



**HAL**  
open science

## Sur les traces de Zalzal : soviet maqâm vs qadim maqâm

Jean During

► **To cite this version:**

Jean During. Sur les traces de Zalzal : soviet maqâm vs qadim maqâm. Ferial Bouhadiba. La modalite au prisme de la modernite, Sotumedia, pp.217-243, 2019, 9789938918724. hal-03097474

**HAL Id: hal-03097474**

**<https://hal.science/hal-03097474>**

Submitted on 5 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

During, Jean " Sur les traces de Zalzal : *soviet maqâm vs qadim maqâm*"  
in Fériel Bouhadiba éd. *La modalité au prisme de la modernité*, Tunis, 2019 Sotumedia, p.217-240.  
(pagination ci-dessous approximative)

Jean During

### Sur les traces de Zalzal : *soviet maqâm vs qadim maqâm*

—S'appliquant à mesurer les accords et les tons perçus par l'oreille, ils font, comme les astronomes, un travail inutile. [...] C'est de façon ridicule qu'ils parlent de « fréquences » et tendent l'oreille comme s'ils pourchassaient un son dans le voisinage ; les uns prétendent qu'entre deux notes ils en perçoivent une intermédiaire, que c'est le plus petit intervalle et qu'il faut le prendre comme mesure; les autres soutiennent au contraire qu'il est semblable aux sons précédents; mais les uns et les autres font passer l'oreille avant l'esprit. —Tu parles, dis-je, de ces braves musiciens qui persécutent et torturent les cordes en les tordant sur les chevilles. Je pourrais pousser plus loin la description... Platon, *La République*, (VII 531 a-b) trad. R. Baccou.

#### *Les étapes d'une recherche*

Les anciens théoriciens des musiques arabe et persane mettent souvent en exergue la complémentarité des compétences *'amalî vs nazarî*, soit pratique vs connaissance, savoir-faire et science. Pour les plus exigeants, la pratique seule n'a guère de valeur alors que la science, elle, repose pour une bonne part sur une compétence pratique que ces théoriciens possèdent également, ce qui donne à leurs modélisations un ton prescriptif. L'exposé qui va suivre reflète ma préoccupation de mettre la musicologie au service de la musique, la connaissance au service de l'art. L'ethnomusicologie d'urgence, soucieuse de collecter des répertoires en voie d'extinction, est la première phase d'une entreprise visant à la restauration de certains styles ou patrimoines. Parmi tous les éléments convergeant à la **caractérisation** d'un style ou d'une école, l'intonation, la définition des intervalles et des hauteurs est un trait saillant qui a préoccupé à toutes les époques bien des musiciens et plus encore des musicologues, que Platon n'a pas réussi à dissuader.

A partir de 1985, mon champ de recherche initial qui était l'Iran, s'est étendu à l'Azerbaïdjan, puis à l'Asie centrale (*Mâvarâh on-nahr*, la Transoxiane). Dans cette aire musicale qui appartient pourtant à l' "espace du *maqâm*", les intervalles zalzaliens ne survivent qu'à l'état fantomatique en raison des modifications de l'écologie sonore, et de certaines politiques culturelles. Cette situation méritait d'être éclaircie, tant sous l'angle esthétique que culturologique. Ainsi durant des années j'ai traqué le "ton moyen" ou "médian"<sup>1</sup> et ses dérivés, trouvant parfois de rares spécimens survivant d'un autre âge de la musique, d'un âge disons préindustriel. La question des intonations est importante, mais leur préservation n'est qu'un facteur parmi d'autres de l'authenticité d'une culture musicale<sup>2</sup>. De plus, la mutation d'un système peut être la condition d'une réactivation créatrice. Le cas de l'Azerbaïdjan, est à cet égard remarquable, car les *maqâms* ou *muqams*<sup>3</sup>, une fois réduits au tempérament égal, ont fleuri en *jazz muqam* (depuis les années 1960, avec Vagif Mustafazadeh), *muqam* symphonique, opéra *muqam* (avec Uzeyr Hajibeyov), adaptations sur l'accordéon (*garmon*) ou la guitare électrique,<sup>4</sup> etc. Le cas de la Transoxiane est différent, puisque l'art du *maqâm* tadjik et ouzbek n'a pas inspiré de créations innovantes, mais plutôt des œuvres dans le même style.

### I. Le *Shashmaqom*<sup>5</sup> de Boukhara et le *tanbur* bien tempéré

#### *Le tanbur comme monocorde*

L'Asie centrale (Turkménistan, Tadjikistan, Ouzbékistan, Afghanistan, etc.) se situe globalement en dehors de l'espace maqâmique et zalzalien, où règnent en maître l'Iran, de Mashreq arabe, l'Égypte et l'Anatolie. Néanmoins en tendant l'oreille, on y trouve parfois des intonations de ton moyen (*wustâ*), ou du moins des témoignages au sujet de son existence. Entre autres, j'ai trouvé cet intervalle en Chine chez les Tadjiks Sarikul où les écoles de musique n'avaient pas achevé la normalisation la tradition. Dans les hautes montagnes, il restait un seul

---

<sup>1</sup> On propose ces qualificatifs pour traduire *wustâ*, le médium de Zalzal.

<sup>2</sup> Tout comme les échelles, les intervalles de temps qui définissent les structures et le sentiment rythmiques ont souvent été "tempérées" à l'ère de la mondialisation, c'est à dire calés sur une pulsation isochrone.

<sup>3</sup> *Muqam* (*mugham* ou *mugam*) avec minuscule équivaut à peu près à l'arabe *maqâm*, mais désigne aussi globalement l'art et la science des *maqâms*, c'est à dire la musique d'art, que nous écrivons ici avec une majuscule. Lorsqu'un *muqam* est développé en suite comprenant des annexes et des modulations, il est qualifié de *dastgâh* ("système").

<sup>4</sup> Presque tous les *muqams* peuvent être rendus sur le *garmon*, au prix d'une négociation des intervalles, mais Shur, un des plus importants (de la famille arabe Bayâti), résiste à la réduction au tempérament égal.

<sup>5</sup> Nos translittérations correspondent à peu près à l'usage propre aux langues concernées.

musicien dont le *setâr* était fretté "à l'ancienne" : Do sib laP sol FA miP ré Do, avec un bourdon en FA<sup>6</sup>. Les joueurs de *setâr* tadjiks du Badakhshan avaient depuis longtemps adopté l'échelle diatonique tempérée, comme le disait l'un d'eux<sup>7</sup>, "pour pouvoir jouer des mélodies indiennes".



FRETTAGE LUTH A LONG MANCHE SETAR DES TADJIKS SARIKUL DE CHINE

Or malgré la distance géographique et culturelle, cette gamme est similaire à celle du *tanbur* (un luth à long manche proche du *setâr*) qui est l'instrument de référence du *Shashmaqom*<sup>8</sup> de Boukhara. La première transcription de ce répertoire classique, faite par Uspensky en 1926, ne porte aucune définition des intervalles : il s'agit "tout naturellement" du système diatonique tempéré. Les éditions tadjikes en 1950<sup>9</sup>, puis ouzbèkes en 1959 (révisée en 1966-1975), suivies de celle d'Ari Babakhanov en 2010<sup>10</sup>, ne comportent pas d'indication sur la disposition des frettes du *tanbur*. Plus surprenant, l'édition exhaustive et commentée récemment publiée par Abduvali Abdurashidov<sup>11</sup> n'aborde pas davantage la question. Lorsqu'on objecte à l'auteur que l'ancienne échelle de *tanbur* était différente, il admet seulement qu'il s'agissait d'une variante insignifiante limitée au Ferghana. Pourtant Beliaev donne ces mesures prises à Boukhara en 1933, à la source même du *Shashmaqom*<sup>12</sup>.

	DO	Ré	miP	FA	SOL	lap	sib	DO
1/4 de tons	4	3	3	4	3	4	3	
cents	204	139	155	204	139	204	155	

<sup>6</sup> Le P désigne dans cet article un "demi bémol" (*koron* en persan). En hauteur absolue, dans cette échelle, le Do est un La. On peut en entendre un extrait de trente secondes sur le site :

<https://folkways.si.edu/tajik-music-of-badakhshan/world/music/album/smithsonian> (track 115).

<sup>7</sup> Ce que nous confiait au Tadjikistan en 1991 Mamad-Atâ Tavalae, le plus connu des maîtres de *setâr*.

<sup>8</sup> Le *shash-maqâm* ("Six Suites") tadjik et ouzbek est comparable à la *nuba*, mais sans sections improvisées.

<sup>9</sup> Viktor M. BELIAEV, ed. *Shashmakom*. Compiled by Bobokul Faizullaev, Shonazar Sokhibov and Fazliddin Shakhobov. Vol. 1: Maqom Buzruk. Moscou, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1950.

<sup>10</sup> Angelika JUNG, ed. *Der Shashmaqam aus Bukhara überliefert von den alten Meistern notiert von Ari Babakhanov*. Berlin, Verlag Hans Schiler, 2010.

<sup>11</sup> Abduvali ABDURASHIDOV, *Rast*, Dushanbe 2016, : 26-27

<sup>12</sup> Victor M. BELIAEV, *Muzykal'nye instrumenty Uzbekistana. S mnogochislennymi notnymi primerami v tekste i odnoi tablicei* [Instruments de musique d'Ouzbékistan]. Moscou, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1933.

Après lui, aucune étude sur ce répertoire professionnel ne met en question le diatonique tempéré. D'ailleurs pourquoi le faire puisque pratiquement tous les enregistrements depuis le début de l'ère soviétique jusqu'à nos jours attestent l'usage d'une gamme diatonique au tempérament égal ? Le nouveau luth "*rabâb qashqari*" répandu depuis les années 1930 est d'ailleurs doté de frettes métalliques fixes à l'instar d'une guitare<sup>13</sup>. Quoi de plus normal que cette gamme familière aux Occidentaux autant qu'aux Türks, Indiens, ou Chinois ? Pourtant, il suffit d'écouter des documents d'archives, par exemple Levicha Babakhanov, le chantre de l'émir de Boukhara (enregistré en 1905, puis réédités en LP vinyle à l'ère soviétique) pour saisir la spécificité des intonations "originales" (*asil*)<sup>14</sup>. Pour une oreille occidentale aussi bien que zalzaliennne, les intonations de la plupart des anciens chanteurs donnent l'impression d'être "un peu fausses", quoiqu'avec stabilité, par rapport aux Modernes qui eux chantent "juste"<sup>15</sup>. C'est aussi le cas du *tanbur* avec lequel ils s'accompagnent. A notre époque, seul Farhod Qori Halimov, (né en 1963) perpétue à Samarkand le style vocal et instrumental ancien. C'est pourquoi j'ai passé plusieurs jours avec lui pour enregistrer son répertoire intégral <sup>16</sup>.

#### *On l'appelle "quart de frette"*

Au cours de l'enregistrement d'une de ses pièces, il rabroua la dotâriste qui essayait de le suivre: "c'est un quart de ton, *chörak parde*".

---

<sup>13</sup> D'un maniement plus facile que le *tanbur* qu'il remplace souvent, il fut par la suite concurrencé par le *târ* caucasien à frettes mobiles, mais sur lequel les Ouzbeks et Tadjiks ne jouent que les degrés chromatiques tempérés.

<sup>14</sup> Un exemple accessible de ce chanteur (m. 1926) se trouve sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=uhDEG6NFFbM>

<sup>15</sup> Cette impression subjective ne manquera pas d'être partagée par les mélomanes occidentaux aussi bien qu'orientaux. Ainsi un musicologue chinois décrit ses premières impressions à l'écoute des enregistrements d'un maître uyghur, faits dans les années 1950 : "Transcribing the Turdi Akhon version of Chahargah muqam proved to be a process of "re-formatting" my own ears... I started finding it absolutely disagreeable, then grew used to it and ended up being able to hum its tunes... ending up truly loving it" (:246) Il attribue son rejet initial à l'étrangeté des "neutral tones and notes of the same scale", lesquels s'entendent moins de nos jours. Li HAITO "Study of musical transcriptions of Chahargah muqam sung by Turdi Ahon", in *Muqam in and outside of Xinjiang /China, Proceedings of the 6th Study Group Meeting Muqam, Urumqi 2006*, Urumqi 2009 (:240). Au cours de l'exposé oral de cet article, nous avons présenté une vidéo du maître uyghur Usman ABDUKARIM démontrant sur sa vièle et sur une partition l'existence d'une sorte d'inflexion de certaines notes, qui est désignée, comme en Ouzbek, par *chörak parde*: "quart de ton".

<sup>16</sup> Cf. notre CD : *Ouzbékistan, Chants Classiques Tadjiks, Farhòd Qôri Halimov*, Paris, Ocora, Radio-France, 2007. Ce CD est tiré de l'enregistrement intégral de son répertoire et de ses compositions (en persan et ouzbek), effectué avec le soutien du Fonds Suisse de Développement.

Elle répondit : "mais je n'ai pas ces frettes", et il rétorqua : "il faut tirer sur la corde", à quoi elle se plaignit que ça lui fait mal aux doigts. Des entretiens que j'eus fréquemment avec lui, il ressort qu'il faudrait oublier ce qui est enseigné et écrit partout, et "rebooter" tout le système d'intervalles boukharien, en affinant au passage l'art de l'ornementation au *tanbur*, qu'il dit n'avoir pu transmettre qu'à un seul élève. Malheureusement Farhod Qori, quoique connu et très respecté des connaisseurs, est resté en dehors des circuits médiatiques car il est non-voyant et vit en province.

L'espoir de faire revivre les intonations du passé repose sur un autre "résistant" plus jeune et en meilleure position de se faire entendre. Il s'agit d'Abror Zufarov, le petit-fils de Turgun Alimatov (1922-2008) qui fut un tanburiste génial, mais déjà relativement "moderne", ce qui a contribué à sa reconnaissance officielle. Toutefois Abror n'a pas suivi le chemin de son aïeul, il est remonté à son origine, ce dont il me fit la démonstration en Juin 2017. Voici comment il décrit la situation :

"Il y avait un système mais il s'est perdu et de plus les musiciens ne le pensaient pas en terme scientifique. Il n'existe pas de textes à ce sujet, rien, à part les tablatures de *maqâms* du Khorazm (faites vers 1880<sup>17</sup>), qui indiquent le numéro des frettes (*parde*) du *tanbur* ou du *dotâr*, mais sans définir leur position précise. Les anciennes photos pourraient être une indication, mais chaque chanteur accordait l'instrument et disposait les frettes en fonction de son registre vocal personnel. Les élèves n'avaient pas une connaissance claire du système et avec les Soviétiques tout s'est perdu : plus de maîtres, plus de *tanbur*, plus de *parde*. Il ne restait que les noms des mélodies."

Abror a écouté et réécouté tous les anciens enregistrements disponibles, rencontré quelques chanteurs nés au début du XXe siècle, examiné leurs luths, reproduit leurs intonations qu'il a ensuite mesurées avec un simple accordeur. L'entreprise n'est pas aisée parce que les degrés des *maqâm* sont souvent fluctuants, et que le *tanbur*, avec ses cordes peu tendues et ses hautes frettes sur long manche, est conçu pour cette fluctuation. La position de ses sept frettes à l'octave peut se définir provisoirement ainsi, par rapport à une échelle tempérée.

**DO Ré (-comma ) Mi<sup>b</sup> (+2c) FA; SOL la<sup>b</sup> (+1c) LA (-2c) Si<sup>b</sup> (+1c) DO Ré etc.**

---

<sup>17</sup> Rustam BOLTAEV, Hamidulla AMINOV, *Khorazm tanbur chizigi*. [Notation du *tanbur* du Khorazm]. Tashkent, 2010.



ABROR ZUFAROV ET SON *TANBUR* FRETTÉ À L'ANCIENNE

Ces mesures ont été faites par lui-même à l'aide d'un accordeur. Sur la photo, la tierce est à mi-chemin de l'intervalle Ré-Fa, ce qui correspond à un degré médian, *wustâ*, ou *médius zalzalien*. **Notons cependant qu'il** est facile de tirer sur la corde avec un doigt de la main gauche pour obtenir une tierce harmonique ; de même, pour un obtenir un Mib, on tire sur la frette Ré.

#### *Rasmi vs asil*

Abror Zufarov nous fit une démonstration convaincante de ce qu'il appelle *rasmi maqom* ("officiel") et *asil maqom* ("authentique", "d'origine"), en jouant les *maqâms* Bayât et Dugâh dans leurs deux versions. La banalité de la version officielle apparaît clairement, mais il se peut que la version *asil* dérouté l'auditeur non averti. Abror se plaint d'ailleurs de l'indifférence générale concernant sa restauration du style ancien à laquelle il travaille avec un petit ensemble. Les instrumentistes s'adaptent assez bien aux intonations anciennes, d'autant que les joueurs de *rabâb qashqari* ont remplacé leurs frettes fixes par des ligatures mobiles. Les chanteurs ou chanteuses, quant à eux, ont du mal à reformater leur oreille alors qu'elles évoluent dans un environnement sonore totalement "bien tempéré". Il déplore aussi que l'échelle "authentique" *asil*, n'intéresse pas les musicologues et les officiels de la culture, lesquels soutiennent leur version précisément "officielle" (*rasmi*). C'est le prix qu'il fallut payer après la liquidation de l'Emirat de Boukhara, pour que l'art du *maqâm*, taxé de féodal par les doctrinaires soviétiques, eusse des chances de survivre.

Non seulement les nuances d'intonations furent gommées, mais l'infrastructure tonale assurée par l'accordage du *tanbur* (l'instrument de référence) fut en partie occultée. Le passage en mode "*tanbur* bien

tempéré" a incité à jouer les différentes phases d'un *maqâm* donné sur des positions variées, compromettant ainsi l'unité modale des Suites. En calant les mélodies anciennes sur le tempérament égal et en simplifiant l'ornementation, on a pu réunir de grands ensembles pour lesquels le *Shashmaqom* n'avait pas du tout été conçu. En effet, comme le suggère Abror à propos des frettes mobiles que chacun peut ajuster à sa façon, ce répertoire est fondamentalement conçu pour la performance individuelle. Lorsque Farhod Qori interprétait des airs du *Shashmaqom*, il chantait seulement avec son *tanbur*, comme Levicha et les anciens maîtres, et ne faisait intervenir le *dotâr* et le tambourin (*dâyra*) que dans les chansons classiques (dites *khalqi maqâmi*)<sup>18</sup>. Bien entendu, les exécutions en moyens ou grands ensembles ont une beauté et une majesté propre, due en partie à une "orchestralisation" qui fait varier les timbres par une distribution des parties instrumentales et chorales en tutti, soli, etc. Mais en dehors de toute considération esthétique, il est clair que ces configurations, typiques des pays de l'ex URSS, reflètent une volonté de collectivisation qui écarte les expressions individuelles. Dès la *perestroïka*, un musicologue influent comme Faizullah Karomatov (m. 2014) qui semblait suivre la ligne officielle, désapprouva ouvertement les performances en grands ensembles et prôna un retour aux configurations traditionnelles<sup>19</sup>.

## II. Le Muqam d'Azerbaïdjan : forme ancienne et forme soviétique

*La première impression est souvent la bonne*

Lors de ma première visite en Azerbaïdjan en 1985, l'ambiance musicale me semblait plus proche de la Grèce que de l'Orient, car si ce pays, situé entre la Perse, l'Irak et l'Anatolie, fait bien partie de l' "espace du *maqâm*" les modes y étaient le plus souvent réduits au diatonisme <sup>20</sup>. La disposition des frettes sur le *tar* (le luth de référence) était atypique, avec des frettes si rapprochées qu'on ne pouvait les retrouver une octave au-

---

<sup>18</sup> Dans différentes cultures maqâmiques d'Asie centrale, le noyau instrumental est le duo *tanbur* et *dotâr*, optionnellement étoffé par le *dap* et le *ghijak*. Les *muqams* canoniques uyghurs (*Onikkimuqam*) ont été enregistrés dans les années 1950 par un fameux maître s'accompagnant au *tanbur*, seulement soutenu par un *dap*. L'ensemble azerbaïdjanais complet comporte seulement un *târ*, un *kamanche* et un *daf* que le chanteur tient dans ses mains. Depuis quelques dizaines d'années d'autres instruments sont parfois ajoutés pour la scène, mais sans ajouter grand chose à la musique.

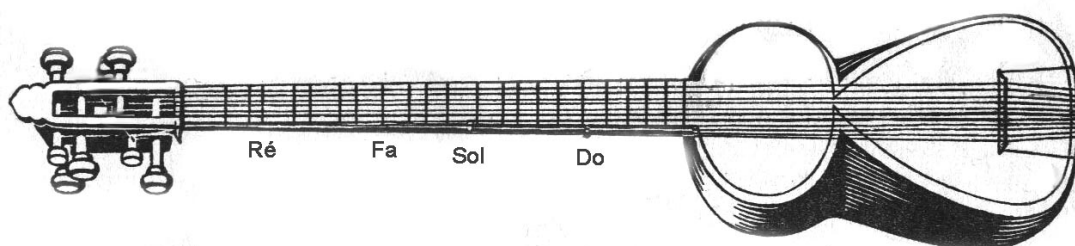
<sup>19</sup> Comm. perso, 1990.

<sup>20</sup> Confronté à cette particularité, l'arabisant Chr. Poché a opté pour l'hypothèse de "l'authenticité" concept plus politiquement correcte que celui de l'acculturation : " In the absence of tangible proofs, we have to admitt that Azerbaijanese genius has shown itself through this scale which is diatonic or very close to it since far away times". (Livret du CD *Azerbaïdjan. Musique traditionnelle*. Vol I et II, Paris, 1993, Institut du Monde Arabe.



dessus, dans le haut du manche. Les valeurs des micro intervalles données par les musicologues paraissaient artificielles. L'échelle officielle attribuée, à Sadyq Asadoghly vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle se présente ainsi <sup>21</sup>, (t) désignant le degré correspondant au tempérament égal.

	L	L	C	ccc	c	L	c	L	L	c	L	L	L	Lc	cc	L	L
Do	réb	ré(-)	Ré	mib	mib(t)-	mi(t)	mi(+)	FA	fa#	<u>solb</u>	SOL	lab	la (-)	LA	sib	Si	DO
112c.	70	22	70	40	70	28	70	90	40	70	90	90	24	90	112	70	



Cette échelle de 17 degrés pourrait bien être une adaptation de celle des systématistes, notamment de Safiuddîn Urmawî, en combinaison de limmas et commas, où les intervalles *wustâ* sont rehaussés en un ton mineur 10/9. L'origine de cette gamme reste à élucider, car à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, il n'y avait probablement plus d'Azéris capables de lire et surtout de comprendre les anciens écrits théoriques <sup>22</sup>. Le fameux compositeur azéri Uzeyr Hajibeyov qui étudia à Moscou en 1911 avant de diriger le Conservatoire de Baku, aurait pu se familiariser avec la théorie des gammes des Systématistes par des traductions russes, afin de modéliser les intonations azéris. Il se pourrait qu'il fût à l'origine de la redéfinition de l'échelle, car son objectif était de faire entrer le *târ* et le *kamânche* dans l'orchestre symphonique, ce qui exigeait d'édulcorer les intervalles nationaux, mais sans pour autant les éliminer. Au terme de sa démarche il prôna une adaptation des principaux *muqams* au tempérament égal, non pour occidentaliser le *Muqam*, mais pour l'introduire dans les formes occidentales <sup>23</sup>. Toujours est-il que la mutation ne s'est pas achevée, comme en témoigne les faits suivants.

<sup>21</sup> V. A. ABDULQASIMOV, *The Azerbaijanian tar*, Baku, 1990 (: 37, 42).

<sup>22</sup> Le petit traité de Mir Muhsen Navvâb, rédigé en 1884, reflète ce manque de documentation (Zamfira SAFAROVA, *Traktat Mir Mohsen Navvaba "Vizuhul-Agram"* Bakou, 1987). Du côté iranien, la situation était différente. Mehdiqoli Hedâyat (1863-1955), érudit, polyglotte, musicien et diplomate connaissait le solfège ancien (*abjad*) et avait publié des articles en turc qu'il serait intéressant de retrouver.

<sup>23</sup> Hajibekov, Uzeyr, *Principles of Azerbaijan Folk Music*, Bakou, 1985. Hajibeyov (1885-1948) devint membre du parti communiste en 1938, ce qui explique en partie

### *Échos des intonations anciennes*

A partir de 1987, j'ai fréquemment rencontré Alim Qasimov (n. 1957) qui au fil des années est devenu une vedette mondialement connue. A chaque occasion, il me demandait de jouer des *maqâms* dans les degrés (*parde*) persans et chantait aisément dans les intonations zalzaliennes, suggérant que leur écho résonnait encore dans l'esprit de certains musiciens. Dans son cas, disait-on, il avait eu l'avantage d'avoir grandi non à Bakou, mais à Shamakhi, un foyer important de bardes populaires professionnels (*'âshiqs*). (Il reste cependant à prouver que les *'âshiqs* pratiquaient ces intervalles.) Qasimov affirmait que la plupart des *muqams* actuels étaient biaisés par le diatonisme, ce qui d'ailleurs ne le gênait pas pour les chanter plus ou moins tels qu'on les entend couramment. Selon lui, même Segâh devait reposer sur une tierce moyenne et non pas une tierce harmonique (comme en Turquie) ou tempérée (comme en Azerbaïdjan).

Son joueur de *târ* en titre, Malik Mansurov partageait son avis et me fit plusieurs fois la démonstration. Comme il se référait aux enregistrements de Qurban Pirimov (1880-1965) antérieurs à 1920, j'ai examiné une photo de ce fameux *tariste* datant d'environ 1912, tenant son instrument verticalement sans en jouer, position rare qui permet une meilleure estimation des intervalles entre les frettes. Malgré l'imprécision de la méthode, on s'approche d'intervalles zalzaliens :



QURBAN PIRIMOV (*TAR*) ET KECHACHI MAHMAD

---

son évolution artistique. Sa biographie détaillée se trouve sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Üzeyir\\_Hacıbəyov](https://fr.wikipedia.org/wiki/Üzeyir_Hacıbəyov)

Do - do # : 112c./28 s.(apotome)  
 Do-Rép 156c./39 s.  
 Do -Ré = 200c / 50 s.  
 Do-Ré+2 commas. = 184c./61 s.,  
 Do- Mib = 240c./70 s. (soit Mib — 0,5 comma) ;  
 Ré - MiP = 160c/40 s. (reproduction du premier ton moyen Do rép ;  
 Do - MiP = 364c./ 91s.  
 Do - Mi = 412c./103 s. (quasiment un diton) et par déduction  
 Mi - FA = limma.

Il en ressort un ton médian de 160 c./ 39-40 s /un peu plus haut que l'iranien, ce qui correspond à la pratique actuelle en Anatolie et au sud du Khorasan, bien plus bas que celui de la théorie officielle.

#### *Dix frettes de plus à l'octave*

Ces mesures accréditaient le système d'intervalles de Malik Mansurov, que je finis par présenter en 2004 dans un colloque à Téhéran, avec ses propres commentaires et démonstrations. Il comporte 27 frettes, au lieu de 17 sur les tar officiels. Le premier tétracorde (qui est le plus important) est le suivant :

do	réb	réP	ré	mib—	mib	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

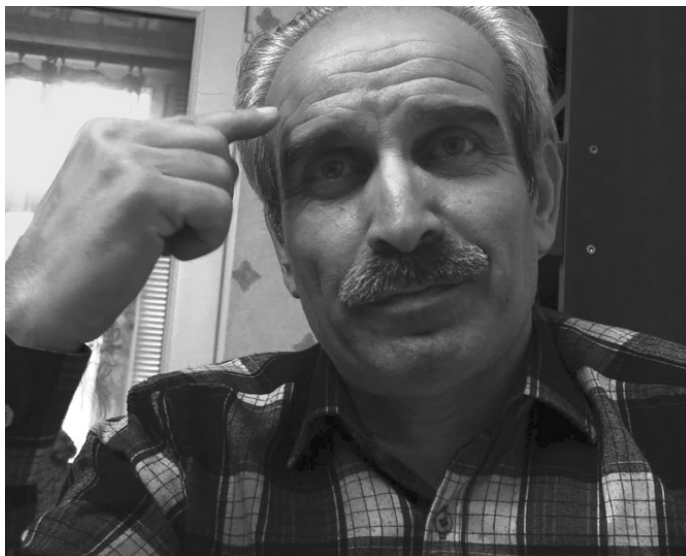
Plus tard je découvris que le cas de Malik Mansurov et d'Alim Qasimov n'était pas unique, ce qui m'incita à déposer sur Academia.edu un article à ce sujet <sup>24</sup>. En effet en 2009 au festival de Samarkand, je fis la connaissance de Mahmud Salah et d'un joueur de *tar* du nom de Elman Sadiqov qui, lui aussi, avait noué 27 frettes à l'octave sur son *tar*. C'est vers cette époque qu'un bon nombre d'enregistrements antérieurs à l'ère soviétique furent exhumés et republiés en CD, ce qui rendit possible des recherches comparatives et un retour aux sources.

<sup>24</sup> "The Intervals of the Azerbaijani Mugam : back to the sources".  
<https://www.academia.edu/10349080>



Elman Sadiqov

Enfin en 2011 à Baku, Mahmud Salah m'invita à passer la journée avec lui pour me montrer quelque chose. Durant plusieurs heures, il m'expliqua comment sonnaient les *maqâms* anciens en illustrant ses propos par des enregistrements des années 1910 à 1920, et en faisant jouer ces *maqâm* au *tar* par un de ses élèves, Iqbal Mammadzade. Quelques jours après, il fit la même démonstration à un Occidental, bon joueur amateur de *kamânche* et de *tar* azéri, qui après quarante ans de pratique, reçut les honneurs du Conservatoire de Bakou. M.S. rapporte qu'en le quittant, cet amateur déclara avoir été émerveillé de ce qu'il avait découvert, mais regrettait de n'avoir pas appris dès le début les *muqams* originels. Dans une conversation personnelle il déclara cependant, il ne faut pas exagérer l'importance de ces nuances, et que de toute façon, au lieu de multiplier le nombre de frettes du *tar*, il suffit de les déplacer. Il est vrai que cela se fait couramment en Iran, mais rarement en Azerbaïdjan.



MAHMUD SALAH

De fait, Mahmud Salah ne fait pas autorité, car malgré une compétence reconnue, ses idées dérangent, et peut-être parce qu'en tant que percussionniste il a moins de crédit qu'un maître du chant ou du *tar*. Il affirme pourtant que c'est lui qui avait montré la voie à Malik Mansurov vers le milieu des années 1990. Réalité ou présomption, toujours est-il que Qasimov s'était fait son idée sur cette question, dès ses débuts.

En Novembre 2017, je me rendis à Bakou pour ouvrir à nouveau ce dossier et discuter de longues heures avec ce musicien et deux de ses élèves. Plusieurs questions se posaient, parmi lesquelles : — Y aurait-il eu dans le passé deux écoles utilisant des échelles différentes, et si oui pourquoi l'une des deux a quasiment disparu ? — S'il n'y avait qu'une école, quelles pouvaient être les causes du changement d'intonation ? — Une de ces causes aurait-elle été l'influence des bardes *ashiq* ? Arrêtons nous un instant sur ces interrogations.

#### *Les intonations des bardes türks*

Il se pourrait en effet que les intonations des *muqams* azéris aient été infléchis au contact des bardes *ashiqs*, d'autant que de nombreux chanteurs de *muqam* étaient originaires du Karabagh où coexistent les deux traditions. Celle des bardes relève de la culture des Türks Oghuz qui ont peuplé le Turkménistan, le Khorezm et le Khorasan. Le *Muqam* appartient à un espace musical comprenant l'Anatolie, l'Azerbaïdjan, le nord de l'Iran, une partie du Kurdistan, l'Iraq et la Perse proprement dite. C'est un art de lettrés qui se réfère à des écrits théoriques en persan, arabe

et turc, et chante des poèmes classiques en mètres *'aruzi* (versification quantitative), non seulement en turc, mais en persan<sup>25</sup>.

Les *ashiqs* quant à eux chantent presque uniquement en turc azéri sur des mètres syllabiques (*barmaki*), et ne se réfèrent pas à des écrits théoriques. Leur système scalaire se rattache à celui des Türks d'Asie centrale qui est diatonique sans degrés zalzaliens. Leur échelle se distingue cependant par une note sensible très élevée. Si le luth *saz* est accordé en DO (1ère corde), l'intervalle Ré-Mib (Mib étant la tonique) est nettement inférieur à un limma, soit environ 72 c. Or ce demi ton serré est aussi une des marques du style maqâmique azerbaïdjanais actuel, et pourrait bien avoir été emprunté au *saz* des *ashiqs*. Bien que très distincte de la tradition des *ashiqs*, celle des muqamistes partage un autre point commun avec les bardes : le grand usage du parlando. En effet, comparés aux chanteurs iraniens qui pratiquent les mêmes modes, les chanteurs azéris débitent beaucoup de vers en mode quasi récitatif, sur un fond instrumental discret. Sur la même durée, ils énoncent trois ou quatre fois plus de distiques que les Iraniens. Par ailleurs, la performance d'un *muqam* ou *dastgâh* intègre couramment des chansons communes aux deux genres.

Cependant M.S. conteste aussi l'ancienneté des intonations des *ashiqs*, assujetties selon lui aux normes officielles soviétiques. Pour illustrer sa thèse, il fait jouer par son disciple Iqbal Mammadzade la fameuse mélodie (*hava*) Ruhani, mais avec deux degrés abaissés<sup>26</sup>. Malgré la crédibilité de la version présentée comme authentique, le doute subsiste. Il est vrai que les Azéris occupent un vaste territoire, et que dans certaines régions d'Iran, les *ashiqs* ont intégré des intonations persanes. Toutefois ces *ashiqs*, qui n'ont pas été soviétisés et n'ont subi aucune directive, partagent pourtant avec leurs confrères du Caucase un répertoire dépourvu de degrés zalzaliens. Seuls les *ashiqs* d'Anatolie orientale, de Kars aux marches du Caucase utilisent un ton médian, mais ils appartiennent à une autre tradition et jouent d'un *saz* différent.

On peut bien faire l'hypothèse qu'à force d'écouter Radio Bakou, les bardes d'Azerbaïdjan iranien auraient déplacé leurs frettes, mais il est plus

---

<sup>25</sup> L'Azerbaïdjan était une région culturellement et ethniquement iranienne avant sa turquisation consécutive aux vagues de conquêtes des tribus turciques d'Asie centrale. Dans les documents officiels russes, les gens de Baku (*bâd-e kube*) étaient appelés "persans". Les lettrés étaient bilingues et selon certaines sources, au 19e siècle encore, on chantait couramment en persan. (KHEZERLU, Ehsân, "Ravand-e taghiirât dar musiqi va zendegi-e musiqâ'i-e âzarbâijân", *Mahoor Music Quarterly*, n° 40, 2008 (:141-155).

<sup>26</sup> Plusieurs vidéos de ce talentueux joueur de *tar* fretté "à l'ancienne" se trouvent sur YouTube. Il interprète aussi sa version qadim Ruhâni au *saz* sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=naHGfWIPtJ4>

On peut la comparer à une version courante jouée Ashiq Hüsein Saraçlı, disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=KeveE2Rpgcl>.

raisonnable de considérer leur art comme relevant de la culture turcique et centre asiatique, (et assez proche de celui des bardes du nord du Khorasan), tandis que l'art du *muqam* se rattache à l'espace persan et arabe, et fut pratiqué par les Azéris d'Iran dans ses intonations originelles. Un indice en est le fretage des *tars* azéris (ou caucasiens) fabriqués en Iran, en partie pour l'exportation<sup>27</sup>, qui est identique à celui du *târ* persan : Do réP Ré mib miP mi Fa fa #(-) fa# solP Sol etc.



Un autre fait à prendre en considération, c'est que dans la partie sud de l'Azerbaïdjan, du côté iranien, les *dastgâhs* persans étaient chantés et joués sous leur forme originelle commune aux écoles d'Ispahan, Chiraz, Kerman ou Ghazvin. Bien que turcophone depuis longtemps, Tabriz était un important foyer artistique persan au moins jusqu'au 17e siècle, et de plus, à partir du 19e siècle elle fut le fief du prince héritier. A part les *ashiqs*, les musiciens y pratiquaient les mêmes *maqâms* que dans les autres provinces d'Iran. Certains d'entre eux furent très appréciés en dehors de leur province. Réciproquement un des plus fameux chanteur iranien, Eqbâl Soltân Âzar (1866-1971) qui était azéri mais chantait en style et langue persans, figure en bonne place à la fois dans le panthéon de l'Iran et dans celui de la République d'Azerbaïdjan. De nos jours, certains musiciens azéris d'Iran choisissent d'étudier au Conservatoire de Bakou, tandis que d'autres apprennent le *radif* persan, de sorte que les deux écoles coexistent plus ou moins dans la région de Tabriz.

#### *Le facteur politique*

Étant certain qu'il y a bien eu un changement d'intonations selon des directives officielles, il reste à s'interroger sur les motivations de ce phénomène, sans perdre de vue qu'il n'était sûrement pas à sens unique, mais bénéficiait d'une dynamique nationaliste propre aux jeunes États. Un novateur ou rénovateur comme Alim Qasimov, qui pourtant ne s'est pas beaucoup éloigné des normes, fut critiqué comme "iranisé". Ce qualificatif suggère que le *muqam* officiel du siècle dernier aurait contribué, non seulement à se rapprocher de l'Occident, mais aussi à se démarquer de l'Orient.

<sup>27</sup> Après l'expulsion des Arméniens d'Azerbaïdjan consécutive à leur occupation du Karabagh, les fabricants de *tar* devinrent rares dans le pays, mais la relève fut peu à peu assurée par des luthiers d'Azerbaïdjan iranien.

A l'époque soviétique, l'Azerbaïdjan qui était détaché de la Perse depuis un siècle, devint une nation du bloc soviétique. Il importait alors d'affirmer une identité nationale. L'expérience montre que pour ce faire, les deux moyens les plus efficaces sont les réformes de la langue et de la musique. L'exemple fut donné par la Turquie, avec un changement d'alphabet, une rénovation de la langue (de l'ottoman au turc moderne) et une politique musicale de "désorientalisation". On remarque que le changement d'écriture a souvent son parallèle dans le glissement des intonations. Ce fut le cas de l'Azerbaïdjan, ainsi que de l'Ouzbékistan et du Tadjikistan qui passèrent de l'alphabet arabe au cyrillique. Dans l'Azerbaïdjan soviétisé, on s'efforça d'adapter la musique aux normes occidentales : intervalles, modes, instruments, "orchestralisation", ce qui a ouvert de nouveaux espaces musicaux. En revanche, du côté de l'Azerbaïdjan iranien, l'écriture et les modes n'ont pas changé. L'indépendance et le passage du cyrillique au latin ont préparé le terrain du revivalisme : "anciens *maqâms*" *qadim muqam* contre *soviet muqam*, pour reprendre l'expression de M.S. Cela s'est également passé, mais plus discrètement et plus récemment en Ouzbékistan, comme on l'a vu plus haut. En revanche, au Tadjikistan où l'on a maintenu le cyrillique, les intonations n'ont été aucunement remises en question<sup>28</sup>.

#### *Des consignes strictes*

De plus, de 1925 à 1950 environ, l'art du *Muqam* fut marginalisé par l'idéologie soviétique. Très peu d'enregistrements furent réalisés à cette période. Quand Nariman Memedov publie en 1962 les notations de quelques *muqams-dastgâh*, il doit faire comme si elles sont destinées au piano, avec deux portées et deux clefs, mais sans trace de poly- ou diphonie, sans aucun signe tel que demi bémol ou "quart de bémol" que l'on trouve au Proche-Orient, en Iran ou même chez les Uyghurs.

Selon M.S., on décréta en 1925 que les *muqams* ne devaient pas suivre les intonations zalzaliennes persanes et arabes. Il en avance pour preuve la photo d'un paquet scellé avec l'interdiction de l'ouvrir, contenant un enregistrement historique (probablement vocal et instrumental) conservé aux Archives sonores nationales. En conséquence, de grands chanteurs comme Jabbar, Sayid Shushinsky, Mashadi Mahmad, Kechachi Mahmad, Eslam Abdullaev, ne furent plus enregistrés car ils refusèrent de se plier aux directives concernant les intonations. L'un d'eux cependant joua le jeu : ce fut Khan Shushinsky (1901-1979, sans parenté avec Sayid Shushinsky), un chanteur de talent originaire du Karabagh. Lors d'une assemblée des chanteurs mentionnés qui avaient été ses maîtres, il fut

---

<sup>28</sup> Toutefois on a reconnu la spécificité des intervalles du *dutorche* ou *dombra* (petit luth des bardes, à deux cordes), peut-être parce qu'il ne possède pas de frettes qui pourraient matérialiser une échelle particulière.



blâmé pour avoir chanté le *muqam* Shur selon les directives officielles. Ils déclarèrent : "ce que les Soviétiques voulaient de nous et avons refusé, toi tu l'as fait", et ils lui collèrent le sobriquet de "soviet Khan".

Quelles qu'en soient les motivations, des directives du même ordre étaient appliquées dans toutes les cultures du sud de l'empire soviétique. Par exemple, deux luths du Pamir Tadjik, le *rubab* et le *tanbur*, étaient interdits en raison de leur aura religieuse. On raconte même que des musiciens ouzbeks avaient été punis pour avoir joué d'un luth fretté à l'ancienne manière. Il est donc clair que le choix esthétique de M.S., est aussi idéologique, mettant en cause la culture musicale soviétique dont les effets sont toujours sensibles. Les maîtres formés dans un cadre officiel ont complètement assimilé les versions "soviet" des *muqams* et contestent les tentatives de restauration. De leur côté, les musicologues d'Azerbaïdjan ne semblent pas se poser de question sur le changement d'intonation, ou même seulement en avoir connaissance. Ils parurent très étonnés lorsque durant un colloque à Bakou, je leur fit entendre un enregistrement des années 1920, du *zarbi muqam* Karabagh Shekastesi, devenu une sorte d'hymne national après l'occupation du Karabagh par l'Arménie<sup>29</sup>. Ce chant que tout le monde connaît, est couramment harmonisé et joué par un orchestre symphonique. Cependant il y a un siècle il se chantait sur un mode bien zalzalien du genre Afshâri persan, avec sa modulation en 'Arâq, comme on l'entend sur un 78 tours de Kechachi Mahmad (1864-1940).

Aussi il n'y n'a pas plus de raison de douter des arguments des revivalistes que de s'en tenir à l'opinion des musicologues de la vieille école. Nous prendrons donc acte du discours et des arguments de Mahmud Salah, tout en gardant un esprit critique, mais aussi en se fiant à notre oreille pour apprécier ses démonstrations.

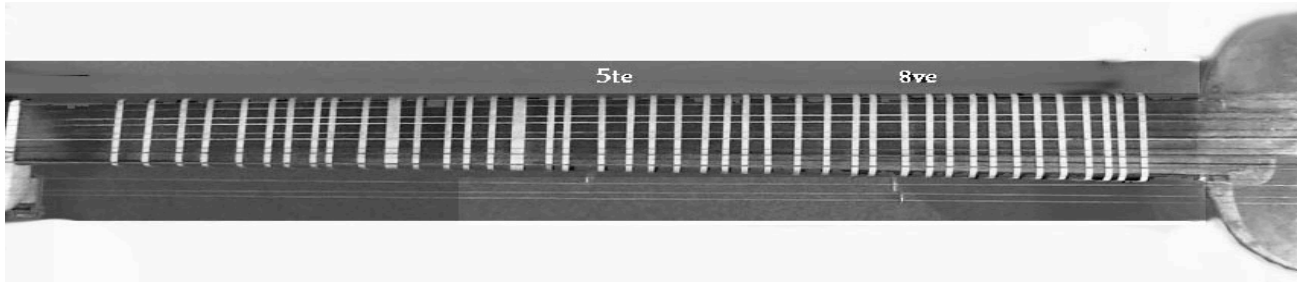
### *Un ton subversif*

Lors d'une troisième rencontre avec Mahmud Salah en Octobre 2017, il me présenta la forme achevée de son système, qui comporte maintenant 30 frettes à l'octave soit trois de plus qu'auparavant<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Une version accessible, est chantée par Sakina Ismailova sur : [https://www.youtube.com/watch?v=6\\_KLy7Fx7kg](https://www.youtube.com/watch?v=6_KLy7Fx7kg)

<sup>30</sup> Il semble que certaines frettes sont ajoutées non pour la corde aiguë mais pour la corde inférieure, une quarte en dessous. Par exemple si on dispose d'un ton mineur en haut du manche, il faut pouvoir aussi le trouver en bas du manche. Dans ce cas, le degré Sol moins 1 comma ne sert qu'à jouer un Ré moins 1 comma sur la corde inférieure. De plus, certaines frettes sont utiles seulement à des transpositions. Sous cet angle, les 30 frettes sont en nombre supérieur à l'échelle générale de sons des *muqams* anciens, qui pourrait se suffire de 25 ou 26.



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. De fait, son oreille est très fine, et tout ce qu'il perçoit, il peut le chanter avec précision, ce qui lui a permis de former quelques chanteurs et musiciens. Il le prouve en commentant, entre autre exemple, une superbe interprétation de Chahargah-Muhkalif par le grand Sayid Shushinsky (1889-1965), accompagné au *tar* et au *kamanche*. Or le de *tariste*, qui n'est autre que Bahram Mansurov, n'arrive pas à suivre le chant car son manche est fretté selon le nouveau système officiel, et il ne peut qu'égrèner quelques notes ou petits motifs entre les phrases du chant. Le *kamanche* de son côté, parvient mieux à suivre le chant car il n'a pas de frettes <sup>31</sup>.

M.S. conteste ce qui est affirmé partout, à savoir que le *tar* persan à cinq cordes fut transformé en *tar* caucasien à onze cordes par Sadiq Asadollah vers 1880. Selon lui la photo qui est exhibée partout a été truquée, et la transformation de l'instrument aurait été l'œuvre de Uzayr Hajibekov (1885–1948). Ceci reste à vérifier, car la forme avait déjà changé à la fin du 19e siècle, et d'ailleurs de quelle transformation s'agit-il ? De la position des frettes ou du nombre de cordes ? Plus pertinent et fondé est l'argument des liens discrets avec la tradition persane : on savait qu'un grande maître du *tar*, Mirza Faraj Rzayev (1847-1927), avait travaillé avec un certain Ali de Shirâz (un Azéri de Chiraz) dont M.S. possède une photo. Mirza Faraj resta fidèle au *târ* persan, ce qui veut dire qu'il en ajustait les *parde* en mode zalzalien. Il existe de lui une seule photo publiée avec un *tar* caucasien, mais il n'a pas de plectre en main, ce qui suggère qu'il posait pour le photographe. Mahmud Salah explique qu'en public il jouait le *tar* caucasien mais chez lui, le *tar* persan.

#### *Plus de frettes, plus de cordes*

Cette pléthore de *parde* pouvait être quelque peu limitée par l'ajustage des frettes mobiles en fonction des pièces jouées. Mais le frettage proposé a aussi pour fonction de fixer le système, d'afficher sa complexité, sans préoccupation pratique, d'autant que M. S. n'en joue pas

---

<sup>31</sup> Les commentaires de M. Salah à l'écoute de cet enregistrement ont été saisis en vidéo et montrés lors de la conférence.

lui-même. Il y a là un aspect démonstratif : leur nombre rend le jeu plus difficile, ce qui accroît l'impression de maîtrise et de virtuosité. Dans le même esprit, Mahmud Salah a augmenté le nombre de cordes de résonance du *tar*. Jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> s. le *târ* persan, en usage dans le Caucase avait deux doubles cordes plus une grave. D'un coup, les Azéris ont doublé la grave à l'octave (ce que les Iraniens feront aussi à partir de 1915 environ), et rajouté une sur-grave, plus deux chanterelles jouées à vide. Ces doubles chanterelles sont tendues par une seule cheville, ce qui n'en facilite pas l'accordage, aussi certains les séparent de sorte que l'instrument possède 11 cordes et 11 chevilles (au lieu de 9). Acoustiquement, ces cordes supplémentaires ne profitent aucunement aux intonations zalzaliennes mais renforcent les premiers degrés de la série des harmonique (octaves, quintes, tierces). De plus, dans l'accord de base, toutes les cordes sont en Sol ou Do, alors que sur le *târ* persan les trois rangs de cordes du s'accordent de huit façons différentes, ou davantage, selon les modes. Pourtant M. S. préconise d'ajouter encore deux cordes de résonance pour arriver à 13 cordes dont 3 doubles seulement sont mélodiques. Ainsi cette surenchère de cordes et de frettes aboutissant à une sorte d' "archi luth" ou "archi *târ*", ne semble pas servir la cause qu'il défend.

#### *A l'oreille seule*

L'échelle officielle n'engendre pas seulement des changements d'intonation, mais conduit à un appauvrissement de la diversité modale. Avec le nouveau "tempérament", plusieurs *muqams* sont réduits aux mêmes gammes ou pentacordes : Bayat-i Tork, Dogah, Eraq, Mahur, Rast, Bayat-i Qajar, Qatar, Zemin khare, Choban bayati ne se différencient plus que par leurs structures et motifs, ce qui uniformise en conséquence les compositions dans ces *muqams*. L'objectif essentiel de Mahmud Salah est de rétablir la diversité des intonations ou disons des couleurs modales en disposant d'une palette plus nuancée.

Techniquement, sa démarche semble empirique et ses outils d'analyse sont limités. Il ne se réfère pas aux théories de la gamme, et n'utilise pas les désignations de comma, de limmas, apotomes ou autre ditons, mais utilise le terme "*sent*" *parde* ("*frette cent*") pour désigner des degrés de la gamme diatonique abaissés (approximativement) d'un ou deux commas par rapport aux degrés tempérés. Dans son tableau, l'indication k équivaut à *koron* ("demi bémol" en persan) pour marquer un degré est abaissé par rapport à sa position tempérée.

Pärda №	mm.	Cents	Bemollu Notlar
0	00	00	G <sub>1</sub>
1	35	94	D <sub>b</sub>
2	52	142	D <sub>b</sub> <sup>(6)</sup>
3	65	179	D <sub>b</sub> <sup>(6)</sup>
4	74	205	D
5	88	247	D <sup>(6)</sup>
6	99	279	D <sup>(6)</sup>
7	107	305	E <sub>b</sub>
8	116	334	E <sub>b</sub> <sup>(6)</sup>
9	122	353	E <sub>b</sub> <sup>(6)</sup>
10	134	390	E
11	146	430	E <sup>(6)</sup>
12	152	452	E <sup>(6)</sup>
13	164	493	F
14	172	521	F <sup>(6)</sup>
15	183	560	F <sup>(6)</sup>
16	193	597	G <sub>b</sub>
17	202	630	G <sub>b</sub> <sup>(6)</sup>
18	207	647	G <sub>b</sub> <sup>(6)</sup>
19	222	705	G
20	230	739	G <sup>(6)</sup>
21	238	769	G <sup>(6)</sup>
22	247	808	A <sub>b</sub>
23	256	846	A <sub>b</sub> <sup>(6)</sup>
24	264	879	A
25	271	912	A <sup>(6)</sup>
26	279	947	H <sub>b</sub>
27	290	998	H <sub>b</sub> <sup>(6)</sup>
28	299	1040	H <sub>b</sub> <sup>(6)</sup>
29	301	1050	H
30	317	1126	H <sup>(6)</sup>
31	329	1190	G <sub>2</sub>

Sans entrer dans les détails, on remarque un ton médian (réP) de 142 c./35,5s/ qui est plus bas que celui de Malik Mansurov, et un ton mineur (10/9, 179 c.) plus haut d'environ un comma par rapport à la position officielle. Un autre ton médian ré-miP correspond à celui donné par M. Mansurov : 149c./37s., soit le milieu de la quinte, une position déjà donnée par Fârâbî.

Evidemment, pour un examen plus détaillé il faudrait savoir, comme l'expliquait Malik Mansurov<sup>32</sup> à quel *muqam* et à quel usage chaque frette est destinée, et s'il elle sert à la première corde (comme la frette 18), à la seconde, ou aux deux. Par exemple le *mâye* (mode de base) de Shur se joue (mi) fa SOL lab sibb DO réb, avec une tierce extrêmement basse et en conséquence un très grand écart entre la tierce et la quarte.

fa	SOL	lab	Sibb	DO	réb
	200c.	94c.	85c.	321c.	94c.

Ce tétracorde est très loin des formes habituelles, persanes ou autres<sup>33</sup>, mais après ces motifs quasi chromatiques, on fait entendre une tierce moins serrée. D'autre part le sibb est souvent agrémenté d'un glissé vers le haut, atténuant l'impression de chromatisme.

M.S. donne à entendre les fines nuances qui justifient la multiplication des frettes du *tar*, en faisant jouer et en fredonnant lui-même le *muqam* Homâyun et ses *shu'bas* Shushtar et Bakhtiyari, ainsi qu'Esfahan. Tous les quatre appartiennent à la famille désignée par Hijâz dans le système arabe, caractérisée par un ton augmenté . (MIP fa# ou LAP si).

Ré	miP	fa	SOL	LaP	si	Do	Ré	mib	fa	sol	lab
----	-----	----	-----	-----	----	----	----	-----	----	-----	-----

Ou :

La	siP	do	RE	MiP	fa#	SOL	La	sib	do	ré	mib
----	-----	----	----	-----	-----	-----	----	-----	----	----	-----

En Iran d'où ils ont été importés, ces *maqâms* et *gushes*, se jouent les mêmes positions, excepté en Esfahân dont la note sensible (fa#) doit être un peu moins haute qu'en Homâyun (un apotome ou plus pour l'intervalle

<sup>32</sup> Dans notre article cité, sur Academia.edu

<sup>33</sup> Mais on s'approche des intonations du *tanbur* kurde iranien qui use fréquemment du chromatisme, comme les *maqâms* Tarz ou Kâkâ Redâ'i.

fa#-sol). Quant à M.S., il préconise d'utiliser des frettes intermédiaires pour différencier les trois séquences de Homâyun. De fait, Shushtar et Bakhtiyâri sont des modèles mélodiques du Fars, entrées au 19<sup>ème</sup> siècle dans le répertoire canonique. Aussi, si l'on se réfère à leur interprétation locale, vocale ou jouée au *ney*, le cadrage de ces *ghushes/sho'bes* dans l'échelle du *maqâm (dastgâh)* Homâyun ne rend pas leur saveur originelle. Le maître de *ney* Mohammad Musavi (originaire du Fars) nous en fit un jour la démonstration, avec un LaP nettement plus haut.

### *Final*

Ce ne sont là que des aperçus parmi tous les *muqams* et *sho'bes* révisés et commentés par Mahmud Salah, qui méritent d'être examinés en détail et testés par les praticiens des *muqams*. Mais ceci, à la condition de se garder du préjugé qui a motivé bien des changements à l'ère moderne, préjugé selon lequel les arts du Beau sont soumis comme la science la technique à l'exigence de progrès, et que les techniques musicales empruntées à l'Occident feraient progresser la musique orientale. Un tel préjugé, une fois inversé, pourrait conduire à juger les formes anciennes comme plus "vraies" et meilleures que les nouvelles, et à voir dans le progrès annoncé la conséquence d'une perte. L'appréciation esthétique est une affaire de goût et d'éducation. Chaque musique trouve son public, et la diversité de genres, de styles, et d'options, fait la richesse d'une culture où chacun est libre de ses choix. Cela dit, la médiatisation massive de la musique et des artefacts sonores sous toutes leurs formes (variété, muzak, musique de film, *jingles*, claviers, etc.) conditionne considérablement ces choix. Dans l'état actuel de l'écologie acoustique, la préservation des intonations anciennes correspond à une prise de position, un acte de résistance face à l'hégémonie culturelle des *Global Powers* (Occident, Chine, Russie, Inde...), qui imposent des normes industrielles et formatent les gammes, les rythmes, et même les timbres.

Avec l'indépendance de Azerbaïdjan acquise en 1991<sup>34</sup> on commença à se dégager de l'emprise de la culture Russe. On passa du cyrillique au latin, et l'art du *Muqam* fut promu en étendard national, largement exporté (notamment par Qasimov accompagné des frères Mansurov), consacré par l'UNESCO, soutenu par la Première Dame, mais aussi exposé à la critique et à la réforme consécutives à la réappropriation de son passé occulté. A l'échelle de l'Histoire, un tel devenir a certainement été celui de bien des traditions, car comme l'écrit Platon : « Nulle part les modes de la musique ne sont ébranlés sans que ne soient ébranlés par le fait même les lois politiques les plus élevées » (*La République* IV-424 c, p. 222). Et inversement.

---

<sup>34</sup> L'Azerbaïdjan fut le seul pays du bloc soviétique qui se révolta (1990) et lutta pour cette indépendance, que les autres obtinrent sans l'avoir demandée, voire souhaitée.