

Hassan TABAR : *Le Santur persan*

Paris : Paul Geuthner, 2013

Zia Mirabdolbaghi



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2194>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014
Pagination : 295-297
ISBN : 978-2-88474-355-6
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Zia Mirabdolbaghi, « Hassan TABAR : *Le Santur persan* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2014, consulté le 13 mai 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2194>

Hassan TABAR: *Le Santur persan*

Paris: Paul Geuthner, 2013. 280 p.

Né à Qazvin en Iran et résidant en France, l'auteur est musicien, joueur de *santur*, mais aussi docteur en musicologie et membre de la Société française d'ethnomusicologie. L'ouvrage, outre l'introduction, est réparti en sept chapitres, traitant de questions historiques et organologiques, du rôle des maîtres, de l'apprentissage et l'enseignement de l'instrument et des répertoires. Il est complété par un DVD d'illustrations sonores émanant de différents maîtres et interprètes, notamment de l'auteur, ainsi que de photographies, de graphiques, de transcriptions et de références bibliographiques et discographiques.

La démarche de Hassan Tabar mérite une attention particulière car elle se distingue de la plupart des écrits sur la musique savante de l'Iran par son originalité et la diversité de ses angles d'approche. Dès l'introduction, l'auteur, conscient de la rareté des documents fiables sur les origines du *santur*, exprime des réserves quant au moment de son apparition en Iran. Il développe cette question dans d'autres chapitres, en mentionnant la présence de ce type d'instrument sous diverses formes, à différentes époques, dans de nombreuses cultures musicales aussi bien asiatiques qu'orientales et occidentales. Faute de preuves concluantes, il examine aussi les indications figurant dans certains manuscrits bibliques en araméen et en hébreu, qui rattachent le *santur* à la famille des psaltériens sans pour autant apporter de véritables indices. On trouve par ailleurs quelques informations sur le *santur* dans quelques anciens traités de musique. Mais elles ne répondent pas aux questions de l'origine de l'instrument et de l'époque de son introduction en Iran.

Un autre point mérite un commentaire: il s'agit de l'utilisation délibérée par l'auteur du terme « musique persane » plutôt que « musique iranienne »: choix qu'il justifie en référence aux concepts de « miniature persane », de « langue persane » ou de « tapis persan ». En effet, on constate depuis quelque temps chez les musiciens de la diaspora iranienne une tendance à privilégier ce qui sonne « persan », plutôt qu'« iranien ». Malgré les arguments de l'auteur, il conviendrait d'analyser cette position d'un double point de vue sociologique et sémantique afin d'en décrypter les connotations. À titre indicatif, on utilise toujours en Iran l'expression *musiqi-e irani*, et non *musiqi-e parsi*.

Le chapitre qui traite des fabricants de *santur* et des luthiers fournit un large panorama de l'évolution de la facture instrumentale et des essais d'innovations dont elle fait l'objet. À titre d'exemple, l'introduction dans la structure du *santur* de certains dispositifs propres au *qanun*, en particulier d'une série de clapets destinés à faciliter le changement d'accordage et à résoudre ainsi en partie les difficultés de modulations inhérentes à l'instrument. Sans aborder la question de la pertinence de cette tentative, l'auteur montre la vitalité des luthiers iraniens, qui ne se contentent pas d'appliquer les savoirs traditionnels acquis, mais qui expérimentent des procédés originaux afin d'optimiser le potentiel organologique et expressif

de l'instrument. Il rappelle également un point très important, celui d'une lutherie encore artisanale et non standardisée en Iran, à l'instar de la facture des instruments baroques en Occident, jusqu'à l'époque contemporaine. Une remarque de l'auteur qui peut paraître anecdotique, mais qui intéressera le lecteur occidental, est celle concernant la « relation affective entre l'instrument et l'instrumentiste ».

L'introduction du chapitre concernant les maîtres du *santur* comporte des repères historiques sur la société et les mœurs des rois Safavides, sans toutefois identifier les maîtres de *santur* de cette période. L'auteur, s'appuyant sur les carnets de voyageurs européens, note l'existence de joueurs de *santur* à la cour de Shah Abbâs le Grand, entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle. Cependant, il souligne l'inégalité de traitement des musiciens, d'un règne à l'autre. Mettant à part le penchant de Shah Abbâs pour la musique, il affirme l'opposition à la musique de la majorité des rois Safavides et leur attitude répressive vis-à-vis des musiciens. L'auteur signale également la venue de musiciens géorgiens et arméniens à Ispahan, puis, après le règne de Shah Abbâs, l'émigration de musiciens persans vers l'Inde, sans évoquer le passage de nombreux autres à la cour des Ottomans, comme en témoignent pourtant les traités de deux érudits, Ali Ufki Bey (1610-1675) et Kantemiroglu (1673-1723), qui ont consigné les noms de musiciens venus de Perse et les compositions qui leurs sont attribuées. En revanche, la période Qâdjâr, plus récente, permet à l'auteur de signaler la présence à la cour de bon nombre de musiciens, dont certains originaires de diverses provinces, aux XVIII^e et XIX^e siècles. Contrairement aux Safavides, les Qâdjâr identifient souvent les musiciens présents à la cour selon leur rang et leur fonction. Quatre catégories de musiciens sont ainsi mentionnées : les amateurs éclairés, les musiciens de cour, les interprètes de musique légère et les mystiques.

Un autre intérêt de ce chapitre est la présentation biographique des maîtres et interprètes réputés du XX^e siècle. Hassan Tabar classe les joueurs de *santur* en cinq catégories : les maîtres de tradition orale, les « modernes » (les premiers transpositeurs), les contemporains (diplômés de l'Université), les « autodidactes » et la nouvelle génération. Il signale toutefois que certains musiciens n'entrent dans aucune de ces catégories. Ce chapitre fournit également de nombreuses informations sur la vie de plusieurs musiciens tandis qu'un tableau synoptique illustre de façon édifiante les liens entre les maîtres contemporains. Ainsi, lecteurs, étudiants et chercheurs occidentaux trouveront en général dans ce livre, et en particulier dans cette partie, un ensemble de données bien connues chez les musiciens et chercheurs en Iran. Le DVD présente le jeu de certains des musiciens mentionnés dans l'ouvrage. Mais aucune analyse stylistique et comparative du jeu des maîtres et interprètes ne vient compléter cette démonstration.

L'apprentissage et l'enseignement font l'objet d'un autre chapitre. L'auteur note les particularités du *santur* : possibilités réduites de modulation et de changement d'accord, difficulté de maîtrise des sonorités en raison du volume et des résonances.

Deux courants d'enseignement sont signalés : d'une part les filières publiques et officielles inspirées de méthodes empruntées aux conservatoires occidentaux, comme le recours aux partitions, et d'autre part le courant inspiré par la méthode traditionnelle orale, transmise de maître à disciple. Hassan Tabar souligne les vertus de l'enseignement traditionnel et établit une distinction entre les notions d'« élève » et de « disciple », le premier relevant du courant académique et le second de l'apprentissage traditionnel, tout en concluant qu'actuellement les professeurs enseignent plus généralement par l'intermédiaire de partitions, quoique certains d'entre eux combinent les deux méthodes. Quelques musiciens de renom, tels que Vaziri, Sabâ, Somaï, Boroumand, Safvat et Payvar, sont cités pour les spécificités de leur méthode de transmission et d'enseignement.

Dans le chapitre relatif aux répertoires, Hassan Tabar indique le passage du concept de *maqâm* à celui de *dastgâh*, terme qui désigne le système musical en vigueur, sans toutefois indiquer avec précision la date de ce changement. De même, il développe la notion de *radif* (suite des pièces modales), une démarche typique de la musique iranienne. Il signale à ce sujet l'existence de plusieurs hypothèses qui remonteraient au temps des Safavides. Sont en outre abordées dans ce chapitre les questions concernant l'existence de différents *radif* transmis par des maîtres des luths à long manche *târ* et *setâr*, ainsi que les difficultés techniques de leur interprétation au *santur* en raison des spécificités de cet instrument. Ce chapitre contient également plusieurs tableaux indicatifs, notamment celui consacré aux *radif* de différents maîtres.

Enfin, Hassan Tabar procède en conclusion à la critique des démarches de jeunes musiciens tentés par des aventures de type mondialiste qui, faute d'une connaissance approfondie du système musical authentique, se fourvoient dans la voie de l'acculturation.

De manière générale, cet ouvrage s'avère précieux pour les mélomanes passionnés de musiques orientales, les étudiants en musicologie ou en ethnomusicologie et les chercheurs occidentaux.

ZIA MIRABDOLBAGHI



Estelle AMY DE LA BRETÈQUE: *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les Yézidis d'Arménie*

Paris : Classiques Garnier, 2013. 230 p., liens audio et vidéo

Le livre très intéressant d'Estelle Amy de la Bretèque porte sur les lamentations et les récits épiques d'une communauté yézidie kurdophone établie en Arménie, qui célèbre de la même façon ses morts et ses héros à travers des « paroles mélodisées ». L'ouvrage de 230 pages est la version remaniée d'une thèse soutenue en 2010, fruit d'un an et demi de terrain. Ramassé, sobre et clair,