

Nicolas ÉLIAS : *Lavta, Étude pour un Luth d'Istanbul*

Istanbul : Les Éditions Isis/IFEA collection Les Cahiers du Bosphore 2012

Ruben Tenenbaum



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2085>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 283-286

ISBN : 978-2-88474-295-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Ruben Tenenbaum, « Nicolas ÉLIAS : *Lavta, Étude pour un Luth d'Istanbul* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 20 février 2014, consulté le 09 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2085>

Ce document a été généré automatiquement le 9 septembre 2021.

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

Nicolas ÉLIAS : *Lavta*, Étude pour un Luth d'Istanbul

Istanbul : Les Éditions Isis/IFEA collection Les Cahiers du Bosphore 2012

Ruben Tenenbaum

RÉFÉRENCE

Nicolas ÉLIAS : *Lavta*, Étude pour un Luth d'Istanbul, Istanbul : Les Éditions Isis/IFEA collection Les Cahiers du Bosphore 2012. 121 p., ill. n.b.

- 1 Les familles ont souvent en leur sein un être qui déroge au devenir commun mais dont le parcours est bien souvent révélateur de l'histoire et du fonctionnement familial. En s'intéressant au *lavta*¹, « luth mineur » de la tradition stambouliote, Nicolas Élias interroge en réalité un siècle de musique qui n'est pas resté indifférent aux événements historiques, chute de l'Empire Ottoman et construction républicaine, génocide, échange de populations...
- 2 Loin des classifications organologiques du passé, cette étude nous parle des hommes, des musiciens. L'ethnographie qui est au cœur de l'ouvrage révèle de l'auteur une réelle connaissance des cultures étudiées qui alliée à des concepts philosophiques comme le « territoire » ou le « devenir mineur » donne à voir le « fait social total » décelable derrière l'instrument.
- 3 L'ouvrage est composé de quatre parties dont les deux premières proposent une étude d'anthropologie historique musicale, sur une période couvrant la fin de l'empire ottoman et les premières décennies de la République Turque. La troisième partie rend compte des mouvements de l'instrument et des musiciens entre Istanbul et la Grèce et de ce qui constitue son actuel renouveau pour enfin aborder les questions de jeu : ce sont elles en effet qui fondent son identité, inscrivant le *lavta* dans une aire musicale tout en créant de nouveaux territoires en fonction des usages qu'en font les musiciens.
- 4 Il semble que le *lavta* soit bien originaire d'Istanbul, où il aurait profité, à l'ombre du *tanbûr*, luth à manche long sacré « roi de la musique d'art ottomane », de la disparition

momentanée du *oud*. Cependant, à la fin du XVIII^e siècle le *lavta* est représenté sur un tableau aux côtés du *kemânçe-i rûmî*, la vièle² des Rûms (Grecs orthodoxes), dans un contexte de divertissement. Cela incite l'auteur à penser plutôt ce duo comme une variante stambouliote de la vaste tradition égéenne du duo vièle/luth. De là, on peut imaginer un jeu d'accompagnement vigoureux alternant accords et mélodies. Le répertoire, pour léger qu'il soit, utilise pourtant le langage des *makam* (d'où le fretage identique à celui du *tanbûr*), et ses interprètes, souvent issus de longues lignées de musiciens rûms, parfois appelés au palais, ont laissé leur empreinte dans le répertoire classique.

- 5 En parallèle à cette pratique du duo propre au cabaret, dont nous n'avons pas de trace sonore et qui a disparu au début du XX^e siècle, le *lavta* connaît son heure de gloire dans les mains de Tanburi Cemil Bey. Ce musicien, compositeur, virtuose du *tanbûr*, et passionné de musique populaire, a entre autres donné ses lettres de noblesse au *kemençe*, depuis parfaitement intégré aux ensembles classiques. Dans la même logique, parmi ses nombreux enregistrements, il choisit le *lavta* à trois reprises pour la pratique du *taksim*, lui offrant donc un nouveau rôle, celui de soliste. L'auteur entrevoit là une esthétique nouvelle, une recherche de modernité au sein de la culture populaire d'Istanbul, alors que les institutions traditionnelles, le palais notamment, ne remplissent plus leurs obligations. Si les élites regardent vers l'Occident, les enregistrements de Cemil Bey ancrent la musique classique plus profondément en Istanbul. Ils sont d'ailleurs l'unique raison de la sauvegarde du *lavta*. En effet, les musiciens des générations suivantes ont continué d'en jouer par identification au maître. Le répertoire initial du duo *lavta/kemençe* a donc disparu et n'est restée que la pratique de la musique classique qui pourtant demeure marginale, le *lavta* éprouvant des difficultés à concurrencer le timbre racé du *tanbûr*.
- 6 Attribuer la survie du *lavta* à l'unique Cemil Bey serait pourtant négliger l'influence de son propre fils, Mesut Cemil, qui prend la tête de la Radio d'Istanbul à la fin des années 1930 après une période difficile pour la musique ottomane. En effet, l'idéologie nationaliste qui avait mené à la création de la République en 1923 rejette fermement tout l'héritage ottoman. Ainsi le Conservatoire ferme ses portes et la diffusion de la musique classique est interdite en 1934. Quand l'interdiction est levée en 1939, il s'agit d'élever la « musique d'art turque » au rang des musiques occidentales. Pour ce faire, de larges chorales où le nombre d'instruments est accru sont formées, et il est clair que le *lavta*, du fait de ses propriétés acoustiques, n'y trouve pas sa place. Par contre, Mesut Cemil nourrit également un désir de « patrimonialisation un brin nationaliste » qui le pousse à enregistrer à nouveau le *lavta*, cette fois-ci en ensemble, et à former celui qui restera longtemps l'unique joueur de *lavta* de la Radio d'Istanbul, Kenan şavklı.
- 7 Le cas de ce dernier est remarquable car il est le seul qui ait reçu un enseignement direct de l'instrument. Tous les autres musiciens qui l'ont pris en main sont des autodidactes, le plus souvent joueurs de *tanbûr*, inspirés par Cemil Bey. Ces raisons suffisent-elles à expliquer le regain d'intérêt à l'égard du *lavta* au cours des vingt dernières années ? Nicolas Elias nous invite à regarder vers la Grèce.
- 8 L'instrument, s'il était au XIX^e siècle l'apanage des Grecs d'Istanbul, avait déjà disparu lors de leur arrivée en Grèce. Sa réintroduction est le fait de Ross Daly, musicien irlandais installé en Crète qui, depuis la fin des années 1980, le fait travailler à ses élèves ; ces derniers sont devenus ainsi les artisans du retour des Grecs vers la culture ottomane, plus précisément les musiques classiques et populaires d'Izmir et d'Istanbul.

Pour la plupart, ce sont des musiciens urbains, d'Athènes et Thessalonique notamment, dont l'histoire familiale est souvent liée à l'Asie Mineure. Les passages à « la Ville » sont monnaie courante dans leur apprentissage et ces jeunes musiciens représentent souvent la seule occasion d'entendre le *lavta* en concert à Istanbul. Le *lavta* constitue en quelque sorte pour les Grecs la porte d'entrée vers la musique ottomane grâce à son fretage qui facilite la formation de l'oreille, mais aussi parce qu'il représente un espace non occupé par les musiciens turcs. Il paraît donc plus simple de se faire une place et de créer une identité musicale et stylistique reconnue. Il faut noter aussi que la Grèce a semblé réussir au *lavta* dans le sens où il n'est plus cantonné à un unique répertoire, mais se retrouve aussi bien dans les genres cités que dans des projets plus expérimentaux. En un mot, « la Grèce s'est appropriée la pratique du *lavta* » (p. 64).

- 9 Toutefois, la Grèce ne s'est pas totalement émancipée de la Turquie. Le va-et-vient continue car les instruments sont toujours fabriqués à Istanbul. Si, jusqu'aux années 1930, la lutherie était le monopole des Grecs et des Arméniens, le savoir-faire est passé aux Turcs sans jamais arriver en Grèce, le *lavta* ayant déjà disparu quand le dernier artisan a quitté la Ville.
- 10 Pour parler de cet instrument fabriqué dans un pays et joué dans un autre, l'auteur s'appuie sur la philosophie : l'instrument produit du « territoire ». En effet, le fretage du *lavta* permet de jouer toutes les intonations du *makam*, ce qui n'est le cas d'aucun luth grec. Cependant la finalité n'est pas la transposition de la musique turque en Grèce mais bien la re-création d'une identité ou du moins d'un patrimoine d'Asie Mineure. Ici, les concepts de Deleuze-Guattari permettent de décrire le devenir « forcément mineur » (p. 73) du *lavta*, car s'il « passe plus furtivement les douanes » (p. 75), il n'a pas l'envergure en terme de timbre pour égaler le *tanbûr* ou le *bouzouki*. C'est d'ailleurs ce caractère mineur qui lui permet de voyager entre Athènes et Istanbul.
- 11 Par l'étude détaillée du fretage, Nicolas Elias montre que les intervalles du *lavta* « opèrent une territorialisation de l'instrument, non pas sur un territoire géographique (Istanbul), mais stylistique, le *makam* stambouliote ». Pour ce faire, il enracine l'instrument au sein d'une tradition ininterrompue en Turquie et retrouvée, reconstruite en Grèce.
- 12 Si les deux traditions ont en commun la langue du *makam*, le geste musical, le jeu de plectre les différencient. Il n'existe pas réellement d'école de *lavta* qui dicterait la technique de jeu : on observe donc que la technique et l'expressivité varient en fonction de l'origine musicale des interprètes. À un jeu purement mélodique tout en retenue, directement influencé par le *tanbûr*, s'oppose un jeu plus proche du *oud* ou du *laouto* où la main droite, plus libre, autorise une plus grande intensité. Toutes ces possibilités inspirées de tous les gestes de luth du pourtour de la Méditerranée sont vues par l'auteur comme autant de territorialisations en puissance. Si les gestes s'opposent, ils sont aussi le signe d'un mouvement qui les rapproche. Ainsi l'auteur imagine le *lavta* comme un « devenir-*laouto* du *tanbûr* » en Turquie et à l'inverse un « devenir-*tanbûr* du *laouto* » en Grèce.
- 13 Le *lavta* aurait donc toujours été, du moins depuis Cemil Bey, une passerelle entre les musiques. Sa pratique, jamais vraiment stabilisée bien qu'évoluant très lentement, serait comme le gage de sa pérennité.
- 14 Il est dommage que les répertoires de cabarets ne soient pas plus longuement évoqués car, si certaines pièces ont bien disparu, il n'est pas certain que les nombreux morceaux comportant des toponymes dans leur titre ne fassent pas partie du corpus. Cependant,

l'étude bien documentée de Nicolas Élias, qui montre clairement la causalité entre les événements historiques et les problématiques actuelles, semble le fruit d'une ethnographie sensible.

NOTES

1. Qu'on ne confondra pas avec le *laouto*, son cousin grec à cordes en métal, et plus grand, qui accompagne souvent les vièles.
2. Il s'agit de cette vièle à forme de rebec, que l'on trouve également dans les régions égéennes et balkaniques sous le nom de *lyra*, *gadulka*, et non du *kemençe* de la Mer Noire.