

IMPROVISER EN MUSIQUES MODALES

Élaboré par Erik Marchand, Ronan Pellen et Ariane Zevaco
**Pour Drom, promotion et transmission des cultures populaires de
tradition orale et de la musique modale**



● PROMOTION ET TRANSMISSION
DES CULTURES POPULAIRES DE TRADITION ORALE
ET DE LA MUSIQUE MODALE ●

Drom organise régulièrement des formations à l'improvisation en musiques modales dans le cadre de stages courts ou de son cursus Kreiz Breizh Akademi. Ce document vise à apporter des précisions théoriques et des pistes d'écoute et de lecture aux stagiaires ou formateurs amenés à collaborer avec Drom. Il donne des clés de compréhension et permet de se familiariser avec les orientations pédagogiques de l'association au sujet de l'improvisation dans les domaines suivants: maqâm, raga, musiques populaires européennes, jazz.



TABLE DES MATIÈRES

01	Qu'est ce qu'une musique modale ?	08	L'improvisation modale contemporaine dans les musiques occidentales
02	L'improvisation modale	10	Musiques du maqâm et musique savante d'Iran
05	L'improvisation dans la musique d'Inde du Nord	15	Lectures

QU'EST-CE QU'UNE MUSIQUE MODALE?

Il s'agit d'une musique fondée sur l'exploitation horizontale d'une ou plusieurs échelle(s) modale(s) : une échelle avec des degrés définis et qui occupent certains rôles définis (pivot, sensible, etc.), constitue le matériau mélodique de base, en tant qu'échelle structurante.

Dans une musique modale, l'horizontalité prévaut sur la verticalité dans la construction mélodique. L'échelle modale, fréquemment heptatonique, peut être pentatonique, hexatonique, voire comporter des degrés plus limités ou plus nombreux (en Inde du Nord, le raga Gorakh Kalyan est tétratonique en montée et pentatonique en descente, quand d'autres ragas peuvent aller vers un matériau chromatique ; dans les modes à transposition limitée de Messiaen, le troisième mode est nonatonique et le septième décatonique).

La construction musicale s'effectue, à partir de cette échelle, le plus souvent sur une octave, ou bien sur un ambitus inférieur (tricordes, tétracordes et pentacordes). Certaines musiques modales s'appuient sur un bourdon vocal (ex : polyphonie albanaise, sarde, serbe...) ou instrumental (tampura, vielle à roue, cornemuse...). Pour autant, le bourdon n'est pas un élément nécessaire à la caractérisation d'une musique modale. Ainsi la présence d'un bourdon n'indique pas forcément une musique modale, et inversement une musique modale ne comporte pas forcément de bourdon. De même certaines musiques modales s'inscrivent dans un cadre théorique défini (maqâm, râga...) qui peut borner un répertoire. Mais d'autres musiques modales, notamment populaires, ne fonctionnent pas selon un sous-bassement théorique, ce qui n'exclue pas des règles de fonctionnement sous-jacentes. C'est alors **l'entendement modal** qui guide l'interprétation.

L'entendement modal peut être mis en évidence par la manière dont un interprète suscite des variations, ou gère des « accidents de prosodie », dans son appréhension du mode ou de l'échelle structurante du chant ou du thème instrumental choisi. Il pourra parfois aller jusqu'à improviser ou appeler une ligne mélodique en fredonnant, en s'appuyant sur les degrés forts de l'échelle structurante de ce thème.

Écouter/regarder



Exemple: le développement du chant de la Gwerz de Skolvan par Madame Bertrand

Dans le travail de transmission et de création au sein des musiques modales à Drom, les champs musicaux dans lesquels nous puisions principalement sont ceux du maqâm, du raga, des musiques populaires européennes, et des outils de la modalité dans le jazz.

L'IMPROVISATION MODALE

L'improvisation est souvent considérée comme une expression supplémentaire réservée à certains styles, à certains virtuoses – en particulier dans le jazz qui l'a magnifiée dans sa version tonale (harmonique).

Elle est parfois vue comme un moment de grâce, une « cerise sur le gâteau ». Cependant, l'improvisation est souvent une composante intrinsèque des musiques modales. Développer une improvisation est fréquemment la marque que le système modal a été bien assimilé par le musicien. L'improvisation constitue une prise de parole, une individuation de la tradition musicale. Elle vise à transporter son auditoire dans un moment surprenant, inattendu, générateur d'émotion. Elle ne s'invente pas à partir de rien.

Dans les musiques modales, on peut la considérer comme la composition personnelle d'un thème miroir (au thème initial), plus immédiate car menée à un instant T. Si étonnante que soit la volonté de transmettre une forme de pensée musicale qui paraît être totalement liée à la personnalité de la musicalité, nous pouvons rappeler qu'il y a « des codes à comprendre en profondeur, à exercer : il y a un vocabulaire minimum à acquérir, sans lequel la plus sincère des émotions ne parviendra jamais aux oreilles des autres » (Jacques Siron, 1999).

Pour de nombreux musiciens des musiques modales, **l'improvisation s'apprend par transmission et dans la dynamique d'un processus de création**. Il est alors difficile de séparer la pratique de l'improvisation de la pratique de la musique et de la culture (ou de la « tradition ») musicale dont elle émane : il n'y a pas, pour ces musiciens, de différence entre interprétation et improvisation. Une variation peut relever à la fois de l'interprétation et de l'improvisation. Par exemple, dans le jeu de la musique irlandaise, les ornementations issues d'improvisations sont apprises et transmises. Un interprète garde en mémoire ces « improvisations intérieures », et improvise (ou ornemente) en conservant leur ordre, même si les ornementations elles-mêmes changent à chaque fois.

Dans la musique bulgare actuelle, les musiciens improvisent en empruntant les formules mélodiques et rythmiques aux répertoires existants et en animant ces improvisations par des changements fréquents de modes et de bourdons.

Le travail de la mémoire est intimement présent dans la pratique de l'improvisation. En contexte de transmission orale, de nombreux musiciens racontent s'être efforcés de mémoriser les improvisations « spontanées » effectuées par leur maître. Aujourd'hui, ce rapport à la mémoire et au souvenir change avec l'utilisation d'enregistreurs : l'improvisation passée acquiert parfois une forme fixe semblable à une composition. Par ailleurs, le travail de la mémoire (en termes de temps) par rapport à une improvisation passée modifie aussi la « trace » : la remémoration est rarement semblable au modèle. En tous cas, chaque improvisation, même lorsqu'elle s'opère en regard d'un souvenir, comporte une dimension de temps écoulé et de spontanéité ou de création à l'instant T. Ensuite, chaque contexte musical – en termes de lieu, d'auditoire, de sentiment ou de couleur visé(e) par l'interprète – est adapté selon des techniques et des outils spécifiques.

Dans les musiques modales, différentes **stratégies** peuvent être mises en œuvre selon les répertoires et les aires musicales.

- Dans l'aire du **maqâm** (qui comprend, pour schématiser, l'Afrique du nord, le monde ottoman, les aires culturelles arabe, persane et centrasiatique) et celle du **râga** (le sous-continent indien), l'improvisation est partie prenante du processus de compréhension et d'interprétation de la musique. Elle ne prend donc pas place n'importe où, tout en offrant au musicien un espace de liberté au sein du cadre du maqâm ou du râga.

La pratique d'improvisation est guidée par des phrases-types ou mélodies-types qui donnent l'échelle modale et guident son développement. Dans ces cultures musicales, la **modulation** tient souvent une grande place dans la mise en œuvre de l'improvisation.

- Lorsqu'un thème musical ne possède pas de version type, ce qui est le cas notamment dans un certain nombre de traditions modales populaires, différentes stratégies de **variation** sont mises en œuvre. L'interprète peut proposer de multiples variations dont la structure de base sera similaire au thème musical initial. Les variations sont liées à des modifications de la ligne mélodique et du cadre rythmique, à l'utilisation d'ornements plus ou moins complexes, et à des procédés de diminution de la longueur des notes (ou monnayage, procédé aussi appelé glose dans l'improvisation des musiques de la Renaissance européenne).

Différentes techniques et outils sont utilisés pour mener à bien l'improvisation modale :

- La virtuosité (ou habileté) vocale ou instrumentale
- L'ornementation
- Des usages spécifiques du silence
- Des variations de débit, de tempo et d'intensité
- Un travail spécifique de l'échelle modale : accentuation de certains degrés, chemins mélodiques privilégiés ou évités/délaissés (considérés comme de mauvais goût par l'interprète)
- Un possible affranchissement du texte et des règles de son interprétation (jeu poétique ou prosodique, ornements vocaux sans paroles, etc.).

Selon le matériau musical travaillé, le répertoire concerné et la tradition musicale dans laquelle il s'inscrit, mais aussi selon la couleur, le sentiment et l'esthétique vers lesquels il tend, un musicien mettra en œuvre des stratégies d'improvisation et des outils et techniques différents. Dans le cas de répertoires théorisés et dont le cadre d'interprétation modale est contraignant, l'improvisation peut prendre place à un moment plus ou moins prédéterminé et selon un cheminement mélodique et rythmique encadré.

Écouter/regarder



Halil Çokyürekli (Turquie) au hautbois zurna
« Hicaz taksim » : pièce d'improvisation
(taksim) dans le mode Hidjaz



Zajal, joute d'improvisation poétique déclamée au Proche-Orient. Un zajal entre Wadih el-Safi (1921-2013) au 'ud, et le célèbre Zaghloul el-Damour (1925-2018) et ses compagnons (Liban)

L'IMPROVISATION DANS LA MUSIQUE D'INDE DU NORD

Dans le système modal du rāga en Inde du Nord, mais aussi au Pakistan et en Afghanistan, c'est-à-dire l'aire de la musique hindoustani, l'improvisation est très encadrée. Un rāga se reconnaît non seulement à l'échelle de ses degrés, mais également au nombre de notes dans la gamme ascendante et la gamme descendante (par exemple pentatonique/heptatonique), à ses notes d'appui principales (appelées *vadi* et *samvadi*), et surtout à ses quelques cellules mélodiques type, qui sont des signatures du rāga. L'improviseur, ayant connaissance de ce matériau de base, doit explorer l'échelle d'une manière définie au préalable. Autour de la tonique, il doit improviser dans le tétracorde inférieur, éventuellement l'octave inférieure, puis il doit faire découvrir progressivement les degrés de l'échelle jusqu'à la quinte, puis jusqu'à l'octave avant d'aborder en fin d'improvisation la deuxième octave, voire au-delà. Dans le cas d'une longue improvisation, à la fin de chacune de ses étapes, le musicien conclut souvent par quelques notes (*pakad*) qui sont un autre indicateur du raga. Ces règles d'improvisation valent pour le prélude (*alāp*) comme pour les développements des compositions présentées par l'interprète.

Pour comprendre, intégrer ces règles progressivement et apprendre à improviser dans ce cadre, l'enseignement se fait par imitation du maître : celui-ci joue des phrases que l'élève doit s'efforcer d'imiter au mieux.

C'est seulement une fois que l'élève a intégré toutes ces données qu'il commence réellement à trouver un chemin personnel dans l'improvisation et la variation. La transmission est jugée satisfaisante par le maître quand l'élève a dépassé le stade de la stricte imitation, parvenant à y mettre variation, émotion et lâcher-prise.

L'improvisation intervient à de nombreux stades de développement du *rāga*, que ce soit dans sa partie introductory, lors du développement d'un poème ou d'une composition instrumentale, ou dans un final où l'interprète montrera sa maîtrise et sa virtuosité dans un débit rythmique soutenu.

Écouter/regarder



Interprétation d'une pièce du Rāga Naṭ bhairav par le chanteur Sudhanshu Sharma

Le court alāp d'introduction est improvisé (0'10-1'28). Le chanteur improvise également à plusieurs reprises entre l'exposition de la mélodie (3'10-3'48, 4'08-4'34, 4'50-5'27, 5'44-6'27) et le retour à la phrase principale (sthāyī).

Une improvisation montant à l'octave (7'03-7'42) lui permet ensuite d'enchaîner sur la deuxième partie de la composition (antarā). S'en suit une improvisation en sargam, c'est à dire avec le nom des degrés de l'échelle (8'10-9'15, tān (improvisation composée, souvent en fin de séquence) à 9'20-9'32, 9'41).

RĀGAS POPULAIRES ET MODULATION DANS LA MUSIQUE HINDOUSTANI

Dans le jeu des rāgas classiques, selon les règles d'improvisation de la musique hindoustani, le procédé de modulation n'intervient pas, ou très peu, dans les rāgas « classiques », c'est-à-dire ceux dont le jeu et l'usage est réservé au cadre d'interprétation du rāga. C'est uniquement dans les procédés d'ornementation vocale, où les notes sont vibrées autour du $\frac{1}{2}$ ton, qu'une forme de fine modulation peut être considérée. Par contre la modulation existe dans certains rāgas « populaires » (qui sont également joués dans les répertoires de chansons « légères » et populaires) d'Inde du Nord et d'Afghanistan. La modulation donne alors davantage de possibilités dans l'improvisation. C'est le cas des rāgas dits *mishra* (« mélangés »), tels que *Mishra Pilu*, *Mishra Bhairavi*, *Mishra Khamaj ou Mishra Kāfi* (que l'on appelle simplement *Pilu*, *Bhairavi* ou *Kāfi* en Afghanistan). Ils permettent des modulations quasi chromatiques, c'est-à-dire en utilisant tous les demi-tons de la gamme.

Par exemple, *Mishra Kāfi* est basé sur le mode dorien (mode mineur avec sixte majeure) auquel sont ajoutés la tierce majeure et parfois la septième majeure. *Mishra Bhairavi* est le développement chromatique du mode phrygien (le 3ème mode de la gamme majeure : tous les degrés sont mineurs), autorisant à l'interprète l'emploi de tous les autres degrés de la gamme. Mais là aussi, des phrases-type guident et encadrent le parcours de modulation, permettant au musicien autant qu'à son auditeur de ne pas s'égarer.

Écouter/regarder

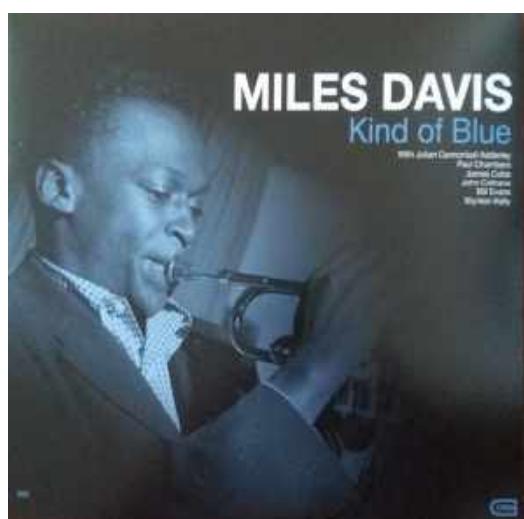
Développement du Rāg Bhairavi par Ustâd Mohammad Omar (Afghanistan), au rubâb (1972)



L'IMPROVISATION MODALE CONTEMPORAINE DANS LES MUSIQUES OCCIDENTALES

L'improvisation modale dans les musiques de tradition orale est en général basée sur un système non harmonique monodique. L'improvisation modale contemporaine dans les musiques occidentales, qui prend sa source dans le retour aux modes ecclésiastiques des compositeurs du début du XXe siècle (Debussy, Ravel, Moussorgski), s'appuie quant à elle sur une harmonie qui s'éloigne de l'harmonie fonctionnelle. Elle évite les cadences majeures et mineures pour privilégier une harmonie linéaire et l'usage de cadences modales.

À partir de la fin des années 1950, des musiciens comme Miles Davis, John Coltrane, Wayne Shorter ou Herbie Hancock développent ce que l'on appelle le *jazz modal*, appuyant leurs compositions sur des plages modales parfois sur toute une phrase. Pour sortir de l'harmonie fonctionnelle, certains s'inspirent du travail de George Russell (musicien et compositeur) et de son livre *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953). Cet ouvrage a ouvert des perspectives très importantes pour les musiciens novateurs de cette époque.



C'est notamment la rencontre entre Miles Davis et le pianiste Bill Evans, pour le disque *Kind of blue* (1959) qui fait naître ce que l'on appelle aujourd'hui le jazz modal.

Evans possédait une formation musicale classique, et avait développé un grand intérêt pour les compositions de Debussy et Ravel.

À partir des formules harmoniques exploitées par Debussy, Bill Evans sort de l'harmonie fonctionnelle pour étager différemment les accords. Cette harmonie non fonctionnelle est davantage linéaire, elle évite les cadences et les superpositions de tierces pour aller vers des harmonies plus ouvertes telles que des superpositions de quartes et de quintes.

Parmi les compositions les plus emblématiques de ce courant : *Milestones* et *So What* de Miles Davis ; *Impressions* ou *India* de John Coltrane, mais aussi ses grandes plages d'improvisation modale dans des standards (*My Favourite Things*, *Greensleeves*) ; ou encore *Maiden Voyage* d'Herbie Hancock. Loin d'être uniquement explorée par les jazzmen, l'improvisation modale est pratiquée dans de nombreux genres musicaux : rock progressif, musique contemporaine, « world music ». Dans l'improvisation modale contemporaine, les frontières entre ces différents genres sont facilement traversées, comme chez le groupe *Codona*, de Don Cherry.

Les longues plages modales, constituées d'un seul accord ou d'un seul mode, laissent alors beaucoup d'espace à l'improvisateur pour explorer non seulement l'échelle modale inhérente à l'accord, mais aussi d'autres échelles adaptées à cet accord, ou au contraire dans un mouvement polymodal, dans un écart momentané par rapport au mode de référence. Se basant sur une échelle donnée, tempérée ou non, l'improvisateur peut alors se laisser aller à l'exploration horizontale du mode, dans toutes ses possibilités mélodico-rythmiques, les nuances et les contrastes d'intensité, de texture, d'espace et de silence.

Aujourd'hui, la pratique musicale modale présentée par Drom, choisit de mettre d'avantage l'accent sur une vision plus stricte de la modalité, dans laquelle la dimension harmonique est la moins présente possible, sans pour autant se l'interdire. Outre l'usage des cadences, on évitera par exemple l'emploi d'arpèges, qui amènent le sentiment tonal, alors que c'est une pratique courante dans le jazz modal.

Écouter/regarder



John Coltrane
Impressions / India
My Favorite Things / Greensleeves



Miles Davis
So What
Milestones



Don Cherry
Codona



Herbie Hancock
Maiden Voyage

MUSIQUES DU MAQÂM ET MUSIQUE SAVANTE D'IRAN

TAQSIM, LAYALI, QASIDA...QUELQUES FORMES D'IMPROVISATION AU PROCHE-ORIENT

Dans les musiques du maqâm, l'improvisation modale, *taqsim* (littéralement : « division, fragmentation, répartition », pluriel *taqasim*), constitue un genre majeur, celui de l'improvisation individuelle. En général au Proche-Orient (sauf en musique ottomane), le terme *taqsim* désigne aussi une pièce instrumentale improvisée et non mesurée ; dans le cas d'une pièce instrumentale improvisée mesurée, on parle de *taqsim muwaqqa*. Les différentes formes d'improvisation vocale sont nommées en fonction des poèmes travaillés (*layali*, *mawwal*, *qasida*...). En musique ottomane, *taqsim* désigne une improvisation vocale ou instrumentale.

Le terme *taqsim* lui-même suggère que l'artiste procède par fragmentation d'un modèle en éléments constitutifs, afin de les réorganiser à son goût. De fait, l'art du *taqsim* ne s'apprend pas plus qu'il ne s'enseigne. De nombreux *taqasim* se composent à partir d'emprunts à des pièces fixes, transmises, des structures d'un mode, des motifs ou des schémas de modulation. Dans l'aire maqâmique, l'improvisation est considérée comme une forme de création à part entière : dans l'absolu, chaque *taqsim*, *layali*, *mawwal*... doit être exemplaire, en tant que représentation du *maqâm*, de son modèle tonal et spatial, et de son contenu émotionnel.

Selon Jean During (2010, p. 258), les différentes strates de l'improvisation musicale dans les traditions musicales du Moyen-Orient se rapprochent des branches de l'art du discours, de la poétique et de la prosodie.

Ce sont :

- la mémoire: les musiciens préparent et mémorisent des éléments importants de leurs improvisations
- la disposition: l'ordre des phrases et des modulations, la syntaxe
- l'invention: l'originalité des idées aux niveaux mélodique, rythmique et des modulations
- l'élocution: recherche de la forme, maniement des figures, des tropes, des ornementsations (élaboration d'un style)
- l'action et la prononciation: l'usage du corps et des effets de voix.

Écouter/regarder



Munir Bashir (Irak), au 'ud (1971) : Taqsim en maqâm Râst (la vidéo montre un texte d'accompagnement expliquant le déroulé modal).



Sabri Moudallal (Syrie) en 1988 : Layâli et qasida en maqâm Nahawand

Le *layali* est une forme vocale improvisée dont le texte est uniquement constitué par la formule *yâ layli, yâ 'ayni* (« ô ma nuit, ô mes yeux ») : métaphore poétique de la bien-aimée (*layali* est le pluriel de *layl*, « la nuit »). Cette phrase n'est ici pas à entendre dans son sens poétique mais comme un patron à l'improvisation, un véhicule. Ici Sabri Moudallal enchaîne avec une *qasida* : autre improvisation sur la forme poétique *qasida* (poème de 10 vers minimum, qui ont le même mètre et la même rime).



Marie Jubran (Liban, Syrie, années 1930)
maqâm Nahawand

Un *taqsim* au qanun puis un *layali* (improvisations qui occupent ici un rôle d'introduction au maqâm) précèdent un *dawr* : forme vocale composée, en dialecte égyptien, aujourd'hui peu chantée mais qui fut auparavant centrale dans l'interprétation de la *wasla* (suite modale). Il s'agit ici du *dawr Kadni el-Hawa* (composition de Mohammad Othman).

L'IMPROVISATION DANS LA MUSIQUE SAVANTE D'IRAN

(d'après Jean During, 2010)

Dans la musique savante iranienne, c'est-à-dire les systèmes modaux *dastgâhs* et *âvâz*, il n'existe pas de dénomination caractérisant une pièce improvisée, ou de nom désignant la pratique de l'improvisation comparable au *taqsim* des musiques de *maqâm* de Turquie et du Proche-Orient. Les termes qui désignent l'improvisation (*bedâhe sarâi* dans le cas vocal, *bedâhe navâzi/ pardâzi* pour le cas instrumental) proviennent de l'art de dire et de déclamer des vers. Par contre le genre et la méthode d'improvisation en Iran sont très proches du *taqsim* : usage de séquences ou de modules modaux enchaînés les uns aux autres, et de mélodies-types comme structure de composition et d'improvisation.

Aujourd'hui, l'improvisation est très valorisée en Iran comme savoir-faire assimilé à la créativité. Pourtant cette valorisation ne correspond pas toujours à la façon dont l'improvisation et les pratiques de variation ont été développées et considérées par les grands musiciens dont l'interprétation fait toujours référence.

Auparavant, la composition n'était pas différenciée de l'improvisation « impromptue » : lorsqu'on demandait au maître Hoseyn Qoli (m. 1915) pourquoi il ne composait pas des pièces fixes, à l'instar de ses élèves, il répondait avec hauteur : " Ce que je compose, c'est ce que je joue".

D'un côté, il est généralement admis qu'un interprète n'arrive à maturité qu'en développant jusqu'à un certain point une capacité de création « en temps réel ».

De l'autre, avant le XXème siècle et les enregistrements et les notations des répertoires modèles (*radif*), il n'y a pas d'indices suggérant une valorisation de l'improvisation, alors que la composition assurait la gloire aux musiciens. En revanche, la manière dont un chanteur adapte un poème à des standards mélodiques, la capacité d'un instrumentiste à accompagner un chanteur, le suivre, le précéder, lui répondre en temps réel – bref à mettre en œuvre des adaptations et des variations, constituait un critère primordial d'évaluation.

Selon Jean During, le concept polysémique de « modèle » musical spécifique que constitue un répertoire de radif, en tant qu'il est à la fois une œuvre devant obligatoirement être mémorisée, une norme esthétique et technique, et un modèle destiné à être recréé à chaque performance explique en grande partie l'ambivalence des musiciens face à l'improvisation et plus largement face à la création.

Certains mènent une démarche créative qui part d'un modèle de référence très large (le *radif*) pour l'interpréter en s'en éloignant ou en s'en approchant librement. Eventuellement, le musicien passera par une déconstruction du modèle modal pour le reconstruire ou le réorganiser. Cette démarche, lorsqu'elle s'éloigne beaucoup ou déconstruit totalement le modèle, peut être critiquée comme trop moderniste, ou comme un égarement du musicien entraînant l'égarement de son auditeur (loin du *radif* et de ses normes esthétiques, loin de la « tradition »). "Plus on s'éloigne du modèle, plus il faut inventer, mais plus on risque de se situer en dessous des critères de qualité imposés par le modèle" (During, 2010, p. 254).

Une démarche différente ne part pas du modèle achevé du *radif* mais d'une structure modale à laquelle, le temps de la performance, le musicien donne une définition particulière et personnelle. A partir d'un squelette, de motifs caractéristiques, d'un répertoire de figures et d'ornements, le musicien construit un ensemble cohérent qui, s'il est réussi, sera éventuellement fixé comme référence (grâce à l'enregistrement). Cette démarche suppose parfois l'oubli ou la méconnaissance du *radif* modèle, ou bien sa mise entre parenthèses mentales. C'est aussi la démarche de musiciens ayant en tête des airs non fixés, mais des schémas mélodiques qu'ils réalisent à chaque performance d'une façon différente, en utilisant des micro-formules, des standards des clichés, des morphèmes, des broderies appropriées ...

Leur combinaison selon le goût du musicien pourra engendrer une véritable création rejoignant la première démarche (déconstruction et reconstruction du modèle).

Selon que la variation proposée par l'interprète par rapport au modèle s'en éloigne plus ou moins (c'est-à-dire selon que les séquences mélodiques et modulations (*gushe*) sont identifiables et repérables ou non), l'improvisation sera plus ou moins reconnue comme légitime par les musiciens traditionalistes ou modernistes, et comprise ou non par le public.

De nombreux musiciens mettent en garde contre le risque de « non-retour » au modèle lorsqu'un interprète « s'envole » trop loin. A l'inverse, la variation (*taghiir*) que constitue nécessairement l'interprétation de certaines mélodies par nature flexibles car non-mesurées ou ayant été transmises selon de multiples interprétations, ne peut être considérée comme une improvisation ou une démarche créative (Talâ'i, 1993).



Dariush Talâ'i au tār
©Bill2us-CreativeCommons

Dans la musique des dastgâhs, l'improvisation n'est pas l'objet d'un enseignement ni d'une approche systématique. Son apprentissage se fait donc :

- par la pratique et l'assimilation du répertoire-type (*radif*) qui exploite déjà certaines improvisations
- par l'imitation des improvisations-compositions des maîtres
- par la comparaison entre différents radifs pour dégager un modèle abstrait et l'essence de chaque gushe.

L'assimilation des modèles conduit à l'assimilation des procédés de création permettant ensuite de produire de nouvelles œuvres ou de réaliser des performances originales.

Dans le **chant** de la musique classique iranienne, l'improvisation peut être liée au poème choisi. Si le mètre du poème choisi est le même que celui de la version modèle à laquelle le chanteur se réfère, l'adaptation sera aisée, mais si le mètre est différent, le chanteur devra sur le champ apporter les modifications nécessaires. Par ailleurs, la voix n'étant pas liée à un bourdon, à des frettes ou des accordages, elle peut se lancer dans toute sorte de modulation.

Un *morakkab khâni* est une improvisation vocale dans laquelle l'interprète module dans un grand nombre de modes, ce qui demande une grande maîtrise. Les moments d'introduction sont souvent l'occasion d'une improvisation sans paroles. L'improvisation vocale peut prendre place sous forme de long **mélisme**, ou *tahrir*. Ce terme désigne la technique vocale utilisant une série de sauts très rapides de voix de gorge en voix de tête, mais aussi le mélisme plus ou moins long utilisant cette technique. Il se transpose couramment sur tous les instruments.

Dans un duo ou trio instrumental, chacun prend souvent à tour de rôle l'initiative de l'improvisation. Ce qui est requis ici est un sens aigu de l'anticipation rendue possible par l'existence de standards (notamment en rythme mesuré), de motifs du *radif* (conclusion, introduction, *gushes* entiers) et surtout par le principe de symétrie qui caractérise l'esthétique persane : répétition de motifs en escalier, antécédent-conséquent, rosalie (répétition d'un même motif mélodique sur divers degrés successifs), jeu de question-réponse. Chacun doit deviner la phrase qui va suivre, de sorte que par instant les deux instruments jouent à l'unisson, comme s'ils s'étaient concertés au préalable. A certains moments c'est un dialogue qui s'instaure ; à d'autres moments, chacun prend la parole individuellement.

Écouter/regarder

Développement du *dastgâh* Homayun par Mozafar Shafi'i (chant), Farhâd Zâli (ney), Ârash Mohâfez (santur), Farid Kheradmand (tombak). 2009



LECTURES

CARLES Philippe et COMOLLI Jean-Louis, *Free jazz, Black power*, Paris : Gallimard [folio], 2000 [1971].

COLTRANE John, *Je pars d'un point et je vais le plus loin possible. Entretiens avec Michel Delorme suivis d'une lettre à Don DeMicheal*, Paris : Editions de l'éclat, 2011.

DURING Jean, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris : Geuthner, 2010

LORTAT-JACOB Bernard (ed.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF, 1987.

PEOPLES Tommy, *0 am Go 1 am. From Time to Time: Tutor, Text and Tunes*, Donegal : T.P. Publishing, 2015.

RUSSELL George, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, New York : Concept Publishing Co, 1953.

SEFFER Yochk'o, BOUHEY Alain, *Improvisation et modes*, Paris : Henri Lemoine, 1992.

SIRON Jacques, *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*, Paris : Outre Mesure, 5e édition revue et corrigée, 2001.

SIRON Jacques, « Le jazz et les musiques improvisées s'enseignent-ils ? », en ligne : http://www.siron.name/article_jazz.html, 1999.

TALÂI Dariush, *A new Approach to the Theory of Persian Art Music*, Tehran : Mahur, 1372/1993.

TOURNIER Henri, *Hariprasad Chaurasia et l'art de l'improvisation. Découverte pas à pas de la musique de l'Inde du Nord* [2 CD inclus], Paris : Accords croisés – Harmonia Mundi, 2010.

FORMATIONS PASSÉES

2019 Sylvain Kassap
2018 Magic Malik
2017 Jasser Haj Youssef
2016 Bojan Z
2015 Camel Zekri
2014 Titi Robin
2013 Ross Daly
2012 François Corneloup

