the 4/4 *wahda* rhythm until the end.

First part:

- Musical introduction in *hidjâz* mode to the 6/4 *sengîn samâ'i* rhythm.
- Unmeasured prelude on the *santûr* in *hidjâz* mode, introducing the subject of the *tahrîr*.
- *Tahrîr* in *hidjâz* mode on the words "*faryade men*", beginning on F sharp and resting on the A.
- Sung verses in *hidjâz* mode interspersed with instrumental interludes.
- A piece in *huseynî* mode returning to *hidjâz* on the vowel "*ouh*".
- Verses beginning in *hidjâz* and ending with a cadenza of the *maqâm* Rest called "*Negriz*".
- *Djalsa* ending the first part on the tonic F sharp of *hidjâz* mode.

The second part is dominated by the 4/4 *wahda* rhythm.

- *Meyâna* in *hidjâz* called "*Atchugh*", beginning with a *saiha* ("yell") on the words "*ya leil*".

- A vocal piece "*Shahnaz*" in *hidjâz* mode on the words "*ya leili*".
 - A few verses in *hidjâz* mode descending one octave to the tonic.
 - A piece called "*Kazzaz*" in *bayât* mode ending with the command "*aman aman*".
 - Instrumental interlude.
 - A piece in *saba* mode on D.
 - An extract from "*Hidjâz shaytânî*" in *hidjâz*.
 - A piece in *huseynî* mode.
 - Final *teslim* in *hidjâz* with a descent to the tonic on the bidding "*aman aman*".
- The *qasîda* is by the Iraqi poet Abdul Ghaffar al-Akhras (1810-1873).

The lover has fallen ill again.

He lies in bed, could you visit him?

Be merciful, O doves, sing!

Your cooing will appease the soul of he who is devoured by passion.

A glance provokes love sickness.

A glance that is both remedy and sickness.

Have pity on lovers,

They are martyrs to your passion.

Choosing separation,

Is it a fair reward?

- *Pesté*: "*Murru bina min timshun*".

Song in *hidjâz* mode, to the 6/4 *sengîn samâ'i* rhythm.

Refrain: *Come to see us when you are go
away*

*You will weep perhaps at my
pitiful state,*

*Sanity has left me, my head is
mad,*

*I keep watch at night, I no longer
sleep,*

*Bring me back my love, O
Muslims.*

*I run after them in bare feet,
My aba thrown over my shoulders.*

*A single glance from the brown-haired one
will suffice,*

He has made use of me with his anger.

Refrain

I run after them and crying

Sometimes I totter, sometimes I fall,

*There is not a single bone left whole in my
body.*

Refrain

Do not move away from the door

For fear your lock touches the dusty ground.

O my little one, O my grain of linseed

Refrain

O my mother, panic takes hold of me.

I can not speak from the top of the wall,

Her mother may catch her by surprise.

Refrain

2. Maqâm ‘Adjam

This basic *maqâm* uses the ‘*adjam* mode, transposition of the *tchahargâh* on B flat, which is sometimes called ‘*adjam ‘ushayran* in reference

to its lower tonic B flat. Indeed, its peculiarity is to begin on the tonic and to end on the tonic an octave lower. It is performed without any rhythmic accompaniment, the measured introduction not being considered an integral part of the *maqâm*.

First part:

- Measured instrumental introduction.
- Improvised introduction on the *santûr*, presenting the *maqâm*.
- *Tahrîr* in ‘*adjam* mode on the words “*faryade men djenedjanem*”.
- Three verses representing the melody of the *tahrîr*.
- Cadenza *djalsa* proceeding by movements from B flat towards D then from G towards the lower B flat.

Second part:

- *Meyâna* in *bayât* mode composed of three parts sung to the words “*nazenine men*”, “*djahane men*”, “*ouh*”, and followed by a descent towards the tonic B flat on the words “*umide man*”.
- Piece “*Saba*” including two sung verses in *saba* mode announcing the return of ‘*adjam*”.
- Final *teslim*, a descent from B flat to the one an octave lower.

The *qasîda* is by the Egyptian poet Hafidh Ibrahim (1871-1932).

*The night is hiding from view, when will you
sleep?*

Is it anxiety or passion?

*All are dozing, the sad, the suffering, the
oppressed and the lover,*

And you, sometimes you move your hands,
sometimes the ill moves you.

So great has been your weeping that the
clouds draw lessons from your lids.

For pity's sake, have you returned to memo-
ries roots, and is love alive again?.

- *Pesté*: “Kul lahdha ammur ‘aleik” to the 10/16 *djorđina* rhythm.

I pass all the time in front of where you dwell
In the hope of seeing you.

Even if my hand were to be severed
I would not dream of leaving you.

Refrain: Your brown skin broke my heart.

Your passing by is enough to
charm souls.

I had nothing to do in the souk,
I passed by there in the hope of seeing you.
I have been thirsting for seven years
And only the sight of you can quench my
thirst.

Refrain

I saw the lamp from afar,
So I said to myself: “we are burning”.

When I returned to the house,
My love was not there.

Refrain.

3. Maqâm Mansûri

This *maqâm* derives from the *maqâm Saba*, but exceeds it by far in importance. The *Mansûri* is a typically Baghdadi *maqâm*, renowned for its complexity and difficulty. Sung to a *qasîda*, it is accompanied alternately by two rhythmic formulae, the 36/4 *samah* and the 12/4 *yugrug*.

First part:

- Instrumental introduction.
- *Tahrîr* in *mansûri* mode (*saba* on G) to the sound “Ay”.
- Several verses in succession alternating *mansûri* and *bayât* modes.
- *Djalsa*, the cadenza which ends the first part in *saba* mode, is sung to the words “*aman bidadem*”.

Second part:

- First *meyâna* in *bayât* mode sung to the words “*wây wây*”.
 - Verses sung in *huseynî* and *bayât* modes.
 - A passage of “*Mathnawi*” (*hidjâz*) composed of an instrumental interlude.
 - Sung passage in *mathnawi* to the words “*aziz aziz men*”.
 - Return to *mansûri* on the words “*aman aman bedadem*”.
 - Second *meyâna* on the words “*yadust wây wây*”.
 - A melodic piece taking up again the melody of the second *meyâna*.
 - “*Mthaltha*”, a measured piece in *bayât* mode in three parts separated by instrumental interludes, to the words “*aman aman leili baba, bordem djur, agham djur, bashem djur*”.
 - Final *teslim* descending one octave from upper G to lower G on the words “*mawladjan man*”.
- The sung poem is a *takhmis*⁴ by an unknown author derived from a *qasîda* attributed to Ibn Nubata al-Sa'di (938-1115).

4. Five hemistiches form composed from a two hemistiches *qasîda*.

*The rose complexionated beauty's head-
 ornament hides a branch,
 Which she has covered with dew and which
 shines like silver,
 I questioned her before she could abuse her
 power.
 And you, whose cheeks are like the poppy
 and the waist like the reed,
 O you, princess of beauty who gives firm
 commands,
 You dictate your law to the gods of love and
 rule over them..
 I submit myself to you and yield to your
 commands.
 If you wish to torture me, you alone are judge.
 Who can stand against a master who
 commands his slave?
 Your lashes are swords that shine, even in the
 scabbard,
 And which are accustomed to beheading souls.
 Lashes that kill as soon as they are revealed.
 All swords cut once they are unsheathed,
 But your lashes wound, even in the sheath.
 My heart, always, is eager for your love,
 And remains insensitive to blows by informers.
 For pity's sake, O you, whose lips are so
 beautiful,
 Listen no more to lying spies,
 They may tell the beloved the opposite of
 what has been said.*

• *Pesté: "Winn ya galub"*

This *pesté* is based on the *hidjâz* in place of the *mansûri* mode (derived from the *Mathnawi* piece of this *maqâm*) and played to the 6/4 *sengin samâ'i* rhythm.

Refrain: *O weep my heart, weep, weep.
 Do not follow those who have left
 you
 My love has left, O weep, my
 heart.*

*Like the mother of a drowned child
 Who fixes her eyes on the banks of the river.*

Refrain
*Each one is with his beloved,
 Only mine is lost.*

Refrain
*To the doctor who comes I yell : "Go away !
 Don't take my pulse"
 My love has gone, O weep my heart!*

Refrain
*Is it true that life will be over in so short a
 time?
 My love has left, O weep my heart!*

Refrain
*I want to kill myself and make you the guilty
 one, I have no other choice.
 Stay with me day and night or let us part!*

Refrain

SCHÉHÉRAZADE QASSIM HASSAN



MAQÂM IRAKIEN IRAQI MAQÂM

Tradition de Bagdad Baghdad tradition

Hommage à Yusuf Omar A tribute to Yusuf Omar



Compact Disc I

1. Maqâm Rest	21'39"
2. Maqâm Bayât	18'58"
3. Maqâm Nawâ	17'46"
.....total	58'23"

Compact Disc II

1. Maqâm Hidjâz Diwân	19'31"
2. Maqâm 'Adjam	15'27"
3. Maqâm Mansûri	22'55"
.....total	57'53"

Yusuf Omar (1918-1987), chant/vocalist

Ensemble al-Tchalghi al-Baghdadi :

Abdallah Ali, *santûr* • Shaoubi Ibrahim, *djôzé* • Hassan Ali al-Nakib, *djôzé* • Abdul Razzak Madjid, *tabla* • Kan'an Mohammad Salih, *reqq* • Dia Mahmoud Ahmad, *daff zindjârî* • Ali al-Dabbou, Abdul Wahid Zeidan, Falih Djawhar & Abdul Kadir, *chœur/choir*.

Enregistrements/recordings (Bagdad, 1972) & notice/liner notes,
Schéhérazade Qassim Hassan.