

Jean During. *La musique traditionnelle de l'Azerbâjân et la science des muqâms*

Baden-Baden & Bouxwiller : Éditions Valentin Koerner, 1988, 220 p.
(Collection d'étude musicologiques, vol. 80)

Laurent Aubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2362>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1989
Pagination : 284-288
ISBN : 2-8257-0178-5
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Laurent Aubert, « Jean During. *La musique traditionnelle de l'Azerbâjân et la science des muqâms* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 2 | 1989, mis en ligne le 15 septembre 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2362>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Jean During. *La musique traditionnelle de l'Azerbâjân et la science des muqâms*

Baden-Baden & Bouxwiller : Éditions Valentin Koerner, 1988, 220 p.
(Collection d'étude musicologiques, vol. 80)

Laurent Aubert

RÉFÉRENCE

Jean During. *La musique traditionnelle de l'Azerbâjân et la science des muqâms*. Baden-Baden & Bouxwiller : Éditions Valentin Koerner, 1988, 220 p. (Collection d'étude musicologiques, vol. 80)

- 1 Signe probable de la *perestroïka*, les musiques d'URSS sont de plus en plus accessibles de ce côté-ci du rideau de fer. La venue de musiciens traditionnels des différentes républiques soviétiques, ainsi que de rares disques et écrits nous permettent peu à peu de nous faire une idée de l'immensité d'un patrimoine mieux préservé des atteintes de la folklorisation qu'on aurait pu le craindre¹. Cet ouvrage récent de Jean During en témoigne de façon éloquente, tout en faisant ressortir les rapports étroits unissant la musique d'Azerbâjân à celles de ses voisins, non seulement caucasiens — arméniens et, à la rigueur, géorgiens — mais, plus encore, persans et turcs, voire arabes. Nombreux y sont en effet les éléments « islamiques » apportés par la civilisation musulmane.
- 2 La musique d'art âzeri, dont il est plus particulièrement question dans ce livre, partage avec celles du Moyen-Orient le concept fondamental de *muqâm* (*maqâm*) dans son acception courante de « mode mélodique », mais, comme nous l'avons vu plus haut à propos du livre sur *L'Improvisation*, elle y ajoute celle de « tradition savante âzeri » (5). C'est à celle-ci, à ses aspects théoriques et pratiques et à son contexte qu'est dédiée la première partie de cet ouvrage (15-137), alors que la seconde (141-208) ouvre quelques « perspectives historiques et comparatives » éclairant la situation de la musique

d'Azerbâjjan à la lumière des écrits des théoriciens arabes, persans et turcs. Les sources âzeri ne permettent en effet pas aisément de remonter au-delà de la première moitié du XIX^e siècle, et une connaissance préalable de la musique persane a permis à l'auteur de saisir les données fondamentales d'une culture musicale qui lui demeure somme toute assez proche.

- 3 « Les relations entre la musique âzeri et persane sont très profondes, et l'on peut les considérer chacune comme les branches maîtresses d'un même arbre », note-t-il (16) ; toutes deux ont, par exemple, été marquées dès les années 1840 par l'influence d'un genre nouveau d'opéra religieux shi'ite appelé *ta'zie*, influence encore perceptible chez les chanteurs contemporains d'Azerbâjjan. Même si celle-ci a coïncidé avec l'introduction de la musique européenne et, à travers elle, avec une certaine occidentalisation du goût musical et des techniques instrumentales, la musique d'art âzeri n'en a pas été entachée et demeure « la plus haute forme de *maqâm* de tout l'Orient, selon l'opinion — peut-être partielle ... — de ses interprètes actuels » (32).
- 4 C'est, semble-t-il, dans les coutumes nuptiales (*toy*) que la musique âzeri a trouvé le cadre le plus propice à son épanouissement, alors que les cercles de lettrés favorisaient particulièrement ses formes les plus raffinées, dans le cadre de réunions (*majlis*) d'amateurs exigeants. Contrairement à ce qui est le cas dans le monde arabo-turco-persan, le chant n'y est en principe accompagné que de trois instruments : le luth à long manche *târ*, la vièle à pique *kamânche* et le tambour sur cadre *daf*. Cette formation réduite permet aux interprètes de développer l'ornementation mélodique à un degré de finesse qu'un ensemble plus large n'autorise pas. Essentiellement monodique et modal, l'art du *muqâm*, qui fait l'objet du deuxième chapitre, repose sur douze modes principaux ou *dastgâh*. A ceux-ci s'ajoute une quantité de ce que l'auteur appelle des « sous-modèles » ou « types mélodico-modaux » (*sho'be*), des « mélodies-types » (*gushe*) et des « compositions » rythmées (*tasnif, reng, diringa, etc.*), ces dernières constituant « un niveau plus populaire de la musique classique » (38-40). Même si sa théorie demeure en grande partie implicite parmi ses détenteurs, cette musique témoigne d'une extrême complexité mélodique, qui en fait « un art subtil et hermétique dont seuls les initiés détiennent la clef » (51).
- 5 Le troisième chapitre consiste en un décryptage de cette « science des modes qu'est le *muqâm* âzeri. D'abord pour commencer le problème des intervalles, dont on connaît l'importance théorique et expressive dans tout système non tempéré. Mesurés en savarts et en cents à partir de ses propres observations, ceux-ci sont au nombre de dix-huit par octave, avec un certain nombre de spécificités par rapport aux échelles communes à la plupart des traditions du Moyen-Orient. Ayant déterminé ces matériaux avec précision, l'auteur consacre une soixantaine de pages à la description des différents types de *muqâm*, qu'il classe en « muqâms principaux ou *dastgahs* », « muqâms secondaires », « muqâms composés » et « muqâms mesurés (*zarbimuqâmlar*) ». De nombreuses transcriptions permettent de se familiariser avec les particularités de chacun, ce qui est d'autant plus utile que plusieurs *muqâm* peuvent se développer sur la même gamme, comme *Râst* et *Mâhur-i hindi*. On relèvera que certains noms de *muqâm* sont des toponymes ou des éponymes, dont il est cependant difficile d'établir l'origine avec certitude en l'absence de documents et d'éléments comparatifs probants.
- 6 Dans ses descriptions, D'abord se garde bien de tomber dans la confusion fréquente entre les concepts de « mode » et de « gamme (ou d'échelle) modale ». Il note que l'identité et le caractère de chaque *muqâm* reposent sur un ensemble complexe de données, telles que la structure interne du mode, les motifs distinctifs ou clichés, et d'une manière générale une

forme mélodique propre, encore que la vision âzeri soit à cet égard « plus fragmentaire et moins dogmatique » que celle des Iraniens (137).

- 7 Une fois énoncées les principales caractéristiques de la musique d'Azerbâïdjan, During consacre la fin de son ouvrage à l'étude de quelques repères théoriques destinés à « éclairer la situation de la musique persane et âzerbâïdjanaise, par rapport aux autres traditions anciennes et contemporaines du Moyen-Orient » (141). Bien que les premiers écrits sur la musique arabo-persane remontent au IX^e siècle, il s'attache en premier lieu à l'apport de Safioddin (XIII^e siècle), né en Azerbâïdjan et mort à Baghdâd, avec lequel « la musicologie du Moyen-Orient prend tout son essor » (141). D'une portée considérable « malgré ses aspects confus, hermétiques et scolastiques », l'œuvre de Safioddin allait marquer celles de la plupart de ses successeurs, à tel point qu'au XIX^e siècle, la pratique de la musique persane et âzeri ne correspondait plus que de très loin à sa formulation théorique classique. La décadence de la dynastie safavide au XVIII^e siècle avait provoqué une rupture, et la « nouvelle tradition » qui apparut sous les Qâjâr au début du XIX^e siècle fut élaborée à partir « des fragments de l'ancienne, préservés d'une part par quelques lettrés amateurs et soufis, et d'autre part par les troupes de *motrebs* qui maintenaient la tradition de divertissement » (166).
- 8 Le concept irano-caucasien de *dastgâh* se distingue de plus en plus nettement de celui de *maqâm*, pour devenir autre chose qu'un simple mode : un véritable système, englobant un certain nombre de « développements », de « modèles d'enchaînements modaux », et au sein duquel les *maqâm* ne sont plus que des « éléments d'une combinatoire » (162). Le *maqâm* est implicitement contenu dans le *radif* qui est une forme fixe, un modèle mélodique se suffisant à lui-même, alors que dans la musique arabe le *maqâm* n'est qu'une forme abstraite, « un modèle structurel qui s'exemplifie à chaque fois qu'un musicien le met en œuvre » (168).
- 9 L'auteur conclut en brochant un « Tableau synchronique des muqâms âzeris, persans et turcs » visant à faire ressortir leurs similitudes et leurs divergences. Cette vue comparative lui permet de dégager les principales composantes actuelles de la musique traditionnelle âzeri, à savoir : « a) Un vieux fonds remontant aux Safavides (XVI^e-XVIII^e s.) ou même antérieur. [...] b) Un fonds persan original constitué par des emprunts directs remontant au XIX^e, voire au XX^e s. [...] c) Une couche importante et proprement âzeri. [...] d) les musiques occidentale, turque et arabe contemporaines » (180). Parmi les éléments synthétisés dans la musique âzeri, il souligne aussi l'influence de l'Islam shi'ite, partagé par les Azerbâïdjânaïses et les Iraniens, qui a contribué au réseau de relations étroites tissées entre les deux nations au cours des siècles.
- 10 Dans une perspective ethnomusicologique large, ce livre montre bien à quel point le sujet détermine les méthodes d'investigation. L'étude d'une musique de type « ethnique » ou populaire peut à la rigueur se baser exclusivement sur un abord synchronique des différents niveaux de réalité observés, pour autant qu'ils soient corroborés par les données comparatives et les sources bibliographiques nécessaires. Par contre, dès qu'il s'agit de traditions savantes, de « musiques d'art », pour reprendre la formulation de During, le chercheur ne saurait faire abstraction de tout un substrat historique, éthique et théorique. La manière dont la connaissance musicale a été perçue et conceptualisée par des générations d'érudits orientera nécessairement sa recherche des fondements, et sa compréhension du contexte médiat de la musique envisagée. Ses méthodes devront emprunter autant à celles de la musicologie historique classique qu'à celles de

l'ethnomusicologie, permettant ainsi de créer un pont entre les deux disciplines et d'alimenter chacune des acquis de l'autre.

Kamil Ahmadov



Maître de *târ* et luthier à Bakou (Azerbâjân).

Photo : J. During.

- 11 A cet égard, la démarche de During est exemplaire, et sa profonde connaissance des traditions moyen-orientales est le gage de sa qualification pour traiter un tel sujet. Son analyse minutieuse de l'art et de la science des *muqâm* âzeri est ainsi constamment mise en perspective dans une vision large et englobante. Prolongeant et approfondissant des études antérieures sur la musique de l'Iran², cet ouvrage contribuera sans aucun doute à faire reconnaître son auteur comme un des grands spécialistes actuels des musiques savantes du Moyen-Orient, et les rares critiques qu'on pourrait lui adresser ne touchent qu'à des questions formelles sans commune mesure avec l'ampleur de la réalisation³. Derrière les exigences scientifiques du chercheur, on perçoit aussi la passion d'un authentique *'âshuq* (« amoureux », nom donné en Azerbâjân aux troubadours) qui, de plus, sait manier le verbe et communiquer de façon vivante la substance de ses découvertes et de ses émerveillements.

BIBLIOGRAPHIE

BELIAEV Viktor M.

1975 *Central Asian music*. Traduit du russe par Marc Slobin. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press.

DÜRING Jean

1984 *La musique iranienne. Tradition et évolution*. Paris : Éd. Recherches sur les civilisations (mémoire N° 38).

1985 *Musique et mystique en Iran*. 2 vol. Strasbourg : Université des sciences humaines (ronéotypé) [thèse de doctorat d'État présentée à l'U.E.P. des sciences historiques, musicologie].

KAZANDJIAN Sirvart

1984 *Les origines de la musique arménienne*. Paris : Astrid.

SLOBIN Marc

1969 *Kirgiz instrumental music*. New York : Society for Asian Music.

NOTES

1. Parmi les rares ouvrages publiés en langues occidentales sur les musiques traditionnelles d'URSS, on peut citer *Les origines de la musique arménienne* de Sirvan Kazandjian (1984), *Kirgiz Instrumental Music* de Marc Slobin (1969), et la traduction par ce dernier du *Central Asian Music* de Viktor Beliaev (1975).

2. Voir la bibliographie pour ses principaux travaux.

3. Tout d'abord, notons qu'une édition un peu hâtive a laissé subsister un certain nombre de coquilles typographiques et d'erreurs grammaticales, qu'il serait fastidieux d'énumérer ici. D'autre part, l'indication du pluriel des substantifs vernaculaires par un *s* ajouté à la transcription du singulier est source de confusions, d'autant plus qu'il existe d'autres solutions d'usage courant : « les *maqâm* » ou, à la rigueur, « les *maqâmat* (pluriel de *maqâm*) », voire « les *maqâm-s* » paraissent préférables à « les *maqâms* ». Relevons encore une erreur organologique à propos du hautbois *bâlabân*, désigné tantôt comme une « flûte à anche » (9, 59), tantôt comme une « clarinette » (18).