



2019

**DOSSIER
RESSOURCES
MUSIQUE
AZERI**

TURQUIE

AZERBAÏDJAN

Bakou

• Téhéran

• Isfahan

IRAN

**RÉDIGÉ PAR JEAN DURING POUR
L'ASSOCIATION DROM**

TABLE DES MATIÈRES

02 Qu'est ce qu'un mugam ?

02 Une grande famille

04 Des racines communes

05 Une musique savante

05 Le mugam par excellence

06 Pour une élite mais aussi pour la fête

07 Avant, pendant et après

08 Les instruments

08 - Le kamantcha

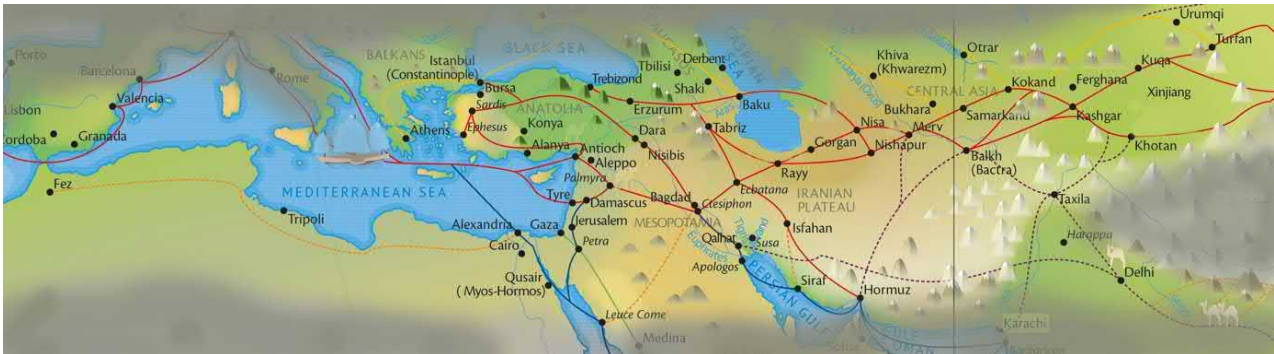
09 - Le jeu du kamantcha azéri

10 - Le gaval

11 - L'instrument roi

14 Références

QU'EST CE QU'UN MUGAM ?



(D'après une carte des Routes de la Soie de l'UNESCO)

N.B : *maqâm* est le terme originel arabe, également en usage en Iran. En Turquie, il devient *makam*, en Asie Centrale *maqom* ou *muqam*, en Azerbaïdjan il s'écrit *mugham* ou *mugam* (ou encore *muqam*). Le *Mugham* avec une majuscule désigne globalement la pratique et la connaissance des *mugham*, et correspond à la notion de « musique classique nationale azérie ».

De même, on peut parler d'Espace du Maqâm dans un sens global, comme il est représenté par les zones éclairées de cette carte. Il pourrait s'étendre jusqu'à Calcutta et Madras, car bien que le terme *maqâm* ne soit pas utilisé en Inde, le système des *raga* est similaire.

Shown here:
Y7 Students

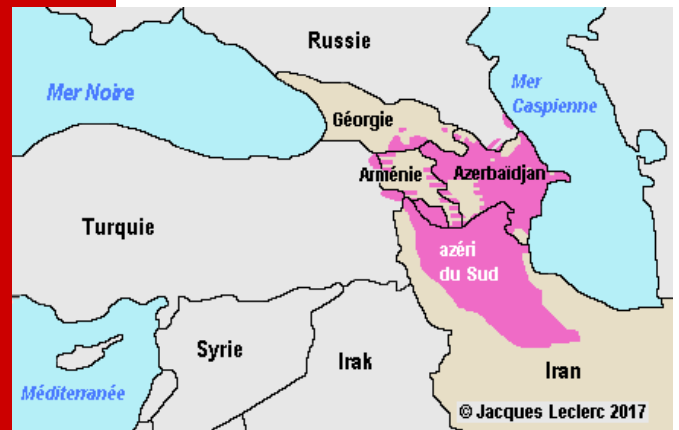
UNE GRANDE FAMILLE

Au sein de l'Espace du Maqâm se détache l'aire musicale iranienne- azéri- irakienne où l'approche maqâmique, les modes et les formes présentent des affinités et des liens historiques.



La République d'Azerbaïdjan dont la capitale est Bakou compte environ 10 millions d'habitants (en 2017), en majorité azéri (91,6 %), avec des minorités russe, arménien et lezgi. La langue officielle est l'azéri (proche du turc de Turquie). La population azérie d'Iran est d'environ 15 millions, mais le Mugham azéri n'est guère pratiqué du côté iranien où c'est la musique et le style persans qui prévalent.

Il y a bien sûr des similarités entre le Mugham et l'équivalent dit musique *dastgâhi* en Iran, mais ce que les Azéris du Nord et du Sud ont en commun c'est la tradition des bardes *ashugh* (*âshiq*).



En violet : population azéri



Adalat Nasibov (1939-2017) incarne la tradition instrumentale des bardes azéris *ashuq* qui est purement turque (ou plutôt turcique). Il a renoncé au chant pour développer le jeu du saz comme un art autonome qui repose sur un répertoire d'environ une centaine de mélodies modales appelées *havâ*. L'art du Mugham a été influencé par celui des *ashuq*, et réciproquement, les *ashuq* adoptent la classification maqâmique : *segâh*, *shur*, *mâhur* etc.

On distingue deux grandes écoles de Mugham : celle de Bakou, et celle du Karabagh, plus celle de Shirvan au rayonnement réduit.

Le Haut-Karabagh, un important foyer musical azéri, a été occupé en 1988 par l'Arménie, et depuis le conflit n'a pas été résolu. Les musiciens du Karabagh ont tous quitté la région.





DES RACINES COMMUNES

« Le *muqâm*, en tant que genre musical le plus important de l'Azerbaïdjan, s'inscrit dans la grande tradition musicale arabo-irano-turque, tout en étant plus proche de la culture musicale iranienne que de celles des Arabes ou des Turcs. Les documents sur l'origine directe de l'état actuel de cette musique remontent au XIX^{ème} siècle mais, comme dans le cas de son homologue iranien, ce serait une erreur de croire que son passé se limite à cette époque.

J.During, en parlant des **origines de la tradition âzeri, affirme son attachement à « celle des *maqâms* » irano-arabo-turcs et précise que « elle remonterait donc à la synthèse élaborée du 9^e au 11^e siècle à Baghdâd entre les courants arabes, persans et peut-être byzantins**, théoriquement unifiés dans les ouvrages théoriques de Fârâbi (Xes.) et de ses successeurs » (During, 1988, p. 35).

La branche iranienne de cette tradition de *maqâm* subit, à partir de l'époque safavide (16^e et 17^e siècle), une décadence progressive jusqu'à l'époque qâjâr au XIX^{ème} siècle. C'est à cette époque qu'un **mouvement de la revivification de la tradition musicale voit le jour simultanément en Azerbaïdjan et en Iran** ; ici dans la cour des souverains qâjârs à Téhéran et là, en absence d'une cour royale, dans les réunions des mécènes cultivés à Shusha, dans un Azerbaïdjan qui venait tout juste de se séparer de l'Iran après une période de guerres intenses entre le pouvoir central et la Russie.

Ce que dit During à propos du rassemblement des « éléments épars » de la tradition musicale du passé en Iran du XIX^{ème} siècle (ibid. : 36) est également valable pour l'Azerbaïdjan : **Shusha et Téhéran ont commencé presque simultanément à réorganiser et à resystématiser ce qu'ils avaient hérité du passé.** Les résultats différaient normalement mais les différences étaient beaucoup moins nombreuses que les ressemblances, surtout jusqu'au début du XX^{ème} siècle. Bref, le *muqâm* azerbaïdjanais et le *dastgâh* iranien sont les produits de deux démarches différentes de la réorganisation d'une seule et même musique. » texte tiré de : Fatemi, 2011 pp.76-95

UNE MUSIQUE SAVANTE

« La toute puissante 'Union des compositeurs' ne laisse aucune place au *Mugham*, le terme 'classique' étant réservé à l'Occident, aussi les **Azerbaïdjanais n'utilisent pas le qualificatif 'classique' pour le Mugham, et le considèrent comme une musique professionnelle de tradition orale** (*shifâhi an'anali profesionâl musiqisi*). [...] Comme l'a précisé During (1988, p. 23) : « La grande tradition musicale [de l'Azerbaïdjan] reposait entièrement sur le mécénat qui s'exerçait à travers les fêtes privées réunissant une grande audience, ainsi que par des assemblées plus restreintes de connaisseurs. Certains notables fortunés jouèrent un rôle de première importance en patronnant des musiciens ».

Il s'agit là des *majlis* de Kharrât Qulu et de la poétesse Khurshidbânu Nâtavân à Shusha et d'autres *majlis* de Nakhitchévan et de Bakou. [...] En Iran, en dehors de la cour et des maisons des aristocrates, on accueillait les musiciens dans les réunions des lettrés. [...] **Il est donc compréhensible qu'un art sophistiqué et raffiné comme le *muqâm* suscite la plus haute estime des Azerbaïdjanais. (Fatemi, ibid.)**

LE MUQAM PAR EXCELLENCE

A cela s'ajoute la fierté des musiciens pour leur patrimoine national.

« Les *muqâm* sont une page de l'histoire du peuple âzeri écrite par le sang. C'est difficile à faire comprendre, il faut être Azéri ; c'est une chose très profondément spirituelle et nationale » nous déclarait A. Ali-Zâde, compositeur de formation occidentale.

Un de ses confrères, Melikov, déclarait au cours d'un colloque que celui qui ne jouait pas cette musique n'avait pas le droit d'en parler. Même les musiciens azéris rattachés à l'école occidentale affirment volontiers que dans tout l'Orient, **la plus haute forme de *maqâm* est celle de l'Azerbaïdjan. On y adjoint toujours l'école persane, considérée comme équivalente, et l'on écarte implicitement ou explicitement les traditions turque, arabe et surtout uzbek et tâjik, qui « usurpent » le label « tradition du *maqâm*»** et dont les compositions hiératiques représentent un état figé d'un genre considéré comme fondamentalement mobile et créatif.»

(During, 1988, p. 32).

Dans ces conditions, le musicologue Sasan Fatemi se demande à propos du Mugham : « comment expliquer sa présence dans les fêtes de mariage ou comment animer une fête avec une musique sérieuse ? [...] Quelles sont les caractéristiques de ces fêtes et à quel point elles sont conformes à l'atmosphère habituelle qu'on attend d'une réjouissance publique ? »



Cette photo réunit trois grands maîtres du mugham, le Géorgien Sasha Oganezashvili (m.1889) au *kamancha*, Gurban Pirimov au *târ*, et le chanteur Kechechi Mamad.

POUR UNE ÉLITE MAIS AUSSI POUR LA FÊTE

Chez les Turks et les Tadjiks d'Asie centrale, *toy* désigne une grande fête donnée à l'occasion d'un mariage, d'une circoncision, d'un événement familial important, comprenant des banquets, de la musique et souvent de la danse.

« Dans les villes, les réunions musicales (*majlis*) et les fêtes (*toy*) se tenaient en quatre occasions : les assemblées de lettrés (*orâfâ*, "connaisseurs"), les fêtes de corporation, les fêtes plébésiennes (*lotu*), les fêtes arméniennes. Dans tous ces *toys* on chantait [...] .

1) Les chanteurs de première classe participaient aux assemblées de lettrés. Il n'y avait pas d'autres participants. Se retrouvaient dans ces assemblées [...] les amateurs distingués ainsi que des marchands et des aristocrates. En ce lieu, les chanteurs pratiquaient les *muqâms* de façon complète et parfaite. On n'y chantait pas d'airs populaires.

[C'est Jabbâr Garyaghdioghlu (1861-1944) qui, au début du XXe siècle introduisit les chansons dans la performance d'un *mugham*. Parfois on convoquait un ensemble de *bâlâbân-garmon-nâqârâ* (clarinette à anche double, une variété d'accordéon, et une percussion) à côté de l'ensemble du *muqâm*, pour permettre aux chanteurs de faire une pause. L'ensemble exécutait des petites chansons et des airs de danse, quoiqu'on y dansât très peu.]

2) Les chanteurs de seconde classe participaient aux "toys des corporations" (*asnaf toylari*). Les chanteurs chantaient deux heures puis on permettait à une ou deux personnes de danser" (ibid.:32). (Par corporation, on entend ici la classe des artisans, commerçants et petits-bourgeois, moins versés dans la science des *muqâms* et sans doute moins fortunés.) 3) Les *toys* de la plèbe (*lotu*). [...].. On les appelait "faux *toys*," destinés à tromper le public. On employait seulement deux ou trois groupes de chanteurs et un groupe jouant du *zurna* (hautbois). Le public passait le temps à regarder les filles danser. 4) "Dans les *toys* arméniens, se produisaient également des chanteurs azerbaïdjanais. » Dans ces *toys*, on ne chantait guère de *dastgâh*, mais seulement des chansonnettes et des chants populaires." (Shushinsky, 1966 p. 32-33, cit. During 1988).

Plusieurs grands instrumentistes du *mugham* étaient arméniens, ou peut-être géorgiens.



AVANT, PENDANT, ET APRÈS

Avant l'ère soviétique, l'enseignement du Mugham se faisait dans la sphère privée. Avec la création du conservatoire de Baku qui était destiné pour une bonne part à l'enseignement de la musique occidentale, des maîtres de chant, de *târ* et de *kamancha* furent invités à y donner des cours.

Shusha au Karabagh fut longtemps un lieu de résidence des intellectuels, lettrés et artistes, et une pépinière de grands chanteurs. C'est dans leur cercle que **fut rédigé en 1884 le premier traité sur l'organisation des *mughams* azéri.**

Dès le milieu du XIXe siècle, **Tiflis en Georgie était une ville moderne, multiculturelle, et un foyer musical très important.** Les musiciens azéris y venaient souvent donner des concerts et enregistrer de disques 78t.

Par la suite, c'est Bakou, devenue prospère grâce au pétrole, qui devint le centre de la vie musicale. Mais avec l'expansion de l'idéologie soviétique, la musique traditionnelle dut faire face à la vague d'occidentalisation qui déferlait sur tout le Moyen-Orient. L'aspect positif fut le développement d'une musique symphonique et d'opéras de qualité qui puisaient abondamment dans les thèmes nationaux et intégraient les instruments natifs dans les orchestres. Ainsi, en parallèle, la tradition fut préservée moyennant quelques ajustements. Dans la sphère privée et grâce aux fêtes *toys*, la transmission fut assurée, même si certains musiciens se partageaient entre le symphonique azéri et le Mugham. Malgré le haut niveau d'enseignement du Conservatoire et des écoles de musique, la consécration pour un jeune virtuose était et reste toujours d'accompagner un chanteur dans une tournée de *toys*. C'est là que s'apprenait le métier.

Avec l'indépendance acquise en 1991 après une révolte matée par les Soviétiques, un souffle nouveau anime le Mugham, promu comme un emblème identitaire. Il bénéficie de la protection morale de l'UNESCO, et du soutien personnel de la Première Dame.

Après un redémarrage entre 1991 et environ 2010, le Mugham tend à s'académiser tandis que son milieu natif, les *toys* s'ouvrent à la pop musique locale, concurrençant la musique traditionnelle. Ce que les maîtres du Mugham ont perdu chez eux comme public d'amateurs, ils ont retrouvé sur la scène internationale où ils brillent parmi tous les musiciens de l'Espace du Maqâm, raflant régulièrement les prix et les distinctions. De plus, ils ont bénéficié du patronage officiel, entre autre avec la création d'un superbe Centre International du Mugham où se tiennent des festivals de musique orientale.



LES INSTRUMENTS

Kamanchas caucasiens vers 1900, Musée de Tbilissi (Tiflis, Géorgie)

LE KAMANTCHA

Le *kamantcha* est une vièle à pique, au corps sphérique planté d'un manche cylindrique, dont la table d'harmonie est en parchemin. Son nom lui vient de son archet (*kaman*, *kamantcha* : arc, petit arc).

Le principe de cet instrument remonte au moins à une dizaine de siècles. Fârâbî l'avait décrit dans son fameux traité (*Kitâb al-musîqî al-kabîr*) alors qu'il s'appelait *rabâb* (qui a donné le français rebec), et ne possédait encore que deux cordes en crin de cheval. Sous cette forme et sous ce nom, il a subsisté en Turquie et au proche-Orient arabe, bien qu'il ait souvent été remplacé par le violon. En Iran et Azerbaïdjan il conserva sa place centrale, sous le nom de *kamantcha*, ainsi qu'en Asie Centrale (où il s'appelle *ghijak*). En Azerbaïdjan et Asie Centrale, c'est la grande caisse monoxyle en noyer qui s'est imposée. Dans tous les cas, la sphère tronquée est recouverte d'une fine membrane de peau de chèvre, d'esturgeon, ou de poisson-chat. (Seule la version moderne du *ghijak* ouïgour possède une table en bois, la peau étant curieusement tendue à l'intérieur de la caisse.) Le manche est toujours en bois tourné, de forme légèrement conique.

Les variétés de *kamantcha* peintes dans les miniatures du XVI^e s. montrent que l'instrument n'a guère changé depuis, du moins dans les musiques d'art, à l'exception d'une corde aiguë supplémentaire ajoutée à la fin du siècle dernier, peut-être par les Azerbaïdjanais, et adoptée dans toutes les traditions savantes d'Asie intérieure. (La forme à trois corde subsiste dans les musiques populaires.) Il possède donc quatre cordes, aujourd'hui en acier, autrefois en soie ou boyau.

Ses mesures approximatives sont les suivantes : Longueur de corde vibrante (corde aiguë) : 31 cm ; longueur totale (sans la pique) : 60 ; diamètre de la peau : 11 cm ; largeur de la caisse : environ 20 cm. Ce modèle est également en usage en Asie centrale, tandis qu'en Iran, la caisse est souvent plus petite et le manche plus long de deux centimètres.

Le *kamantcha* azéri s'accorde de différentes manières selon les modes (*mugham*) joués : Mi 4 - la3 -mi3 - la2 (de l'aigu au grave) (Mahur, Rohab, Kurd, Bayati Qajar, Qatar, Chargah, Mirza Husayn Segah, Kharej Segah, Shur, Shushtär, Choban Bayati, Shikästeyi fars).

Mi4 -si3 -mi3-si2 (Bayati Shiraz, Rast, Nava).

Mi4 -la3 -ré3 -la2 (Orta Mahur).

Ré 4-la 3-ré3-la2 (Humayun).

LE JEU DU KAMANTCHA AZÉRI

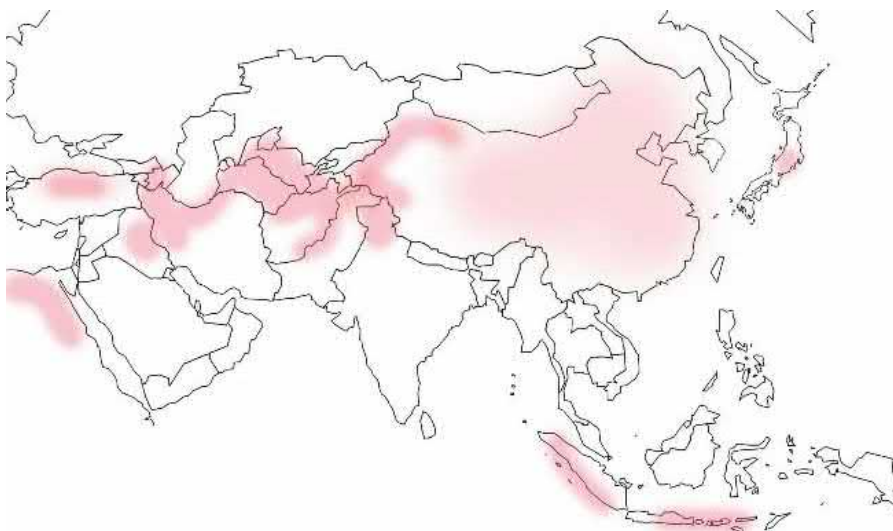
On joue du *kamantcha* en le tenant verticalement et lors des changements de corde, c'est l'instrument qui pivote sur son axe et non l'archet. L'archet est long et la mèche de crin très fournie n'est tendue que par les doigts, ce qui permet au musicien de mieux sentir le contact avec la corde.

Le *kamantcha* est utilisé dans d'autres pays, parfois sous d'autres formes, mais les Azéris et les Caucasiens (Arméniens) en ont développé à l'extrême les possibilités techniques et expressives.

Cela tient aussi au fait que traditionnellement toute la musique d'art âzeri n'utilise que deux instruments mélodiques : le *târ* (un luth à long manche, à la table d'harmonie en peau), et la viole *kamantcha*. Ces deux instruments lui confèrent ses caractères et son éthos et se complètent mutuellement : le *kamantcha* tout en lié et en souplesse est comme le double ou l'écho du chant, et le *tar* au son percutant est une voix toute différente qui confère à cette musique monodique une forte composante hétérophonique. Dans l'organisation de la performance traditionnelle, le *tar* suit le chant, et le *kamantcha* suit le *tar*. Dans les parties instrumentales, les deux instruments ont la même place et leur contraste de timbre et d'expression donnent à duo la richesse d'un orchestre entier, d'autant que le *kamantcha* est capable de tous les effets rythmiques du *tar*, avec ses coup d'archet staccato, et ses *pizzicati*.

De nos jours, les maîtres de *kamantcha* les plus connus et appréciés pour leur connaissance du Mugham sont notamment Shafiqe Eyvazova, Talat Baqikhânov, Fakhreddin Dâdâshov ainsi qu'Abdullah Abdullayev et Jabrail Abbasaliev. Elshan Mänsurov, Elnur Mikhaïlov.

L'aire d'expansion du *kamanche* et de ses variantes (*rabâb* indonésien et égyptien *joza* irakien, , *erhu* chinois)



Kamanché persan
à 3 cordes 1880

LE GAVAL

Le *gaval*, appelé aussi *daf* est l'instrument à percussion le plus répandu en Azerbaïdjan, tant dans la musique d'art que dans la musique populaire et les ensembles professionnels. On le trouve également en Arménie et dans l'Azerbaïdjan iranien.

En Azerbaïdjan il consiste en un cadre circulaire de bois d'environ 38 cm de diamètre sur lequel est tendu une peau de poisson-chat ou à défaut, de chèvre. De nos jours se répand aussi l'usage de peaux en plastique, insensibles à l'humidité, mais au son moins apprécié.

Des anneaux sont disposés sur la face interne du cadre en guise de sonnailles. Le cercle de bois de noyer ou autre, est souvent décoré de marqueteries en nacre qui font de certains instruments un objet précieux.

Cet instrument est léger et maniable se joue selon une technique sophistiquée mettant à contribution des frappes de tous les doigts des deux mains sauf le pouce.

Traditionnellement, les chanteurs et chanteuses classiques ou populaires s'accompagnent eux mêmes sur cet instrument, ce qui explique peut-être à l'origine de sa dénomination (*gaval* = *qawwâl*, chanteur), mais il existe aussi des solistes spécialisés, notamment dans les groupes *d'âshiq* (composés d'un chanteur jouant le luth *sâz*, d'un accompagnateur sur l'aérophone *balaban*, et d'un joueur de *gaval*), et parfois dans les groupes constitués autour du hautbois *zurna*.

Le *gaval* est parfois remplacé par un tambour biface appelé *naghara*, mais dont on joue comme un *gaval* posé sur la jambe, en ne frappant qu'une face. On joue aussi le *gaval* en Azerbaïdjan iranien, mais selon une technique moins sophistiquée. Il sert occasionnellement à accompagner le Mugham.



Précieux *gaval* / *daf* azéri totalement incrusté de nacre

L'INSTRUMENT ROI

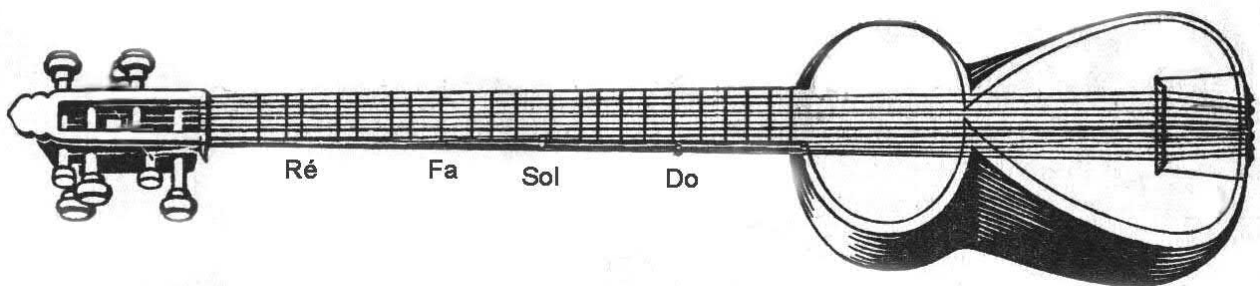
La systématisation des *mughams* est en bonne partie redevable au savoir des joueurs du *tar*, et à moindre degré de *kamancha* (la vièle à pique qui s'y joint pour accompagner le chant). L'avantage du *tar*, est que par la disposition des frettes se définissent les échelles, les gammes, les modulation indispensables à la théorisation ou la modélisation. A l'ère moderne, dans tout l'Espace du Maqam, la musique instrumentale s'est développée, souvent technicisée, tandis que le chant est resté très stable. Des instrumentistes comme Ahmad Bakikhanov (m.1973) et Bahram Mansurov ont contribué à la systématisation du répertoire. Récemment Malik Mansurov (sans lien de parenté avec le précédent), un brillant joueur de *tar*, a même enregistré l'intégralité des *mughams* et *sho'be* en cinq CDs, dans une interprétation personnelle assortie de compositions (*reng*, *daramad*, *tesnif*). Ces CDs ont été publiés non pas en Azerbaïdjan mais en Iran, ce qui est révélateur d'une part du désintérêt relatif dont pâtit le Mugham auprès du public local, d'autre part de l'intérêt des Azéris d'Iran pour cette musique proche du *radif* persan.



Courtisane jouant du *târ* persan ; peint à Tabriz en 1816. Tabriz, dans la province d'Azerbaïdjan était la fief du prince héritier du shah de Perse.



Le *târ* caucasien, appelé de nos jours « âzéri » est une évolution du *târ* persan à 5 cordes en 3 rangs, probablement originaire de Chiraz . Vers 1875 le maître Sadiqjan Asadoghlu a redessiné sa forme et y a ajouté 6 cordes de résonance. Depuis il s'est non seulement imposé en Azerbaïdjan, mais s'est aussi répandu en Asie Centrale.



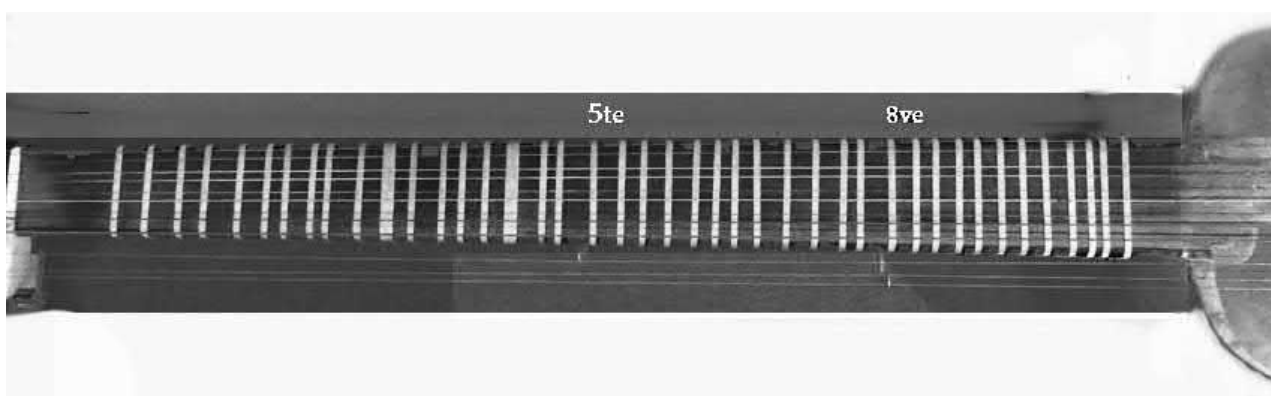
L'accord de base des 3 rangs de cordes sur lesquels se meut la main gauche est conventionnellement noté Do Sol Do, mais en pratique l'instrument accordé environ un ton en dessous.

La disposition officielle des frettes et les intervalles qu'ils produisent diffèrent de celle de certains instrumentistes comme Malik Mansurov, le premier accompagnateur de Qasimov. Il comporte 27 frettes, au lieu de 17 sur les *tar* officiels. Le premier tétracorde (qui est le plus important) est le suivant :

do	<u>réb</u>	<u>réP</u>	ré	<u>mib-</u>	<u>mib</u>	mi	mi+	fa			sol
←- 104c-->			←----- 174c----->								
←-----150c----->			←-----45c----->								
			←-----100c----- >								
←----- 200c----->							←----- 90c----->				

do-réb : 104c/26s
do-rép : 150c/37,6s
do-ré : 200c/50s
Ré-mib -2c : 60c/15s ?
Ré -mi -c : 174c /43,5
Ré -mi+ : 232c/58s
SOL-la p : 140c/35 c

Malik Mansurov avait été influencé par l'expert Mahmud Salah qui en Octobre 2017, présenta la forme achevée de son système, comportant maintenant 30 frettes à l'octave.



Cette configuration semble tout à fait empirique et ne se réfère explicitement à aucun système. Il y est parvenu, dit-il, en écoutant durant des années les enregistrements anciens, passant parfois des heures sur le même extrait.

RÉFÉRENCES

Jean DURING, 2008, Azerbaïdjan : le kamânche d'*Elshan Mansurov*, AIMP, Genève,. CD et livret de 20pp français / anglais. (Prix de Académie Charles Cros).

Jean DURING, 1988 La musique traditionnelle de l'*Azerbayjan* et la science des *muqams*, Baden-Baden, V. Koerner Verlag.

— 1989, "The Modal System of Azerbaijani Art Music: A Survey", *Maqam, Raga, Zeilenmelodik: Konzeptionen & Prinzipien des Musikproduktion*, ed. J. Elsner, Berlin, p. 133-45.

— 2011 The place of the Azerbaijani Mugham in its Caucasian and Iranian environment, Baku, 2011 *Proceedings of international musicological symposium "Space of the Mugham"*, 18-20 mars 2011.

— 2019 "The Intervals of the Azerbaijani Mugam: back to the sources", Article en ligne sur [Academia.edu].

Sasan FATEMI 2011 'La musique classique en fête : Le cas du *muqâm* azerbaïdjanais', *RTMMAM* no 5 (:76-95)

Aida HUSEYNOVA, *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*, Indiana Univ. Press, 2016
Inna NARODITSKAYA, *Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham*, New York - London, Routledge, 2002

Feridun SHUSHINSKY, 1966, *Seyd Shushinsky*, Bakou, Âzərbayjân Têâtr Jam'iyati.