

Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient

Les données nouvelles

Jean During



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2300>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1988

Pagination : 100-111

ISBN : 2-8257-0159-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Jean During, « Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 10 décembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2300>

CONSERVATION ET TRANSMISSION DANS LES TRADITIONS MUSICALES DU MOYEN-ORIENT

Les données nouvelles

Jean During

La conservation du patrimoine musical est sans doute le point le plus vulnérable des cultures traditionnelles : une mélodie oubliée ou abandonnée ne peut être redécouverte ou restaurée, elle rejoint le silence à jamais. Depuis sa fondation il y a près d'un siècle, la musicologie comparée a été confrontée à ce problème ; on aurait tort cependant de croire qu'il s'agit là d'un mal du siècle engendré par la modernité ou le choc de la rencontre avec l'Occident. Un rapide coup d'œil sur les musiques turque et persane nous montre que des pans entiers de leur histoire se sont effondrés (au XVIII^e siècle notamment) sans laisser de traces tangibles. Si les ethnomusicologues avaient existé à cette époque, ils auraient certainement prophétisé la disparition totale de ces musiques, comme cet artiste turc qui déclarait à l'un d'eux en 1970 : « Dans dix ans, il ne restera rien de notre musique » (Signell 1986). Il est vrai que de nombreuses traditions ont disparu à tout jamais ; toutefois, elles ont souvent été remplacées par de nouvelles formes qui, de nos jours, apparaissent éminemment traditionnelles. C'est notamment le cas de la musique persane qui a fleuri sur les ruines de la dynastie safavide à l'heure du renouveau Qâjâr au début du XIX^e siècle. Ces cycles de déclin et de transformations sont sans doute vieux comme le monde, mais à notre époque sont apparus des éléments entièrement nouveaux dont l'impact sur la transmission et le devenir des musiques traditionnelles reste à évaluer. C'est ce que nous essayerons de faire ici, en mettant l'accent sur un cas précis qui est celui de la musique d'art persane.

Fixer le répertoire : les notations musicales

La musique indienne possède depuis le II^e siècle av. J.-C. un système simple et efficace, représentant le nom des notes avec durées, silences et ornements. Les savants iraniens en avaient sans doute connaissance à travers des traités en persan rédigés en Inde à partir du XVII^e siècle. Du reste, Safiuddin (XIII^e siècle) et Qutbuddin Shirâzi, son émule, ainsi que Shamsuddin Saydawi al-Dhahâbi, un musicologue syrien du XIV^e siècle, tentèrent bien de transcrire

des mélodies dans différents modes, mais personne n'en saisit l'intérêt. Au Moyen-Orient, les premières transcriptions efficaces remontent aux ottomans Neyi 'Uthmân Dede (mort en 1729), et au prince roumain Kantemir-oghlu (mort en 1723), grâce auquel 350 pièces turques ont été conservées. (Curieusement, ces pièces n'intéressent guère les artistes contemporains qui les trouvent monotones et ennuyeuses, un peu comme en Europe on considèrerait, au XIX^e siècle, les compositions des siècles passés). Durant tout ce temps, les Iraniens ont ignoré complètement toute forme de notation, et ont, semble-t-il, perdu dès le XVII^e siècle les clefs de compréhension de la science musicale et acoustique qu'avaient exposée leurs illustres théoriciens. Ils n'ont jamais cherché à transcrire leur musique dans le but de la conserver. Avec l'introduction du solfège occidental à la fin du XIX^e siècle, ils ne manifestèrent guère plus d'intérêt pour cette question, et il fallut attendre la seconde moitié de ce siècle pour que soit publié le premier corpus complet des mélodies traditionnelles (Ma'rufî 1963), constituant le répertoire d'un maître ; cet ouvrage est par ailleurs rarement consulté.

Il est difficile d'imaginer ce que pouvait être une musique que les notations et la mémoire n'ont pu sauver. La lecture des anciens traités persans suggère l'existence de longues compositions destinées à des ensembles, utilisant volontiers des rythmes longs et complexes, comme il en reste toujours en Turquie (davantage, il est vrai, dans les livres que dans la pratique). Les motifs mélodiques étaient sans doute plus amples et faisaient moins usage de la répétition et de la symétrie que de nos jours. Il y a toutes les chances pour qu'un tel style ne soit pas apprécié de nos jours par le public iranien, pas davantage en tout cas que celui du monde turc et arabe ou de l'Asie centrale.

La constitution de corpus

Il semble qu'à la fin du XIX^e siècle, mesurant l'écart qui les séparait de la science musicale décrite dans leurs traités classiques, certains dépositaires de la tradition persane aient pris conscience de la dimension historique de leur culture. Ce fut également le cas en Turquie, cent cinquante ans après Kantemir-oghlu, où un Ra'uf Yektâ Bey sauva in extremis une grande partie du répertoire détenu par quelques maîtres, en particulier celui des derviches mevlevi. Plus récemment, un travail similaire fut entrepris par Yunus Rajabi qui reconstitua le *Shash-Maqâm* tadjik-uzbek. Pour l'Iran, tout était consommé depuis le XVIII^e siècle, mais une nouvelle tradition (qui conservait, bien entendu, des éléments de l'ancienne) fleurit dès le début du XIX^e siècle. Vers 1900, on comprit la nécessité d'organiser un corpus de mélodies et d'en faire *l'élément essentiel d'une transmission* trop souvent menacée par les vicissitudes de l'histoire. Ce corpus s'appelle le *radif*, concept qui recouvre divers aspects, mais que l'on peut définir comme un répertoire-modèle précis enseigné par un maître ou une école en particulier. Il est constitué de mélodies modales types, au nombre de deux à quatre cents, ordonnées en douze systèmes modaux. En dehors du *radif*, il existe un grand nombre de compositions, mais elles sont assujetties au modèle du *radif* et n'ont pas le même statut normatif.

Remarquons au passage que le système de la musique était exactement le même en Iran et en Azerbâyjân, mais que dans ce pays le répertoire n'a jamais été codifié d'une manière aussi systématique. Le concept de *radif* n'y existe pas, même si les maîtres enseignent plus ou moins un répertoire du même type. En un sens, le *radif* est une *crystallisation* d'un répertoire et de structures modales par essence assez souples, opérée par certains maîtres.

La multiplicité des *radif* restants ou des fragments indique que l'idée de modèle ne s'est imposée que progressivement. C'est surtout avec les classes très fréquentées de M. 'Abdollâh, H. Qoli, et pour la dernière période de Shahnâzi, Borumand, Davâmi et Karimi, que le *radif* s'est figé en modèle académique immuable, joué note pour note. Pour ces maîtres, le *radif* est une forme parfaite, et tout arrangement (omission, paraphrase) est d'emblée suspect. Certains d'entre eux se montraient intransigeants avec les élèves afin que le répertoire soit transmis avec la plus parfaite précision. Pour d'autres, un *radif* est un exemple particulièrement réussi de mise en forme des *gushe*, et toute performance doit approcher cette perfection, sans pour autant reproduire tel quel le modèle. Pour d'autres, enfin, ce n'est qu'un exercice destiné à apprendre la musique aux élèves. La réalité est que le modèle qu'ils enseignaient n'était qu'une partie — éventuellement simplifiée — de leur répertoire personnel, du potentiel des structures modales et de leur façon de jouer.

A côté de son caractère académique et de ses fonctions hautement didactiques et symboliques, qui le placent au centre de la tradition iranienne, le *radif* est donc souvent considéré avec une certaine distance qui en relativise l'importance ; ce fait a complètement échappé aux musicologues. Ainsi les mauvaises langues disent-elles que les maîtres ajoutaient indéfiniment des mélodies-types (*gushe*) de leur cru ou des variantes dans le but de conserver leurs élèves. N'importe quelle mélodie populaire un peu arrangée aurait acquis ses lettres de noblesse en se trouvant intégrée au mythique *radif*. Les élèves avaient l'impression d'accéder à quelque chose d'unique qu'on leur dévoilait fragment par fragment (*gushe* = « coin »). Lorsque mon maître, le regretté Shahnâzi, se décida enfin à m'enseigner un des modes du *radif*, je lui demandai, pour voir, à quand remontait cette version (arrangée, en fait, par son père) ; il répondit en levant l'index : « A trois cents ans ! » Ainsi donc, le mythe fonctionne fort bien, et seuls les esprits forts ou les libertins de la tradition osent mettre en question cette vénérable institution qu'est le *radif*. Bien entendu, c'est toujours avec une certaine condescendance que l'on considère l'interprète qui « joue *radif* », c'est-à-dire avec les matériaux et dans le style correspondant, sans faire preuve de liberté et de créativité. Mais quoi que l'on fasse, qu'on le suive ou qu'on le transgresse, on se situe toujours implicitement par rapport au *radif* et à son style. C'est aussi sa valeur de mythe qui a permis à la musique iranienne de survivre au creux de la vague qui suivit l'âge d'or, entre 1940 et 1970. On reprit alors conscience de l'existence de ce répertoire parfaitement organisé et de ses mélodies très subtilement et brillamment arrangées, de manière à contenir tout à la fois les principes esthétiques et théoriques de la musique iranienne.

Durant quelques années, on collecta les quelques versions subsistant, correspondant à des écoles ou des instruments différents, totalisant environ trente heures, plus des compositions en marge du *radif*. On les enregistra, on en transcrit certaines, et on les enseigna, en particulier le *radif* instrumental de Mirzâ 'Abdollâh (mort en 1917). Grâce à cet effort louable, on peut considérer que la partie essentielle du patrimoine fut sauvée. Ainsi, de nos jours, l'étude d'un instrument ou d'un chant passe nécessairement par celle du *radif*, enseigné oralement (auralement, dit-on aussi) par un professeur.

Apprendre le répertoire : le rôle des notations et des enregistrements

Le *radif*-modèle, bien que ne constituant qu'un répertoire de quatre à sept heures, est d'une organisation dense et hétérogène qui le rend très difficile à mémoriser ; il s'oublie aussi vite qu'il s'apprend lorsqu'on ne le répète pas quotidiennement comme le faisaient les maîtres anciens. A cet égard seulement, les partitions s'avèrent utiles : elles permettent de retrouver les formes schématiques des mélodies. Pourtant, tous les maîtres enseignaient toujours oralement, et la plupart d'entre eux ne connaissaient pas les notes et n'en éprouvaient aucun regret ni complexe. Il en était de même récemment encore dans la République d'Azerbaïdjan. Seule la pédagogie officielle du Conservatoire impose les notations et l'étude du solfège aux débutants. Lorsqu'ils ont acquis un niveau suffisant, ceux-ci abordent le *radif*, mais *sans notation*. Des notations schématiques sont parfois prises sur le vif par les élèves ou circulent entre eux, mais seulement à titre d'aide-mémoire. C'est parmi les chanteurs que la connaissance du solfège est la plus rare. Ils se contentent de noter les poèmes chantés, et en retrouvant le poème d'un mode, ils en retrouvent la mélodie.

Si le solfège n'est pas utilisé dans la transmission, c'est d'abord en raison de la nature même de la musique persane. Ses structures mélodiques sont trop simples (mouvements conjoints, rythmes courts et peu variés, ambitus restreint, etc.), mais en même temps, leur réalisation est si compliquée qu'il serait fastidieux de noter intégralement les subtilités ornementales, et encore plus de les déchiffrer. Dans ces conditions, la meilleure méthode demeure orale et visuelle (voir étant très important également). Les partitions, au contraire, ne livrent pas les subtilités de l'interprétation et ne peuvent être d'aucun secours pour celui qui s'appuierait uniquement sur elles. Pour en tirer parti, il faut avant tout connaître le style du modèle transcrit et la technique de transcription utilisée ; il faut avoir déjà joué ce répertoire-modèle afin de tirer des notes une interprétation conforme.

Compte tenu de la nature du répertoire-modèle et des conditions dans lesquelles il est joué, autorisant une marge d'interprétation et d'improvisation considérable, il semble beaucoup plus approprié de recourir à l'enregistrement afin de fixer le contenu du répertoire. Dans les années 1970, les jeunes musiciens, lassés des fadaïses distillées par la majorité des programmes

radiophoniques, redécouvrirent avec émerveillement les enregistrements des maîtres du passé. Certains passages du *radif* de *Segâh* et *Shur* joués par Hoseyn Qoli (mort en 1915) sont connus de tous les joueurs de *târ* qui s'efforcent de les imiter. Le cas le plus remarquable est celui du santuriste Majid Kiâni qui abandonna le style renoué du *santur* (style marqué par le piano, qui est largement le plus répandu en Iran), pour essayer de retrouver les secrets des anciens santuristes (Somâ Hozur et Somâ'i) à travers les quelques vieux disques disponibles. Il consacra une année entière à reproduire les deux faces d'un disque de Somâ'i, et à travers les notes, à retrouver les mouvements, puis l'esthétique, et l'on pourrait même dire l'éthique du dernier maître de *santur* qui avait disparu sans transmettre son héritage. Sa longue démarche l'amena au point où l'on ne perçoit plus la différence entre son jeu et celui de son maître posthume (cf. discographie). Un cas quelque peu semblable, celui du joueur de *'ud* turc C. Tanrıkorur qui élaborait un style de *'ud* original en s'inspirant des enregistrements du joueur de *tanbur* Jamil Bey, datant de 1905 environ. La radio peut également jouer un rôle positif dans la propagation des traditions, notamment entre peuples séparés par une frontière hermétique, comme les Azerbâjânais ou les Turkomans établis en Iran.

L'apparition de ces enregistrements bouleverse donc une situation qui s'était stabilisée depuis près d'un siècle. Les conséquences en sont nombreuses et souvent négatives, comme nous allons le voir.

Autrefois, un élève ne fréquentait qu'un maître ou une école. Il assimilait un répertoire, et éventuellement empruntait ici ou là d'autres éléments. En Inde encore, l'appartenance à une école (*gharana*) peut prendre la forme d'un engagement indéfectible et exclusif, semblable à une initiation. Le répertoire s'en trouvait hautement valorisé, il était précieux, unique, ne pouvait s'obtenir que par de longues années d'études. Ce temps était aussi nécessaire pour acquérir les autres éléments de formation indispensables : la musique était inséparable du milieu, d'une certaine manière de vivre, d'une culture, d'une éthique. Dans tous les cas, il s'agissait du langage spécifique d'une communauté des musiciens ; ils n'en connaissaient pas d'autres.

Même si un artiste demeure attaché aux valeurs du passé, tous les enregistrements dont il dispose relativisent l'importance du répertoire. Plusieurs répertoires se côtoient, tous aussi valables (malgré les divergences entre les versions), et surtout, tous aussi accessibles. Leur acquisition devient moins désirable puisque d'une certaine manière, on les « possède » matériellement avant de savoir les jouer.

A supposer que l'élève fasse l'effort de mémoriser les enregistrements dont il dispose, il ne le fait pas de la même manière que lorsqu'il apprend avec son maître, dans un temps limité et par un effort de concentration particulier. Seul l'apprentissage direct peut développer la mémoire immédiate indispensable, par exemple, à l'accompagnement de la musique vocale, dans lequel l'instrument doit reproduire instantanément les mélismes du chant.

L'enregistrement « réifie » la musique qui est par essence un phénomène vivant. Ce processus fut déjà entamé avec la fixation de certains corpus dans

la mémoire des maîtres ; en fait, la version-modèle fige certaines musiques en objets achevés et uniques qui inhibent le fameux «instinct de variation». L'enregistrement abstrait également la musique (mais moins que les notations), dans la mesure où il la sépare de l'aspect visuel et de son vécu. Il est souvent plus efficace d'imiter le geste du maître que d'essayer d'imiter le son de l'enregistrement.

L'ultime argument est l'absence de motivation : le fait de posséder l'enregistrement éteint la soif d'apprendre. Cela aussi, la plupart des enseignants l'ont compris, puisqu'ils ne laissent pas leurs élèves enregistrer les leçons — ce qui n'empêche pas la majorité du répertoire de circuler sous forme de copies cassettes au énième degré.

La mémoire magnétique

La conservation du patrimoine par l'écriture ou l'enregistrement engendrera à long terme des conséquences nouvelles dans les traditions de l'Orient. On peut prévoir que le fait de disposer de traces concrètes du répertoire sous forme d'archives magnétiques ou de transcriptions affectera la place de la mémoire et de la mémorisation dans les valeurs traditionnelles. Etre dépositaire d'un large répertoire ne sera plus comme par le passé un critère éminent de maîtrise. D'autres critères détermineront la qualification des musiciens, telles que leur aptitude à l'invention et à l'improvisation, leur virtuosité, voire — ce qui peut avoir des conséquences négatives — leur originalité et l'abondance de leur production.

La diversification des fonctions musicales semble un des traits des sociétés complexes. Dans l'antique Iran, les musiciens étaient des bardes, donc également des poètes. Après le XI^e siècle, il fut admis qu'ils chantent avec leur instrument, mais ils durent abandonner la poésie aux spécialistes et réciproquement. Avec le développement, sans doute plus récent, de la virtuosité, les chanteurs ne doivent plus s'accompagner eux-mêmes : ceux qui le font sont considérés comme des marginaux, dont l'une des deux activités est inférieure à l'autre. Selon cette logique, il se peut que les fonctions d'interprète et de compositeur, jusqu'ici confondues, se détachent. La mémoire a des limites, et un seul musicien ne peut l'encombrer de pièces d'un intérêt secondaire. En conséquence, les maîtres anciens opéraient nécessairement une sélection dans leur répertoire. La qualité de la tradition tient en partie à ce phénomène : seules les pièces les plus belles ou les plus représentatives d'un genre ont subsisté. Que l'on transpose le problème dans la musique occidentale : si tout à coup les partitions et les enregistrements s'effaçaient, quelles pièces subsisteraient, et sous quelle forme ? Avec la conservation de la musique, les données sont totalement changées et la «sélection naturelle» n'opère plus, ou plus de la même manière.

On peut se réjouir que le *radif* ait été sauvé de sa belle mort, mais l'on peut aussi se demander si les musiciens n'auraient pas été capables d'élaborer de nouvelles formes intéressantes s'ils avaient eu le champ libre et un

environnement moins acculturé. Finalement, ce sont les artistes affranchis du *radif*, et non les conservateurs, qui ont marqué leur époque entre 1950 et 1975 et inventé de nouveaux styles. C'est notamment le cas du joueur de *setâr* Ahmad 'Ebâdi, du *târiste* Jalil Shahnâz, du joueur de *kamânche* A. Bahâri, voire même du fameux neyiste Kasâ'i. Certains d'entre eux, surtout parmi leurs imitateurs moins doués, n'avaient même pas reçu une formation initiale au *radif*. De nos jours, une telle attitude est difficilement tenable, car quoi que l'on fasse, les traces prestigieuses des musiciens du passé sont conservées et accessibles. Il est impossible de les dépasser en finesse et en virtuosité ; leur répertoire est un monolithe auquel aucun *gushe* ne peut être rajouté, et l'on doit passer par eux pour devenir un musicien. Un de nos maîtres, hostile aux courants modernes, préconisait : « Avant de composer des nouveautés, vous devez d'abord connaître la musique traditionnelle ; ensuite comparez vos productions avec les airs du passé, voyez s'ils sont aussi bons, et si ce n'est pas le cas, renoncez ».

La querelle des Anciens et des Modernes

Loin de suivre ce conseil, ceux qui désirent à tout prix exister en tant que musiciens, mais ne possèdent pas assez de talent dans les moyens d'expression conventionnels, ont maintenant à leur disposition une opportunité remarquable : les partitions. Beaucoup de médiocres diplômés de conservatoire ont ainsi réussi à se hisser parmi la nomenclatura des compositeurs, qui prétend régenter la musique traditionnelle. En Iran, par chance, le « compositeur » n'a toujours pas acquis le prestige dont il jouit ailleurs en Orient ; c'est un peu un musicien raté. S'il se double d'un praticien authentique, c'est à ce titre qu'il se fera valoir. Les meilleurs d'entre eux se montrent toujours aussi peu soucieux de « composer » ou, en tout cas, de se prévaloir de cette activité. Remarquons que cette situation est tout à fait traditionnelle : même un Darvish Khân (mort en 1925), particulièrement prolifique, n'a laissé qu'une vingtaine de petites compositions, dont une douzaine sont encore jouées. Ses aînés, eux, n'avaient rien laissé, ou du moins rien signé.

Par contre, en ce qui concerne le style d'improvisation et l'arrangement des airs traditionnels, la plupart des musiciens ont cherché la nouveauté, parfois à tout prix. Parmi ceux qui sont conscients de la valeur inestimable de l'ancienne tradition, les musiciens qui s'y sont fixés définitivement sont extrêmement rares. Tout artiste qui conserve un contact avec le public finira par se trouver contraint de sortir du cadre de la tradition ou d'en déplacer les limites. Cela tient principalement à la raison suivante : avec la banalisation des enregistrements et la multiplication des concerts, le public absorbe et conserve par les enregistrements de plus en plus de musique. Le répertoire ancien ou même les structures des performances traditionnelles étant assez limité, il en résulte un phénomène de saturation que l'anecdote suivante résume bien. Un joueur de *ney* estimé entra dans une des grandes colères de sa vie parce qu'un critique du festival de Shirâz écrivit après son concert : « X a bien joué le mode *Homâyun*, mais n'a rien apporté de nouveau ». Un tel langage aurait été

inconcevable il y a cinquante ans. Le pire est que l'interprète, très créatif, avait réellement apporté du nouveau, comme chaque fois qu'il joue et improvise en *Homâyun*, en y ajoutant même des airs de sa composition. Seulement, il s'agissait toujours de *Homâyun*, du même son du même roseau, avec les mêmes rythmes de base. En retour, il est certain que le joueur de *ney* suivant, désirant jouer *Homâyun*, sera forcé de tenir compte des performances et des enregistrements précédents, ainsi que de la mémoire du public, afin de ne pas faire la même chose que ses collègues. Il y a des pièces qu'il ne faut plus jouer en public, car elles sont « usées » ; avec les enregistrements, la mémoire du public est de plus en plus encombrée, et rien n'est plus « nouveau ». Lorsque le public a entendu dix fois jouer *Homâyun*, il se lasse, à moins que l'on y apporte des modifications « remarquables ».

Une autre raison du recul du style iranien ancien est son extrême difficulté pour l'interprète tout comme pour l'auditoire, qui a dépassé largement le cercle des initiés de jadis. De plus, les nouvelles normes du concert, des disques et des cassettes imposent des durées de performance difficiles à soutenir pour les interprètes de notre époque. Une comparaison entre les enregistrements du remarquable joueur de *ney* Hasan Kasâ'i et ceux de son maître Navâ'i montre que le débit et la densité musicale de ce dernier sont au moins deux ou trois fois supérieurs à ceux de son successeur. Ce nouveau style convient, bien entendu, mieux au goût de l'époque, et même le très orthodoxe N.A. Borumand considérerait que si maintenant quelqu'un jouait comme Hoseyn Qoli, personne ne l'apprécierait.

De nos jours, les musiciens sont sollicités par toutes les musiques du monde, accessibles par les médias et les enregistrements. Ils s'y intéressent souvent, au risque de se dédoubler parfois de façon surprenante et fort peu conforme aux critères traditionnels. Ainsi un virtuose de l'Inde du sud se détend en jouant du jazz, un maître du *târ* persan rejoint occasionnellement un ensemble turc, un autre apprend les techniques modernes de composition. Dans le Caucase, presque tous les musiciens d'art sont capables de tenir leur partie dans un ensemble symphonique ; certains jouent des études de Paganini sur la vièle *kamânche*, d'autres font de la musique de chambre, puis passent sans transition à une improvisation dans un mode traditionnel. Il y a aussi des exceptions : après avoir goûté durant un an de séjour à Paris à toutes les grandes musiques du monde, un très grand artiste iranien décida de ne plus rien écouter d'autre que sa musique, afin d'éviter toute interférence. Sage décision : « apprendre un art, c'est aussi apprendre à rejeter ce qui n'appartient pas à cet art » (Blum 1986 : 3).

Il peut donc arriver que l'interprète, également submergé par des sonorités provenant d'horizons divers, se lasse de son répertoire, ait envie de s'essayer dans d'autres styles, de créer sa propre musique, d'étendre le répertoire et d'intégrer d'autres éléments techniques. Ce processus banal ne pouvait être que très limité par le passé, malgré les contacts (plus fréquents qu'on ne le pense) que les musiciens entretenaient avec d'autres cultures. Mais quoi qu'il fasse, il est douteux que dans ses recherches, il puisse faire totalement

abstraction de son patrimoine, généralement tenu en haute estime. Au contraire, beaucoup s'intéressent aux musiques populaires de leur pays et s'en inspirent volontiers pour renouveler leurs idées.

Toutefois, de nos jours en Iran, même ceux qui s'en tiennent fermement à leur propre tradition sont au moins tiraillés entre le style du *radif*, qu'ils étudient, et le style « moderne », libre, simple, plus agréable et plus apprécié du grand public. Dans d'autres pays, le dilemme se traduit par des concessions à l'occidentalisation (grands orchestres, instruments européens, etc.).

Une telle situation aurait conduit par le passé à un glissement du goût entraînant une perte totale de la tradition « ancienne ». Ce type d'évolution est improbable, du fait de l'existence des traces concrètes que constituent les enregistrements. On a vu plus haut comment ce poison était en même temps l'antidote. En Iran, la musique ancienne (du début du siècle) a été redécouverte dans les années soixante-dix, à tel point que beaucoup de jeunes talents s'y sont adonnés totalement et que certains s'y sont même attachés définitivement (par exemple, la chanteuse H. Akhavand, émule de Qamar ol-Molk, ou le santuriste Kiâni, successeur de Somâ'i). Il y aura toujours un petit nombre d'amateurs séduits par ces musiques, car à la différence de la musique occidentale — qui a perdu une bonne part de ses secrets d'interprétation du fait qu'elle ne dispose que de notations imparfaites —, on possède ici des enregistrements authentiques donnant une idée précise du style et de l'esprit de la musique de cette époque, même si l'image en est incomplète, du fait des limitations matérielles du disque.

Face à ce dilemme de la tradition et de la nouveauté, on peut prédire à long terme une évolution comme en a connu l'Occident avec une séparation de plus en plus nette entre musique ancienne et formes contemporaines ; c'est déjà le cas au Japon.

Cette séparation se dessine dans certains programmes de concerts donnés en Occident par des artistes iraniens : il est fréquent d'entendre une performance parfaitement traditionnelle suivie d'une autre beaucoup plus libre, sinon plus créative, voire affranchie des règles essentielles de l'interprétation classique. Les artistes sont tout à fait conscients de ce contraste et en usent en général avec tact : ils ne mélangent pas les deux styles dans une même performance. On peut prévoir un temps où, comme dans les concerts occidentaux (mais depuis le XIX^e siècle seulement), on présentera de façon claire et explicite des performances dans l'ancien style (*radif*) et des compositions « anciennes », suivies d'autres dans le style contemporain.

En poussant plus loin cette idée, il serait même possible d'envisager d'utiliser des partitions à titre d'aide-mémoire pour les compositions particulièrement longues et difficiles. Ces propos feront peut-être rugir les puristes, mais c'est pourtant grâce à ce pis-aller que l'on a non seulement sauvé en Turquie le répertoire (*âyin*) des rituels des derviches dits « tourneurs », mais que l'on continue à l'interpréter. Rares sont les musiciens connaissant par cœur et complètement un seul des quelque quarante rituels. Si tous les artistes d'Asie centrale (Ouzbékistân et Tadjikistân) peuvent encore jouer par cœur de telles pièces, c'est d'abord parce qu'elles ont été sauvées par les notations, ensuite parce qu'ils suivent un entraînement intensif, sur le modèle occidental,

au prix duquel l'art de l'improvisation est sacrifié. Dans le cas de l'Iran où l'improvisation conserve une place essentielle, les compositions sont en général plus aisées à mémoriser, mais les partitions pourraient être utilisées pour des pièces introductives ou conclusives, comme celles de Mokhtâr-e Rokneddin Khân (début du siècle) que plus personne ne joue en raison de leur difficulté rythmique et de leur longueur.

Du vécu musical à sa représentation : effets secondaires et sombres perspectives

Malgré tous ses inconvénients et ses effets pervers, la question des notations et de leur mauvais usage paraît encore secondaire face aux problèmes posés par d'autres formes de fixation de la musique. Il nous faut encore tirer les conclusions les plus pessimistes, en espérant que les faits nous donneront tort un jour.

On raconte qu'un grand musicien de la prestigieuse époque des califes de Baghdâd entendit par hasard un chant dans la rue et que, n'ayant pu le mémoriser aussitôt, il fut prêt à donner une fortune à qui pourrait le lui chanter à nouveau. Il finit par le retrouver après des années. Quel chercheur assoiffé de musique n'a pas rêvé de voir et d'entendre un des maîtres du passé ou un de ses élèves encore vivant et capable d'ouvrir, par quelques notes égrenées du bout des doigts, un univers fabuleux dont les portes semblaient à jamais closes. Certaines de ces révélations ont été possibles par la découverte de disques anciens, miraculeusement rescapés. A travers les craquements, on pouvait reconstituer une ambiance ineffable. Mais ces découvertes, dont nous avons donné des exemples plus haut, n'opèrent qu'en fonction de la passion et de la frustration du chercheur. Lorsque tout le passé sera étalé synchroniquement dans des archives sonores accessibles à tous, leur impact sera considérablement émoussé. On « possèdera » tout sans avoir rien saisi.

Ces perspectives s'assombrissent encore avec le dernier atout dont se dote la mémoire musicale de l'humanité : l'image.

Le jeune maître iranien Dariush Talâ'i vient d'enregistrer une cassette vidéo d'une heure et demie (entreprise ou j'ai été compromis). Il y joue le *târ* et le *setâr*, en expliquant beaucoup de choses qui pourraient constituer l'essentiel de son legs musical. Cette cassette est destinée à être distribuée parmi les amateurs et les élèves. Sans parler de ses avantages didactiques et de son intérêt intrinsèque, un tel type de document risque de dépouiller la musique de son caractère convivial et oblatif, destiné à un auditoire qui, à son tour, en détermine plus ou moins le contenu. Voilà encore mieux que la chaîne T.V. musicale dont notre nouveau mode d'écoute ressent un besoin impérieux. On imagine un nouveau slogan : « Par la vidéo, la musique entrera enfin dans votre intimité ». Lorsqu'on aura enregistré et filmé tous les maîtres, aura-t-on encore besoin de maîtres ? On se contentera peut-être des traces qu'ils ont laissées et l'on passera à des formes d'événements musicaux non conviviaux.



De gauche à droite : Mahmud Tabrizizādeh (*kamānche*), Djamchid Chemirani (*zarb*), Dariush Tala'i (*tār*).

Une évolution dans ce sens est déjà sensible. L'institution du concert a marqué un tournant important dans les rapports entre les musiciens et leur public. Toutefois, le concert demeure encore un lieu de contact et d'échange, même s'il ne s'y passe pas les mêmes choses que dans les cadres plus traditionnels de performance musicale. En comparaison, les enregistrements sonores, et plus encore visuels, sont beaucoup plus inquiétants, car ils dépouillent le vécu musical de toute relation inter-personnelle. De moyen de communication non verbal, la musique est réifiée comme produit de consommation à des fins purement narcissiques ; l'artiste travaille *in vitro* tandis que l'auditeur, le collectionneur de musique, est devenu une sorte de voyeur raffiné et intellectuel qui se tient désormais complètement à l'extérieur du cercle.

Bibliographie

BLUM Steve

1986 « Ethnomusicology towards the fallacies of musical life ». *Pacific Review of Ethnomusicology* (UCLA) 3 : 1-15.

CARON Nelly et Dariouche SAFVATE

1966 *Iran. Les traditions musicales*. Paris : Buchet-Chastel.

DURING Jean

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

1984b « La musique traditionnelle iranienne en 1983 ». *Asian Music* XV(2) : 11-31.

KHALEQI R.

1954 *Sargozasht-e Musiqi-e Irâni* [1333]. Téhéran.

MA'RUF I M.

1962 *Les systèmes de la musique traditionnelle de l'Iran (Radif)* [1341]. Téhéran.

MODIR H.

1986 « Research models in ethnomusicology applied to the *radif* phenomenon in Iranian classical music ». *Pacific Review of Ethnomusicology* (UCLA) 3 : 63-77.

SAFVATE Dariouche

1984 « Musique iranienne et mystique » (Trad. et notes de J. During). *Etudes traditionnelles* (Paris) 483 : 42-54 ; 484 : 94-109.

SIGNELL Karl

1986 *Makâm. Modal practice in Turkish art music*. New York (2^e éd.).

Discographie

DURING Jean

1980 *Iran I : Setâr et Târ*, par Dariush Talâ'i. OCORA 558450.

1981a *Iran II : Santur*, par Majid Kiâni. OCORA 558550.

1981b *Iran III et IV : Chant et Ney*, par M. Karimi et M. Musavi. OCORA 5585562-3.