

CACHEMIRE. *Le sūfyāna kalām de Srinagar. Ustad Ghulām Mohammad Sāznavāz*

Enregistrement : Renaud Millet-Lacombe ; texte : Laurent Aubert, avec la collaboration de Paul Grant. 1 CD AIMP CVI/VDE-1410, 2013

Jean During



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2216>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014
Pagination : 329-332
ISBN : 978-2-88474-355-6
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Jean During, « CACHEMIRE. *Le sūfyāna kalām de Srinagar. Ustad Ghulām Mohammad Sāznavāz* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2014, consulté le 16 mai 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2216>

**CACHEMIRE. Le *sūfyāna kalām* de Srinagar.
Ustad Ghulām Mohammad Sāznavāz**

Enregistrement: Renaud Millet-Lacombe; texte: Laurent Aubert, avec la collaboration de Paul Grant. 1 CD AIMP CVI/VDE-1410, 2013

Cette réalisation est le fruit d'une collaboration entre Laurent Aubert, (ethnomusicologue indianiste), Paul Grant (musicien familier du Cachemire) et Renaud Millet-Lacombe pour une prise de son optimum. Au cours d'un séjour d'un mois à Srinagar en 2010, l'équipe a noué des liens avec les plus éminents représentants du *sūfyāna kalām*, notamment la famille Sāznavāz, lesquels en retour ont été invités à présenter leur art à Genève l'année suivante. Il y a lieu d'espérer que d'autres événements ou publications contribueront à faire connaître les musiques du Cachemire et à renforcer la position de leurs représentants au sein de leur propre société. En effet, parmi les traditions de musiques savantes d'Asie, le *sūfyāna kalām* est probablement la plus méconnue, tant des spécialistes que des amateurs de « musiques du monde ».

Le premier mérite de la publication est donc d'attirer l'attention sur cette musique de qualité dont par ailleurs les spécificités sont très intéressantes pour les musicologues. À ce jour on n'y avait accès que par l'ouvrage incontournable de Józef Pacholczyk (1996)¹, qui en fit un état des lieux plutôt pessimiste à la fin des années 1980 et en analysa les structures et le fonctionnement selon une méthode exemplaire. La consultation de Youtube ou d'autres sites Web sous la rubrique Cachemire, n'apportera pas grand chose de plus. On y verra les musiciens figurant sur la pochette du CD, et on découvrira au passage d'autres musiques de cette nation, d'accès plus aisé². De fait, le *sūfyāna kalām* (qui signifie « parole soufie ») est un des rares genres soufis qui ait échappé aux médias et été épargné par la mise en spectacle et la touristification. Il faut s'attendre toutefois à ce que sa revitalisation passe par le recours à des adaptations du cadre de la performance et de la transmission, le recours aux archives locales, et l'ouverture du répertoire canonique aux femmes³.

Cette musique sort donc peu à peu de l'ombre, ce qui induit la question: pourquoi y est-elle restée si longtemps? Cela tient à plusieurs facteurs,

¹ Dans le CD qui accompagne cet ouvrage on trouve notamment Ghulām Mohammad Sāznavāz, enregistré vingt ans plus tard par Laurent Aubert, ainsi que ses deux maîtres.

² Voir entre autres: <http://www.youtube.com/watch?v=zAZDWIYfaH8>. Depuis quelques mois, leur nombre a considérablement augmenté, mais il s'agit toujours de la famille Sāznavāz. Notons

que le terme *sūfyāna kalām* est appliqué aussi à des formes purement indiennes et qu'il ne faut pas le confondre dans cette rubrique avec le genre *sufi kalam* (chant soufi en version « légère »).

³ C'est notamment l'innovation du maître Yaqoob Sheikh, comme on le voit sur le site http://www.youtube.com/watch?v=CO_TUaaALV.

notamment le tarissement progressif des sources de transmission du répertoire au cours du XX^e siècle. Les grands maîtres Ghulām Mohammad Qalinbaf et Mohammad Abdullah Tibetbaqal ont toutefois pu passer le flambeau à Ghulām Mohammad Sāznavāz, qui a formé à son tour ses fils et sa descendance. Après une phase de déclin, le *sūfyāna kalām* trouve depuis quelques années un second souffle, dont témoignent les enregistrements de ce beau CD, ainsi que les commentaires et les photos qui l'accompagnent. Du côté de la réception, une raison de sa méconnaissance est probablement sa difficulté d'écoute : uniformité modale, lenteur des tempi⁴, apparence de fixité, redondance, ambitus restreint, absence de virtuosité vocale et instrumentale, uniformité des timbres avec au maximum les instruments *santūr*, *setār*, *sāz-e-kashmīrī*⁵, plus des *tabla*. Cela explique sans l'excuser qu'un responsable de l'Unesco avait rejeté il y a quelques dizaines d'années une demande de soutien pour la préservation du *sūfyāna kalām*, au prétexte qu'il n'en valait pas la peine... Pourtant, sans argumenter en faveur de la notion esthétique de « fadeur », qui donne leur sens à certaines formes liturgiques, une écoute attentive, notamment en situation, répond aux attentes des amateurs exigeants, et ce d'autant plus si l'on saisit le message transmis par les paroles (*kalām*). Ces chants spirituels, organisés en suites cohérentes (page 1 du CD) et étendues sur une nuit entière, plongent dans une douce méditation un auditoire de derivatives, de connaisseurs, de pieux musulmans et éventuellement hindous⁶, sans pour autant s'insérer dans un rituel religieux particulier (du moins de nos jours).

Une musique restée dans l'ombre, ou du moins dans des assemblées restreintes (*mehfil*), certes, mais aussi parce que ceux qui ont un rôle à jouer dans la connaissance et la diffusion des cultures musicales n'ont pas fait beaucoup d'efforts pour s'y intéresser, ce qui rend d'autant plus méritoire la réalisation de ce CD⁷. Cela peut se comprendre pour des raisons contingentes : la situation géopolitique et culturelle du pays, son isolement de l'Asie centrale au cours du XX^e siècle, son partage entre l'Inde et le Pakistan, ses spécificités linguistiques et religieuses, une situation politique jamais apaisée depuis plus de vingt-cinq ans. À l'écart des axes de circulation, niché dans les contreforts de l'Himalaya, le Cachemire n'est pas d'un accès facile, la vie y est dure et la situation toujours tendue.

4 Pour une meilleure compréhension des formes mélodiques et rythmiques nous avons accéléré le tempo de 30 ou même 50%, ce qui fait apparaître plus d'affinités avec des genres musicaux voisins. D'une manière générale, le changement radical du tempo est un facteur important de transformation du style.

5 Une vièle à pique similaire au *kamānche*, mais plus grande et dotée de cordes sympathiques. Il avait failli disparaître, mais il se répand à nouveau. Le *setār* est la forme ancienne du *sitar* indien, mais il est fretté diatoniquement, exactement comme le *tanbur* boukharien.

6 Un important transmetteur au XX^e siècle fut un pandit cachemirien (Pacholczyk 1996 : 41).

7 Les occasions d'entendre le *sūfyāna kalām* sont rares. En 1865, un ensemble du Cachemire a été en résidence en Perse, comme le témoigne une photo des archives impériales. Cent ans plus tard, en 1984, Ghulām M. Qalinbaf et ses disciples se produisaient à Berlin, à Paris et (ce n'est pas un hasard !) à Genève. De bons esprits ont rendu accessible ce concert historique sur un site, mais sans plus de documentation : <http://oriental-traditional-music.blogspot.fr/search/label/Ghulam%20Muhammad%20Qalinbaf>.

Le *sūfyāna kalām* reflète cette situation : entre *maqām* et *rāga*⁸, entre kashmiri et persan, entre soufisme et shivaïsme, entre fixité et flexibilité, il échappe aux catégories habituelles. Vu sous l'angle indien, c'est une tradition mineure, voire inférieure ; sous l'angle moyen-oriental, le *kashmiri maqām* (comme on le désigne aussi) est un hapax dans la grande famille du *maqām*. Ses représentants, quant à eux, affirment haut et fort son identité persane (concedant quelques éléments indiens), justifiée par des références à des sources historiques remontant à cinq siècles, et par la langue principale des poèmes (Rūmī, Sa'dī, Hāfez, Bīdel), que pourtant ils ne parlent pas ou plus. Cependant un rapide examen comparatif du système musical ne révèle pratiquement aucun lien avec le Moyen-Orient, mais plutôt quelques affinités avec l'Asie centrale (*maqām* boukharien et ouïghour). Presque tous les modes se ramènent à une gamme diatonique majeure⁹ de sorte que sur la quarantaine de noms de *maqām* recensés, il n'y a guère que Rāst qui soit clairement identique à ses variantes moyen-orientale et ottomane, et Segāh qui soit assez proche. Curieusement, tous les *maqām* finissent d'ailleurs en Rāst, une particularité mentionnée dans un opuscule du XIII^e siècle et citée encore au XVIII^e siècle, mais jamais constatée ailleurs.

Plus on s'y intéresse, plus les questions fusent. Le concept de *maqām* a-t-il évolué pour désigner non plus des gammes modales, mais des types mélodiques bien identifiés, ou la taxinomie ancienne a-t-elle été appliquée arbitrairement à un répertoire de mélodies¹⁰ ? Cette dernière hypothèse est mise en doute par le fait que le *sūfyāna kalām* est la seule tradition « maqāmique » où l'on chante encore sur des cycles extrêmement étendus (16, 22, 24, 32 temps), qui avaient cours il y a six siècles au Moyen-Orient et qui sont passés en Inde du Nord. Le traitement des vers persans sur ces cycles relève aussi, semble-t-il, d'un art antique qui aurait bénéficié de conditions de préservation favorisées par le contexte mystique. Les références aux interconnexions des modes (X dérivé de Z + Y, etc.), à leurs correspondances symboliques (heures du jour, voix des animaux, effets thérapeutiques) sont-elles tirées de traités du XVII^e siècle ou ont-elles été transmises oralement comme le suggère la notice du CD ? Dans le premier cas, il s'agit d'un recours à des données livresques pour consolider une tradition orale, et dans la seconde hypothèse, d'un exemple unique de transmission orale d'un savoir qui a perdu sa pertinence – à l'exception des correspondances avec les moments de la journée, qui fait que les *maqām-rāga* du soir ne sont jamais diffusés par la radio, où les enregistrements ont lieu aux heures ouvrables.

8 Sur les 47 *maqām*, 14 ont aussi un nom de *rāga*, mais leur contenu ne correspond à rien de connu. Sur ces correspondances dans l'Inde Moghole, cf. Karomat (2006).

9 Avec un septième majeure ou mineure. Quelques-uns ont une tierce mineure comme Mahur-Tilang (page 1).

10 On retrouve les éléments du système modal persan du XVI^e siècle, avec ses 6 *āvāz*, 12 *maqām*, 24 *sho'be*.

Ces quelques questions suffiront à donner un aperçu de l'étendue d'un vaste champ qui reste encore à découvrir en mobilisant des compétences interdisciplinaires, en particulier une connaissance des sources manuscrites (notamment indo-persanes)¹¹, tant historiques que musicologiques, des musiques voisines classiques et soufies, ainsi que des règles de vocalisation de la poésie. C'est la conclusion tirée d'un séminaire récent qui s'est tenu à Srinagar en 2013. Il y a des raisons d'espérer que ce CD d'un haut niveau artistique et d'une excellente tenue scientifique ouvre l'entrée du *sūfyāna kalām* et des autres genres du Cachemire dans une phase de reconnaissance des spécialistes et d'appréciation par un plus large public, au niveau tant local que global.

JEAN DURING

Références

- KAROMAT Dilorom
2006 «The twelve-maqam system and its similarity with Indian ragas (according to Indian manuscripts)», *Journal of the Indian Musicological Society* 36-37 : A special Issue on Indo-Iranian Music: Confluence of Cultures. Mumbai (India): 62-88.
- 2011-2012 «Some Aspects of Musical Interrelations Between India and Central Asia», *Journal of the Indian Musicological Society* 41 : 100-120.
- PACHOLCZYK Józef
1996 *Sūfyāna Musiqī. The Classical Music of Kashmir*, Berlin : Verlag für Wissenschaft und Bildung.



KENYA. L'obokano, lyre des Gusii

Enregistrements et texte : Stéphanie Weisser. 1 CD AIMP CVII/VDE CD-1414, 2014

Le disque consacré à l'*obokano* du Kenya dans la collection des Archives internationales de musique populaire confirme l'intérêt que porte Stéphanie Weisser à la famille des lyres. En 2006, elle publiait en effet dans la même collection *Les chants de bagana*, dédiés à la fameuse lyre éthiopienne¹². En tant qu'ethnomusicologue au Musée des Instruments de Musique de Bruxelles, elle travaille dans une perspective comparatiste en se concentrant sur une spécificité acoustique qui caractérise non seulement l'*obokano* et le *bagana* mais aussi le *sitar*, le *tan-pura* et l'*arpichordum*¹³. Il s'agit des sons grésillants produits grâce à un large chevalet constitué, pour l'*obokano*, de morceaux de tiges de roseaux collés sur la

¹¹ Un travail entamé par Dilorom Karomat (2011-2012).

¹² *Éthiopie. Les chants de bagana*. Enregistrements et texte : Stéphanie Weisser. 1 CD AIMP LXXVIII/VDE CD-1206, 2006.

¹³ Ces travaux s'inscrivent dans le projet de recherche «Altérateurs de timbre des cordophones» (Ministère de la Politique Scientifique belge).