

Jean During 1998  
Actes

*Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition, Paris,*



### Prologue

Il est des pays dont la représentation se nimbe d'une aura et d'une charge symbolique telles qu'ils finissent par constituer une géographie imaginaire. Ainsi s'exclame Hâfez :

Si ce Turc de Chiraz comblait mon cœur

Pour son grain de beauté, je donnerais Samarkand et Boukhara

Le poète persan, tout comme les miniaturistes de son époque, typifie la beauté humaine par le "visage de lune" des Turcs orientaux, plus précisément de leurs femmes et de leurs éphèbes. Les confins de la civilisation musulmane sont aussi ceux de la raison, le point où le rêve rejoint le symbole : le musc de Khotan, le rubis

du Badakhshan, la gnose tibétaine, les temples des Bouddhas Le rêve, mais aussi le cauchemar non moins fascinant de ces hordes de Barbares, entre bête humaine et surhomme, de ces conquérants dont le nom fit trembler plus d'un peuple, de la Chine aux plaines d'Europe centrale : Attila, fléau de Dieu, Gengis Khan Tamerlan "Quand un peuple suscite Ma colère, Je donne aux gens que J'ai nommé Turcs le pouvoir de l'assujettir" dit un Logion divin cité par Mahmud Kashgari. La vieille Europe elle aussi, a entretenu le fantasme, depuis Alexandre le Grand et Marco Polo jusqu'au mythe ressuscité de routes de la soie erratiques sillonnant des Orient non moins imaginaires.

Mais ce centre de l'Asie où le situer ?

### *L'Asie centrale à la carte*

"Asie centrale", tout comme "Asie moyenne" ou "intérieure" sont des appellations assez vagues, que chacun peut définir selon son intérêt. Au début du siècle, les Russes désignaient par ce terme les aires des actuelles républiques du Turkménistan, de l'Ouzbékistan, du Tadjikistan et du Kirghizistan. Le Kazakhstan était compté à part et le Turkestan chinois (Xinjiang ou Ouïgouristan) n'était pas pris en considération. Ce découpage ne correspond qu'à des décisions administratives : les Ouïgours et les Ouzbeks\* sont culturellement et linguistiquement très proches, tout comme les Kirghizes et les Kazakhs. Le dénominateur commun de tous ces peuples à part les Tadjiks\* persanophones est leurs langues du groupe türk (ou turcique).

Différentes aires centre-asiatiques peuvent se dessiner selon des critères historiques, politiques, géographiques, ethniques, culturels, linguistiques ou autres. Il est tentant de ranger d'un côté les sédentaires-agriculteurs descendants des anciens peuples indo-iraniens, qui furent les premiers occupants, et de l'autre les nomades-éleveurs, d'origine türk ou turco-mongole qui arrivèrent par vagues successives à partir du Xe siècle. La réalité n'est cependant pas si simple, car de nombreux groupes türks se sédentarisèrent complètement, démontrant que le statut de sédentaire vs. nomade est un trait différentiel plus pertinent que l'appartenance ethnique. Ainsi une carte des ethnies ne dégagerait pas des aires géographiques bien lisibles, puisque tous ces peuples et groupes vivent les uns à

côtés des autres, parfois en symbiose, comme les Tadjiks (d'origine indo-iranienne) et les Ouzbeks (d'origine türk). A tel point qu'il est difficile de cerner la réalité ethnique et culturelle qui se cache derrière des désignations telles que tadjik et ouzbek élaborées et définies il y a à peine un siècle pour des besoins essentiellement politiques. Eclaircir cette question dépasserait largement le cadre d'un ouvrage centré sur la musique. Mais précisément, la musique constitue un critère de distinction très clair qui mérite toute l'attention des ethnographes, et qui a l'avantage d'être considéré comme *pertinent* pour les groupes concernés. Il existe en effet des aires musicales aisément repérables, correspondant à des groupes bien distincts : sédentaires-citadins d'une part, nomades-ruraux d'autre part. Bien que la présente étude soit consacrée à la culture musicale urbaine, celle-ci se comprendra mieux à la lumière de cette dichotomie.

#### *Les aires des airs : la steppe et les cités*

Parmi les grands peuples d'Asie centrale, les Kazakhs, les Turkmènes et les Kirghizes, sédentarisés et organisés en états nationaux seulement depuis seulement un siècle, ont conservé beaucoup de traits culturels nomades. Au contraire, les Ouïgours, les Ouzbeks et les Tadjiks ont depuis mille ou deux mille ans une civilisation urbaine organisée en royaumes comme ceux de Khiva, Samarkand, Qoqand, Kachgar, Kutcha, Turfan, etc. Le clivage entre les anciennes cultures urbaines et le mode de vie et de pensée nomades se reflète dans les pratiques musicales. Chez les Ouïgours, les Ouzbeks et les Tadjiks du Nord, domine une musique qu'on peut appeler "classique", "savante", ou "artistique", dotée d'une terminologie indiquant des connexions avec les traditions et la théorie moyen-orientales. Parmi les peuples fidèles à leurs racines nomades et türk, c'est l'art des bardes qui prime, avec le genre épique et / ou lyrique.

Note : On pense notamment aux Kirghizes, Kazakhs, Qaraqalpaks et Turkmènes, Kalmouks, Qongrat, Barlas, etc.

Ces deux mondes reflètent d'une part l'ancienne culture chamanique des Türks, et d'autre part les religions du salut comme le zoroastrisme, le bouddhisme, le manichéisme, le christianisme nestorien, et finalement l'islam qui s'imposa comme foi et culture parmi les populations urbaines et sédentaires, et plus superficiellement

parmi les nomades ou les sédentaires récents. C'est peut-être ces nuances dans les croyances qui est l'origine d'un marqueur évident des populations sédentaires - urbaines : le port du *tôqi*, un calot de toile sombre à motifs brodés blancs, par les hommes de toute classe. Remplaçant le turban depuis l'ère moderne, il délimite maintenant une aire qui s'étend sur tout l'Ouzbékistan, englobe le Tadjikistan et se prolonge jusqu'au Turkestan chinois. A la périphérie de ces régions, le *tôqi* change de forme et de couleur. A quelques exceptions près (les nomades sédentarisés Qongrat, Barlas ainsi que les Tadjiks non türkisés), tous les groupes qui ont adopté le *toqi* appartiennent à cette culture des villes ou sont en contact avec elle. Par commodité nous appellerons cette aire de son ancien nom géographique : la Transoxiane, "au-delà du fleuve Oxus" (actuellement l'Amou Darya). C'est la musique de cette région et de cette aire culturelle qui est le sujet de ce livre.

I

## NOMADES ET SEDENTAIRES

esthétiques nomade et sédentaire

Espace et temps

En quoi les traditions musicales de Transoxiane se distinguent-elle de celles des nomades et de leurs descendants ? Au-delà du cloisonnement ethnique ou social, il existe bien deux esthétiques très contrastées, l'une sédentaire, l'autre nomade, dont on définira ici les grandes lignes.

Un trait distinctif parmi les plus évidents est le sens du rythme qui se manifeste par la présence ou l'absence d'instruments de percussion. Parmi les nomades türks (Kazakhs, Kirghizes, Turkmènes et Qaraqalpaks), le tambour sur cadre, si répandu ailleurs, n'apparaît guère que dans le contexte chamanique. Battre un rythme sert souvent à danser, or précisément, les nomades türks ne dansent pratiquement pas, excepté dans les rites chamaniques et soufis. Au contraire, tous les sédentaires dansent. Le fait que la danse soit souvent une façon de marquer symboliquement un territoire suggère que sédentaires et nomades, n'ont pas la même appréhension de leur espace.

Ce sens de l'espace a inspiré à Deleuze et Guattari, de puissantes réflexions sur les concepts d'espace "strié" et d'espace "lisse" Brièvement exprimé, l'espace sédentaire est strié ou quadrillé, orthonormé et homogène ; régulièrement divisé, il engendre la symétrie, à l'image du tissage ou du labourage des champs. L'espace nomade, quant à lui, est hétérogène, constitué de singularités, se déterminant de proche en proche et donnant des types d'agencement imprévisibles.

Ces différents modes d'appréhension se traduisent entre autre dans la détermination des échelles musicales. En voici un exemple : les Tadjiks des montagnes, comme leurs voisins semi-nomades ouzbeks qongrat, sont restés fidèles à leur luth et viole sans frettes (*dombra\** et *etghijak\**) qui permettent de produire des intervalles\* "fuyants", c'est à dire des intonations faussement incertaines, comme si le doigt dérapait sur la corde et refusait de se fixer. En revanche, dans la région de Darvôz (Pamir), qui était en contact lointain avec la musique "classique" et sédentaire de Boukhara, on a disposé régulièrement des frettes sur le luth à l'imitation du *dutôr\**. La singularité des intonations locales s'est perdue, mais on y a gagné la possibilité de réunir plusieurs instruments sans risque de jouer faux.

La sédentarisation va de pair avec un processus, repérables dans bien des cultures, d'uniformisation et d'homogénéisation des intervalles, de fixation des échelles musicales sur des instruments à frettes. Ainsi, avec l'établissement du pouvoir soviétique on est passé aisément aux gammes chromatiques tempérées, parfaitement régulières.

note : Certains intervalles\* de l'ancien temps subsistent encore dans le luth *tanbur* avec lequel s'accompagnent les vieux chanteurs, mais cela n'empêche pas les autres instruments d'être frettés de manière à produire des intervalles tempérés.

temps nomade et cadres rythmiques

Les catégories du lisse et du strié rendent également compte de deux appréhensions différentes de la durée et du temps. Si les bardes jouent seuls, c'est que la synchronisation leur est difficile, alors qu'elle est une des conditions de la perfection classique. Les professeurs de musique kazakh remarquent que les

enfants de nomades ont du mal à chanter ensemble les ritournelles les plus élémentaires en deux temps. Par contre, dans l'étude de la musique kazakh, ce sont les enfants des villes qui n'arrivent plus à suivre, et eux qui galopent allègrement dans les configurations rythmiques asymétriques ou imprévisibles.

On pourrait multiplier les exemples, mais plutôt que de renvoyer dos à dos les espace-temps nomade et sédentaire, il est plus intéressant de repérer les *glissements* de l'un vers l'autre, et en l'occurrence, puisque ce livre est consacré aux traditions urbaines et "classiques", aux glissements qui emportent cette musique du strié vers le lisse, de l'homogène vers l'hétérogène, du collectif vers le singulier. En effet, malgré son caractère terriblement statique, réglé, académique et contraignant, la musique classique de Transoxiane a également ses lignes de fuite : brève échappée rythmique ou mélodique (*qotchirim*), apogée mélodique (*avj\**), point de fuite dans les hauteurs, sont des notions fondamentales de l'esthétique classique avec celle de *miang\**, sorte de distorsion de la hauteur et du timbre, qui est comme une façon d'empêcher la mélodie, et même le timbre, de se fixer. On décèle également dans la musique d'art une tendance à échapper à la régularité rythmique, notamment pour intensifier l'expression de l'émotion. Certains styles de chant, (représentés par des maîtres comme Sôdir-khôn ou son émule Ma'ruf Khôja) suivaient bien une pulsation, mais pas de cycle rythmique. Echapper à la régularité de la pulsation, c'est ce que tente de faire ce rythme insensé appelé *talqin\** dont le ralentissement réitéré à chaque mesure, est une qualité pure qui échappe à toute rationalisation. Inversement, dans la tradition de Boukhara, ville impériale, l'obsession de la mesure, du cadre rythmique a fini par rationaliser les chants non mesurés comme le Sarakhbôr\* introductif, maintenant battu en deux temps : bum, tak, bum, tak victoire du temps géométrique et contrôlable sur la durée pure, sur le rythme libre.

performance individuelle et collective

Le nomade, dans sa vie quotidienne, transporte tout avec lui et se suffit à lui-même. De la même manière, les bardes sont instrumentistes, chanteurs, conteurs, poètes, improvisateurs, luthiers, historiens, voire même religieux, conseillers, chamanes, barbiers ou guérisseurs. Leur art cumule tous les rôles et demeure fondamentalement *individuel*. Les musiciens de tradition urbaine, eux, se

cantonnent dans le rôle d'artiste, mais leur charisme auprès du public n'est pas sans rapport avec l'aura du barde dans les sociétés tribales. Toutefois leur pratique musicale, au contraire de l'autre, dépasse la sphère de l'expression individuelle et grâce à un processus de codification des intervalles et du rythme, permet l'expression *collective* et la diversification des fonctions. Le barde joue et chante tout seul et il est le maître quasi unique de son répertoire, tandis que le répertoire de la culture urbaine est mieux fixé, et de se fait, peut se jouer à plusieurs. On peut aussi voir en cela le reflet d'un ordre social : le barde évolue dans une société homogène et s'adresse à tous les auditeurs, tandis que la musique d'art se partage au niveau de l'interprétation, mais ne s'adresse qu'à une classe, celle des lettrés. Ainsi le clivage nomade et sédentaire reflète aussi deux types de cultures : l'une à dominante *orale*, l'autre s'appuyant sur *l'écrit* ou se légitimant par lui.

#### *Processus de "nomadisation" et de "territorialisation"*

Comme on l'a dit, ces catégories ne sont pas toujours strictement séparées. Un barde peut être accompagné par son élève, tout comme certains chanteurs classiques se produisent tous seuls en s'accompagnant de leur instrument. Si l'on prend les termes nomades et sédentaires non comme des désignations mais, à l'instar de Deleuze et Guattari, comme des *concepts* ou mieux, des catégories esthétiques, ces exemples suggèrent qu'il y a toujours une potentialité de "nomadisation" dans les musiques artistiques, institutionnalisées, académiques, classiques ou "impériales". Inversement, un cadre urbain, politique ou académique, incite les musiciens "nomades" à se regrouper ou à cristalliser leur répertoire en formes classiques avec tous leurs caractères propres. Un exemple typique est celui de l'ouïgour Turdi Akhon, barde sans attaches qui chantait le *Onikki muqam* seul en s'accompagnant au luth à archet (*satar*) assisté seulement d'un percussionniste. Une fois ce répertoire enregistré, transcrit, fixé et réifié, il fut instrumentalisé par les institutions officielles soucieuses d'établir une musique classique ouïgoure universalisable (du moins à l'échelle chinoise han), ce qui impliquait, entre autre, de la faire exécuter par des troupes de vingt musiciens ou plus. C'est aussi ce qui se passa avec les musiques de Transoxiane, où ce processus, lié à la politique culturelle des émirs, s'intensifia au contact des Russes. Les photos de la fin du siècle montrent déjà des troupes de plus de dix musiciens jouant les instruments les plus divers.

De ce processus de regroupement, que l'on peut aussi qualifier métaphoriquement de "sédentarisation" ou "territorialisation", découlent d'importants changements affectant la substance musicale. On en donnera quelques exemples ici, ainsi que tout au long de cet ouvrage.

Les deux axes du monde

Chant de l'âme et voix des esprits : Vers le ciel ou vers la terre

Les univers esthétique des bardes nomades et des musiciens sédentaires contrastent aussi par leur symbolique.

Un trait frappant de certaines traditions de bardes türks (*bakhshi*\*) est l'utilisation d'une voix serrée au fond de la gorge, comme étranglée, pas très puissante, mais timbrée et riche en harmoniques aiguës, notamment dans l'émission de la syllabe *i*.

Note : (cf. Levin, 1996 : 154).

Les bardes d'Ouzbékistan la qualifient d' " intérieure " (*ichqi ôvôz*) et l'opposent aux voix aiguës et "extérieures" (*tashq ôvôz*) des chanteurs des villes. Son ambitus de *parlando* et son absence de séquence aigüe (*av*) contraste avec les musiques savantes et populaires urbaines de Transoxiane et relève d'une esthétique de la concentration et de l'introversion. Des traces d'esthétique de la "voix magique" ou non-naturelle se retrouvent sous une forme sublimée, dans le *miang*\* du chant classique. Cette onomatopée désigne une façon de faire monter les notes dans le nez en déformant les voyelles et le timbre, correspondant également à une façon de rétenir le son et de le diriger "vers l'intérieur". Ce principe vaut aussi pour le jeu instrumental : un air ouzbek se reconnaît immédiatement à la façon de glisser d'une note à l'autre, à ses *miang* et ses ornements.

Au contraire de l'art des bardes nomades, la musique urbaine recherche ce qu'on appelle en Occident de "belles voix", dilatées, souples et puissantes. On demande au chanteur ou à la chanteuse le registre le plus étendu possible surtout vers l'aigu. Il existe un contraste symbolique frappant entre la



direction *ascendante* caractéristique des traditions vocales savantes, non seulement d'Asie centrale mais de tout le monde musulman classique, et la quasi *horizontalité* des chants dans le vieux monde des bardes. La voix serrée et le chant profond pointent symboliquement *vers le bas* et suggèrent un rapport magique à la terre, au monde d'en-dessous, aux forces telluriques, aux mânes des ancêtres. A l'opposé de cet horizon d'immanence imprégné de sacré et de flux magique, l'islam, et probablement avant lui les autres religions du salut, a valorisé l'idée d'une transcendance, d'un absolu, d'une libération progressive des attaches terrestres pour parvenir à un climax expressif et extatique dans le registre aigu. Cet arrachement au sol est exprimé par les termes génériques *falak*, "firmament, fatalité" ou *katta ashula*, "grand chant". Il s'agit de mélodies libérées de la mesure (et de la "retenue"), qui, comme la "culminance" mélodique (*avj*) des airs classiques, ne se chantent que dans la douleur et le pathos, affects explicités par le texte qui parle de séparation (donc de déterritorialisation), d'amour impossible, surhumain, et en fin de compte divin.

O Echanson ne me donne pas d'autre vin que ses lèvres /

Le parfum du musc ne peut m'arracher à mon ivresse

Cette âme malade aspire à ton union [ ]

Ses gémississements traversent le ciel et atteignent le soleil

(Poème de Nôdira, reine de Qoqand vers 1820, *maqôm* Tchahôrgôh, tradition du Ferghana).

la maison et la route

Les nomades d'Asie centrale n'avaient pas le même rapport à la terre et à l'espace que les sédentaires établis depuis des siècles. Bien qu'ils soient maintenant sédentarisés, le champ de vision des bardes (*bakhshi\**) demeure un plan horizontal, un espace ouvert, lisse et plat, comme la steppe. Leur cadre intime est la yourte pliable et mobile qui colle au sol. Leurs mélodies sont appelées "routes", *yol*.

La vision des sédentaires des villes, quant à elle, est structurée sur le modèle de la maison ou de l'arbre, avec sa verticalité et sa hiérarchie : fondations ou racines, sommet, branches maîtresses, pièces principales, etc. Le répertoire classique (Shash-maqôm\*, lit. "six suites", "six modes") est construit comme une demeure, ce dont témoigne la terminologie technique : elle comporte une entrée (*darômad*), des pièces (*khôna*), des sections (*shu'ba*), des étages supérieurs (*avj\**), des escaliers qui montent et descendent (*furuvard*). Ses proportions sont régulières et précises : pulsations isochrones, rythme cyclique, unités mélodiques reproduisant des paires de vers, symétrie, organisation des séquences, carrures. La mélodie s'élève bloc par bloc, comme on édifie une maison, et les maisons sont disposées entre elles pour former des agrégats urbains hiérarchisés. "On peut comparer l'ensemble de Shash-maqôm à une forteresse dans laquelle chacun des six *maqôm\** est une porte sur un côté de l'hexagone. [ ] Si l'on pousse plus loin la comparaison, les mélodies instrumentales et vocales de Shash-maqôm ressemblent aux différentes rues de cette ville" (Matyakubov, 1998 : \$. Les idées développées dans ce paragraphe proviennent d'une communication de R. Sultanova, "Uzbek Epic Singers *bakshy* in the Uzbek National musical identity", donnée à Oxford, oct. 1996.)

Cette image de la maison ouvre d'autres perspectives : la verticalité n'a de sens que si elle détermine des niveaux. Alors que la musique nomade évolue sur un seul plan compact, les musiciens classiques distinguent les bases (*asôs*) des ornements (*nôla*) qui sont laissés à l'inspiration de l'interprète. Plus encore, l'existence de *niveaux de sens* est la condition de l'expression symbolique. Qu'elle soit arabe, persane, tchaghatay ou autre, la poésie savante n'est que métaphore, allusion, sous-entendu, symbole. Au contraire la poésie orale des bardes est explicite, factuelle, concrète, claire, narrative ou sapientielle. Dans l'épopée de Koroghli le barde peut cantiller durant une heure des vers décrivant simplement la toilette de la mariée ou la préparation du cheval du héros avant la bataille. Il compare peut-être la belle à une gazelle, mais il n'utilise pas de métaphore : le mot gazelle ne se substitue pas au nom de l'aimée. De même, alors que le *bakhshi\** mentionne des personnes précises, à l'existence historique ou légendaire, le *hôfiz\** n'a affaire qu'à des types : l'amant, le soufi, la coquette, l'ascète, le libertin, et par dessus tout, l'Autre, humain ou divin. Car si le thème majeur de la poésie classique est l'amour et le désir, leur objet n'est même pas défini car la langue n'ayant pas de genre, l'Autre peut s'entendre au masculin ou au féminin. Ainsi ces vers où Navôyi dépeint

probablement une femme, sont chantés dans la plupart des fêtes (*toy\**) par des femmes, mais aussi bien par des hommes :

Cette nuit il (elle) devait venir, mon aimé(e) au visage de rose, à la taille de cyprès, mais il (elle) n'est pas venu(e)

Toute la nuit, sur mes yeux, le sommeil n'est pas venu

Privé(e) de son visage angélique, j'ai pleuré comme une folle (un fou)

Tableau

TENDANCES ET TYPOLOGIE

MUSIQUE NOMADE MUSIQUE SEDENTAIRE-URBAINE

campagnes villes

fondamentalement türk influences persanes

tribale détribalisée

société sans classes : société hiérarchisée :

(un peuple, un chef) (pyramide des classes, appareil d'état)

propre à une ethnie pluri-culturelle

filiation familiale pas de transmission lignagière

quasi réservé aux hommes accessible aux femmes

oral écrit

descriptif symbolique

action contemplation

décrit des faits dépeint des affects

faits objectifs, histoire collective sentiment individuel et subjectif

à dominance narrative, épique dominante lyrique

horizontalité, immanence verticalité, transcendance

route (yol) station (maqôm)

magique mystique

culture chamanique, türk culture soufie, musulmane

référence à la nature la nature comme symbole

expression individuelle expression collective

barde groupes

cumul des rôles spécialisation et partage des rôles

style personnel style académique

pas de percussion percussion, danse

Intermédiaire

Bardes Turkmènes, en duo (chant luth, viole)

chantant une poésie classique avec voix étendue, mais usage de la voix de gorge dans les passages mélismatiques.

Barde (akin) Kazakh, à la voix très étendue.

Bardes tadjiks, sédentaires, mais dont la musique correspond à un art nomade.

Usage de la voix de gorge dans les chants épiques.

Tendance récente de constitution d'ensembles instrumentaux pour l'accompagnement des bardes.

Chanteurs ou musiciens classiques ouzbeks, tadjiks ou ouïgour, se produisant quasiment seul, comme les anciens bardes : ex. Sôdir-Khôn, Ma'ruf Khoja, Rasul Qôri, Turdi Akhon, Turgun Alimatov

▪

Trois millénaires

de civilisation et de musique

Brûlures de l'histoire et fusion des cultures

L'histoire de l'Asie centrale, et plus particulièrement de la Transoxiane, est essentiellement celle de sa pénétration par différentes ethnies de nomades türks ou turco-mongols, de leur sédentarisation et de leur assimilation de la culture locale.

De la Perse aux marches du désert de Gobi, tous les peuplements stables et la majorité des nomades étaient indo-européens : Koutchéens, Tokhariens, Sogdiens, Saka, Indo-Scythes. Les plus anciens foyers urbains, datant d'environ 1500 av. J.C., sont ceux des ancêtres des Tadjiks.

Le première grande synthèse s'opéra sous l'impulsion d'Alexandre le Grand dont la mémoire est toujours vivante en Orient comme civilisateur plus que comme conquérant. L'art gréco-bouddhiste, qui en est la matérialisation la plus frappante, l'attestera encore des siècles après lui. Ses conquêtes contribuèrent aussi à l'unification politique des Iraniens de Perse et d'Asie centrale qui se prolongea avec l'empire parthe gréco-bactrien et l'empire perse sassanide (IIIe au VIIe siècle ap. J.C.). Plusieurs vagues de Barbares indo-européens des steppes déferlèrent sur la Bactriane et la Sogdiane, préluant aux invasions turco-mongoles. Certains comme les Saka (Scythes) et les Kushan, établirent des empires durables et réalisèrent une autre fusion, celle des arts grecs, perses et indiens.

On peut supposer que la musique reflétait également ce brassage de cultures ainsi que ce haut niveau de civilisation. Une grande variété d'instruments à percussion, de cordophones et d'aérophones - datant du IIe s. av. J.C. au Ve ap. J.C. ainsi que des peintures, terres cuites, sculptures, etc. attestent le développement de la musique savante dans la Bactriane, le Tokharestan et la Sogdiane. De nombreux vestiges archéologiques et sources chinoises témoignent de l'importance des activités musicales dans le bassin du Tarim (Xinjiang). Au IIe siècle av. J.C., le premier ambassadeur chinois en Asie centrale rapporta à Xian, la capitale, une Suite chantée provenant de cette région. Les mélodies des Barbares de l'Ouest étaient arrangées et intégrées au répertoire de cour des Han. L'ancêtre des luths à manche court, le *barbat* est apparu en Sogdiane et à partir de là, s'est lentement diffusé jusqu'à la Chine (son nom devenant *pi'pa*), l'Inde, la Perse, et finalement jusqu'à l'Europe par l'intermédiaire des Arabes. D'autres instruments connurent le même destin.

D'après les sources islamiques, le légendaire Bôrbad (fin VIe s.), barde de la cour sassanide, originaire de Marv (Turkmenistan) établit le plus ancien système modal connu, de trois cent soixante mélodies (*dastân*), sept modes *khosravâni* (*parde* ou *maqâm\**), et trente *lahn* dont les noms nous sont parvenus. Cette organisation calquée sur un calendrier adopté dans toute l'Asie intérieure, influença l'élaboration du système des modes persans et centre-asiatiques à l'époque islamique.

Au Ve siècle les premières tribus türk et mongoles descendent de l'Altaï et dominent la Sogdiane. Les Hephtalites, bloqués par les Perses à l'Ouest, établirent leur domination dans l'actuel Turkestan Chinois, où on leur fit bon accueil, puis dans l'Inde du Nord, par la violence. Ainsi vers le VIe siècle les Türks étaient parvenus jusqu'à l'Amou Darya (Oxus). Plusieurs peuples ou confédérations de tribus turco-mongoles étendirent tour à tour leur contrôle sur différentes zones de l'Asie centrale, comme les TÜRÜKS et les Ouïgours. La période du IVe au VIIIe siècle est considérée comme l'âge d'or de la musique centre-asiatique, dont un des centres était Kutcha (Xinjiang), alors profondément bouddhiste. En Chine, à la cour des Tang (VIIe-IXe siècle), au moins huit orchestres d'Asie centrale (de Boukhara, Samarkand, Kachgar Kutcha, etc.) étaient entretenus par le Ministère de la Musique.

En 712, Samarkand tombe dans les mains des Arabes, mais longtemps encore, l'islam cohabitera avec les autres religions comme le bouddhisme, le zoroastrisme, le christianisme, le manichéisme. Les Arabes perdirent vite leur influence et confièrent le gouvernement de la Transoxiane aux Samanides qui furent une des seules dynasties d'origine iranienne. Sous leur règne, les villes prospèrent et Boukhara devient une puissante métropole. Le persan "moderne" supplante le sogdien et les autres dialectes indo-européens tandis que l'arabe perd son statut éphémère de langue de culture. Avec l'islam, l'influence de la culture persane sur l'Asie centrale se renforce. Malgré la turcisation progressive, cette situation se maintient jusqu'au XIXe siècle, après quoi l'aura de la Perse se replie sur ses limites territoriales.

En 999 les Türks qarakhánides et ghaznavides chassent les Samanides de Boukhara et peu après, les Seldjoukides contrôlent le Khorezm\* et atteignent l'Anatolie. Dorénavant, à quelques exceptions près, tous les peuples de souche iranienne seront gouvernés par des dynasties türk ou mongoles. Pourtant, la culture raffinée des natifs continuera longtemps à absorber celle des conquérants : à chaque fois, très rapidement les Türks se fondent dans ce vieux creuset de civilisation. Ce qui s'était passé en Sogdiane et Transoxiane se reproduit en Perse et même en Inde : les conquérants épargnent les artisans, les savants et les artistes, les religieux, abandonnent leur mode de vie nomade ou l'adaptent, adoptent l'islam, édifient des palais et des ensembles architecturaux somptueux,

dessinent des jardins, apprennent le persan et le maintiennent comme langue officielle.

Le remarquable développement de la science musicale dans le monde arabo-islamique durant le Xe - XIIIe s. est en relation directe avec la culture centro-asiatique d'où sont issus de grands théoriciens de la musique tels que Fârâbî (m. 950) de Fârâb sur le Syr Daria, Avicenne (Ibn Sinâ) (m. 1037) des environs de Boukhara, ainsi que des savants comme al-Khwârazmi (m. 980) auteur du *Mafâtih al-'ulûm* ou Fakhr al-Dîn Râzi (m.1209) auteur du *Jami' al 'ulûm* (m.1179), deux encyclopédies qui comprennent des chapitres didactiques sur la musique.

### L'âge d'or

Après les conquêtes de Gengis Khân qui font tomber Boukhara en 1220, celles de Tamerlan (Amir Timur) font à nouveau trembler l'Asie durant la fin du XIVe siècle. Mais avec lui et les Timourides, de souche turco-mongole, elle connaît vite un épanouissement sans pareil dont des villes comme Samarkand, Boukhara et Hérat portent encore la marque. Ces fastes n'étaient pas limités à la vie de cour :

“Dans les cités timourides, les fêtes étaient splendides. Les princes voulaient y associer leur peuple, ce qui leur donnait un double visage, aristocratique et populaire” “Au cours des fêtes, on buvait, souvent trop. On buvait aussi dans la vie de tous les jours, sans aucune retenue.” “Les mœurs des aristocrates étaient très libres, les femmes se montraient en public sans voile, et les intrigues amoureuses ne se comptaient plus” (Roux : 362, 363, 364).

Les réalisations artistiques de cette époque resteront longtemps la référence ultime tant en Transoxiane qu'en Perse. La miniature atteint sa perfection avec Behzâd de Hérat, la langue turque tchaghatay reçoit ses lettres de noblesse grâce à des poètes comme Ali Sher Navôyi (qui était aussi compositeur), la musique se développe sous l'impulsion de grands maîtres comme le persan Abdalqâdir Marâghi (m. 1435), que Tamerlan amena de Bagdad à Samarkand pour enseigner la science des modes et des rythmes, et l'art de la composition.



“La musique était sans doute un héritage de l’ancienne culture sogdienne. Ne pas en jouer était faire montre d’une évidente infériorité. Des compositeurs atteignaient à la célébrité. Des virtuoses déchaînaient les passions, dont les noms sont venus jusqu’à nous. On cite un personnage dont l’oreille était si fine qu’à la première audition d’une œuvre il reconnaissait son auteur.” (Roux : 363)

Les grands centres musicaux étaient alors Samarkand et Herât bientôt supplantés par Boukhara qui gardera cette préséance jusqu’au début du XXe siècle.

Assumer l’héritage du passé

En 1500, le pouvoir passa aux mains des Ouzbeks proprement dits avec la dynastie des Shaybanides, descendants des Turco-mongols de la Horde d’Or. Ils s’efforcèrent de maintenir le niveau de leurs prédécesseurs, mais sans y parvenir, occupés qu’ils étaient à régler leurs problèmes de politique intérieure et extérieure. Babur, un prince timouride refusant la tutelle ouzbèke, partit en campagne vers le sud-est, s’empara de l’Inde en 1525 et y fonda la dynastie des Grands Moghols. A partir de cette époque et jusqu’au XVIIIe siècle, des lettrés de Boukhara, musiciens, poètes et soufis, émigrèrent en Inde où ils laissèrent notamment des traités de musique.

Les Ouzbeks, comme les nomades des steppes qui les précédèrent, se civilisèrent donc très vite, aidés par l’adoption d’un islam à la fois populaire et soufi. Ils construisirent de splendides édifices qui expriment et symbolisent encore leur goût et leur puissance. Nul doute qu’ils n’aient eu à cette époque une musique digne de leur architecture et dotée d’une théorie savante.

Darvish Ali Tchangi “le harpiste” (m. 1620), formé par un disciple de Najm al-Din Kawkabi, rédigea un important traité de musique et jusqu’au XIXe siècle de nombreux traités anonymes en persan virent le jour. Vers le milieu du XVIIIe siècle, comme dans la plupart des cultures du Moyen-Orient, on avait perdu les secrets de l’approche mathématique et systématique de la musique qui avait contribué à la grandeur de la science musulmane. A partir de la fin du XVIIe siècle, l’Asie centrale, isolée du reste du monde (sans être réellement en paix pour autant), vit surtout de sa splendeur passée. Cette période était certes toujours faste pour la musique, et

une nouvelle tendance se dessine dans la musique savante de Boukhara avec la création du genre Shash-maqôm. Car malgré une baisse du niveau culturel, les souverains ouzbeks n'ont jamais cessé de tenir leur rôle de mécènes : "ils ont prêté leur cour aux joutes philosophiques, ont financé des ateliers de calligraphes et de miniaturistes". Et ceci "même après la fin de leur indépendance politique, lorsque l'Empire russe eut imposé un protectorat à Boukhara et à Khiva en 1873" (Poujol : 37).

une production de laideur unique dans l'histoire

La révolution allait-elle changer les choses ? En un sens, oui, il y eut globalement une rupture esthétique totale. Comme l'a remarqué C. Castoriadis, aussi barbares et cruels qu'aient pu être certains potentats (notamment orientaux), ils ont toujours laissé se produire de la beauté, à tous les niveaux de la vie sociale et privée. C'est avec les soviétiques et le totalitarisme que la laideur, l'absence de goût (qui va de pair avec l'instrumentalisation fatale de la nature), s'impose depuis les détails de la vie quotidienne jusqu'aux réalisations les plus ambitieuses. Bien entendu, les héritiers des Timourides n'ont pas perdu leur sens esthétique naturel et sont toujours conscients de la supériorité des productions du passé, mais il n'y ont plus accès qu'en rêve ou dans un reflet de miroir. Durant des décennies, ils ont gardé cachés dans leurs coffres ces précieux vestiges, de même que les manuscrits de poésie classique qui parlaient d'amour trop humain ou trop spirituel pour les censeurs. Il en subsistait pourtant quelque chose que l'on pouvait montrer dans les fêtes, privées et même officielles : on se parait alors de soies aux couleurs exubérantes, de brocarts princiers, de diadèmes dorés et de mousselines. On ne chantait que des vers filtrés par la censure, mais il s'agissait quand même de poésie classique.

Et tout compte fait, le bilan de ces années sombres se révéla, pour la musique, moins catastrophique qu'on l'avait pensé. Evidemment l'idéologie nouvelle n'avait pas épargné la Transoxiane (alors qu'elle avait glissé sur les Turkmènes sans affecter aucunement l'art des bardes), mais il y eut toujours, derrière la vitrine officielle, des pratiques traditionnelles discrètes grâce auxquelles s'était maintenu l'essentiel : l'esprit d'une musique.

modernistes et gardiens des traditions

Et cet esprit, les *jadid*, les "modernistes" qui constituèrent une intelligentsia tadjike-ouzbèke pré-révolutionnaire, tenaient paradoxalement à le préserver. Leur plus remarquable représentant fut Fitrat, qui joua un grand rôle entre les années 1920 et 1930 avant d'être exécuté par les communistes en 1938. En bon *jadid* Fitrat exécrait l'odeur rance de la vieille culture tadjike qui marinait depuis des siècles dans le creuset boukharien, sous la chape de plomb d'un régime féodal, borné et décadent. Pour accéder à la modernité, il fallait selon lui couper la nation de ses racines iraniennes et la türkiser (ce qui ne l'empêchait pas d'écrire davantage en persan qu'en ouzbek). Autre paradoxe, tout progressiste qu'il fût, il était passionné de sa musique dont il rédigea l'histoire et la théorie. Ainsi, contrairement à d'autres réformistes orientaux comme ceux qui gravitaient autour d'Atatürk, Fitrat s'attacha à préserver et collecter le patrimoine musical.

Les débuts de la révolution peuvent donc être considérés comme positifs pour la vie musicale. Une raison perverse a parfois de bons effets, tout comme le contraire : la doctrine communiste considérant la constitution des nations comme la transition nécessaire entre le féodalisme et l'utopie de la mort de l'Etat et de la société sans classes, il importait de donner aux peuples les éléments qui le constituassent provisoirement (et très superficiellement) en nation. Ce fut avant tout la langue et l'ethnicité. Pour légitimer l'ethnicité, il fallait des marqueurs culturels qui balisent un territoire et esquissent des généalogies, c'est pourquoi on exalta tous les monuments et chefs d'œuvre du passé, parmi lesquels la musique. Dans ce contexte idéologique, la musique trouva les conditions de sa perpétuation, du moins à un certain prix, qu'il fallut bientôt payer. Après l'excitation des débuts de la révolution où beaucoup d'heureuses initiatives virent le jour, commença une longue période d'oppression correspondant à l'ère stalinienne. Les connotations "féodales", les thèmes religieux, l'exaltation de l'amour et du désir, les motifs magico-chamaniques "relevant de la superstition" tels qu'on les trouve chez les bardes des steppes, furent bannis jusqu'à l'indépendance en 1991.

La phase la plus dure se situa entre les années 1953 et 1956, alors que la politique culturelle visait à éradiquer toute trace de musique traditionnelle, ce qui n'empêcha pas les amateurs de se retrouver et de faire de la musique ensemble, ni d'inviter

des groupes dans les fêtes et célébrations privées. Après trois ans de véritable mise à l'index, la musique traditionnelle fut à nouveau promue comme patrimoine national à préserver par tous les moyens. Elle l'est toujours, mais les moyens ont changé.

### Chapitre III. L'esprit d'une TRADITION

#### Les fondements

##### Le fond mélodique de l'Asie intérieure

Les Tadjiks et les Ouzbeks peuvent se prévaloir de l'ancienneté de leur musique en exhibant les traces qu'elle a laissées au cours d'une longue et brillante histoire. Pourtant ces vénérables reliques ne témoignent que d'un fait : il y eut des pratiques musicales dans le pays. Quelle aient subsisté jusqu'à nos jours, ou que les musiques actuelles doivent à un peuple plus qu'à un autre, on ne saurait le dire.

Il existe cependant un fond mélodique populaire dont l'universalité suggère l'ancienneté. Quelque ritournelle obsessionnelle d'une mendicante de Kachgar, avec son mode mineur, sa symétrie et sa structure descendante en escalier, rappelle d'innombrables chansons afghanes, kurdes, persanes ou turques d'Anatolie (cf. disque, plage @ Munôjôt III). L'universalité du 7/8 et du 6/8 (*ufar*, de l'arabe "usuel") dans cette même aire culturelle constitue un argument de plus. Les chansons de la vallée perdue de Yaghnôb, conservatoire de la culture sogdienne au Tadjikistan, appartiennent à la même strate, tout comme les chants des religieuses ouzbèkes ou certains hymnes soufis ouïgours.

Si des éléments de l'antique culture sogdienne subsistaient probablement dans la musique de cour des premières heures de la Transoxiane islamisée, ils se fondirent durant la période faste des Timourides, dans un nouveau style qui portait la marque du Moyen-Orient. Une bonne part de la taxinomie des modes et des cycles rythmiques, toujours en vigueur dans le Shash-maqôm, viennent de la tradition persane et arabe que Abdulqâder Marâghi contribua à diffuser à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

## Les douze maqâm et le sens de la suite

L'Asie centrale s'était donc mise au diapason des autres grandes cultures musicales du monde musulman, mais il se peut que la fameuse classification persane et arabe des mélodies en douze modes fondamentaux (*maqâm\**) ait été connue dans le Khorasan ou la Transoxiane bien avant de se répandre à l'ouest. L'organisation du répertoire en 12 grandes unités, où le mot *maqôm\** finit par désigner moins un mode que le principe même de la Suite, est toujours très fort chez les Ouïgours : leur corpus classique comporte 12 suites (*muqam*) d'environ deux heures chacune (couvrant donc les 12 heures du jour et de la nuit) et leur tradition du Nord (*Ili nakhshesi*) s'organise en 12 suites de chansons mesurées. Même leur répertoire pour trios de timbales (*naghara*) est composé de 12 suites de compositions rythmiques appelées elles aussi *muqam*. Ailleurs, dans les traditions locales, au Ferghana\* aussi bien que chez les Tadjiks de Darvôz, la tendance dominante est d'enchaîner trois chansons ou quatre, sur des tempos s'accélégrant progressivement, la dernière pièce étant généralement en 6/8. Pour les Ouïgours, le seul fait d'enchaîner plusieurs pièces précédées d'un chant non mesuré constitue un *muqam*. Cette pratique très naturelle autorise à avancer l'hypothèse que le mot *maqâm* n'avait qu'accessoirement le sens de mode qu'il revêt dans l'usage courant moyen-oriental, et désignait d'abord une suite, ou peut-être même une suite de petites suites, qui constituait une session musicale dans sa totalité.

## L'isolement et la reterritorialisation des écoles musicales

Les tensions politiques isolèrent les unes des autres les cultures centre-asiatiques, persanes et ottomanes et la langue musicale commune, laissa la parole à des formes d'expression locales maintenant nettement différenciées. Par son esprit et son atmosphère, le genre *maqôm* est moins éloigné de la musique ottomane, malgré une grammaire modale toute différente et une ornementation évoquant l'Inde, dont la musique est appréciée par les Ouzbeks. Quelques compositions instrumentales de Turgun Alimatov et certains chants classiques incitent à imaginer ce que pouvait être la musique de cour des souverains moghols au XVI<sup>e</sup> siècle. Ces descendants du conquérant ouzbek Bâbur firent venir en effet de nombreux artistes d'Asie centrale et du Khorasan qui apportèrent une importante contribution à la formation de la tradition synchrétique de l'Inde du Nord. Des traités décrivent en

persan les charmes respectifs des modes de l'Inde et de l'Asie intérieure, tout en donnant des tables de correspondance, précédant de plusieurs siècles les méthodes de la "musicologie comparative". Bel exemple d'une ouverture d'esprit que l'on rencontre rarement de nos jours dans un Orient de plus en plus cloisonné par le nationalisme, l'ethnocentrisme et l'ignorance de son histoire culturelle. Cette situation est parfois la conséquence directe d'une situation politique : sans la frontière sino-soviétique, la musique de Kachgar serait probablement, non une tradition séparée mais un répertoire et un style parmi d'autres de l'Asie centrale. Car malgré les différences, de toutes les musiques voisines, c'est celle des Ouïgours que les connaisseurs de la musique tadjike-ouzbèke considèrent la plus proche, ce qu'ils démontrent en leur empruntant parfois des pièces.

Un chroniqueur du XV<sup>e</sup> siècle décrivait la musique de Samarkand comme une synthèse d'éléments arabes, mongols, persans, türks et chinois, mais cette définition s'applique mieux en fait à la musique classique des Ouïgours (le *onikki muqam*) qu'à celle de Transoxiane. Celle-ci apparaît plutôt comme un pont entre le Moyen-Orient et l'Inde ou le Cachemire. Elle se détache du bloc moyen et proche-oriental notamment par ses tournures mélodiques, ses rythmes, ses modes, son ornementation et ses échelles modales composées uniquement de tons et de demi-tons. C'est là sa principale spécificité technique, qui curieusement correspond à la définition des canons esthétiques des théoriciens grecs, repris par les théoriciens musulmans, mais jamais appliqués : aucun intervalle\* de la gamme modale ne doit être supérieur à un ton. Cette règle, qui connaît des exceptions, exclut tous les modes typiquement "orientaux".

Une évolution insensible

un art imprégné d'éthique soufie

La tradition de Transoxiane subit-elle des changements profonds comme ceux qui affectèrent la Turquie entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, ou l'Iran à la même époque ? Le vieux système des "Douze *maqâm* ne résista pas à l'érosion de la culture de la Transoxiane, malgré la place centrale qu'y occupait la musique en tant qu'art et science. Kawkabi (m. en 1531) puis Darvish Ali Tchangi avaient théorisé la tradition dont ils étaient les éminents dépositaires, mais au milieu ou vers la fin du XVIII<sup>e</sup>

siècle, le monument des douze *maqâm* s'effondra, probablement de lui-même, par une sorte de dégradation naturelle, et non à la suite de quelque séisme culturel. Les savants musiciens de cour recueillirent les blocs, restaurèrent des parties de l'édifice et réorganisèrent le tout en six suites, Shash-maqôm, construites chacune comme un palais avec ses entrées, ses cours intérieures, ses chambres, ses étages.

Bien qu'au service du prince, cette musique était à l'image de "Boukhara la sainte" (*Bukhârô-i sharif*) et non de la Samarkand des fastes et des frasques timourides. Elle était imprégnée d'un esprit soufi que de nos jours les interprètes s'efforcent de dégager et de théoriser. *Yek gôh, du gôh, se gôh, chahâr gôh* : première station, deuxième station Ces noms de modes renvoient selon certains à des états spirituels, des degrés d'extase, d'approche du divin. Pour les Tadjiks, le concept de *gâh*, vient de l'avesta *gâta* (les hymnes sacrés zoroastriens) et le système des modes est en rapport avec les *chakra* du yoga, niveaux de l'extase systématisés par les soufis d'Asie centrale sous le nom de *latâ'if* Toute la musique, selon d'autres, vient de la cantillation de la Parole révélée, de l'appel à la prière Etre un *qôri*, un *hôfiz\** (un récitant de Coran) est le meilleur gage de crédibilité pour un chanteur. Si l'on interroge les connaisseurs sur le sens de cette musique, ils répondent : "mélodie du cœur, expression du cœur, soupirs auprès du Seigneur, oraison spirituelle, prière musicale" (Matyakubov, 1998).

La spéculation, la métaphysique et le mythe tentent de rattraper soixante-dix ans d'athéisme officiel, mais les plus modérés admettent qu'effectivement, cette musique est imprégnée d'éthique soufie, et plus précisément soufie naqshbandie, une voie dont le centre fut la Boukharie. La trace la plus évidente est la centralité du rythme appelé *talqin\**, littéralement "certitude, conviction", qui désigne une forme de litanie scandée appelée plus couramment *zikr\**. Ce rythme étrange et unique est le sceau du soufisme dans la musique d'art. Il dérive directement des techniques du *zikr* avec mouvements respiratoires régulés pour activer des énergies subtiles et modifier l'état de conscience par paliers successifs.

Mais le niveau le plus élevé de *zikr* est atteint non par la respiration mais par la rétention du souffle. Suspendre le temps ne serait-ce que durant quelques cycles de respiration, afin d'appréhender l'éternité, d'entrevoir l'absolu, au risque d'en

mourir La démarche individuelle des soufis naqshbandis apparaît comme la résonance harmonique, dans les registres supérieurs, de la vibration fondamentale de la civilisation toute entière.

Le temps suspendu : Préserver à tout prix

Quels que soient les changements consécutifs à l'isolement, à la domination russe, puis à la laïcisation forcée, au communisme, à l'invention du nationalisme et enfin à l'indépendance, il y a de bonnes raisons de penser que la musique d'art est restée fidèle par ses formes, son style et son esprit, au classicisme qui caractérise les arts et la pensée de la Transoxiane. On peut sans risque avancer l'hypothèse qu'un chanteur comme Jura-khôn Sultanov aurait été tout aussi apprécié, et selon les mêmes critères, trois siècles plus tôt. Lorsque Barnô Is'hakova la sublime diva veut qualifier la transcendance de l'art du Shash-maqôm, elle a cette formule très suggestive : "c'est au-dessus du temps".

Arrêter le temps c'est bien l'ambition qui semble caractériser la civilisation de la Transoxiane durant ces siècles où les émirs ont fermé leur territoire et verrouillé leurs coffres-forts, refoulé les délégations étrangères, gelé même la réflexion théologique. Mais comment résister à la fascination d'un passé d'une telle splendeur, comment surpasser cette beauté, cette perfection atteinte dans les arts décoratifs, la poésie, la miniature, la calligraphie, l'architecture, la joaillerie, les tissages et broderies, l'orfèvrerie, la lutherie, la musique ?

L'adéquation à la norme, tel est le trait le plus saillant de la culture des émirs ouzbeks. C'est ce que vient confirmer l'histoire de l'art en général. Lorsque Khiva se reconstruit au XVIIIe s. on n'invente pas de nouvelles formes comme dans l'Iran qâjâr (XIXe s.) ou la Turquie ottomane (au XVIIIe s.), on se tourne vers le passé et vers les modèles anciens, toujours réinterprétés avec élégance. Cette perspective conservatrice caractérise également la musique du Khorezm\* réorganisée vers 1800 par un maître envoyé spécialement à Boukhara pour y rapporter un répertoire et ses secrets de composition. Le conservatisme atteint son sommet entre 1864 et 1910 avec le règne de l'émir Muhammad Rahim-khôn II, poète à ses heures sous le pseudonyme de Feruz. Passionné de musique et connaisseur aux exigences impitoyables, il déplorait que des douze *maqôm*\* décrits dans toutes les sources



classiques, il n'en restât que six, et considérait un devoir royal d'empêcher que le moindre fragment du répertoire se corrompît ou tombât dans l'oubli. Il émit alors le décret suivant :

“Il est proclamé que les *maqôm* du Khorezm sont la propriété inaliénable du peuple. Ceux qui contesteraient ce décret, qui déprécieraient le rôle des *maqôm* et qui ne les exécuteraient pas comme il convient seront sévèrement punis.” (Avaz : 135)

Afin de préserver le répertoire, il chargea le maître Kômil Khôrezmi de le transcrire dans des tablatures de son invention, ce qui fut réalisé dès 1883, bien avant tous les autres peuples d'Asie intérieure (mais plus d'un siècle après les Turcs).

Régulièrement l'émir faisait repasser aux musiciens de cour leur “permis de chanter”, si l'on peut dire. Au moindre écart ou omission il leur faisait administrer des coups de fouet. Il fit démolir en pleine nuit la maison d'un musicien qui lors d'un concert au palais avait craché très discrètement pour dégager sa gorge. Pour ne pas perdre la face, l'émir, devant ses invités n'avait rien dit et avait même royalement rétribué le chanteur pour s'être surpassé. A celui-ci, qui ne comprenait plus rien de ce qui se passait, l'émir déclara : “tu te conduis comme un rustre, tu souilles mon palais en crachant par terre et moi je te couvre d'or, alors à mon tour de démolir ta maison et à toi de te taire.” Bon prince, il finit par pardonner au pauvre musicien, mais la leçon fut retenue. Le plus curieux dans ces anecdotes n'est pas tant leur contenu que la nostalgie et l'admiration qu'elles suscitent chez ceux qui les rapportent, alors que leur équivalent, en Europe, illustrerait plutôt la misérable condition des artistes. Mais Feruz Khân laissa aussi le souvenir de superbes joutes musicales auxquelles le peuple était convié. Dans certaines d'entre elles, les musiciens étaient réunis sur une île flottante au bord d'un lac, et comme les moins bons étaient jetés à l'eau, la musique n'en était que meilleure et le spectacle plus amusant. Quelle belle époque, quels musiciens, quels mécènes !

La conformité comme principe esthétique

Une autre raison de présumer de la pérennité de ces formes, est la relation de l'individu au groupe, fixée dans les réseaux d'influence et de convivialité. Pas question ici de s'exprimer en son nom, de se distinguer, de manifester sa

singularité, de déroger aux obligations ou à la règle sans se mettre au ban de la société. L'artiste n'est pas un derviche inspiré, mais un artisan exceptionnellement habile et doté d'un talent naturel, tel qu'une voix remarquable, un timbre bien à lui ou une mémoire phénoménale. On n'attend pas qu'il étonne, qu'il révolutionne, qu'il ait du génie, notion d'ailleurs très occidentale et moderne.

Tout ce que l'on joue est composé, mais avec une marge de manœuvre suffisante pour permettre au plus doué de forger son style et d'apposer sa marque. Et pour mériter pleinement le titre de chanteur (*hōfiz\**), il faut être capable d'arranger les airs anciens selon ses besoins et de créer de nouvelles versions. Le principe de la création musicale, tient en cette formule énoncée par Jurabeg Nabiev, le chanteur le plus savant de sa génération : "la musique naît de la musique", c'est à dire que tout air provient d'un autre air, comme tout être humain est né d'un autre. Il faut ajouter aussi que presque toute chanson vient d'un poème et que la poésie, elle, n'a pas changé au fil des siècles. Si l'on fait remarquer que toutes les mélodies de cette tradition se ressemblent, Abdurahim Aka ne proteste pas : "Tout visage humain doit avoir deux yeux, un nez, une bouche, deux oreilles, etc. Mais cela n'empêche pas l'infinie variété des visages humains. Il en va de même des mélodies : elles doivent obéir aux mêmes règles de composition qui font qu'elles ont toutes les mêmes caractéristiques, tout en possédant chacune son individualité." Il est admis cependant que certains maîtres se cantonnent dans un style très étroit, comme s'ils ne chantaient jamais que des variantes de la même chanson : même tempo, même ambiance, et évidemment même profil et rythme de développement.

Il y a là une analogie frappante avec la gastronomie qui est avec la musique l'autre pilier des grandes fêtes privées (*toy\**), lieu par excellence où se fait et se consomme la musique. Ce que l'on mange dans un *toy* est essentiellement une variante de deux plats : un pot-au-feu (*shorba*), un pilaf (*plov*), sans compter les petits hors-d'œuvres. Il existe bien une cuisine plus diversifiée, mais le principe semble être que dans un événement social on ne s'attend pas à savourer des choses nouvelles ou variées, qu'il s'agisse de nourriture ou de musique. On reproduit le mieux possible les modèles traditionnels, sans trouver cela monotone.

De ce point de vue, le Shash-maqôm est très varié : après la spirale mystique de l'introduction qui s'élève vers le ciel dans l'extase du chant, l'âme redescend dans son corps avec quelques petites chansons presque populaires, les *tarâna*, pour la joie et le mouvement. En pratique, cependant, peu de chanteurs peuvent assumer cette variété. Autrefois les meilleurs parvenaient à restituer les pièces maîtresses, comme l'introduction *Sarakhbôr\** et le *Nasr*, qui demandent un registre très étendu, tandis que les autres sections (comprenant les chansons *savt*) étaient confiées à des chanteurs moins brillants mais hautement spécialisés (*savt-khôn*). On imagine le niveau de maîtrise qu'ils pouvaient atteindre, à chanter, toute une vie durant, un genre évoluant sur trois ou quatre cycles rythmiques.

### La perfection de l'imitation

Un des genres musicaux les plus prisés illustre bien ce principe philosophique et esthétique de la concentration. Le summum de l'art vocal n'est pas seulement l'interprétation du long *Sarakhbôr* avec ses mélodies étendues sur deux octaves et son climax *avj\** où le chanteur inspiré s'arrache quelques instants à la trame métrique en des mélismes flamboyants qui plongent les connaisseurs dans un ravissement esthétique où se conjuguent la stupéfaction et la délectation. Il existe un autre sommet qui est la perfection de l'imitation (au sens le plus noble) : *jura navôzi*, l'art du duo vocal. Les deux chanteurs, qui doivent avoir une relation de maître et élève ou être issus de la même école, parviennent à unir leurs voix et unifier leur interprétation de façon à ce qu'on n'en entende plus qu'un seul souffle (lit. *ham nafas*). Aucun ne doit se démarquer de l'autre, mais en même temps chacun doit chanter le mieux possible. De temps en temps, l'un se retire un instant pour laisser à l'autre le privilège d'un motif particulièrement brillant, et lui emboîte le pas à la phrase suivante. Subtile pratique, aux antipodes des compétitions musicales où les bardes se lancent des piques et se provoquent avec une éloquente arrogance, bien loin des clins d'œil et croc-en-jambe entre percussionnistes et instrumentistes indiens, dont le caractère ludique peut tourner au règlement de compte. Loin aussi de la rhétorique décontractée des duos iraniens ou azerbaïdjanais de chant et luth, avec leur jeu de miroir ou de question / réponse. Alors que partout le grand art consiste à diversifier, à répartir les rôles, à laisser chacun s'exprimer, dans le *jura navôz*, on concentre, on s'efface, on réduit la

dualité à l'unité. C'est toute une philosophie de la transmission, toute une sagesse que recèle cette pratique

## L'art de durer

Pour maintenir dans cette culture un rythme de changement le plus modéré possible, se conjuguèrent les règles simples mais strictes d'un islam de surface, et des structures plus profondes organisant toute la société en réseaux de solidarité d'une efficacité inégalable. Tout individu est un élément d'un groupe ou de plusieurs groupes dont l'extension et le contour varient en fonction de sa capacité à occuper des positions en son sein. La vie sociale consiste à manifester sa présence à chaque fois que le groupe se constitue, c'est à dire dans les noces, les fêtes, les célébrations, les anniversaires, etc., regroupés sous le nom générique de *toy*\*. L'individu n'existe que dans la mesure où le réseau l'intègre (le critère de la compétence, du mérite ou du talent personnel étant secondaire) mais en même temps, le fait que sa participation soit indispensable à l'existence du réseau peut lui donner le sentiment d'une certaine autonomie et épanouissement personnel. Sur cette structure, soixante-dix ans de soviétisme n'ont eu aucune prise, même à tenter d'instrumentaliser les rites sociaux qui l'articulent. Les réseaux étant fondamentalement de nature horizontale, l'avènement d'une société sans classe n'a fait que fortifier le modèle, réactualisé par exemple dans les kolkhozes.

Ainsi, comme tout grand peuple, les Ouzbeks et les Tadjiks ont trouvé un mode de fonctionnement qui leur permet de durer et de traverser les crises. Il n'est pas indifférent que la clef de voûte de ce système soit la fête, sous des formes variées mais fondamentalement privées, et que cette fête ne se conçoive pas sans musique. Mais de même que les contours du groupe ou du réseau sont mouvants, de même que celui-ci s'adapte aux nécessités du temps, de même la musique des *toy* varie en fonction des moments et des sous-groupes à qui elle s'adresse. Conformément à la logique du changement, certains éléments doivent être préservés. Aussi, quelles que soient les concessions à la jeunesse et à la modernité, on préserve un espace pour la tradition, pour les vieux, (les barbes blanches, *ôq saqal*), et dans cet espace, la musique est probablement la même qu'il y a un, deux ou trois voire dix siècles.

## Chapitre IV. DES NOCES A SAMARKAND

### Prélude

A Samarkand, vers midi en avril, l'air est doux. Sur la place du Registan se dressent face à face la fameuse madrasa Shir Dôr et la mosquée du vendredi, un des plus beaux bijoux de l'architecture de l'Asie intérieure édifée en 1646, et restaurée à notre époque. Ses coupoles ont la couleur du ciel. La place immense est entourée d'allées et d'espaces verts. Les traits et les physionomies des promeneurs dénotent la diversité des origines : visages souvent hâlés mais parfois pâles, yeux plus ou moins bridés mais pas forcément noirs, statures massives ou au contraire fines et élancées. La population de Samarkand, ainsi que de la plupart des villes d'Ouzbékistan présente toutes les nuances entre les caractères turco-mongols et indo-européens. D'une ville à l'autre, d'un quartier à l'autre, un type physique se dégage plus nettement, mais il est clair que nous sommes ici dans un antique creuset de cultures et de races. Inutile de demander à un passant quelle sont ses origines : il répondra "ouzbek". Si l'on insiste, il précisera "de Samarkand", et si l'on demande des explications il dira peut-être "tadjik", en précisant que l'un ou l'autre, cela ne fait pas de différence. A trois heures de là, à Khujand\* (Tadjikistan) on aura peut-être les réponses inverses : nationalité, Tadjik, originaire de Khujand, de famille ouzbèke. Dans les deux cas, on pourra poursuivre la conversation indifféremment dans les deux langues et évidemment en russe. Dans les deux cas l'environnement musical est quasiment le même.

Le costume et les coutumes ne contribuent guère à différencier tous ces groupes. Les hommes sont vêtus à l'occidentale, ce qui n'est pas incompatible avec le port du *tôqi*, cette calotte noire ou vert sombre à motifs brodés blancs répandue dans tout la Transoxiane. D'autres, en particulier les plus âgés et les paysans, portent encore le *tchapane*, un long manteau matelassé, ou même les traditionnelles bottes de cuir souple. Beaucoup de femmes sont vêtues de robes de coupe occidentale quelque peu démodée mais dans des soies aux couleurs vives et chatoyantes réinterprétant les somptueux tissages qui ont fait la réputation de Boukhara et Samarkand. Lorsqu'elles se rendent à une fête, elles portent des caftans de velours brodés d'or, tout comme la calotte de brocart qu'elles portent sur leurs longs cheveux tressés en de nombreuses nattes.

Ainsi, autour du Registan, centre historique de l'islam, on ne remarque pas grand chose de ce qui fait la spécificité des populations musulmanes et de leur décor urbain. Les édifices, qui pour la plupart ne sont plus affectés à leur fonction première, apparaissent avec d'autant plus de poids, comme un décor irréel. A l'heure où, dans toutes les villes du Maghreb et du Mashreq, des millions de haut-parleurs rappellent énergiquement les musulmans à leurs obligations rituelles, rien ne vient troubler le rythme routinier de soixante-dix ans de laïcité forcée. Les signes de l'islam sont quasi absents de la vie publique, pour le confort de la société civile.

Cette impression ne reflète que la surface de la réalité mais se confirme pour l'instant par l'arrivée sur la place de deux jeunes mariés vêtus à l'occidentale : lui, en complet sombre et cravate, et elle, en grande robe blanche de tulle, un bouquet à la main. Ils viennent d'enregistrer leur union à la mairie et se font photographier devant le monument investi d'une nouvelle fonction symbolique. Leurs témoins et quelques amis les ont accompagnés dans plusieurs voitures. Les photos sont vite prises, et le petit groupe repart.

Au cœur de la vie sociale

Il est impossible de dégager un type général de fête (*toy*) de mariage, car non seulement le protocole diffère d'une région à l'autre, mais il se prête à de nombreuses adaptations en fonction des moyens, du temps, et d'autres facteurs contingents. Les parties essentielles sont : - des banquets pour chacune des familles (notamment le *ôsh\** pour les hommes), - la phase de bénédiction du couple, - enfin, quelques jours plus tard, un banquet mixte qui regroupe les deux familles dans une certaine proportion.

Les séquences décrites ici sont tirées d'un *toy* parmi d'autres, mais de façon à mettre en relief les différents types de musiques requises. Beaucoup d'éléments de ce chapitre sont dûs à Razia Sultanova (\$ réf)

*Un mariage classique*

Les villes d'Asie centrale présentent couramment trois niveaux d'urbanisation : l'un moderne à l'image des ambitions soviétiques relayées par le capitalisme renaissant,

l'autre plus modeste et plus humain consistant en groupement d'immeubles collectifs vétustes mais agrémentés d'arbres et de végétation. Enfin, en dehors des axes de circulation, le tissu urbain est fait de grands quartiers de maisons basses individuelles dont le charme consiste principalement à reproduire en pleine ville un cadre de vie rural et fondamentalement convivial. Un autre élément qui contribue pour une bonne part à l'agrément et à l'atmosphère typique des cités d'Asie centrale, est le calme et le silence. Au coin d'une ruelle de ce village urbain, l'arrivée d'une troupe de musiciens avec trompes (*karna\**), hautbois (*surmay\**) et percussions est d'autant plus remarquée. Cette combinaison d'instruments, extrêmement ancienne, ne se trouve plus guère de nos jours qu'en Transoxiane et au Turkestan chinois. Les trompes marquent le rythme sur deux notes à une quinte d'intervalle avec beaucoup de variations, tandis que le hautbois déroule des mélodies très ornées tirées du répertoire traditionnel.

Le marié aperçu tout à l'heure est arrivé, maintenant vêtu comme un prince avec un turban et un manteau de velours noir généreusement brodé d'or. Des petites filles d'honneur vont à sa rencontre, parées de caftans semblables et coiffées de toques dorées. Devant la maison de la mariée, des jeunes garçons dansent, dressés sur des échasses ou déguisés en cavaliers sur leur cheval de carton. Les convives leur donnent des petits billets.

La fête s'offre un moment à tout le quartier (*mahalla*), milieu d'interconnaissance, puis la noce entre dans une phase très discrète et intime. Mais l'hospitalité en Asie centrale n'est pas un vain mot : le seul fait d'être un étranger ou un voyageur vous donne le statut d'invité (*mehmôn*). Ce sésame ouvre presque toutes les portes, et par définition donne accès aux fêtes, aux *toy\**, où se concentrent la vie sociale et les traditions.

Les nombreuses pièces de la maison ont du mal à contenir tous les invités, essentiellement des femmes, puisque nous sommes dans la famille de la fiancée où les hommes ne sont pas conviés. Les cadeaux qu'elle a reçus encombrant les chambres et tapissent les murs : vêtements brodés, soieries, lingerie fines, manteaux, robes, foulards, parures et bijoux, sans parler des meubles, des coffres, des couvertures, des coussins. Ce sont des années d'économies que l'on dépense dans un *toy* de mariage, mais en retour, ce sont des centaines d'invités qui

contribuent à la dot. On y gagnera plus qu'on a investi, mais à chaque fois qu'un des membres du groupe donnera un *toy*, il faudra rendre la pareille. Cela se reproduira souvent, car depuis la naissance jusqu'à la mort, la vie d'un homme ou d'une femme est jalonnée de célébrations qui marquent les grands passages d'une existence et resserrent le lien social : *toy* de naissance (*beshik toy*, *aqiqa toy*), de circoncision (*sunnat toy*), d'anniversaire, de noce, des cycles de treize ans (à Boukhara), de jubilé, sans parler des enterrements, des fêtes religieuses (*bayram*), du nouvel an (*navruz* et *sumalak*), etc. Dans toutes ces occasions, on banquète et on fait de la musique, ce qui ne veut pas forcément dire que l'on "fasse la fête", au sens où on l'entend en Occident. Certaines phases du *toy* relèvent avant tout du rite social, et même dans les moments les plus intenses de la fête les participants gardent une certaine retenue : pas de transgression, d'oubli de soi, d'anarchie, d'excitation.

#### Soumission et modestie

La cérémonie qui se déroule est la consécration traditionnelle du mariage à laquelle se prêtent maintenant les jeunes gens. L'épisode de l'enregistrement officiel n'était qu'une escapade sans importance hors du groupe : c'est dans le *toy* proprement dit que se concrétise pour la vie le lien social en jeu ici.

La mariée se tient, voilée, à côté du fiancé, vêtu comme un émir. Ils s'inclinent régulièrement, très lentement, toutes les vingt secondes pour marquer leur respect et leur soumission aux acteurs de la cérémonie, et au delà, à la société entière. Au dessus de la tête de la fiancée une femme tient deux pains ronds, probablement symbole d'abondance. A la fin de la cérémonie, une jeune fille apportera de la farine, et une autre du miel : la vie doit être pure et blanche comme la farine et douce comme le miel.

Le couple écoute les yeux baissés les bénédictions récitées et psalmodiées par les anciennes, les *ôtin ôy*, gardiennes des coutumes et détentrices, pour les femmes du moins, de l'autorité religieuse. Bien que musulmanes, elles perpétuent des rites de leurs aïeules zoroastriennes. Ce sont elles qui dirigent cette partie du *toy* et veillent à faire respecter les traditions.



Les sentiments que les époux pourraient éprouver l'un pour l'autre ne sont pas pris en compte. Dans l'ensemble, le contraste entre la jovialité des participants et le sérieux du couple est un trait frappant des noces dans beaucoup de cultures d'Asie. On a l'impression que les mariés sont comme brimés ou exclus de la fête et tout est mis en œuvre pour les faire apparaître dépendants des autres et rappeler qu'ils ne sont pas tant liés l'un à l'autre qu'à leurs familles et à la société toute entière. Ainsi dans ses déplacements, le marié est fermement tenu sous le bras à droite et à gauche par deux hommes, tandis qu'un troisième par derrière l'oblige à baisser la tête, comme s'il avait renoncé à toute autonomie. Dans les campagnes, la jeune femme doit ostensiblement simuler les larmes et la désolation de quitter sa famille pour se mettre sous la tutelle de son mari et de sa nouvelle famille. Une musique déchirante l'aide à tenir son rôle, mais les petites sœurs, et peut-être la mère, sont réellement tristes de la voir partir.

Une phase décisive de la cérémonie est la présentation des époux qui se déroule devant quelques proches parmi les femmes. Ceux-ci font comme s'ils ne s'étaient jamais vus. Une ôtin ôy approche un miroir tandis qu'une autre tient une bougie. C'est dans le reflet du miroir, et non dans le face à face, que chacun découvre l'image de l'autre. Délicate préparation, ou détournement magique du mauvais œil ? Le miroir est aussi ce voile qui sépare pour toujours les hommes et les femmes, l'homme et la femme. En un sens, c'est également le principe de la culture de la Transoxiane qui tient dans ce symbole : préséance de la forme sur le contenu, du reflet sur la réalité, du paraître sur l'être, de la surface sur le fond. Une philosophie de la vie qui a assuré des siècles de stabilité à une grande civilisation, lui permettant entre autre d'amortir l'impact de la domination russe et du communisme.

Les enfants, quant à eux, ne voient que l'aspect festif de la cérémonie. A chaque bénédiction, ils lancent à tue-tête, avec l'assistance, des formules propitiatoires, puis lorsque le pacte est lié, ils jettent des pièces de monnaie et des dragées aux mariés. Les musiciens se remettent à jouer dans la cour de la maison, tandis que le jeune marié s'en va, toujours encadré par quelques amis qui éclairent le chemin avec des flambeaux. Sur le chemin, il doit tourner plusieurs fois autour d'un grand feu.

Au cœur de la grande musique

### *Nourritures terrestres et spirituelles*

Le lendemain à l'heure où l'aube pointe, commence une autre phase essentielle du *toy*, le banquet du matin. (C'est là une coutume de Tachkent ; ailleurs le banquet se tien plutôt à midi ou même le soir.)

Dans le grand jardin de la famille du marié, on a disposé une douzaine de tables de vingt places qui se remplissent progressivement. Le banquet est ouvert à toutes les connaissances de la famille et comprend implicitement les voisins, mais à l'inverse de la cérémonie de la veille, il n'y a ici que des hommes, qui arrivent par groupes de dix ou vingt correspondant à des catégories sociales, des classes d'âge ou des cercles de relations. Cette cérémonie dont le nom (*ôsh*) désigne le pilaf national, réunit les deux éléments indispensables de toute fête : la nourriture et la musique. Si l'on y ajoute les boissons fortes, on obtient une formule universellement répandue :

“*Toy*, dit Kômil-jôn, c'est *toymôq* (être rempli) repu de nourriture, de boisson, de musique, de spectacle, etc., être rempli de tous les plaisirs [ ] *toy* c'est *to-iii*, et *i* c'est *yer*, la terre. La terre donne la nourriture, elle vous nourrit avant de vous manger à son tour. Ensuite nous avons le mot *sôz* qui veut dire à la fois un air de musique et aussi bien, bon, en bon état. *Sôz* veut dire que vous devez être bien portant, bien dans votre peau, comme un instrument (*sôz*) dont les frettes et les cordes sont en bon état.” (Avaz : 48)

Le parallèle entre la plénitude du plaisir esthétique et le fait de se remplir l'estomac peut paraître vulgaire, mais il est légitimé par la tradition orientale qui voit dans la musique une nourriture de l'âme. Pourtant toutes ces définitions ne semblent pas correspondre à l'événement de ce petit matin, qui n'a rien de ce qu'on appelle une fête. Les convives s'assoient à une table, joignent les mains, paumes face au ciel, tandis qu'un ancien fait une brève prière de bénédiction, puis mangent la part qu'on leur apporte. Vingt ou trente minutes plus tard, ils repartent tous ensemble après une bénédiction conclusive. Seuls les organisateurs et les musiciens, placés à une

table d'honneur, resteront jusqu'au bout. En deux heures, quatre cent personnes ou plus seront venues manger un copieux pilaf.

Si *toy* veut dire "être repu", la musique aussi remplit l'espace et les oreilles grâce à une puissante sonorisation. Pourtant il ne s'agit pas ici d'un repas concert comme en donnaient les aristocrates de la vieille Europe, où la musique et les mets délicats constituaient le décor d'une convivialité mondaine. A première vue, le *ôsh\** se situe à un niveau culturel élémentaire ou trivial. On ne vient pas pour se retrouver et bavarder, mais pour faire acte de présence, recevoir à manger et à entendre. Il y a ici comme une analogie entre la nourriture dont on remplit son estomac bien au-delà de la faim mais sans la déguster (car il s'agit toujours des mêmes plats), et la musique dont les oreilles sont saturées sans pour autant la goûter. Etre repu de l'une comme de l'autre ne relève peut-être pas du goût et d'une approche esthétique, mais néanmoins des sensations, des impressions et de l'appréhension esthétique. Et d'ailleurs rien n'empêche d'apprécier la musique en esthète, car celle-ci est de la meilleure qualité.

#### Larmes et douleur

De plus elle semble dire quelque chose d'important, qui n'est pas de l'ordre du plaisir sensible. La voix, qui doit être celle d'un homme, ainsi que les instruments, sont choisis pour leur gravité : le luth *tanbur* dont les vibratos sont appelés plaintes (*nôla*, le *dutôr\** au timbre chaud, sec et quasiment ascétique, et dans les *ôsh\** funéraires, à l'aube, le son de la flûte traversière *nay*, qui est de tous le plus émouvant, le plus céleste.

Les tempos sont solennels, et bien que la voix soit puissante, les mélodies sont plaintives. Les chanteurs de la vieille école ont une manière unique de glisser d'une note à l'autre comme pour évoquer l'affliction d'un chant funéraire, mais cet élément est purement esthétique et ne relève d'aucune théatralisation comme cela arrive chez les pleureuses ou les chantres religieux. Le "style pleuré" (*yiqraqa uslub*) n'est pas une forme de sentimentalisme, de maniérisme ou d'ostentation. Il doit s'entendre selon la métaphore du miroir : il ne s'agit pas d'un pathos réel mais d'un reflet, d'une image de l'émotion. Cette façon de chanter n'est pas liée à une fonction précise : c'est toute la musique ouzbèke, depuis la berceuse jusqu'au

chant de noce qui est une stylisation des pleurs. Un artiste digne de ce nom doit être pénétré jusqu'au fond de son âme par un sentiment de douleur (*dard*). Celui-ci joue bien, mais il n'a pas de "douleur", celui-là n'a pas une voix remarquable, mais il a le *dard*. Ailleurs on dit le *hâl*, le *tarab*, le *duende*, le *blues*, ici, la douleur. Si l'on demande de quoi peut souffrir ce glorieux peuple de conquérants türks, la réponse renvoie à la dimension spirituelle.

Le chant part du grave et monte lentement par paliers, sur presque deux octaves, en une dramaturgie toujours contrôlée. Au petit matin, le public ne semble pas montrer les signes d'enthousiasme ou même de recueillement que l'on pourrait attendre d'une musique aussi profonde, raffinée et spirituelle. Certains cependant écoutent attentivement, et bien qu'ils soient étrangement calmes, le chanteur les sent, et n'en demande pas plus. On est loin des comportements démonstratifs du public de musique arabe ou de la connivence des Indiens entre l'interprète et son auditoire. D'une manière générale, l'éthique centre-asiatique valorise hautement le contrôle de soi, la réserve et la pondération, attitudes que les rituels et les usages quotidiens contribuent à cultiver. Les sentiments des auditeurs se manifestent dans les yeux, dans la tension imperceptible du visage, dans un soupir discret, et leur gratitude s'exprime au moment où ils se retirent par un salut respectueux aux musiciens, la main posée sur le cœur.

Malgré le caractère spirituel de cette musique et des vers qui parlent d'amour divin, d'éternité, de la précarité de ce monde ou des vertus de la souffrance, le rituel du *ôsh* n'est pas une cérémonie religieuse ou un moment sacré. Cependant les thèmes évoqués ne sont pas à proprement parler religieux, et si l'on dit des prières, elles sont brèves et courantes, comme un *benedicite*. Quant au rite du mariage, il se fait très discrètement dans une pièce où le mollâ (ou un Ancien) bénit le nouveau marié en présence de quelques intimes. (Dans certains *toy* comme celui de la naissance on ménage une place pour un petit sermon religieux et même un peu de cantillation du Coran, mais cela n'enlève rien à la place centrale de la musique.) Rien donc qui force au recueillement, si ce n'est la musique elle-même, si l'on veut bien lui prêter l'oreille et croire à ce qu'elle dit.

Une esthétique de la "culmination"

Le chanteur, d'un âge vénérable, est apprécié pour son sérieux et sa fidélité à la tradition, et s'il accepte de participer à des *toy* c'est seulement pour cette partie là, pas pour les soirées qu'il faut animer en faisant danser les convives. Comme les Anciens, il s'accompagne lui-même au luth *tanbur*, chante trois ou quatre poèmes, puis se repose quelques minutes, s'accorde et poursuit ainsi durant deux heures, parfois relayé par son élève.

Il commence toujours par quelque chose de relativement simple, dans un registre moyen, puis enchaîne les pièces et les poèmes de façon à ce que chacun soit plus impressionnant que le précédent. Il arrive progressivement à un sommet d'intensité, un *avj*\*, qui correspond au déploiement du registre aigu. Cette notion de *avj* est fondamentale dans l'esthétique de la musique classique de Transoxiane. Tout comme chaque mélodie culmine au moins une fois vers le milieu ou le second tiers de son développement, la performance dans son ensemble doit atteindre un climax expressif. Les connaisseurs attendent ce moment magique où le chanteur déploie non seulement toutes ses capacités vocales, mais déborde un instant les cadres mélodiques et rythmiques en laissant libre cours à son inspiration, *ilhôm*\*, qui a aussi le sens d'invention spontanée, d'improvisation.

Mais dans les *toy* d'autrefois, notamment le *sunnat toy*, le climax d'intensité n'était pas le domaine exclusif de la musique. Lors des phases plus décontractées, dans le banquet réunissant les hommes, entre deux brèves sessions musicales où deux chanteurs rivalisaient à tour de rôle, intervenaient des humoristes qui détendaient l'atmosphère par des joutes oratoires épicées (*askiya*). La "culmination" consistait alors, à l'inverse, à faire crouler de rire l'assemblée, après quoi le chef du *toy* cédait la place aux musiciens. Très souvent ceux-ci étaient capables de prendre la parole, de relancer la joute et de rassembler les rieurs de leur côté. A entendre ce vieux chanteur respecté on ne soupçonne pas que dans sa jeunesse, quand les *toy* étaient des fêtes totales, il était autant réclamé pour son sens de la répartie et son humour décapant que pour son art de cantiller des poèmes philosophiques dans le style de l'affliction.

*Chanteuses et danseuses professionnelles*

Le lendemain du mariage proprement dit, se déroule, toujours chez le fiancé, la cérémonie du dévoilement de la mariée (*ru binôn, kelin salôm*), qui, à l'inverse de la phase du *ôsh*, est destinée aux femmes de sa famille. C'est pour elles que la jeune mariée, vêtue traditionnellement, dévoile maintenant son visage. Lorsqu'elle ouvre les yeux, les *ôtin ôy* entonnent leur chant de bénédiction. L'une après l'autre, les invitées viennent l'embrasser en lui apportant un cadeau. Après chaque baiser qu'elle reçoit, elle doit s'essuyer doucement le visage, comme pour se purifier, avec une pièce de velours qu'elle tient des deux mains.

Une autre partie de la fête peut commencer, placée sous la direction d'une troupe de chanteuses professionnelles, les *sôzanda*\*. Il y a quelques décennies, elles ne se produisaient que pour les femmes, mais de nos jours elles sont moins timides et engagent volontiers des hommes pour étoffer leur concert. Si le métier de musicien est souvent discrédité dans le monde musulman, le fait de danser et chanter entre femmes n'est pas du tout dévalorisant pour les *sôzanda*. Elles sont au contraire appréciées pour leur savoir, leurs bonnes manières et leur esprit. De toute façon, tous les musiciens sont respectés dans les cultures d'Asie centrale. Il ne s'agit pas seulement d'un acquis récent de la laïcité : il en a toujours été ainsi.

Les *sôzanda* sont revêtues de manteaux en brocart ou de somptueuses robes bigarrées comme on les faisait dans l'ancien temps, taillées dans de lourdes soies tissées à la main pour dessiner de grands motifs jamais identiques. Elles portent de longues nattes et se coiffent d'un *toqi* fleuri ou doré. Leurs danses mettent surtout à contribution les mains et les bras avec des gestes précis, courts et rapides qui sont souvent des stylisations de travaux domestiques. A leurs poignets et à leurs pieds, de très gros bracelets d'argent leur servent de sonnailles pour ponctuer le rythme assuré par deux tambourins. Plus que tout autre élément, c'est la beauté de leurs costumes, la grâce des danses et la vivacité de la musique qui donnent au *toy* toute sa véritable dimension festive.

variation dans le mode moderne

En fin d'après-midi la famille et les amis du marié (et dans une moindre proportion, ceux de son épouse), se retrouveront, chez lui, ou dans un grand restaurant. Il s'agit

d'une autre concession au mode de vie occidental et à la modernité, mais reposant sur des bases bien traditionnelles.

C'est ici que culmine la symbolique ostentatoire du *toy*, concrétisée par la participation de vedettes de ce qu'on peut appeler la pop musique ouzbèke ou tadjike, qui comprend de la variété orientale et du folklore local. Leur présence n'est pas directement un gage de qualité de la fête, mais un signe extérieur de richesse. La formule pourrait être : plus cela coûte, plus il y a d'invités, mieux le *toy* aura rempli sa fonction, laquelle consiste à valoriser ses organisateurs, et aussi les invités qui participent concrètement à cette célébration. Les invités ainsi gratifiés, l'ambiance sera encore meilleure.

Note : Au total le nombre de personnes touchées par un *toy* de ville est rarement inférieur à un millier.

Le contraste avec les phases traditionnelles du *toy* est frappant, mais pour les mariés, la situation est la même. Ils sont arrivés presque ensemble, avec la troupe des *karna* et *sunay*, habillés comme tout le monde à l'européenne, mais ils changeront deux fois de vêtements pour marquer certaines étapes de la soirée. Ils sont placés à la table d'honneur, au fond du grand jardin, mais alors que les convives sont assis en train de manger et de boire, ils doivent rester debout et s'incliner régulièrement pendant qu'une animatrice professionnelle débite des compliments avec un micro en main. Ce n'est que longtemps après, lorsque les parents leur en donnent la permission, qu'ils peuvent s'asseoir.

A ce détail près, l'ambiance est celle qu'on attend de toute noce, avec sa musique de fête. Les chansons, tirées du répertoire de Samarkand et de Boukhara, évoquent souvent l'Azerbaïdjan ou le Khorezm\*. D'autres, moins spécifiques, rappellent le fameux genre turc *arabesk*, du fait, notamment de l'utilisation d'instruments du Proche-Orient comme le *saz* et le *deblek* turc, le *qânun* et le '*ud* arabes. La configuration minimale est le synthétiseur (qui a depuis longtemps éclipsé l'accordéon) et la guitare électrique ; on peut y ajouter la batterie ou le tambourin *dôyra*\*, et le *tar*\* ou le *rubôb*\* avec lequel s'accompagne le chanteur. Si l'instrumentarium est occidental, la façon d'ornementer est bien centre-asiatique. A Boukhara et Samarkand, les allocutions et toasts sont en ouzbek, mais toutes les

chansons, locales ou importées, sont en tadjik. Dans les assemblées mixtes on chantera dans les deux langues, et au Ferghana\* ou au Khorezm, seulement en ouzbek, mais souvent sur les mêmes mélodies. Certains poèmes mélangent les deux langues. Comme les airs traditionnels ne suffisent pas toujours, malgré l'adaptation instrumentale et la sonorisation puissante, un ou plusieurs groupes peuvent relayer le premier avec des airs de variété russes ou autres.

Les chansons, la nourriture et les spiritueux se conjuguent pour réchauffer l'ambiance et donner au banquet le caractère d'une fête. C'est la danse qui l'exprime. Une danseuse professionnelle en voiles rouges et or attire les regards de ces mouvements quelque peu vulgaires, mais ce n'est qu'une heure après, qu'un homme enhardi par la boisson, se met en face d'elle et commence à danser. Petit à petit les autres s'y mettent. C'est une danse des bras avec peu de figures, dans lesquels les couples ne se touchent pas, et qui peut se faire chacun pour soi. Comme dans d'innombrables traditions de noce, notamment dans le monde musulman, dans l'enthousiasme, certains entrent dans le cercle pour glisser bien ostensiblement des billets de banque sur l'oreille ou sous la calotte des danseurs. A la fin de la soirée le tout sera versé à la dot des mariés.

Vers minuit, beaucoup de convives sont déjà partis. Entraînés par leurs amis, les nouveaux mariés se dirigent vers l'espace de danse. Aussitôt un cercle se forme autour d'eux. Pour la première fois peut-être ils se tiennent face à face, les yeux dans les yeux, mais encore à bonne distance. Chacun est comme le miroir de l'autre : ils étendent les bras et font doucement danser leurs mains, leurs bras, leurs épaules. Par moments leurs gestes divergent comme deux voix d'un contrepoint. La musique se fait plus intense, le rythme donne le vertige. Insensiblement ils se rapprochent l'un de l'autre, se frôlent, tout en s'éloignant de l'espace de danse. Une dernière fois, ils sont entourés par le cercle des proches qui se déplace avec eux. Mais voilà qu'ils s'approchent lentement, subrepticement d'une porte de la maison tandis que l'assemblée, fascinée et séduite, les suit des yeux. Et d'un coup, ils disparaissent en claquant la porte derrière eux.

Aussitôt quelques invités saisissent des plats, des coupes et des assiettes et les fracassent sur le sol.



## 1. V.

### LES professionnels

Scène, radio, enseignement

#### *La place centrale du toy*

La tradition musicale centre-asiatique a les yeux tournés vers le ciel et les pieds liés dans le réseau de sociabilité des *toy*\*. Ce double ancrage lui donne une cohésion sans pareil. Le propre d'une Tradition est de construire "un monde", un système métaphysique aussi bien que social, une vision du monde totalisante où tout se relie et tout se tient, avec une prise sur le réel parfois "totalitaire". En rassemblant tous les groupes sociaux, le *toy* englobe les formes de musique les plus diverses, et ces genres soigneusement différenciés par une terminologie précise, finissent par apparaître comme les perles d'un collier ou les grains d'un chapelet, de volume et de valeur variables mais reliés par un lien solide et des affinités de matière et de forme. De plus, le lien n'est pas seulement synchronique, il met en relation un passé et un présent dont la modernité n'est qu'apparente. Inversement, il arrive que ce qui paraît traditionnel ne le soit qu'en surface. On en donnera un exemple type, ainsi qu'un contre exemple, à travers des personnalités musicales exceptionnelles à des titres différents. Certains aspects de leur art, de leur carrière (qui dans bien des cas, s'est essentiellement accompli dans les *toy*) nous aident à comprendre ce qui compte pour le public et les connaisseurs .

Avec ses diverses phases destinées à différents publics (les femmes, les hommes, les jeunes, les vieux), le *toy* ménage une place pour chaque forme de musique : ouvert sur la rue (procession avec hautbois et trompes) ou intime (chants religieux de bénédiction), religieux (brève psalmodie coranique) méditatif (*ôsh*\* du matin) ou festif (dances des femmes, danses mixtes). Aux deux extrémités du spectre, on trouve même une citation classique occidentale (marche nuptiale à la mairie) et une brève reconstitution du *zïkr*\* soufi : au nord du Tadjikistan, au milieu du grand *toy* du soir, un Ancien désigne quelques jeunes gens, les place en cercle et dirige avec eux un *zïkr* avec scansion rythmée de formules sacrées, exécutée avec concentration et sérieux. Après cet intermède, la fête continue. Ainsi chaque public trouve dans

les *toy* toute la musique qu'il aime avec en prime la nourriture et la boisson. On comprend que dans ces conditions, il n'éprouve guère le besoin de fréquenter les salles de concert. Réciproquement, les chanteurs, si à l'aise dans les *toy*, redoutent les concerts publics où ils ne connaissent pas leurs auditeurs, ne peuvent dialoguer avec lui et répondre à sa demande.

## La radio

Par contre, le caractère à la fois privé et communautaire du *toy* musical est mieux adapté au média radiophonique. A l'inverse des concerts officiels pompeux et artificiels, la radio a préservé l'intimité de la sphère musicale et permis à la grande tradition de survivre dans les périodes les plus difficiles. Les précieux enregistrements réalisés entre 1930 à 1970 environ sont actuellement encore diffusés plusieurs heures par jour par la station Radio Mash'al. La plupart des grands chanteurs comme Jura-khôn Sultônov (1893-1964), Mamur-jôn Uzôqov (1904-1964) ou Fakhriddin Sôdiqov (1914-1976) sont passés sur les ondes durant des années, avant d'entrer dans la légende.

Dans les années vingt alors que la capitale était encore Samarkand, la radio, établie à Tachkent, recrutait déjà des artistes originaires de différentes régions. A partir de 1935, ils se produisirent aussi dans les théâtres musicaux, et après 1947 réapparurent des chœurs et des orchestres de chambre occidentaux, mais comprenant des interprètes ouzbeks. Les solistes les meilleurs de l'époque interprétaient seulement les œuvres de compositeurs ouzbeks traditionnels comme T. Jalilov, Y. Rajabi, D. Zakirov, F. Sôdiqov, K. Jabbarov, Gh. Tôshlatov, N. Hasanov. Afin de jouer le jeu de la modernisation, les arrangements comportaient bien des éléments d'harmonisation, mais légers, à base de bourdons de hauteur variable. Puis les directives de la politique culturelle stalinienne aboutirent à la dissolution de l'orchestre de la radio, fin 1952. Les musiciens se dispersèrent pour donner des concerts dans les *kolkhozes*, jusqu'à la fin de 1955 où fut formé un nouvel orchestre. Ainsi pendant trois ans la radio diffusa exclusivement de la musique dite *akademik*, avec mélodies "à la russe" et paroles *a la turca*. Le promoteur et l'artisan en fut A. I. Petrosian, dont le nom est toujours associé dans les esprits à l'amertume de cette période de famine musicale. Les saisons passèrent et enfin un "Ensemble de Maqôm" fut constitué par les bons maîtres

Rajabi et Zakirov, avec les meilleurs solistes et chanteurs de l'époque. Il en reste l'enregistrement intégral sur disque (hélas introuvable) des six *maqôm*\* de Boukhara dans la version mise au point par Y. Rajabi. Cette anthologie a tous les mérites et les défauts d'une entreprise de pionnier, mais compte tenu des contraintes de l'époque elle est admirable et a de plus le mérite d'avoir ouvert la voie à l'enseignement de la pure tradition au sein du Conservatoire supérieur. L'autre versant de cette entreprise est la publication en 1959 de la version ouzbèke du Shash-maqôm. Imparfaite certes, même après les corrections portées à la seconde édition (1966), mais bien utile et jamais rééditée.

Malgré tous le progrès réalisés depuis, cet Ensemble n'est plus ce qu'il était, mais il en existe d'autres, comme celui intitulé "Ensemble des filles dutôristes" qui fait revivre avec beaucoup d'esprit un précieux répertoire folklorique en majorité détenu par les femmes. Enfin, le Philharmonia entretient deux petits groupes, celui de Shavkat Mirzaev et Monâjât Yultchieva, et celui de Abduhôshim Isma'ilov, avec un répertoire de chant et d'airs classiques mais pas de *maqôm*. Il existe évidemment d'autres ensembles, mais pas forcément de qualité.

On peut dire qu'en dehors des *toy la Radio* a été le principal artisan de la préservation de la haute tradition. Dans ce domaine le conservatoire n'a pas joué un rôle aussi décisif.

#### Le conservatoire supérieur et les écoles

La longue période de contraintes et de contrôle officiel qui pesa sur la vie musicale finit par modifier gravement le processus de transmission qui reposait sur la relation maître et élève. En contrepartie se développa un système d'enseignement reproduisant le système occidental.

Il existe en Ouzbékistan plus de 300 écoles de musique, dont 30 à Tachkent, et 21 petits conservatoires dont le cycle d'études est de 4 ans. On peut y apprendre les bases de la musique nationale, bien que l'enseignement qui y est donné relève encore, pour plus des deux tiers, de la musique occidentale. A partir de dix-huit ans, mais généralement après deux ans de préparation, les meilleurs peuvent entrer au Conservatoire national supérieur. Leur cursus est de quatre ans, à moins qu'ils

soient jugés dignes de rester quelques années de plus pour obtenir une sorte de doctorat.

Le Conservatoire compte en moyenne 500 élèves dont 80 à 100 dans le département traditionnel et une dizaine dans celui de théorie orientale. Il abrite plusieurs départements de musique classique occidentale (théorie et pratique) et deux de musique traditionnelle : l'un théorique et l'autre pratique.

Mais par dessus tout, Tachkent se flatte d'avoir créé le premier département de musique traditionnelle de toute l'Asie centrale. Cela ne se fit qu'en 1972 par une décision des responsables de Moscou, consécutive à un grand Congrès International où avait été débattue la question de la préservation des musiques traditionnelles. Avant cette date, les instruments ouzbeks étaient bien enseignés au Conservatoire, mais seulement pour jouer les œuvres occidentales.

Des plus modestes aux plus grands

Rares sont donc les musiciens qui vivent de leur art sans se produire dans les *toy*, car un salaire d'enseignant, ou même de soliste à la radio, ne permet pas d'entretenir une famille. Pour répondre à la demande, les professionnels se dissocient comme ils peuvent. Le public d'Europe et d'Amérique qui écoute religieusement cet artiste traditionnel vêtu d'un *tchapane* de soie, l'imagine difficilement dans une noce, en costume blanc et chemise noire, chantant avec son instrument et soutenu par une batterie et un synthétiseur. D'ailleurs celui qui pianote d'une main en titillant la manette à vibrato de l'autre n'est pas forcément un musicien raté, il peut être un tanburiste de talent, premier prix de Conservatoire, qui s'est recyclé en trois semaines sur cet instrument afin de survivre. Certes il a fait quelques concessions, il accepte de jouer des airs du jour, des chansons "orientales", mais la musique ici n'est pas constituée de domaines séparés : du Maqôm au semi classique, de celui-ci aux chansons, des chansons folkloriques aux airs du jour, il existe de nombreuses passerelles.

Les banquets accaparent donc la musique pour lui octroyer les conditions de sa perpétuation et de son évolution. En retour, elle perd quelque chose de son autonomie d'art libre, et les musiciens, qui étaient autrefois au service du khan ou

de l'émir, sont aujourd'hui aliénés par leur public. Il y a eu il est vrai des grands maîtres qui ne se produisaient jamais dans les *toy*, parce qu'ils bénéficiaient de conditions matérielles et spirituelles privilégiées, mais même des individualistes notoires, en fait non "professionnels", comme Turgun Alimatov ne refusent pas une invitation à jouer dans un *toy*, et prennent ce qu'on leur donne, sans rien exiger. Certains refusent ce rôle de prestataire de service ou ne participant qu'aux *toy* sérieux où sont réunies les conditions d'une écoute esthétique, d'autres enfin consacrent au *toy* l'essentiel de leurs activités professionnelles et y trouvent largement leur compte.

Sher Ali Jurayev : profil classique, vedette moderne

Le numéro un

Sher Ali Jurayev, enfant chéri du *toy*, se présente sous les deux profils de la vedette moderne et du barde traditionnel : il porte un complet blanc et roule en Mercedes 600 protégé par des gardes du corps, mais il est coiffé d'un *tôqi*, ne boit pas, ne fume pas, et dans sa belle villa, il a aménagé une pièce pour ses prières. Dans les *toy*, il s'accompagne au *tôr* (*tar\**), assisté de quelques musiciens jouant des instruments traditionnels en plus d'un synthétiseur assez discret. Il a évidemment bénéficié des possibilités offertes par les médias : radio, télévision, cassettes, magazines, etc. mais sa réussite matérielle (et en un sens, artistique aussi), il la doit avant tout au *toy*. En Occident comme en Orient, ses homologues de la pop remplissent une salle de deux mille places, mais quant à lui, il honore de sa présence un banquet de deux ou trois mille personnes. La nuance est capitale et, dans une dialectique du prestige, justifie des cachets inouïs.

Ses atouts sont un physique avenant, une classe naturelle et des manières distinguées, une voix chaude (bien que ni très puissante ni très étendue), et une diction parfaite. Issu d'une famille de propriétaires terriens du Ferghana ruinés par les Soviétiques, il présente à la bourgeoisie son reflet le plus avantageux, mais comme son aisance est tempérée par la modestie, il incarne pour le peuple l'image idéale du bon garçon qui a réussi. Au fond de ses yeux clairs brillent cette intelligence et ce sens psychologique qui lui font toujours sentir l'air du temps et les subtiles fluctuations des goûts et des attentes (car on ne peut parler de mode ici),

de sorte qu'il s'est assuré l'attachement indéfectible d'un public de toutes origines et de tout âge.

Pourtant il n'a rien d'un démagogue ; son comportement scénique est assez sobre et sa musique n'est pas vulgaire. Si le style est bien ouzbek, la substance mélodique porte les traces d'influences de l'Afghanistan ou de l'Inde, avec une prépondérance du mode de Mi (Bhairavi indien, Shur persan). Les airs se ressemblent, avec leurs tempo moyens et leur rythme à 4/4 ou 3/4, mais les intermèdes très variés -joués sur le luth *tar*- instaurent un dialogue entre le chanteur et l'instrument et ménagent une sorte de suspens dans la cantillation du poème. Les connaisseurs disent que Sher Ali a pris cela des bardes du Khorezm\*, et surtout qu'il se situe dans la lignée des *maddôh*, des panégyristes religieux ou profanes. Une de ses chansons "politiques" est une longue ode à Tamerlan, fondateur symbolique de la "pieuse nation" ouzbèke (comme le rappelle le refrain). Si le gouvernement a apprécié cette composition qui se range dans le genre épique narratif, le public est plutôt charmé par les poèmes courants choisis parmi des œuvres contemporaines. Il ne s'agit pas de vers classiques aux mètres compliqués (*aruzi*), et au vocabulaire difficile ou désuet comme dans la musique d'art, mais de vers syllabiques (*barmaki*) dans une langue facile à saisir et à retenir, tout comme les airs qui, pour la plupart, appartiennent au genre simple *qushiq*\*. Parfois la mélodie se fige sur une note et il déclame des vers ou de la prose, d'autres fois elle se développe de façon plus sophistiquée, présentant comme une image de la chanson classique.

### *Les héritiers des bardes ?*

Bien qu'il ne s'agisse que de chansons populaires, de "musique du jour" (*zamônavi*) on trouve dans ce genre des éléments de la tradition classique : citons d'abord l'attitude générale de l'artiste, disons son image et son éthique, puis le fait qu'ici également il est "en situation", face à un public bien réel, dans un *toy*, et pas dans un studio ou à la télévision (bien qu'une fois sa réputation assise, il a parfois donné d'immenses concerts). Ensuite, il y a le rapport à la poésie et sa façon très vivante de s'accompagner, enfin sa capacité de choisir, de s'adapter, de sentir les

auditeurs, grâce auxquels il finit toujours par dominer les artistes qui sont en concurrence avec lui au cours d'une soirée.

Lorsqu'on interroge des chanteurs populaires sur le sens de leur démarche, ils reproduisent généralement le discours de la tradition sur leur vocation morale, leur rôle de phare idéologique, de miroir cathartique, etc. Si en Occident, même Madonna considère qu'elle a contribué à améliorer la condition féminine, a fortiori, une pop star comme Yulduz Usmônova peut se situer dans la droite ligne des bardes türks investis de la mission de transmission de la sagesse, de mobilisation pour de nobles causes, d'exaltation du patriotisme. (Levin, 1996, p. 82-3)

Cette revendication peut laisser sceptique, mais ici encore, les connaisseurs concèdent à l'artiste pop une certaine authenticité : elle a chanté le grand répertoire, elle aurait pu réussir dans cette branche, mais elle était "trop agitée" pour le Maqôm. Ce qu'elle chante n'est pas en marge de la musique traditionnelle, mais en dérive directement.

Quoiqu'il en soit, le rôle de barde populaire sied mieux à Sher Ali, car non seulement il a été un des premiers à chanter pour la patrie nouvelle, mais il a été désigné en tête des hommes les plus populaires de l'Ouzbékistan, devant le président lui-même. Belle revanche de la poésie et de la musique sur la rhétorique du pouvoir..

Monâjât Yultchieva et son maître : les anti *toy*

Sur les traces de la mère

Monâjât (ou Munôjôt) est l'artiste ouzbèke la plus connue en Occident, pour la beauté de sa voix, sa présence fascinante et sa musique envoûtante. Elle est née en 1960 près d'Andijôn, dans un kolkhoze de coton regroupant trois cent familles. Très tôt, sur les traces de sa mère, elle manifesta son goût pour le chant en reproduisant tout ce qu'elle entendait à la radio ou à la télévision, mais avec une préférence pour les mélodies traditionnelles aux tempos solennels. Il n'y avait pas de musiciens qualifiés dans le kolkhoze, et personne ne jouait d'un instrument pour l'accompagner quand elle chantait à l'école ou pour les amis. A 18 ans elle

monte à la capitale dans l'idée de s'inscrire au Conservatoire supérieur. Elle ignore tout de cet établissement, si ce n'est qu'il y a là une section d'"art vocal" qui, en fait, prépare des chanteurs d'opéra. C'est là qu'elle doit passer un examen d'entrée. Mais voilà que le jury, bien inspiré dans son incompetence, trouve qu'elle ne chante pas juste et lui barre l'accès à une carrière qui l'aurait peut-être conduite au Bolchoï ou dans un obscur opéra de province. Elle pleure son échec sur les bancs du Conservatoire, ignorant encore que la main de la Providence qui avait fermé les yeux et les oreilles du jury, conduisait l'homme qui s'approchait maintenant d'elle. Il avait entendu derrière la porte une voix rare, unique, émouvante et pleine de promesses. Il s'était arrêté et avait écouté. Maintenant il lui demande ce qui n'allait pas.

#### L'enseignement du père et rien d'autre

Cet homme est Shavkat Mirzaev, le fils de Muhammad-jôn Mirzôev l'élève de Tokhtasin Jalilov. Muhammad-jôn, outre ses compositions, se distingua en introduisant dans la musique ouzbèke le *rubôb*, luth emprunté aux Ouïgours de Kachgar. Shavkat, en fils docile, n'avait jamais joué d'autre instrument. Il avait grandi dans la compagnie des grands maîtres de son temps et assimilé naturellement leur répertoire, si bien qu'il avait seulement quinze ans quand il commença sa carrière, d'abord en suivant son père puis, au Philharmonia pour accompagner Mamur-jôn Uzôqov, le plus fameux chanteur de sa génération. Son diplôme de musicien, aime-t-il à dire, c'est l'enseignement de son père et rien d'autre. Il est vrai qu'il officialisa ses connaissances par un diplôme du Conservatoire, mais il avait déjà tout appris avant. Il n'avait rien à faire avec ces notations qui, dit-il, livrent tout au plus le squelette de la mélodie. Il était né dans cette musique, il avait été nourri à son sein et ne vivait que pour cela. Les instances académiques s'étaient inclinées devant la qualité de son cursus traditionnel et lui avaient attribué le grade de *dozent* ; quant à la reconnaissance de son art, elle fut concrétisée par la prestigieuse médaille d'Artiste du Peuple de la République d'Ouzbékistan.

Alors Shavkat fit cette proposition à Monâjât : "venez me voir ici, dans la classe préparatoire, je vous donnerai des leçons". En acceptant, elle scella un pacte indéfectible dont les effets sont toujours sensibles quinze années plus tard. Durant



deux ans Monâjât travailla selon ses directives, puis se présenta à un autre concours qui donnait accès à la section de musique traditionnelle. Sa prestation fut si éblouissante qu'on ne parlait que d'elle dans le Conservatoire, et que ceux là même qui l'avaient refusée "parce qu'elle chantait faux", déroulèrent le tapis rouge pour l'accueillir dans la "section vocaliste". On imagine qu'elle avait maintenant de sérieux arguments pour dédaigner toute offre de ce genre.

### Les critères de l'art vocal

La jeune paysanne s'était métamorphosé en une diva à l'étrange beauté, et répondait désormais au beau nom de sa chanson fétiche Munôjôt, un des hymnes les plus émouvant du répertoire qui signifie supplique, imploration. Ce n'était pas seulement une voix magnifique, un excellente chanteuse, c'était dit Shavkat, "quelque chose de neuf, une nouvelle manière, qui fascinait le public". Le Premier secrétaire du parti, enthousiaste, l'aida beaucoup, mais d'autres voulurent en faire une star de l'opéra, une ambassadrice de charme de la nation ouzbèke que l'on accueillerait à Moscou à Milan, à New-York. Monâjât répondit : "je suis au service de mon peuple, (*khalq*) ce qui est incompatible avec l'idée même d'opéra". Elle ne se doutait pas qu'elle tiendrait les deux rôles à la fois.

Ensuite il y eut les jaloux, comme ce directeur d'école de musique qui disaient qu'un joueur de *rubôb* n'a pas à se mêler de former des chanteurs ou des chanteuses. Shavkat rappelait alors qu'autrefois un maître de *dutôr\** pouvait former un élève de *ghijak\** aussi bien que de chant, ou le contraire. Certains, tout en reconnaissant son talent, critiquèrent son style au nom d'un certain académisme, mais avec le temps, tout le monde fut forcé de s'incliner devant le fait : le public avait consacré le style de Monâjât. Pour parfaire sa formation, elle étudia encore cinq autres années dans la section de musique traditionnelle.

Pour Shavkat, une chanteuse comme elle n'apparaît qu'une fois par siècle. Il vante d'abord ses aptitudes vocales : elle chante avec la même qualité dans le grave et l'aigu, sans altérer la qualité de la composition. En comparaison, dit-il, "les autres chanteuses couinent et leur timbre s'altère. Ce type de voix est unique. D'une manière générale, il y a plusieurs manières de chanter : les notes graves doivent se chanter dans le nez et les notes aiguës de la tête. Son chant part des tripes".

“Ensuite, elle écoute tout ce qu’on lui dit et reproduit tout ce qu’on lui demande, mais toujours avec sa couleur à elle, avec sa personnalité à elle ; ce n’est jamais imitatif, c’est toujours original”.

Un point important est la qualité d’expression de Monâjât. “Beaucoup de chanteurs sont larmoyants, affectés, sans profondeur, tout en surface. Comme des acteurs, ils miment la douleur avec des mimiques et des gestes, dans l’intention de communiquer ce sentiment au public. Au contraire, chez Monâjât, tout est purement intérieur. Elle a quelque chose qui force les auditeurs à écouter, qui les captive, une présence qui attire et fascine”.

Sur sa carrière et son intégrité, Théodore Levin écrit (1993) : “Alors que beaucoup d’artistes ne sont que des étoiles filantes Monâjât a su maintenir sa prééminence. Elle n’y est pas parvenue par son habileté dans les affaires mais par sa modestie et un sens aigu de ses objectifs musicaux. Il est bien connu qu’elle ne se produit jamais dans les *toy*, ce qui est pour un musicien la voie la plus sûre de la fortune [ ]. Alors que la majorité des chanteurs renommés sont entraînés vers la musique légère, son répertoire reste centré sur les chansons classiques, adaptées à sa voix et son registre.” L’auteur fait remarquer également que traditionnellement, la musique d’art était une affaire d’homme et que la promotion d’une chanteuse au niveau des grands maîtres classiques est un signe des temps, un grand pas vers l’émancipation. Libérer la musique de la double aliénation de la fonction sociale (le *toy*) et symbolique (le machisme), afin de la reconduire vers sa destination spirituelle, c’est ce vers quoi tend Monâjât.

Mais on ne renverse pas si facilement l’ordre des choses : d’une part elle ne peut se soustraire aux invitations venant “de très haut” sans mettre en péril sa carrière, d’autre part, malgré sa popularité en Ouzbékistan et ses immenses succès à l’étranger, elle n’a pas encore recueilli l’approbation du consensus des connaisseurs. Leurs arguments n’enlèvent rien au ravissement esthétique et à la vénération qu’elle inspire à ses fans, et nous les livrons que parce qu’ils sont révélateurs des normes et des critères de la tradition.

Le revers de la médaille

Le fait qu'elle ne chante jamais dans les *toy* relève d'une éthique louable, mais aussi d'une conception idéaliste de son art qui pourrait se retourner contre elle. Seule la confrontation avec le public peut développer le sens de la communication, de l'adaptation, de l'improvisation, de "l'application libre de la règle". Les concerts minutieusement préparés par Shavkat Mirzaev, les passages à la télévision, avec des éléments de mise en scène, les séances d'enregistrements au rythme de deux chansons par jour, l'absence de contact avec les élèves (elle a quitté le Conservatoire parce qu'on ne lui donnait même pas le titre de *dozent*), le fait de ne jamais s'accompagner sur un luth ou même un tambourin, ont contribué à orienter son style d'une manière certes plaisante et unique, mais trop particulière pour le public des connaisseurs. Son style est parfois qualifié de "microphonique" car, à force d'intérioriser, il est dépendant de la sonorisation, bien que sa voix ait toute la puissance voulue.

Le plus curieux (pour un Occidental) est que sa somptueuse voix d'alto dérange les connaisseurs : une femme doit avoir une voix hyper féminine et un homme une voix virile. Ainsi s'affirme une fois encore la structure fondamentale de la société ouzbèke : la ségrégation des genres, voire le machisme. Une autre conséquence de ce principe, est que le goût personnel de la diva l'oriente vers les airs les plus profonds, méditatifs et mystiques, ceux qui conviennent au rituel du *ôsh\** du matin ou de midi, cette phase solennelle du *toy* exclusivement réservée aux hommes. Mais la raison profonde des réserves des connaisseurs est que, malgré sa prédilection pour la grande musique, sa voix n'est pas assez étendue pour aborder la voie royale du Shash-maqôm. Mais elle n'a pas dit son dernier mot et si elle y parvient, alors son règne donnera un nouvel éclat à ce monument et elle éclipsera tous les grands maqômistes de son temps, comme avant elle, Barnô Is'hakova ou Berta Davidova.

Malgré ces chanteuses uniques, certains prétendent encore que le Shash-maqôm est une affaire d'homme. Il y a pourtant mille ans déjà que les Arabes avaient précisé : "la musique est un livre qui doit être conçu par les hommes mais rédigé par les femmes". C'est bien pourquoi tous, et Jurabeg Nabiev le premier, se sont inclinés devant l'art de Barnô.

Jurabeg Nabiev, le parfait

*De la chanson à la grande tradition. La transmission par imprégnation.*

Et Jurabeg n'est pas n'importe qui : dès l'âge de trente ans il fut un des chanteurs les plus appréciés de sa génération, non seulement au Tadjikistan, mais en Ouzbékistan, et il n'a pas de rival aujourd'hui dans l'art du chant classique.

Lui aussi est sollicité dans les *toy* les plus imposants, avec un groupe réduit mais sonore : synthétiseur, guitare, ainsi que luth *tanbur\** (joué par son fils) et *rubôb* (ou *tar*) avec lequel il s'accompagne lui-même. Peu importe l'orchestre, ce qui compte c'est le chant, et à ce niveau, il est d'une authenticité irréprochable. Cette authenticité n'est pas celle d'une transmission rectiligne mais d'une profonde intimité avec le milieu, d'un ancrage dans toutes les strates de la culture musicale. Ses premiers succès dissipèrent sa timidité naturelle mais ne l'orientèrent pas vers le Conservatoire, car dans son milieu, le métier de musicien n'était pas bien vu. Tout en pratiquant l'alchimie des sons, il passa sa licence de chimie-biologie, matière qu'il n'eut pas le temps d'enseigner car la gloire l'attendait ailleurs. Il débuta en chantant ce qu'il entendait à la radio, dans le même genre que Sher Ali. Très vite cependant il s'initia au chant classique, non pas auprès des maîtres, mais à partir de leurs enregistrements disponibles et de leurs programmes radiophoniques. Doté d'une prodigieuse mémoire, il apprenait une chanson en l'entendant une ou deux fois.

*Le regard des maîtres et le vœu du père*

Jurabeg assimila ainsi les répertoires de toutes les écoles tadjikes et ouzbèkes : de Boukhara, du Ferghana et même du Khorezm, ainsi que les styles de J. Sultônov, de M. Uzôqov, de Rasul Qôri, ce qui correspond au moins un millier de chants. "Sa supériorité, déclare Abdurahim Hamidov, c'est sa maîtrise de la totalité des styles classiques". Tout naturellement, il a enrichi le répertoire de nombreuses compositions vocales originales et de la meilleure facture. "Quant à sa chance, souligne-t-il, c'est qu'il n'a jamais mis les pieds dans une école de musique". Le meilleur chanteur et connaisseur de Maqôm\* actuellement en exercice aurait-il court-circuité les voies de la transmission traditionnelle ? Non explique Abdurahim Aka, parce que d'une part ses capacités exceptionnelles lui permettaient de reproduire les mélodies des Grands aussi fidèlement que s'ils les lui avaient

enseignés, d'autre part, parce qu'il a toujours été en contact avec eux et sollicité leurs conseils. L'important n'est pas tant de recevoir un enseignement que de bénéficier d'une "direction", du "regard du maître" (*nazari ustôz*). Ainsi, comme chanteur, il surpasse largement Bôy Muhammad Niôzov, mais c'est ce fin connaisseur et compositeur tadjik qu'il l'a initié aux règles et à l'esthétique boukharienne. S'il a toujours été bien guidé, c'est parce que ses capacités intellectuelles se sont développées sur un solide fond de culture : il est parfaitement bilingue (sans compter le russe), il a étudié le Coran dont il peut psalmodier des sourates entières, et comme la culture en Orient est synonyme d'éthique, son comportement généreux, simple et modeste fait oublier la vedette honorée du Disque d'Or d'U.R.S.S, qui ne fut décerné qu'à dix artistes seulement.

A ce tableau de l'artiste parfait il ne manque que l'aura de la prédestination, le signe de la vocation. Son histoire personnelle commence comme une légende : il était une fois un enfant qui fut baptisé du doux nom d'Abdul Latif, "serviteur du Subtil". Son père partit à la guerre, et au cours de ses permissions il découvrit Jura-khôn Sultônov, le fabuleux chanteur de l'époque pour l'art duquel il se prit de passion. En hommage à ce maître et dans l'espoir que les muses se penchent sur le berceau de son fils, il fit changer son nom pour celui de Jura-Beg. Peu après il mourut sur le front, mais son vœux fut exaucé au delà de toutes ses espérances.

VI

## DE L'ACADÉMIE À LA MUSIQUE *AKADEMIK*

Les grands changements dans la musique sont-ils liés aux changements advenant au niveau politique ? Si quelque chose changea dans la musique d'une dynastie à l'autre, nous ne le saurons jamais, et a fortiori, si changement il y eut, rien ne dit qu'il fut déterminé "par le haut". La musique peut évoluer selon des lois et des choix esthétiques indépendants de tout paramètre social ou politique. Ainsi, malgré le dirigisme extrême qui caractérise l'époque moderne, il serait erroné de croire qu'avec la révolution et les soviets toute la musique ait dégénéré. Il y eut différentes phases correspondant bien à différentes orientations politiques dont la vie musicale fit les frais, mais les *formes musicales essentielles* ne changèrent pas. Ce qui changea c'est leur actualisation, leur arrangement, les conditions de leur

performance et la culture dont elles étaient l'expression, et ceci, sous la pression de deux importants courants idéologiques : la promotion d'une musique hybride et l'invention du nationalisme.

### *Sous titre*

La carrière de Sher Ali, de Nabiev, de Turgun Alimatov (cf. chap VIII) sont de parfaits exemples de pérennité de la tradition par imprégnation dans l'ambiance musicale et par la fréquentation du milieu professionnel. Devant ce genre de cas, on peut réellement douter de la nécessité d'organiser la vie musicale par des décisions officielles, tant au niveau de l'enseignement que de la diffusion. Cependant le processus de transmission de maître à disciple, demeure la norme ultime des grandes traditions. Ainsi dit un sage : "Celui qui n'a pas de maître, son œuvre est sans fondement. Dans la voie de l'intelligible, il n'y a de meilleur compagnon qu'un maître". Sur cette base, l'existence d'institutions comme le Conservatoire semble aller de soi.

### Professeurs et élèves, maître et disciple

Pourtant la démocratisation n'entraînent pas une élévation du niveau et ne garantissent pas l'accès de la grande tradition à un plus grand nombre. Dans le passé, disent les maîtres, la sélection était naturelle et très peu parvenaient à faire de la musique. On ne s'occupait pas d'un enfant avant qu'il eût montré des capacités hors du commun pour imiter ce qu'il entendait. Très rares étaient ceux qui sortaient du lot, mais ils marquèrent leur époque et écrivirent l'histoire de la musique.

Si les conservatoires ne sont pas une pépinière de petits génies, ils permettent tout de même de fréquenter de grands artistes comme Fatah-khôn Mamadaliev, Turgun Alimatov, autrefois F. Sôdiqov, M. Muhamedov (*nay\** et *ghijak\**), S. Takhalov (*rubôb\**) ou des savants comme Is'haq Rajabov (m. 1981). Cependant les classes bi-hebdomadaires (de une ou deux heures) ne sont pas les conditions dans lesquelles se transmet l'esprit d'une tradition. Si le proverbe dit "le maître est plus important que le père", c'est que la transmission implique une relation quasi filiale, une familiarité grâce à laquelle s'apprend tout ce qui n'est pas la musique, mais qui

est indispensable pour devenir musicien. Il y a bien ici des professeurs et des élèves, mais pas des maîtres et des disciples. Comme le dit Abdurahim Hamidov, en désignant Shuhrat : “j’ai eu des centaines d’élèves, mais je n’ai qu’un disciple”. Il l’a formé en privé depuis l’âge de douze ans, puis l’a envoyé au Conservatoire pour faire ratifier sa compétence. A trente-trois ans Shuhrat Razzaqov est un musicien de première force, mais il se sera pas considéré comme un maître et appelé *ustôz* avant une dizaine d’années. La période de maturation est encore plus longue pour le chant : un chanteur ou une chanteuse classique n’est pas en pleine possession de ses moyens avant quarante-cinq ou cinquante ans. Cela vaut en partie pour le auditeurs qui, dit-on, ne se mettent à apprécier le chant classique qu’à un âge mûr. Non seulement la grande musique est un art grave et sérieux qui n’attire pas la jeunesse, mais il faut bien trente ans pour la mastiquer, l’avalier, la digérer et l’assimiler jusqu’à ce qu’on l’ait dans le sang. Dans ces conditions, le passage au Conservatoire ne peut être qu’une phase préliminaire. On peut y apprendre les bases techniques, y mémoriser un petit répertoire et acquérir une culture générale.

La musique *akademik*

Jouer Paganini au *ghijak*

Mais le grand point faible de l’enseignement de la musique nationale est la priorité donnée à la formation occidentale dans les écoles de musique. Depuis peu de temps, on envisage, il est vrai, d’enseigner la musique traditionnelle à part entière dès les cursus élémentaire, mais cela n’empêche pas le Conservatoire de Tachkent de maintenir une section hybride appelée “musique *akademik*” où l’on joue un répertoire occidental sur des instruments orientaux. Le but est de former des solistes capables d’interpréter les œuvres composées pour des orchestres ou des ensembles orientaux-occidentaux. Mais comme il n’existe en Ouzbékistan qu’un orchestre philharmonique utilisant ce genre d’instruments, la plupart des élèves se reconvertissent dans la musique légère ou la pop orientale, leur formation ne leur donnant pas le plein accès à la musique traditionnelle ou classique occidentale. Le problème est que le fait de pouvoir jouer Paganini au *ghijak*\* n’est quasiment d’aucune utilité pour interpréter une pièce vocale traditionnelle : non seulement la technique et l’ornementation n’ont rien à voir, mais la disposition mentale, l’écoute,

le contact avec l'instrument et le sens du rythme sont totalement d'un autre ordre. Ainsi une telle formation est un handicap à l'approche de la musique traditionnelle.

En quoi consiste cette musique *akademik*, quelle est sa justification et ses ambitions ? Pour le comprendre, le mieux est d'entrer dans une classe de *dutôr\** et de discuter avec le professeur.

Sur les pupitres se côtoient des transcriptions d'airs ouzbeks avec leurs doigtés et ornements spécifiques, des pièces rhapsodiques pour deux *dutôr*, des airs de Gounod, de Bizet et même de Bach, une méthode de balalaïka, des chansons populaires du Ferghana (*ashula\**, avec les paroles), des piécettes espagnoles, etc. Le maître est fier de cette palette musicale qui ouvre l'esprit par la variété des styles et des techniques. Le *dutôr akademik* a intégré l'essentiel des doigtés spécifiques, plus des éléments de mandoline, de guitare et de balalaïka. Une élève de deuxième année fait une démonstration technique éblouissante sur une pièce traditionnelle intégrée dans le corpus *akademik* pour sa virtuosité, puis sur un petit *dutôr prima*, elle joue un passage d'une étude en tierces parallèles.

Il est tentant et facile de critiquer et ridiculiser ce genre mineur et désuet, qui, de toute façon, est déjà l'objet de la condescendance des mélomanes avertis, tant dans le camp oriental qu'occidental. Pourtant ses partisans présentent des arguments pédagogiques raisonnables. Selon eux la musique *akademik* ne prétend pas (ou plus) réaliser la fusion entre les musiques occidentale et orientale (dans ce cas, ouzbèke et tadjike) mais veut plus modestement jeter un pont entre les deux en familiarisant les élèves aux musiques du monde, en particulier de l'Occident.

un, deux, trois, quatre, hop, hop

Le discours du professeur laisse néanmoins perplexe. En montrant une transcription très détaillée d'un air traditionnel bien connu, il explique : "la musique *akademik*, c'est la mélodie qui est notée ici (de façon toute prescriptive), afin d'être reproduite fidèlement". Il ne s'agit donc pas ici de forme ou de contenu, mais de mode d'appréhension. Il précise : "c'est l'interprétation telle quelle *sans improvisation*". Le mot improvisation est rendu comme d'habitude par un terme fondamentalement beaucoup plus fort : *ilhôm\**, étymologiquement, l'inspiration.



Une musique sans inspiration ? Sans liberté, sans interprétation, sans créativité ? Cela ne semble pas lui poser problème, comme si c'était déjà bien assez d'être un bon exécutant capable d'aborder des répertoires aussi variés, dans des modalités aussi diverses que le solo, le duo, l'orchestre, l'accompagnement du chant, etc. Et au fond rien n'empêche l'interprète de se dissocier, comme le font les virtuoses azerbaïdjanais . Pourtant il faut se garder de généraliser à partir de cet exemple, car chaque musique a ses particularités d'où découlent des compatibilités et des incompatibilités avec d'autres répertoires, d'autres instruments, d'autres styles. Or, à beaucoup d'égards, la musique savante centre-asiatique est plus éloignée de l'occidentale que les autres traditions asiatiques ; peut-être aussi éloignée que la musique indienne qui, ce n'est pas un hasard, est restée indifférente à la séduction des formes européennes. Il n'est pas besoin d'entrer dans des considérations techniques pour le comprendre, il suffit d'observer l'attitude des musiciens tadjiks et ouzbeks lorsqu'ils jouent l'une ou l'autre, et d'écouter leurs commentaires à ce propos.

Dans l'approche *akademik* le musicien semble mobiliser toute son attention et ses ressources nerveuses pour réaliser quelque chose de difficile et de remarquable pour lequel il sera évalué. Sa performance revêt un caractère de prestation car il agit sur l'injonction implicite non seulement des auditeurs (qui sont surtout des professeurs et les élèves), mais de l'œuvre elle-même qu'il est sommé de restituer. Il en résulte d'emblée une tension qui ne se dissipe qu'au prix d'une aisance technique acquise par l'exercice systématique. A ce jeu, l'auditeur, moins concerné par les contraintes, prend plus de plaisir que le musicien lui-même, simple artisan qui n'a pour lui que la satisfaction du travail bien exécuté. Lorsqu'ils veulent stigmatiser cette façon d'appréhender la musique, les maîtres traditionnels, dont certains sont des rescapés de l' "akademisme", en miment l'attitude typiquement militaire en redressant leur dos, en baissant les yeux et en fronçant les sourcils, en figeant leurs traits avant de battre la mesure avec des gestes saccadés, comme on marche au pas : un, deux, trois, quatre, hop, hop puis ils éclatent de rire.

Au plan de la forme, la majorité de la musique spécifiquement *akademik* consiste en pièces de salon pour luth oriental et piano, ou autres arrangements polyphoniques sur des thèmes et des rythmes "orientaux" difficilement assignables à une tradition particulière. L'écriture accuse un siècle de retard sur l'histoire de la musique

occidentale et généralement les spécificités locales se perdent dans une grisaille modale, si bien que l'on manque totalement l'objectif que l'on s'était proposé à l'origine, à savoir créer une musique moderne à caractère national.

Une politique culturelle

déconstruction de la *rekonstruksia*

L'invention de la musique *akademik* était à l'origine une pure émanation de l'idéologie soviétique. Elle visait à "faire progresser" la musique nationale selon le mythe, pas tout à fait mort en Occident, des âges de la musique : au commencement était le rythme, puis vint la mélodie, enfin l'harmonie, achèvement et perfection auxquels toute musique doit nécessairement parvenir.

S'il se trouve en Ouzbékistan un petit public pour ce genre d'œuvres, au Tadjikistan, où la musique classique occidentale n'a quasiment pas de public, le genre *akademik* n'intéresse a fortiori personne. Les Tadjiks, qui sont fondamentalement plus nationalistes que les Ouzbeks (mais sans en avoir les moyens), ressentent l'intrusion de la musique russe et européenne comme une forme de colonialisme. A l'image du parti communiste qui monopolisait tous les pouvoirs mais recueillait peu d'adhésions, les genres symphoniques absorbaient quatre-vingt-dix pour cent du budget, mais ne touchaient pas un pour cent des mélomanes. Cette musique mérite vraiment d'être appelée *akademik* parce que sa seule fonction fut de justifier l'existence des Académies musicales formant les étudiants uniquement pour qu'ils y deviennent à leur tour professeurs. Les tenants de la tradition sont particulièrement durs à son égard : il s'agit d'une musique des colons accommodée à la sauce orientale (ou réciproquement), servie par une nouvelle classe de technocrates, compositeurs et interprètes qui produisent, se produisent et se reproduisent *in vitro* dans l'ombre des institutions. Ce point de vue doit évidemment être nuancé. Certains compositeurs étaient des artistes sincères et parfois talentueux. (Pour un éclairage complémentaire de la situation, cf. T. Levin, 1996, p. 14 -29)

Parallèlement à la musique on inventa une sorte de danse nationale académique, synthèse de toutes les traditions folkloriques locales et de figures inventées,

aboutissant à un genre hybride comme on en trouve de l'Europe de l'est au Xinjiang. Mais le plus grave c'est que les "colonisateurs" ne se contentèrent pas d'imposer la nouvelle musique par la force ou par des moyens matériels démesurés ; il voulurent détruire sournoisement la musique de l'élite "féodale" en la défigurant, en y plaquant les conceptions, les formes et les méthodes de la musique européenne. Pour aboutir à ce genre hybride qui devait servir d'emblème à la nouvelle nation, il fallait saper les piliers sur lesquels reposait le système traditionnel : transmission, mécénat, pédagogie, contenu des textes, fond religieux, etc.

Les tentatives d'hybridation allaient de pair avec le détournement de la *tradition* au profit de la *technique*, opposition théorisée par Heidegger et dont la pertinence se vérifie ici, car dans leur militantisme naïf, les technocrates culturels de l'ère soviétique n'avaient pas trouvé de meilleur qualificatif pour la catégorie *akademik* qu'ils avaient concoctée : *tekhniksky*, disons "techniciste". L'illustration la plus frappante de ce processus est l'élaboration des instruments "technicisés" ou "technologisés".

*prima, sekunda, alt, bas, kontrabas*

Comme une telle musique ne pouvait se faire ni sur les instruments traditionnels, ni sur des instruments d'importation, on "reconstruisit" les instruments locaux avec des frettes fixes donnant la gamme chromatique du piano, et on fit pour chacun quatre variantes selon le modèle européen : basse, tenor, mezzo, soprano, etc. Réservé à la seule exécution de la musique hybride, leur label *tekhniksky* connote aussi bien leur destination musicale (une musique technique et virtuose) que leur mode de fabrication qui fait usage de quelques technologies et matériaux industriels comme, le celluloïd, les colorants et vernis synthétiques, de chevilles à engrenages métalliques, les cordes en nylon ou acier au lieu de soie ou boyau. L'ensemble est laid et lourd, et la finition rappelle celle d'un meuble plus que d'un instrument, si ce n'est que l'on y greffe des formes inspirées d'instruments russes, comme une tête de violon ou de mandoline sur une vièle à pique ou un luth. Le timbre semble la dernière préoccupation des luthiers, ou plutôt des ouvriers, puisque ces instruments sont faits dans des fabriques. Une autre catégorie bâtarde

consiste en l'imitation d'instruments étrangers "déterritorialisés" comme le *rubôb* afghan amputé des cordes sympathiques qui lui confèrent tout son charme.

déstruction de la *rekonstruktsia* : l'argument esthétique

Est-il nécessaire de le rappeler ? Ces instruments ne sont pas de simples outils plus ou moins adaptés à leur usage, ils déterminent une ambiance, un esprit, un contact physique, qui s'accordent avec la musique pour laquelle ils ont été conçus, une musique de surface, sèche et raide, toute en force et en vitesse. Cet univers fut celui de Abdurahim Hamidov, jusqu'à sa rencontre avec Fakhriddin Sôdiqov. Son témoignage relate l'effondrement de la raison scolastique qui avait dirigé jusqu'alors un parcours académique sans fausse note. Quelques notes très douces y suffirent. Il n'était alors qu'un jeune technicien du *dutôr*, formé selon les méthodes d'avant la réforme, qui jouait des airs *akademik* avec force gesticulations, et sur un instrument aux cordes hypertendues. Fakhriddin Aka l'écouta jouer ces incongruités et lui prodigua ses encouragements avec beaucoup de bienveillance.

"Puis, raconte Hamidov, il prit mon *dutôr*, abaissa l'accord d'une quarte (imaginez ma surprise !) et se mit à jouer d'une telle manière que je crus perdre connaissance ; c'était si beau que je n'en croyais pas mes oreilles ; c'était comme de la crème, du miel qui s'écoulait dans ma tête J'ai travaillé le *dutôr* avec lui durant trois ans ; il était toujours souriant, avenant, et enseignait dans la joie. Je n'étais qu'un étudiant ordinaire et je ne comprenais pas grand chose, mais ces trois ans furent pour moi comme vingt années d'étude. Tout ce que j'avais appris avant était faux. Je pensais que je n'arriverais jamais à rien, mais vers la fin j'ai commencé à comprendre. Après ce cycle de trois ans, j'ai tout repris et je me suis mis à jouer en moyenne six heures par jour, et à la fin j'ai réussi à me trouver moi-même".

VII

L'invention des nations,

des langues, et des musiques nationales

Avec le recul, la musique *akademik* est perçue comme l'expression d'un nationalisme artificiel imposé par le régime soviétique : une pseudo-musique pour des pseudo-Etats créés de toutes pièces par une puissance étrangère. Si actuellement ces Etats semblent reposer sur des bases historiques légitimes, se réclamant notamment d'une langue et d'une musique, la genèse de leur constitution est de nos jours une source de divisions et de discordance qui affectent aussi la tradition musicale.

Des Ouzbek et des Tadjiks

Le sens du mot nation

La Transoxiane se compose de nos jours d'une population turke majoritaire correspondant à la nationalité et à la langue ouzbèke, et d'une population tadjike, dont la langue littéraire est le persan.

L'Ouzbékistan compte 24 millions d'habitants dont 18 environ sont de souche ouzbèke (ou türk). A ceux-ci il faut ajouter les deux millions d'Ouzbeks vivant au Tadjikistan et dans les pays voisins.

Sur 6 millions d'habitants, le Tadjikistan compte environ 4 millions de Tadjiks (Indo-iraniens) auxquels s'ajoutent un ou deux millions qui vivent en Ouzbékistan. Du point de vue ethnique et linguistique, on pourrait inclure dans ce compte tous les Tadjiks d'Afghanistan, mais ils ne partagent pas la culture musicale qui est l'objet de cette étude. Cette culture traverse d'ouest en est les oasis de Khiva dans le Khorezm (au nord-ouest de l'Ouzbékistan), Boukhara, Samarkand, Panjkent, Tachkent, Khujand, la vallée du Ferghana. Il y a des raisons légitimes de l'étendre au-delà de la frontière chinoise à des centres comme Kachgar et Yarkend, voire même Khotan. L'unité formelle de cette aire musicale cache de plus en plus mal une volonté de scission qui s'est faite l'écho d'une sournoise politique nationaliste soviétique voulant faire croire à la réalité d'Etats-nations historiquement fondés sur le sentiment ethnique et l'appartenance linguistique.

Avant la révolution de 1917, les peuples d'Asie centrale n'avaient pas développé de sentiment nationaliste au sens où on l'entend de nos jours c'est à dire basé sur une conscience ethno-linguistique. Ils n'avaient pas l'idée d'appartenir à une nation particulière, telle que Ouzbek ou Tadjik. Le mot *millat*, qui traduit de nos jours la citoyenneté, était compris à l'origine dans son sens religieux (la nation d'Abraham : les musulmans, et accessoirement les Juifs). Il en va tout autrement à l'heure actuelle où chaque groupe veut non seulement marquer son territoire, mais aussi sa prééminence, sa légitimité et son ancienneté. "Pour les Ouzbeks soviétiques [ ] les Tadjiks sont des Turcs iranisés. Les Tadjiks considèrent à l'inverse que les Ouzbeks des villes sont des Tadjiks turquifiés et protestent contre la politique d'ouzbékisation menée dans les villes" (Roy, 1991 : 29). Même dans le milieu musical, qui est un des plus tolérants, cosmopolites et déterritorialisés, le Shashmaqom de Boukhara devient, selon les intérêts de chacun, le bien culturel propre des Ouzbeks, des Tadjiks voire même des Juifs, ou au contraire est rejeté par les bardes Tadjiks comme "turco-mongol". Cette récupération ou dénigrement de la culture, qui nourrit des passions mesquines et fait le jeu d'une politique agressive, irrite les tenants de la vieille tradition comme Ma'ruf Khôja Bahôdur, le fameux maître de Khojand (m. 1997). Ses propos (résumés ici) reflètent fidèlement l'idée traditionnelle de nation, qui est à l'opposé de celle défendue depuis bientôt un siècle par les Iraniens ou les Turcs.

"Est-ce que la langue signifie la nation ? Dans aucun poème ou texte classique je n'ai vu cela. Lisez Jômi ou Bidel : ont-ils dit une seule fois : "je suis de nationalité tadjik" ? Ils disent bien que leur langue est le tadjik, mais sur leur nationalité, rien. Je parle parfaitement l'ouzbek, je chante en ouzbek, mais trouvez-moi un seul vers de Navôyi où il est question de la nation ouzbèke ! Notre langue ne constitue pas une nationalité.

"Nation tadjike", "nation ouzbèke" ! clament-ils. Ce ne sont pas des nations. La nation c'est la religion et la règle de conduite (*ô'in*). Nous sommes de la nation d'Abraham, qui remonte à six ou sept mille ans. Arabes et Iraniens, nous sommes tous un. Après la révolution bolchévique, le slogan "nation, nation" a fait que maintenant il y a la guerre des nationalités. Voyez ce qu'ont fait les nationalistes : ils sont tous prêts à se faire la guerre. C'est l'œuvre de la révolution [soviétique]."

Avant la révolution, les habitants des villes de Transoxiane se désignaient globalement comme Sartes, notion qui recouvrait toutes les différences ethnico-linguistiques. Personne ne se définissait comme tadjik ou ouzbek, termes dont la signification était d'ailleurs fluctuante : dans l'ancienne Boukhara, on appelait "tadjiks" les émigrés chiites de Perse, qui eux-mêmes se nommaient *fôrsi* (persans) tandis qu'ils désignaient les Boukhariotes comme "ouzbeks", même si leur langue maternelle était le tadjik. A Samarkand, ces chiites persans se définissaient comme Iraniens, mais étaient en fait d'origine âzeri. Bien que l'on appelle de nos jours tadjiks tous les persanophones, ceux-ci sont loin de constituer une entité culturelle homogène. Les Tadjiks paysans, dispersés dans les montagnes de l'Ouzbékistan ne partagent pas la même culture que ceux qui forment encore la majorité de la population de Boukhara et Samarkand. Et moins encore, ceux du sud du Tadjikistan, du Pamir et du Badakhshan, qui ne comprennent pas l'ouzbek.

### Les pères de la nation

Les choses n'apparaissent pas plus clairement dans une perspective historique : la nation ouzbèke ne doit son nom qu'à une ethnie parmi d'autres qui surgit des steppes à la fin du XVe siècle. Bien sûr, depuis l'indépendance (acquise sans être réclamée) tout est mis en œuvre dans les nouvelles républiques d'Asie centrale pour écrire des histoires nationales cohérentes avec leurs héros, leurs fondateurs, leurs civilisateurs. La première icône que rencontre le voyageur en Ouzbékistan n'est pas celle du chef d'Etat, mais plus symboliquement, celle du fondateur dont se réclame la nouvelle nation : Tamerlan le conquérant qui fit trembler l'Asie tout en faisant la grandeur de la Transoxiane. Or Tamerlan était turco-mongol, parlait türk et persan, tandis que le poète Navôyi écrivait dans ces deux langues. Ce n'est que vers la fin du XVIIe s. qu'une partie des vrais Ouzbeks se sédentarise, franchissant une étape décisive dans leur intégration à la culture dominante du pays.

La réalité que tente de peindre maladroitement l'historiographie officielle est essentiellement la progressive prépondérance türk et tous les efforts qu'il a fallu déployer pour absorber plus de trois millénaires de civilisation indo-iranienne.

A l'époque où les Ouzbeks façonnaient leur histoire et faisaient de Tamerlan le père de la nation, les Tadjiks élaboraient leur propre figure mythique. Leur choix est très

significatif et profondément symbolique, surtout si on le perçoit comme une réponse implicite aux Ouzbeks. En effet, alors que ceux-ci avaient opté banalement pour un conquérant au règne brillant, les Tadjiks trouvèrent en Bôrbad un héros civilisateur de neuf siècles plus ancien, rappelant au passage qu'ils étaient historiquement les maîtres du terrain. Mais l'originalité et la subtilité fut de jouer la carte de la culture contre celle des conquêtes et de la domination, car Bôrbad n'est autre que ce légendaire musicien du chah d'Iran Khosrow Parviz, qui fonda le premier système musical connu dont peuvent se réclamer les traditions moyen-orientales et centre-asiatiques. Ce choix reflète aussi l'inclination naturelle des Tadjiks et des Persans, épris de musique et de poésie bien plus que des arts de la guerre, de science plus que de pouvoir. Le fait que Bôrbad soit censé être né à Marv (nord du Khorasan) n'a pas gêné les inventeurs du mythe : son lieu de naissance fut providentiellement localisé, d'après la description qu'il en avait donnés dans des vers qu'on lui attribua. Ce fut Qala'i Khum, "la porte du Pamir", un haut lieu de la musique, au cœur du Tadjikistan.

-

Les langues tadjike et ouzbeke

*Deux langues donc deux nations, et vice versa*

Ainsi, de nos jours encore, l'idée de nation a suscité deux types de réflexes : d'un côté la tribalisation (faisant de Tamerlan un Ouzbek), et de l'autre la territorialisation. Mais que pouvaient faire d'autre des peuples au tempérament fondamentalement sédentaire, profondément attachés à leur cadre naturel, face à ces ethnies mouvantes, protéiformes et nomades ?

Entre la revendication tadjike de l'antériorité et de la supériorité de la culture iranienne en Asie centrale, et la türkisation progressive opérée de fait par le poids politique et démographique des Ouzbeks, l'observateur impartial relèvera quelques points. Il s'inquiète tout d'abord de la réécriture moderne de l'histoire ouzbeke lorsqu'elle proscrit jusqu'aux qualificatifs même de tadjik, persan, dari, iranien. (Ce fut le cas lors de la commémoration du 2500e anniversaire de Boukhara en Europe.



Dans les concerts de groupes boukhariens il est quasiment interdit de chanter en tadjik-persan.)

Bien entendu, que le persan fût la langue de culture de l'Asie intérieure et la langue officielle de nombreuses nations ne doit pas faire oublier l'existence de monuments littéraires en türk ancien comme le *Qutadghu bilig* (XIIe s.), l'encyclopédie d'al-Kashgari *Divân lughat at-turk* (XIIe s.), le *Bôbur Nôma*, Mémoires du prince Bâbur (début XVIe s.) ainsi que les fantastiques épopées de Manas, Alpamish, ou Koroghli qui fut adapté dans diverses langues. Enfin, la marque de la culture iranienne, aussi profonde soit-elle, n'a pas empêché par exemple le Khorezm d'être complètement türkisé dès le XIIIe s. Au XIXe siècle, les lettrés savent toujours le persan (et lisent l'arabe) mais le répertoire chanté était türk, à l'exception des *suvôra*, un genre soufi. A partir du milieu du XIXe siècle, le persan régresse parmi les élites culturelles du Ferghana (et a fortiori de la Kachgarie), et ce n'est plus qu'à Boukhara, Samarkand et aux alentours que la musique d'art se chante entièrement en persan.

De nos jours, cependant, il est rare qu'en Ouzbékista on chante des vers persans, tout comme il y a peu de chance d'entendre au Tadjikistan des chants classiques en ouzbek. Cette règle vaut surtout dans les contextes officiels car en fait, c'est la volonté politique et non le goût, la mode ou la culture qui ont déterminé la promotion du türk, langue de l'ethnie au pouvoir. Sans la russification et la sinisation, les lettrés tadjiks, ouzbeks et ouïgours seraient toujours à la fois türko et persanophones.

La scission : Shash-maqôm tadjik et ouzbek

Cette belle tradition de double culture et de bilinguisme qui s'unifiait dans une sensibilité et des formes musicales communes ne pouvait que contrarier la fondation de nouvelles nations. Lorsque Fitrat demanda au remarquable musicologue russe V.A. Uspensky de réaliser la première transcription du Shash-maqôm de Boukhara, il fut, semble-t-il, très contrarié de constater que celui-ci était presque entièrement chanté en persan. Puisqu'il en était ainsi, décida-t-il, la publication (1926) ne comporterait pas les textes, en attendant qu'on en arrange une version intégralement ouzbèke. Ce n'est qu'une trentaine d'années plus tard qu'une autre version du Shash-maqôm vit le jour grâce aux efforts de V. M. Beliaev,

également brillant musicologue, à partir de plusieurs transmetteurs chantant en tadjik. La réplique s'imposait : un peu plus tard une version ouzbèke fut publiée par Yunus Rajabi, un interprète et compositeur de grande envergure. Il "rédigea" intégralement le Maqôm et y ajouta des éléments du *maqôm* du Ferghana plus typiquement ouzbèke. Entre 1966 et 1975 parut une autre édition en six volumes, corrigée et préfacée par son neveu Is'haq Rajabov, brillant maqômiste et savant. Ainsi, non seulement le Shash-maqôm fut préservé, mais il fut dédoublé afin de servir deux revendications nationales.

Malgré ces efforts de promotion et de türkisation, le Shash-maqôm demeure davantage un bien culturel tadjik (au sens linguistique), et c'est peut-être la raison pour laquelle les Ouzbeks le pratiquent peu ou lui préfèrent le Maqôm du Ferghana et les chansons classiques (*khalqi\**), ou l'arrangent dans le goût du Ferghana. Quant aux Tadjiks, après l'avoir durant des années considéré comme leur monument national, ils exaltent des formes plus locales, plus populaires et moins sophistiquées, relevant de la tradition des bardes du centre du pays (régions de Karôtégin et Darvôz). Le fait que les Juifs d'Asie centrale aient pour la plupart émigré en Israël ou aux Etats-Unis entre 1990 et 1992 n'a pas arrangé la situation de la musique boukharienne. Etablis dans le pays depuis plus de dix siècles, ils avaient acquis des droits nouveaux après la première occupation russe, ce qui leur avait donné plein accès à la musique d'art, dans l'interprétation de laquelle ils excellèrent bientôt.

Si l'on fait abstraction des enjeux identitaires qui exacerbent la concurrence entre les deux langues, il reste que l'ouzbek et le tchaghatay qui l'a précédé sont imprégnés de mots persans, dont peut-être la moitié proviennent de l'arabe. Malgré des origines et des grammaires totalement distinctes, les deux formes d'expression ne sont guère éloignées par leur esprit et leur génie. Lorsqu'ils sont bilingues, les chanteurs avouent que le Shash-maqôm est plus suave en persan qu'en ouzbek, mais c'est aussi parce qu'il fut conçu dans cette langue. Quant aux poètes, il ne peuvent trancher : ainsi Ali Sher Navôyi, tout en étant un auteur türk de première importance, a aussi laissé une belle œuvre en persan. C'est dans cette langue qu'il déclare :

La sensation de sucre et de couleur est pour moi sans limite dans le türk

Considère le persan comme rubis et perle blanche

On dirait que lorsque je prends la parole dans l'allée du bazar

D'un côté c'est une confiserie, de l'autre une bijouterie.

conclusion : le bilan de la période soviétique

La politique culturelle soviétique a certes eu des effets néfastes sur la musique, affectant notamment l'interprétation, le style, le mode de transmission et l'esprit. Elle a surtout gravement touché tout ce qui était en rapport avec la religion et le soufisme, au point qu'il ne reste presque rien des pratiques comme le *zîkr\** et le *samô'* avec ses répertoires de chant religieux. Des derniers chanteurs soufis, les frères Subhônov, on évoque le souvenir comme un modèle perfection morale que devrait suivre tout musicien (cf. Levin, 1996 : 62-3). Ils ont laissé quelques enregistrements remarquables réalisés vers 1970.

Mais une évaluation équitable de cette période doit prendre en compte un grand nombre de réalisations positives. On peut citer : — le développement de la collecte et de la musicologie, l'établissement de versions de référence des *maqôm\** ; — le développement considérable de la musique de langue ouzbèke ; — l'enregistrement de ces répertoires, la publication d'une grande quantité de disques dont beaucoup d'un très haut niveau. (Même si les arrangements sont souvent lourds et ennuyeux, il y eut aussi de beaux disques de solos ou duos instrumentaux.) ; — la diffusion régulière de programmes radiophoniques souvent d'une authenticité irréprochable et avec les meilleurs interprètes ; — une production abondante de compositions de valeur par des maîtres traditionnels ; — la création de conservatoires et de salles de concerts, d'unités professionnelles de musiciens ; — la subvention de cafés-clubs d'amateurs (servant aussi de base de propagande) ; — la préservation des danses (malgré l'acculturation) et la valorisation du métier de musicien ; - enfin, la laïcisation qui a accéléré l'émancipation de la femme en lui donnant accès à la musique savante et à certains autres genres.

Evidemment tout cela se serait peut-être fait naturellement sans les Soviétiques, mais malgré les effets pervers évoqués, "l'invention des Nations", (même s'il

s'agissait de nations zombies aux ordres de Moscou), a contribué dans l'ensemble à servir la musique, ou au moins à la valoriser. Beaucoup de pratiques musicales se perpétuèrent dans la sphère privée, tandis que de grands artistes surent recueillir et transmettre leur héritage. Depuis une décennie, on s'applique à reconstruire le passé en dénigrant l'apport russe et soviétique pour l'enraciner dans la culture musulmane, mais en oblitérant totalement la composante tadjike et iranienne de la culture ouzbèke. Pourtant, avec la libéralisation relative et le passage à l'économie de marché, la musique d'art devra faire face à de nouveaux dangers. Comme le remarque T. Levin, le processus d'occidentalisation qui marqua la politique soviétique s'opère de nos jours non à partir du sommet mais à partir des nouveaux besoins du public. Dans la société de consommation naissante, les chansons légères, orientales et européennes ont envahi le marché avec toutes les ressources médiatiques disponibles. Il y a bien certains éléments de la culture traditionnelle et musulmane qui remontent à la surface et l'on voit même réapparaître des formes de mécénat privé. Cependant l'esprit d'initiative n'est pas la première qualité des musiciens traditionnels descendant de surcroît de l'*homo sovieticus*. Ils ont déjà perdu du terrain dans les *toy\**, et sont absents du marché et des média. Les trois éditions du Shash-maqôm sont introuvables depuis des décennies, ainsi que les disques de référence, alors que l'on tire à des millions d'exemplaires des biographies officielles de Tamerlan. En Turquie et en Iran, des milliers d'élèves font vivre des centaines de professeurs par des cours privés, alors qu'ici, il n'y a pas d'enseignement en dehors des institutions officielles où les professeurs sont sous-payés. Enfin, alors qu'à Bombay, Karachi ou Téhéran le bazar regorge de cassettes de musique traditionnelle, depuis la disparition des disques vinyle, les Tadjiks et les Ouzbeks n'ont pas produit de cassettes ou de disques compacts. de leur trésor national. L'Etat n'a pas les moyens de patronner correctement les musiciens et ceux-ci tentent de se rassurer en déclarant fièrement que leur mécène n'est autre que le peuple tout entier Certes, mais à condition qu'il conserve son goût pour la grande musique et les belles coutumes.

## VIII

### Le grand art

#### L'art du maqôm

## Un bastion de résistance du maqôm

Avec le déclin de Boukhara, la vallée du Ferghana est devenue pour l'Ouzbékistan le cœur battant de la tradition savante. La majorité des grands interprètes, chanteurs et compositeurs vient de cette région. C'est comme si, depuis l'abolition du khanat de Qoqand en 1876, l'art des musiciens de cour s'était disséminé dans toute la vallée parmi le peuple et les élites, pour fleurir de façon spontanée à la faveur de nouvelles conditions économiques et l'ouverture de voies de communication. Depuis un siècle, le corpus de chants classiques est sans cesse étoffé par des productions de qualité. Le style vocal du Ferghana a toutes les faveurs du public, qui le trouve plus doux, moins raide et moins académique que celui de Boukhara. Ouvert à tous les arrangements, il est qualifié de *tchapanlik*, versatile, à l'image du manteau tchapane que l'on peut porter à sa guise, en nouant une ceinture, comme une cape, en enfilant une manche seulement, etc.

Toute la tradition du Ferghana, aussi bien le Tchahôr-maqôm (ou Maqôm de Ferghana-Tachkent), que les compositions anciennes et modernes, ne se chantent plus guère en persan, et constituent maintenant un répertoire typiquement ouzbek. Pourtant, à Khujand, le seuil de la région du Ferghana, on parle aussi bien le tadjik que l'ouzbek, comme à Boukhara. Les aléas de la géo-politique et des tracés frontaliers, ont fait de cette ville un fief tadjik. Ce sont là deux bonnes raisons de promouvoir la grande tradition du Boukhara, en plus du Maqôm local. Il est vrai que depuis quelques années, la politique culturelle tadjike se détourne de cet art au profit de la tradition des bardes des montagnes, considérée comme "purement" tadjike, mais à Khujand on s'est toujours senti "transoxianien" ou sarte plus que "montagnard" (*kuhestôni*) et les mélomanes n'ont de goût que pour le Maqôm. A la réussite de cette entreprise de promotion contribuent deux importants personnages : Bôy Muhammad Niâzov (n. 1928), le fidèle gardien et transmetteur de la tradition boukharienne originale, et Jurabeg Nabiev (n. 1941), le plus grand chanteur actuel, par la qualité de sa voix, sa maîtrise des différents styles et l'étendue de son répertoire.

Jurabeg Nabiev, artiste de deux peuples

Au centre de Khujand, le théâtre municipal, classique et massif, est un témoin respectable de l'architecture russe. Si Jurabeg Nabiev a accepté d'en prendre la direction, ce n'est, dit-il, ni pour un surcroît d'honneurs, ni pour la rémunération symbolique qui lui est offerte, mais pour faire vivre la grande musique dans cette ville du Tadjikistan qui est depuis des siècles un foyer intellectuel bi-culturel d'où est issue l'élite du pays. Difficile de lui faire dire s'il appartient à l'une ou l'autre culture, lui qui tout en étant tadjik de citoyenneté est plus célèbre encore en Ouzbékistan. Il a une formule qui satisfait les deux groupes : de famille ouzbèke, de culture tadjike. Promu à la dignité d'Artiste du Peuple en 1980, Jurabeg n'est pas seulement un chanteur adulé, mais un maître bienveillant qui a formé de nombreux musiciens. Il considère comme un devoir de transmettre son art aux jeunes générations et y dévoue une grande partie de son énergie en espérant qu'en de jours meilleurs le public, quelque peu "déculturé" et préoccupé par les difficultés quotidiennes, reviendra aux valeurs artistiques qui ont fait la fierté des Tadjiks. On dit que le peuple est le sponsor des artistes, mais dans le cas présent, c'est Jurabeg qui patronne l'orchestre Dorr dôna "La perle". En vérité, la perle c'est plutôt lui, et l'orchestre, l'écrin qui la met en valeur.

### *Recyclage des cycles classiques*

Dans la grande salle aux velours rouges, le petit orchestre prépare son passage annuel à la télévision. Plusieurs types de luths, un cymbalum (*tchang\**), une flûte traversière (*nay\**), un tambourin trois chanteurs, trois chanteuses, tous jeunes, entre dix-sept et trente-cinq ans. Avec la dégradation de la situation politique et économique du Tadjikistan, il est arrivé que les enseignants ne touchent comme salaires que des coupons de ravitaillement. Malgré la pauvreté, l'argent est drainé par les réseaux de sociabilité jusque dans les *toy\** desquels les musiciens tirent leur subsistance et leur amour du métier. Ils s'adaptent à leur public selon les principes universaux de la musique de fête, mais pour l'heure, dans ce cadre très officiel, ils se consacrent à la tradition la plus sérieuse et la plus prestigieuse qui soit, à laquelle tout artiste véritable revient encore et toujours : l'incontournable Shashmaqôm de Boukhara.

Au cours de leurs études au Conservatoire de Tachkent ou de Khujand, les musiciens ont tous appris des extraits de ces six longs cycles de deux, trois ou

quatre heures chacune. Cependant aucun n'a jamais appris un *maqôm* entier, pour une raison simple : en aucune circonstance on ne joue une telle Suite, même abrégée. Au mieux, on enchaîne trois ou quatre pièces, sur vingt minutes. L'idée de jouer un cycle complet de *maqôm* relève d'un souci musicologique et ne répond pas à une demande du public qui préfère un programme constitué de pièces autonomes choisies en fonction de l'ambiance du moment. En fait, le Shash-maqôm, malgré les efforts déployés pour en faire un répertoire compact, apparaît comme un agrégat de différents groupes de pièces, une suite de Suites plutôt qu'une véritable Suite comme on en trouve au Ferghana ou au Moyen-Orient.

Les musiciens ont tiré la leçon du proverbe "qui trop embrasse, mal étirent", et composent leur concerts en puisant librement dans ce répertoire les éléments qui leur plaisent. Par exemple, s'il est difficile à un chanteur d'atteindre le registre aigu dans un air, il le chantera un ton plus bas, et reviendra à la tonalité du mode dans l'air suivant, à moins qu'il préfère supprimer le petit motif grave où se dérobe sa voix. De même, pour les pièces instrumentales : les artistes trouvent excellente la suggestion (faite par nous) de changer l'ordre des pièces de façon à avoir une section instrumentale au milieu des sections vocales, alors que la vulgate maqômienne rassemble toutes les pièces instrumentales au début. Ces contraintes ne dérangent pas les musiciens, mais les forcent à trouver des contournements, si bien que chaque interprétation d'un *maqôm* peut être présentée comme une création originale. Paradoxalement, dans le cas présent, l'originalité consistait surtout à jouer les airs dans l'ordre en respectant leur tonalité originale. L'idée peut paraître évidente, mais on a tellement pris l'habitude de transposer et de jouer les pièces séparément, qu'en s'appliquant à restaurer le maqôm Navô dans les tonalités initiales, les musiciens du groupe lui donnèrent un éclairage nouveau et lui rendirent sa cohérence originale. C'était cette entreprise qui motivait la répétition du groupe.

Pourtant malgré tout, cette cohérence n'est que de surface, elle n'a rien de celle d'une suite turque *mevlevi* ou d'une nouba arabo-andalouse avec leur intensification progressive conduisant à l'extase ou au ravissement esthétique (*tarab*). Pour reprendre une image, derrière la façade d'architecture impériale, il y a quelque chose du campement de Cour nomade, fait d'unités mobiles sans lien

apparent. Il faut alors envisager les choses de plus haut, comme *l'expression d'un tout* dont l'unité est moins formelle que symbolique.

Le maqôm comme miroir total

Il faut comprendre la Maqôm non comme le déroulement de pièces harmonieusement agencées, mais comme un synthèse de toutes les règles musicales, des formes fondamentales avec leur ethos propre et leur potentialité d'adaptation. Le Maqôm est éminemment traditionnel parce qu'il est *totalisant*, il constitue un monde autonome, ou pour reprendre l'allégorie du miroir : le *reflet* d'un monde.

Au plan de la forme, il se reflète lui-même, pas par des coquetteries telles que le jeu de rime en *navô* ( : "mélodie") dans le mode Navô, mais par le *jeu de miroir* qui s'instaure entre les différentes formes (*mughultcha*, *qashqartcha*, *ufar*, etc.) et qui renvoie à toutes leurs effectuations dans chacun des six *maqôm* et autres *shu'ba*. (C'est pour cela que dans l'enseignement officiel, on n'apprend pas *tous* les *qashqartcha* ou *tous* les *nasr* de chaque *maqôm*, un seul de chaque suffit à en saisir le concept.) Plus encore, le procédé d'imitation (*nazira* : "double" au sens musical) relève d'une esthétique de la reproduction à la limite de la redondance : dans la série classique Mughultcha / Talqintcha / Qashqartcha / Sôqi-nôma / Ufar, chaque pièce est le reflet de la précédente dans un rythme et un tempo différent. Si l'on dispose d'un Sôqi-nôma (en 2/4), il est aisé d'en tirer un Ufar en le recadrant en 6/8.

Au plan symbolique, les majestueux Sarakhbôr\* et Nasr reflètent la pompe et les fastes d'une cour royale ou d'une liturgie soufie qui n'ont plus d'existence que dans la mémoire collective, les Tarôna\* qui le suivent ne sont qu'une image de la chanson populaire, un peu comme les jeux pastoraux des Cours françaises ; après le genre démotique, vient le *talqin*\* didactique et philosophique, dont les arabesques n'ont pas la sobriété requise des véritables hymnes soufis duquel il dérive, mais qu'il parvient à évoquer toutefois. De même les pièces légères et cinétiques, malgré la gradation de leur tempo, ne sont que des "photographies" du mouvement et de la danse, pas la danse elle-même, tout comme le Sôqi-nôma (poème de l'échanson) n'est pas un chanson à boire. Ainsi les auditeurs ne



s'enivrent que de l'odeur du vin et ne dansent qu'en eux-mêmes, leur transport est moins une ex-stase qu'une enstase qui les fait plonger dans leur ciel intérieur, comme les oiseaux du poète 'Attâr qui, au terme de leur quête mystique contemplant leur propre image dans le miroir divin.

Mais pour l'instant, découvrons les pièces une à une.

Les deux plans de l'existence

Le Sarakhbôr, la pièce maîtresse introduisant la partie vocale du *maqôm*, est une composition longue et très élaborée, sur un rythme élémentaire à deux temps lents marqués bum, tac, bum, tac. Le tempo est extrêmement étiré tout comme le texte, avec de motifs entiers (*hang*) sur une simple lettre : â, ô, a intensifiée par l'intervention du chœur. Entre deux vers, les instruments se font entendre seuls un court instant, puis le chant repart sur un registre un peu plus élevé. L'ascension est très progressive, les proportions entre les parties sont bien symétriques et rendues plus évidentes encore par les interventions du chœur (voix d'hommes de femmes ou mixtes), du chanteur et des instruments. Comme le souligne O. Matyakubov (*ibid.*), il y a quelque chose de religieux dans cette forme, bientôt contrebalancée par une série de chansons légères (*tarôna*) qui contrastent totalement avec la précédente :

“les mélodies des *maqôm* ont deux aspects principaux : d'un côté la foi, l'adoration, le repentir, la supplication, les lamentations pour les fautes et les manquements, de l'autre, la jouissance des plaisirs de la vie. Les sphères affective et imaginaire du *maqôm* représentent ces deux aspects avec leurs états d'âme dominants. Le cycle d'un *maqôm* commence par le Sarakhbôr qui s'élève dans le monde spirituel et s'adresse au Très-Haut, et se termine par Ufar, symbole de joie et de gaieté”.

Ce cycle ne se déroule pas qu'une seule fois ; telle une spirale il revient sur lui-même avec le Nasr, pièce maîtresse et centrale du répertoire. Il est lui aussi réservé aux maîtres accomplis, car il demande non seulement une voix exceptionnelle mais un sens du rythme très développé. Puis à nouveau, pour détendre l'atmosphère, on aborde des pièces plus faciles.

Malgré son caractère méditatif, le Sarakhbôr de Navô n'a pas été inspiré par un texte mystique, car le mode n'exprime pas la nostalgie qui sied à ce genre. Ici tous les sens qui sont sollicités pour exalter l'écoute de la mélodie (*navâ*, le nom même du *maqôm*). La voyelle â (ô en transcription moderne) apparaît quatorze fois et le a vingt et une fois, comme une façon d'égrener un interminable soupir de satisfaction, ââââ

*Bâshad ba yâd-i la'l-i tu ushshâq dar navâ / Parvardahâ-ye shakar ba omid-i shakar navâ*

*Del pâra para gashta va jân dar feghân hanuz / Par golhâ ze dida barâyad bâ har navâ*

Ainsi, comme dit Beaudelaire, "Les parfums les couleurs et les sons se répondent" :

En pensant à toi comme à un rubis les amoureux se mettent à chanter

Ils cultivent la canne à sucre en espérant des mélodies comme le miel

Le cœur a été mis en pièce mais l'âme gémit encore

A chaque mélodie, on voit des pétales de rose s'épanouir.

Ce poème de Firuzi suit un mètre particulièrement complexe ( - - u / - u - u / u - - u / - u - : *muzâre' musamman akhrabi makfufi makhzuf*), mais comme le rythme est à deux temps, son adaptation est facile.

Un cycle rythmique ovale

Pour introduire une nouvelle grande section, Jurabeg se lance maintenant dans le Chapandôz, un autre morceau de bravoure, avec une formation réduite, comme autrefois. Le cycle rythmique (*talqin\** inversé) donne une curieuse impression de

tangage qui le rend impossible à battre par le profane. Sa difficulté vient de la perception même du *swing* ou du *groove* qui anime une structure “boîteuse”, transcrite en neuf temps, mais en pratique *légèrement ralentie* dans chaque mesure, au point de donner parfois dix temps. L’appréhension correcte de ce rythme n’a rien à voir avec cette représentation solfégique : elle est globale et synthétique et échappe au “temps strié” des théories du rythme tant occidentales qu’orientales. Comment une telle formule a-t-elle pu s’introduire dans cette musique toujours rationnellement réglée ? Maintenant que les gens peuvent parler de ces choses, il devient clair qu’il provient des rituels soufis, et reproduit soit un rythme de *zikr\** avec sa respiration propre, soit un genre chanté sur lequel on adaptait une formule de *zikr*.

Aspects poétique et esthétique

*Ce que chante le poème à l’oreille*

Car la base de cette musique est presque toujours le verbe. C’est la poésie qui induit le sentiment et suscite l’inspiration musicale, c’est l’alternance des vers (*khatt*) et des distiques (*beyt\**) qui segmente la mélodie en grandes phrases symétriques avec leur rimes-refrains, c’est son mètre ainsi que la longueur des vers qui permettent de restreindre le choix des formules rythmiques qui s’y adapteront.

Bôy Muhammad Niyôzi, auteur d’environ deux cent chansons (*ashula\**) explique : “Les compositeurs ne peinent pas pour composer. Ces poèmes classiques, par eux-mêmes, me font trouver la mélodie.” Parfois cela le prend à son insu, lorsqu’il conduit en voiture ou cultive son jardin. Au niveau le plus élémentaire, un chanteur comme Sher Ali Jurayev procède de même, et son succès, il le doit plus encore à sa connaissance de la poésie classique, sur laquelle, depuis quelques années, il compose même des airs plus élaborés, du type des *ashula*. Il lui suffit d’ouvrir un recueil au hasard pour ébaucher aussitôt une chanson : après un bref survol du texte, il prend son instrument, y fait tourner un rythme, lance une introduction et improvise une cantillation mélodieuse, respectant la prosodie, le mètre (relativement simple il est vrai), et l’articulation du texte.

La grande différence, c'est que Bôy Muhammad a derrière lui la culture monumentale du Shash-maqôm. Entre les simples chansons, ritournelles *lapar\** ou airs à danser *yalla* et les compositions comme les *ashula*, il n'y a pas de clivage radical, mais des degrés de complexité, de savoir et de culture. Les compositions classiques et semi-classiques (improprement appelées *khalqi\**, "populaires") suivent des rythmes plus longs, demandent un registre plus étendu, étirent les syllabes dans des ornements mélismatiques, et enfin culminent dans un *avj\**, clef de voûte de toute une dramaturgie de l'éloignement, de l'attente, du dépassement, de la chute et du retour.

Au niveau ultime, celui du *maqôm*, les règles sont les mêmes, mais les exigences, celles du chef d'œuvre. Ce n'est pas par hasard que *maqâm\** a le sens de "rang élevé" et qu'en Orient le terme désigne souvent un modèle transcendant et non un mode. De plus, les proportions monumentales requièrent des précautions d'architecte : la conformité à un mode (*parda\**) et à un cycle rythmique complexe (*usu*), choisis parmi en bonne vingtaine, et une organisation rigoureuse des séquences : *darômad* (commencement); *miônkhât* (section médiane), *dunasr* (retour au thème du début mais à l'octave supérieure) et finalement un double *avj\**, (moyenne et grande apogée), une habileté dans la citation des standards de modulation (*namud*), et de retour (*supôrish*).

En pratique, personne ne compose plus pour les grands *maqôm* : le système est clos. Si le Maqôm est comparable à un palais ou une forteresse, c'est aussi dans le sens où c'est un monument classé. Néanmoins il sert toujours de référence pour les compositeurs.

*Apprenez d'abord quelques milliers de vers*

Le fait que pratiquement toute la musique d'art de Transoxiane soit composée ne réduit pas le rôle des interprètes à celui de simple exécutants. Un grand chanteur est toujours un créateur, ne serait-ce que parce qu'il a forgé son style personnel, parce qu'il est capable d'arranger les mélodies à son goût, parfois même de manière impromptue au cours de la performance. La marge est étroite, mais en fin de compte, la satisfaction esthétique est d'autant plus grande lorsque quelque chose se passe. Shavkat Mirzaev l'explique en ces termes :

“Dans la musique indienne ou persane, on reste dans un mode et l’on joue ce qu’on veut, comme on le sent, sans sortir du cadre. Dans la musique ouzbèke-tadjike, c’est différent, chaque composition a sa propre règle interne (*qônuniyati dôkhili*) mais avec des possibilités de variations (*qotchirim*, “échappées”). Il faut se soumettre à la règle interne, et non pas, comme le font certains, soumettre la règle à son désir. Si par exemple un chanteur raccourcit le grand *avj*\* par manque de technique, on dit qu’il a brisé la règle de la pièce. Mais la difficulté, c’est que se soumettre à la règle ne signifie pas qu’il suffise de connaître un air par cœur et de le reproduire. Par exemple quand Nabiev chante, on sent qu’il a saisi la règle. Il “pratique” (*amal*) la règle, c’est-à-dire qu’il n’ajoute rien de lui-même, mais il chante dans son style à lui, sans rien altérer.”

Comment ce chanteur est-il parvenu à cette connaissance d’une règle qui n’est jamais énoncée ? C’est Abdurahim Hamidov qui l’explique : pour devenir un grand chanteur ou instrumentiste il ne faut pas s’en tenir à une seule école, à un seul maître. Il faut imiter tour à tour trois, quatre, cinq maîtres, comme un perroquet, le plus fidèlement possible ; ensuite, petit à petit, on parvient à réaliser la synthèse de tous ces styles, réalisant ainsi son style personnel. C’est ce qu’a fait Jurabeg Nabiev, comme avant lui Rasul Qôri ou Barnô Is’hakova.

Aussi naturel que soit l’acte de composer, il faut avoir chanté des centaines d’œuvres classiques, et de préférence du Maqôm, avant que la poésie se mette à chanter à votre oreille, avant que les mélodies vous soufflent de nouveaux thèmes. Ce n’est pas par l’étude systématique des règles qu’on devient compositeur ou qu’on peut jouer avec l’œuvre et improviser des mélismes dans un grand air classique. C’est en intériorisant la règle à force de chanter ou de jouer “en situation”, c’est en apprenant plusieurs traditions (Ferghana, Boukhara, Khorezm, psalmodie coranique, etc.), c’est au contact avec le public des connaisseurs, les *shunavanda* (“auditeurs” par excellence), c’est en mémorisant d’innombrables poèmes. De la même façon, les Persans, grands maîtres en poésie, préconisaient aux rimeurs en herbe d’apprendre par cœur quelques milliers de vers avant de taquiner la muse. Triomphe de la mémoire sur la raison.

*Savoir pratique et connaissance théorique*

Il y a bien une rationalité, un ensemble de règles très précises qui régissent les compositions, mais si dans un passé lointain elles étaient peut-être clairement enseignées, de nos jours, elles ne sont jamais énoncées, même par les musicologues.

Puisque l'on part du poème, il faut d'abord apprendre à le lire : articuler les longues et les brèves correctement en tenant compte du schème métrique implicite, par exemple u - u - u u - - u - u - u u -. Les pièges sont nombreux, mais il y a aussi les exceptions, les entorses possibles. Sur ce mètre on peut tirer comme sur un élastique, de façon à rallonger les longues, à accentuer ou estomper le contraste, mais sans jamais l'abolir.

La métrique est scrupuleusement respectée, mais elle ne constitue pas un carcan, seulement un niveau d'organisation. Le problème est que ce niveau interfère avec un autre, bien plus contraignant, celui du cycle rythmique (*usul*), par exemple

° ° ° .

Dans certains cas (par exemple Savti Tchahôrgôh), la mélodie est en constant décalage par rapport au cycle rythmique : sur une battue de 5/4, le chant s'articule 4 + 5 + 5 + 6. Enfin il faut tenir compte du niveau plus large de la carrure : symétrie des phrases musicales (par exemple 2 x 4 mesures), sections plus larges qui se suivent pour constituer une composition équilibrée classique.

Encore ne s'agit-il ici que de la dimension rythmique. La mélodie a aussi ses contraintes : suivre le déroulement expressif du poème tout en montant progressivement par paliers dans l'aigu, se conformer à des patrons modaux (*parda*), intégrer des clichés de modulation et d'apogée (*avj\**), de refrain (*bôzgu*), de retour au mode initial (*supôrish*), etc. Tout cela peut se théoriser mais ne l'est jamais, et la lecture de tous les traités de prosodie ne remplace jamais l'intuition affinée par l'expérience. (Car après tout, la poésie était métrée et rythmée bien avant que les théoriciens arabes et persans n'en dégagent la règle.) Après cela, le chanteur peu encore affiner, naviguer subtilement entre la règle et la transgression, par exemple "raboter le *ghazal*" (*ghazal rôni*), laisser la percussion marcher au pas sur la voie rectiligne de la mesure tandis qu'il s'en s'échappe pour flâner un peu à

sa guise. S'il est expert en poésie, il peut aussi instantanément changer des vers de place, adapter un poème différent sur une mélodie connue. Mais toutes ces manifestations de sa maîtrise, seuls sauront les apprécier quelques connaisseurs (*shunavônda*) dont la plupart sont eux aussi des musiciens. Les autres seront sensibles à une belle voix, un beau son, un registre étendu, une présence, une attitude, un physique, laissant leur chance à une autre catégorie d'artistes.

Les instruments du renouvellement

Une controverse entre la Poésie et la Musique

Quelque poète de l'Orient persan mit en scène la Poésie, sommée de justifier sa suprématie face à une Musique grisée par l'ascendant qu'elle exerce sur le genre humain. Libre à chacun d'imaginer ce duel rhétorique. Par exemple : — Vous n'êtes que bruit sans signification, dit la première, simple chatouillement des sens. Vous tenez toujours le même discours à base d'affects primaires, tels que joie et affliction, mouvement et repos, et vous êtes incapable de rien exprimer sans moi — Eh bien si vous êtes capable d'exprimer toute seule vos idées, pourquoi suis-je constamment sollicitée pour les mettre en valeur par mes rythmes et mes mélodies ? — Point du tout, c'est moi, Poésie, qui vous ai donné vie. Vos grossières mesures sont la réduction de mes mètres subtils, vos mélodies sont les formes outrées de mes douces et insaisissables inflexions. — A peine distinctes d'un bruit de parole, oui. Les formes musicales sont le pur reflet de l'ordre cosmique : harmonie des sphères, rythme des jours, loi des nombres, rapports parfaits, universalité du sens — Dites plutôt le sens que chacun veut bien y mettre. Quant à moi je jongle avec les concepts, j'agence des images et je tire des flèches de sens qui pénètrent les pensées et les cœurs ! La controverse se prolonge autant qu'on veut, jusqu'à l'intervention du Musicien, également Poète à ses heures : “chers enfants de mon génie, vous avez reçu en partage les mêmes qualités. Dans notre tradition, il n'y a de mélodie sur laquelle on ne puisse avantageusement déposer des vers, et il n'y a de poésie qui ne gagne à être chantée. Vous êtes frère et sœur, comme la mélodie et le rythme, la musique et la danse, les vers et la prose. Si belles et estimables que vous soyez individuellement, c'est dans votre union par le chant que vous atteignez cette perfection devant laquelle les esprits s'inclinent, les cœurs se dilatent et les âmes s'envolent.”

Ainsi Musique et Poésie cessèrent pour toujours de se disputer la préséance, tout en se réservant chacune leur domaine à part comme le *katta ashula* et ses vocalises non mesurées et *a cappella*, les petites pièces instrumentales (*kui\**) et les longues compositions classiques *mushkilôt\** instrumentales qui ouvrent chaque *maqôm*.

Articulation plutôt qu'orchestration

Pour l'artiste oriental, la grande question est toujours : comment faire du nouveau avec de l'ancien ? Le chant comme prolongation d'une poésie aux règles éternelles est comme la pointe immobile du compas, l'axe de rotation autour duquel gravite les formes changeantes de la tradition. Ainsi la question du renouvellement se pose bien d'avantage pour les instrumentistes et arrangeurs que pour les chanteurs.

Le Shash-maqôm, comme les répertoires canoniques persan, ouïgour et arabo-andalous, est fermé et intouchable : seul pourrait le recomposer un artiste génial, assisté d'un groupe de maîtres, porté par toute une culture et un milieu de connaisseurs, conjuguant la science, la connaissance et le talent d'interprète. Ces conditions et ces artistes existaient encore au début du siècle, mais actuellement il est seulement possible d'en réviser les détails, d'en renouveler l'interprétation. Entre l'ancienne façon, avec deux ou trois musiciens, et celle de l'époque soviétique où l'on reproduisait l'image scénique des orchestres symphoniques avec vingt-cinq musiciens et vingt-cinq choristes, la tendance actuelle est un retour à la sobriété. Faire jouer tous les instruments disponibles ensemble, c'est comme préparer un nectar avec dix sortes de fruits dont les saveurs s'annulent réciproquement ; la bonne recette est un cocktail de deux ou trois, groupés par affinité, avec ou sans percussion, la configuration idéale étant *tanbur*, *dutôr\** et *ghijak\**. A partir de là on peut étoffer avec un *nay\**, flûte traversière en bois très appréciée par les chanteurs pour qui elle joue le même rôle que le *ghijak*, mais avec plus de poésie. A la même famille des instruments à sons liés appartient le *qoshnay\**, double clarinette dont le timbre nasillard donne à l'ensemble ouzbek une couleur spécifique, bien éloignée du climat moyen-oriental et évoquant l'Extrême-Orient.

Les sonorités de ces instruments sont assez riches et assez distinctes pour constituer, à trois ou quatre, une palette aussi étendue que celle d'un orchestre.



Contrairement aux ensembles occidentaux où le même son d'archet, d'anche ou de cuivre se partage entre quatre instruments ou plus, on dispose ici de timbres uniques et hautement individuels, et de techniques de jeu totalement différentes.

La façon la plus simple de renouveler l'interprétation du *maqôm* est donc de jouer avec les timbres, par un jeu d'orchestration. Il est probable que cette manière soit apparue à l'époque soviétique, et malgré les réserves que l'on formule de nos jours à l'égard des grands ensembles, la plupart des musiciens se rallient à une "esthétique d'orchestration" dans laquelle les pièces sont divisées en de nombreuses sections qui sont chantées alternativement par un chœur d'homme et de femmes, ou réparties en tutti, duos, ou solos instrumentaux.

Dans les préludes instrumentaux et dans le chant d'ouverture, le groupe Dorr dôna a opté pour un ensemble lourd, mais d'une pièce à l'autre, cette configuration est modulée et allégée. On distingue donc des caractères expressifs nuancés au sein du grand cycle : grave, léger, sérieux, lyrique. Pour rendre l'esprit de ces chansons légères, Jurabeg a décidé ici d'en confier l'interprétation au chœur. Les voix de femmes s'y prêtent particulièrement bien. Le chœur intervient également dans les longs chants pour donner plus de poids aux refrains.

Dans les pièces instrumentales, l'arrangement a ménagé des effets dramatiques, crescendo, tutti, contrastes. L'interprétation laisse la part belle à son instrument, le *ghijak*, aux inflexions proches de la voix.

un développement mathématique

Le groupe semble mettre tout en œuvre pour faire vivre ces pièces instrumentales, mais son interprétation fleurie et lyrique laisse tout de même apparaître une architecture d'une rigueur et d'une logique implacables. Le premier prélude instrumental d'un *maqôm* se compose de sept sections *khôna* et refrains *bôzgu* dont chacun révèle un certain nombre de sous-structures. La comparaison des sept *khôna* avec ses pauses et ses sous-structures dévoile une organisation mathématique régulière affectant la durée des cycles et la place des notes polarisées dans leur progression régulière vers l'aigu. Cette structure d'ensemble, traitée par un ordinateur fait apparaître une forme géométrique de

spirale hyperboloïde témoignant de la parfaite rigueur technique de composition par récurrences (Cf. Zeranska-Kominek, 1983). L'extrême redondance de la composition est compensée par une interprétation contrastée et constamment variée. Comme dans d'autres traditions musicales, on expose le thème la première fois dans sa forme simple, et les autres fois avec des ornements différents, des broderies, des syncopes, des monneyages, etc. Parmi tous les instruments, c'est le *dutôr* qui présente la plus grande palette de variabilité et qui est le plus éloigné du chant, mais pris séparément, chaque instrument occupe une position unique et irremplaçable.

### L'instrument du maître

Un texte classique du XIIIe siècle fait dialoguer la harpe, le luth (*'ud*) et le *kopuz*, le luth türk qui lui fait concurrence. Malgré les qualités de chacun, c'est lui qui subsistera en Asie centrale, tandis que les autres disparaîtront. Mais la première place revient de nos jours au *tanbur*, d'un âge fort respectable et d'un usage universel dans cette partie du monde, sous des variantes afghane, indienne (le *sitâr*), tadjike (*setâr*, *panjtâr*), ouïgoure, voire persane (*setâr*) et turque ancienne. La raison en est que ses frettes fixes mais ajustables donnent des intervalles\* précis qui aident à chanter juste. Dans le passé tous les chanteurs s'accompagnaient au *tanbur*, ou parfois au *dutôr*, son associé et rival direct. L'autre avantage du *tanbur* est son timbre net et incisif grâce à un ongle de métal, qui porte loin et entraîne la voix avec lui, notamment dans l'aigu où le *dutôr*, quant à lui, perd sa voix ; enfin ses très hautes frettes en boyau permettent de torturer la corde pour lui arracher des vibratos, des "souples" (*nâle*), des tirés (*keshesh*), des glissés (*gotchirim*), des liés, des mordants, des pincés etc., qui reproduisent à merveille ceux du chant, à moins que ce ne soit le contraire, nul ne saurait le dire.

### Les gammes modales comme espace lisse ou segmenté

La vièle à pique *ghijak*\* peut se prévaloir de la même ancienneté, et pour ce qui est de la conformité à la voix, elle surpasse évidemment le *tanbur*. Mais c'est aussi ce qui la place en seconde position, car pour éviter la redondance du *ghijak* et de la voix, il faut lui associer le *tanbur* et si possible le *dutôr*.

La technique en est très curieuse : on n'utilise que deux doigts de la main gauche, mais sur une grande longueur de corde de façon à avoir une sonorité homogène et à éviter les cordes à vide dont la hauteur ne peut pas se contrôler. Si la mélodie est très statique, évoluant par lents paliers avant d'atteindre les registres aigus, les notes sont travaillées, amenées, modulées, vibrées, glissées, coulées avec une fluidité surprenante. Les musiciens sont bien conscients de la spécificité de ce style. Saydullôh lui-même s'en émerveille : "dans cette musique, tout l'art est de contourner la note, de passer entre les notes, de les esquiver". L'espace lisse du manche du *ghijak* s'y prête bien, mais c'est la technique qui définit ce style à l'opposé de l'approche pointilliste ("striée") du violon occidental ou tzigane, en dépit des vibrés et des glissandos dont ils s'agrémentent.

Mais à glisser entre les notes, on court le risque de faire dérapier la mélodie, car les hauteurs qui la composent, pour être des "virtualités", n'en sont pas moins précises, surtout lorsqu'il s'agit de jouer à plusieurs. L'image de la gamme diatonique à sept degrés est bien présente dans les instruments à sons fixes (comme le cymbalum *tchang*), mais le jeu de certains instruments trahit parfois une incertitude dans les intonations, lorsque leur mouvement vermiculaire se fige pour un bref instant. Il faut une fine oreille pour glisser entre les notes sans s'égarer dans leur halo, sans perdre de vue la référence jamais arrêtée de la gamme idéale, gamme qui existe bien dans le *tchang*.

Le caractère de cette cithare à mailloches est totalement étranger à l'esthétique classique avec ses sons fixes sur lesquels aucun contrôle ne peut s'exercer : une fois frappée, la corde résonne platement jusqu'à son extinction qui, en se faisant attendre, brouille les autres notes. Toutefois dans une musique lente et dans un ensemble aux sons assez secs comme ceux du *tanbur* et du *dutôr*, le *tchang* enveloppe la mélodie d'une brume, d'une auréole chatoyante et mystérieuse qui dans certaines pièces est du plus bel effet. Sa technique simple est un piège que peu d'interprètes savent éviter : le grand art n'est pas de jouer fidèlement la mélodie, mais d'en extraire les notes qu'il faut mettre en valeur, celles qu'il faut taire, laisser résonner, jouer dans le grave ou dans l'aigu. Un art de la retenue.

*Mémoire de la steppe et déterritorialisation de la musique de cour*

Alors que le *tchang* retient son souffle, le *dutôr* galope à son aise, redouble ou quadruple les notes, râcle la table comme pour se substituer à la percussion. Dans cet ensemble de Cour, il apparaît comme un cavalier de la steppe qui tente de se plier aux bonnes manières d'une musique trop solennelle, trop intellectuelle, trop fluide. Mais c'est en cela précisément qu'il est indispensable : ses cordes de soie et sa voix qui part du "ventre" de sa large caisse, apportent aux sonorités célestes de la flûte, du *tanbur*, du *tchang* et du *ghijak*, la poids des vibrations graves qui semble sortir de la terre, de la steppe, du martèlement des sabots du cheval. Bien entendu, le *dutôr* s'est civilisé et adouci au contact des autres instruments. Comme dans le *tanbur*, le son est constamment travaillé par la main gauche, et la voix sèche de la soie se met à soupirer et gémir doucement d'un souffle court, reproduisant les fameux *miang*\* de la voix.

Au plan esthétique comme sous l'angle historique, le *dutôr* représente la composante nomade qui, plus qu'aucun autre instrument, emporte la musique dans un mouvement de déterritorialisation. Bien que largement répandu dans le monde türk (sans parler de ses variantes rurales), il n'est entré dans la musique savante de Transoxiane qu'il y a environ un siècle. Avant cela il se limitait à accompagner les chansons et à jouer un petit répertoire de *kui*\*, de compositions instrumentales.

La manière de frapper les cordes du *dutôr* a des conséquences musicales importantes car elle produit presque toujours deux sons à la fois : la mélodie sur la corde aiguë et un bourdon sur la corde grave. Ainsi le *dutôr* est un instrument "hétérogène" où chaque note a sa couleur propre en raison de l'éclairage que lui donne la corde grave. En cela il est l'opposé et le complémentaire du *tanbur* (ou de la viole) dont les sons sont parfaitement homogènes. De plus, pour compenser certaines dissonances ou pour créer d'autres consonances, on modifie la hauteur de la corde grave avec le pouce de la main gauche. Ce procédé, qui contourne avec habileté et astuce les dissonances créées par le bourdon, constitue précisément l'originalité et le style de cet instrument avec lequel la moindre mélodie prend un relief particulier toujours varié. C'est pourquoi le *dutôr* est le seul instrument que l'on peut écouter en solo sans se lasser, quel que soit le répertoire qu'il aborde.

On a ici l'illustration parfaite d'une notion esthétique que l'on peut qualifier d' " habileté " et qui va de pair avec l' " hétérogénéité " d'un instrument. L'habileté met

efficacement à profit à l'hétérogénéité d'un instrument dû à un agencement particulier ; elle n'a rien à voir avec la virtuosité qui s'applique sur un instrument homogène et relève de la souplesse et de la vitesse. Par ailleurs, l'« habileté » se manifeste dans le *dutôr* au niveau gestuel et technique par une remarquable profusion de doigtés, grâce auxquels les motifs sont travaillés en une ornementation rythmique, dynamique et timbrique. La main droite également anime la mélodie en multipliant les angles d'attaque (de haut en bas ou de bas en haut), les doigtés (index, pouce, petit doigt, pulpe des doigts, ongles) et les effets rythmiques (appoggiatures, « arpeggio », roulements, « rasgueados », etc.).

De ses origines nomades, le *dutôr* aurait-il gardé quelque dons chamaniques ? Turgun Alimatov, pour qui le *dutôr* a la préséance sur tous les autres instruments, utilise la douceur de sa sonorité, dûe à la caresse des doigts sur la soie, pour soigner ses amis. Il se met en harmonie avec le patient et trouve naturellement le type de mélodie qu'il convient de jouer.

Turgun Alimatov, le nomade

Malgré la plaidoirie du Musicien-Poète, la Musique est restée un peu individualiste, surtout dans cette partie de l'Orient où depuis l'Antiquité elle aime faire bande à part, pour le grand plaisir de ses partisans. Pas même besoin de jouer des pièces spécialement conçues sans texte, il suffisait d'interpréter des chansons sans chanteur et sans paroles. Pas d'avantage besoin d'un orchestre ou de percussions, il suffisait d'un ou deux instruments. Certains magiciens pouvaient même opérer tous seuls.

*Une formation par imprégnation*

Toute la personnalité et la carrière de Turgun Alimatov sont marquées par une singularité qui se manifeste d'emblée dans une physionomie évoquant pour les Ouzbeks des origines lointaines : ouïgoures, mogholes, kirghizes, nul ne sait. Il est pourtant né à Tachkent en 1922, y a passé sa vie et s'est même bien intégré dans le milieu musical. A l'âge de vingt ans il faisait déjà partie d'un groupe comme joueur de *tanbur*, et plus tard il a rejoint le fameux ensemble de Maqôm de la Radio dirigé par Yunus Rajabi. C'est sur son conseil que vers les années 1950 il ressuscita et

“réinventer” le *satô*\*, le *tanbur* à archet dont personne ne jouait plus. Le jeu de Turgun sur le *tanbur* et plus encore sur le *satô*, d’une beauté d’une noblesse et d’une spiritualité inégalable, est devenu le symbole de l’âme ouzbèke, mais paradoxalement, cela s’est fait à contre-courant de la tradition.

En effet alors que tous les grands maîtres de son époque appartenaient à de prestigieuses lignées ou écoles, lui-même est un autodidacte. Il a bien sûr fréquenté des cercles de musiciens et s’est imprégné de la meilleure tradition en écoutant les disques 78-tours des plus grands chanteurs de son temps qui s’accompagnaient au *tanbur*, mais il n’a été l’élève de personne, n’a fréquenté aucune école et n’a pas reçu de formation musicale standard. Lorsqu’un Ancien lui donnait des conseils, il écoutait respectueusement, et ensuite décidait lui-même s’il convenait d’y donner suite. De même lorsqu’il apprenait une pièce, il y changeait toujours quelque chose pour l’adapter à son goût. Il pouvait se le permettre parce qu’il n’avait pas l’intention de rentrer dans les rangs, de devenir un professionnel, et de jouer la musique des autres. Pour lui la musique est une vocation, pas une profession.

Son attitude est typiquement celle du dilettante au sens noble du terme, mais doublée d’un individualisme presque incompatible avec le contexte traditionnel, ou en tout cas, professionnel. Ses arguments sont pourtant convaincants :

Quel sens cela a-t-il de jouer une mélodie avec laquelle on n’est pas familier ? Si la musique vient de l’âme, comment est-il possible d’assimiler l’âme de quelqu’un d’autre ? Ce ne serait plus de la musique et alors ce ne serait plus moi Turgun, mais quelqu’un d’autre qui établirait le contact avec l’auditeur”. (Matyakubov, 1993)

Ainsi lorsqu’il interprète *Navô* ou *Segôh*, c’est son *Navô* et son *Segôh*, pas celui des autres. Toutes les pièces qu’il joue, ils les a faites siennes. C’est un des secrets de sa réussite, mais c’est aussi ce qui l’a marginalisé aux yeux des connaisseurs et des décideurs culturels qui lui bloquèrent durant des années l’accès à la radio. Mais sa musique touchait le public au cœur et dès lors rien ne put freiner son succès. Sa notoriété s’étendit en Occident où il donna de grands concerts en solo ou accompagné par son fils au *dutôr*, et publia un disque compact (Ocora, Radio-France, 1995).

### *Redéfinir la règle*

Malgré sa consécration par le public, ce n'est qu'en 1991, à l'âge de la retraite, qu'il fut invité à enseigner au Conservatoire National. Les plus sévères reconnaissent que son jeu instrumental tient du miracle, mais désapprouvent l'aspect poétique de son art. D'abord il se voue exclusivement et en solitaire à la musique instrumentale, dans une tradition qui repose avant tout sur le chant et la poésie. Ensuite, son champ de perception dépasse l'horizon des cités de Transoxiane, peut-être parce qu'il n'est pas un véritable savant de sa tradition : au milieu de la conversation, il lance une brève improvisation au *tanbur*, avec des effets de virtuosité et un tempo très rapide comme on n'en entend jamais ici. Devant la perplexité des auditeurs, il se justifie avec un petit sourire : "au Pakistan on joue comme ça". Son fameux Segôh pourrait être un *alap* de *sitâr*, et lorsqu'il prend son *dutôr*, il lui arrive de jouer des airs kazakhs (*kui\**) avec un plaisir évident. Son fameux *Dutôr navôsi*, même s'il est inspiré par quelque *kui* nomade ouzbek, est complètement hors norme, construit comme une suite d'effets saisissants qui en font le chef d'œuvre dutôristique par excellence, d'une spécificité radicale.

Evidemment, devant de telles merveilles les connaisseurs s'inclinent, mais dans les œuvres plus classiques, ils lui reprochent de ne pas composer selon les règles éprouvées : inventer selon les canons, construire sur ce qui existe avec des développements, des adjonctions et des interpolations avec des variations de l'ornementation et des motifs, etc. De ce point de vue, les arrangements de Turgun Alimatov, seraient le fruit d'une déconstruction, d'une déterritorialisation selon les lignes de fuites de la sensibilité, de la poésie, de la sonorité, du geste, bref de la beauté sensible, immédiatement saisissable. Une musique épurée, polie comme un miroir, qui se fait plaisir, mais qui fait plaisir d'abord à ceux qui ignorent les règles ou qui sont prêts à les oublier pour découvrir sa propre loi interne. Une œuvre-miroir d'une grande musique qui est elle-même un reflet et qui, du coup, devient une réalité : par ce double jeu de réfraction où un rayon lumineux acquiert les propriétés du laser, l'impact des sons traverse avec Turgun toutes les barrières de la perception et déclenche le ravissement total.

### *Le toucher magique*

C'était lors du jubilé du musicologue K, vers la fin d'un banquet déjà arrosé par une bonne douzaine de toasts successifs. Turgun Alimatov se leva et porta un toast à son tour après avoir fait signe à un musicien d'aller lui chercher un *tanbur*. Les convives avaient mis une sourdine à leur bavardage, et la vue de l'instrument les incita à se taire complètement et à ouvrir les oreilles. Maintenant toute leur attention était concentrée sur le maître. Sa grande stature, son ventre imposant, ses bras presque trop longs, son visage de vieille lune dégageaient un puissant magnétisme, modéré pour l'instant par une joviale éloquence, mais qui perçait déjà de ses petits yeux bleus, brillants d'une lucidité presque inquiétante. Il prit sans le regarder l'instrument qu'on lui tendait, et expliqua qu'il fallait accorder trois choses avant de jouer : soi-même, les auditeurs, et enfin l'instrument. Le premier point (qui empiétait aussi sur le second) signifiait implicitement trouver le juste équilibre entre le contrôle de soi et l'ébriété, le second consistait simplement à faire ce qu'il était en train de faire : amener doucement les auditeurs à avoir envie d'écouter sa musique. Quant à l'accordage de l'instrument il s'y consacra tout en parlant. Le suspens monta doucement lorsque le débit de ses paroles ralentit pour laisser résonner les notes. Tout en vérifiant les positions des frettes, il esquissait et frappait de l'index les cordes à vide avec une certaine régularité, donnant insensiblement naissance à un rythme, un motif, et enfin une mélodie.

L'effet fut foudroyant, l'assemblée retenait son souffle, les connaisseurs soupiraient, laissaient échapper de petits gémissements, bref, se liquéfiaient de bonheur, et les moins avertis sentirent qu'il se passait quelque chose de magique. Assis à côté de Turgun, un connaisseur (*shunavanda*) qui l'entendait pour la première fois en situation, se sentant emporté par l'extase, se voila la face de sa serviette, comme les prophètes et les chamanes lorsque l'Esprit descend sur eux.

Qu'est-ce qui se passait donc ? Quelle était cette musique magique ?

Tous les musiciens et mélomanes connaissent bien ces pièces qui font partie du répertoire canonique, et en quelque sorte, jouer l'une d'elle au milieu d'un banquet peut sembler parfaitement banal, comme lorsque dans une soirée quelqu'un se met au piano pour jouer une valse de Chopin. Turgun Aka ne força pas l'ambiance en adoptant la stratégie de la durée et du développement : son attaque fut subite, elle frappa au moment idéal, lorsque pour avoir mangé et bu la même chose depuis



deux heures tous les participants étaient dans la même disposition physique (l'heure où l'on voudrait faire la sieste), la même disposition mentale (consécutive au vécu de la journée et à leurs conversations animées). Par sa petite allocution préliminaire il avait achevé de les mettre à l'unisson et il était déjà le maître du moment comme le suggérait sa position debout, dominant physiquement toute l'assemblée, la petite caisse du long luth calée sur le haut de son ventre rebondi.

Bien qu'il ne s'agisse pas ici de musique improvisée et que la pièce jouée soit bien connue, lorsqu'on prend du recul pour contempler le déroulement de l'œuvre, on distingue plusieurs niveaux de créativité qui sont les mêmes que dans l'improvisation. Par rapport à un modèle connu (ou un modèle idéal tiré de toutes les variantes entendues) on distingue des variations plus ou moins importantes qui sont perçues non pas "objectivement" comme des différences, mais symboliquement comme des qualités, des degrés d'intensité. Cette perception suppose évidemment une éducation, mais la connaissance d'une autre musique et d'un autre répertoire permettent d'appréhender ce plan de créativité. Dans le cas relaté plus haut, c'est à ce niveau que les "connaisseurs" ont été le plus sensibles. Le fait qu'il y ait improvisation ou simplement interprétation ne fait aucune différence si tant est que ces mots ne désignent pas simplement la même chose. Ce qui compte c'est le poids que le musicien arrive à donner à ce qu'il joue.

### *L'harmonie entre le coeur et les mains*

Mais il y a plus. Le toucher de l'instrument est bien ce qui vous touche en premier, avant que se dessine la mélodie ou l'architecture sonore. Il ne serait pas juste de n'y voir qu'un aspect sensible ou sensuel secondaire par rapport à l'idée musicale. Faire vibrer une note comme sur un *tanbur*, un *satô*, un *sitar* indien, est un acte esthétique à part entière qui procède d'une sorte de créativité naturelle, biologique et physiologique propre à chaque individu. On reconnaît un maître comme Turgun à son toucher inimitable. Les autres étant les imitateurs, précisément. Sans ce toucher, dont il est bien l'inventeur car il l'a acquis et mûri au fil d'années de travail, sa musique rejoindrait celle du peloton de la tradition. Par son toucher d'une délicatesse et d'une précision uniques, l'interprète parvient à tirer de chaque note une mélodie fugitive sur des micro-intervalles. L'oreille attentive se délecte de ces

sons tout comme l'œil prend plaisir à s'approcher d'un tableau pour y distinguer un détail, un petit motif, un trait de pinceau.

“La grande musique, dit Lao Tseu, a peu de notes”. Quelques notes habilement combinées suffirent à faire basculer l'auditoire, mais quelles notes ! Chaque degré de la structure mélodique était comme une mélodie en elle-même : elle avait son introduction (un roulement bref et discret qui se détachait sur la résonance des cordes à vide), une attaque centrale puissante et ronde (éventuellement réitérée si la note doit durer), puis un micro motif ascendant, descendant ou en spirale (produit par un traction de la main gauche sur la corde), parfois plusieurs micro-motifs entrecoupés d'une micro respiration, puis un moment de repos qui annonçait une autre attaque, parfois précédée d'un accord frappé sur les cordes à vide. Tout cela en un intervalle d'une seconde ou moins.

Ce n'est là sans doute qu'un des secrets de cette musique. Tous les bons musiciens de cette tradition jouent leur instrument de cette façon, imitant probablement le *tanbur* et au-delà, le chant, alors pourquoi Turgun est-il le plus grand ? Peut-être parce qu'il sait parfaitement ce qu'il fait, parce qu'il a tant ruminé ces pièces au fil des années qu'il ne les joue plus, mais qu'il joue avec elles non pas dans sa tête, mais en les travaillant de ses doigts. Peut-être parce qu'au cours de ses libres méditations solitaires il a réalisé cette fusion du sentiment, de l'idée, du geste “La perfection d'un musicien est déterminée par l'harmonie entre le cœur et les mains, c'est à dire quand les mains font tout ce que le cœur désire”.

## ANNEXES

### Les genres classiques de Transoxiane

#### Maqôm de Ferghana

A la cour de Qoqand s'était développé un Maqôm de quatre Suites (Tchahôr-maqôm) autonomes : Bayôt, Tchahôrgôh, Dugôh-Husayni, Gulyôr-Shahnôz. Dans chacune de ces Suites on enchaîne les formes suivantes, dans l'ordre : Mughultcha (5/4), Talqintcha (3/8 +3/4), Qashqartcha (4/4), Saqi-nôma (4/4), Ufar (6/8).

L'enchaînement de ces sections correspond globalement à une accélération du tempo et à un allègement de l'expression.

Les pièces constitutives d'un *maqôm* sont toujours désignées par deux noms : le premier (*talqin*, Ufar, etc.) renvoie à un cycle rythmique (*usul*). (qui détermine aussi une forme, un "mouvement") et le second au mode de base (*parde*, gamme, litt. "doigté"). Par exemple *talqini Navô* signifie "le *talqin* (et son rythme propre) du *maqôm Navô*"; *Ufari Dugôh* signifie "l'Ufar appartenant au *maqôm Dugôh*". Seuls les Tarôna\* n'ont pas de rythme spécifique. Les textes des chants sont en rapport avec les fonctions ou places spécifiques dans le développement expressif.

Cette organisation permet de comprendre celle plus complexe du Shash-maqôm boukharien. On y retrouve toujours une ou plusieurs séries comme celle citée, mais précédées d'autres pièces.

#### Les deux faces du Shash-maqôm

Un *maqôm* de la tradition de Boukhara commence par une longue suite de pièces instrumentales (Mushkilôt) sur des cycles rythmiques différents et se poursuit par une longue partie vocale (Nasr) divisée en deux ou trois sections.

1) La première section (dite premier groupe de *shu'ba*) représente le style de Cour et le cœur du *maqôm* comme mode. Il comprend les pièces les plus difficiles et les plus élaborées : Sarakhbôr et Nasr, ainsi que *talqin*, et Ufar. 2) La seconde et éventuellement les autres sections (*shu'ba*) comprennent des chants plus légers et moins difficiles, comme ceux qui composent le Maqôm du Ferghana. Ce sont les Savt, Mughultcha et leurs variantes. Chaque "suite" porte le nom de sa mélodie modale initiale, soit dans l'ordre : Buzruk, Rôst, Navô, Dugôh, Segôh, Irôq. L'ancien système oriental répartissait les modes en 12 + 6. Aux six modes (*maqôm*) du Shash-maqôm s'ajoutent une douzaine d'autres dits "annexes" (*shu'ba*) correspondent aux compositions vocales maîtresses intitulées Nasr : en Buzruk : Nasrullôhi et Uzzôl ; en Rôst : Ushshôq et Sabô-Navruzi ; en Navô : Bayôt, Ôraz et Husayni ; en Dogôh : Chargôh, Ôraz et Husayni ; en Segôh : Khôrô-Navruzi et Ajam-Navruzi ; en Irôq : Irôq Muhayyeri. On peut y ajouter Rôk, une pièce instrumentale dans le maqôm Rôst. Ces Nasr, dont le rythme est difficile, son néanmoins les

pièces les plus répandues et les mieux connues des chanteurs. Le *Altīyarīm* maqôm de Khorezm (lit. “six maqôm et demi”) cristallisé au milieu du XIXe siècle, contient les mêmes *maqôm* que le *Shash-maqôm*, mais augmentés de *Panjgôh*, inclus dans *Rôst*. Il comporte des formes et des rythmes spécifiques comme le *Pishrov*, et des pièces dont le nom se retrouve dans le *Shash-maqôm*, mais avec des contenus différents.

### Le *katta ashula*

Il s’agit d’un chant classique non mesuré, traditionnellement *a cappella*, sur des vers classiques ouzbeks ou tadjiks, et apparenté au *Maqôm* du point de vue modal. Il est surtout pratiqué dans le Ferghana, à l’occasion des célébrations *toy*, en guise d’introduction et de conclusion. Généralement trois ou quatre chanteurs se succèdent de manière ininterrompue : par exemple deux chantent une première phrase ensemble, puis l’un entonne une phrase plus aigüe, et ils terminent ensemble, ou encore ils alternent en chacun chantant un distique. Le dernier, chantant l’apogée, est rejoint par un autre, puis le chant s’achève à l’unisson. On chante à pleine voix sur des notes longues, en tenant une petite assiette sur le côté de la bouche, pour diriger le son, et parfois pour battre le rythme d’une chanson qui tient lieu de conclusion.

Le *katta ashula* ressemble aux types mélodiques et aux *avj\** du *Maqôm* : comme le *falak* populaire tadjik, il commence très haut et son ambitus est étroit. Considéré comme une forme “artistique” durant la période soviétique, le *katta ashula* est lié, dans la vallée du Ferghana, à la pratique du *zīkr\** soufi et au *haqqôni* autrefois chanté dans les assemblées religieuses de derviches ou de laïcs musulmans aussi bien que juifs. Il en a gardé des textes à contenu religieux et spirituel, particulièrement adapté aux cérémonies funéraires ou pour l’expression de sentiments profonds dans des contextes ordinaires où les femmes chantent entre elles et les hommes entre eux.

Le *katta ashula* est considéré comme un genre classique, constituant une spécialité à part, mais bien que tous les bons chanteurs connaissent quelques pièces de ce répertoire, il est en nette régression.

## Le Onikki Muqam ouïgour

Dans l'ensemble des traditions urbaines de l'Asie centrale, la musique des Ouïgours occupe une place aussi importante que celles de l'Ouzbékistan et du Tadjikistan avec lesquelles elle présente de profondes affinités.

Bien que Kachgar et Yarkend n'aient jamais pu rivaliser avec les villes de Transoxiane ou du grand Khorasan, il s'y développa une musique extrêmement brillante. On y retrouve les mêmes noms de modes qu'à l'ouest, les mêmes formes, les mêmes instruments, les mêmes poètes (Nava'i, Fuzuli, Suburi, Lutpi, Sakkaki..). Ces similitudes, qui ont probablement été plus frappantes en d'autres temps, sont tempérées par des différences de style qui ont été accentuées par l'acculturation chinoise. Le Muqam de Kachgar et Yarken, tel que le chantait Turdi Akhon, rappelle les chants graves du Ferghana ou même le *Maqâm* du Cachemire (Sufyana Kalâm). En dehors du répertoire "classique", il y a aussi les chansons populaires, urbaines ou rurales, accompagnées au *dutar* ou au *rubab*, qui mériteraient une étude à part. Enfin les autres traditions du nord (Ili, Kulja) et de l'est (Qumul), ou de l'ethnie Dolan, bien qu'elles se qualifient de Muqam, n'ont pas grand chose à voir avec la musique des centres urbains de Transoxiane.

Savoir ce qu'il en était dans un passé plus lointain est pratiquement impossible, car les sources musicales de l'ère islamique sont inexistantes. A l'ère moderne, les principaux transmetteurs, pour le répertoire de Kachgarie, furent Halim Salim (XIXe s.), son élève Ahmad ibn Bâqi (1849-1926) et enfin Turdi Akhon Naghma (1881-1956). Muhämmät de Kashgar répandit le Muqam dans le Nord vers 1883, tandis que Mattayir Hasanov de Kulja (n. 1904), Nur-Muhämmät Nasirov de Yarkend (n. 1906) et Qapur Qader Haji, le propagèrent le Muqam parmi les Ouïgours du Kazakhstan. A partir de 1960, des groupes de recherches d'Urumqi établirent, enregistrèrent et diffusèrent un répertoire officiel de douze suites (*muqam*), basé sur des versions différentes de celles de Turdi Akhon.

Le terme *muqam*, chez les Ouïgours a le même sens que *maqôm* chez les Tadjiks et Ouzbeks : c'est d'abord une *suite de compositions*. dont l'organisation en trois grandes parties est assez proche de celle du Maqôm de Boukhara ou de Khiva. Il existe plusieurs traditions de Muqam dont la plus importante est celle du *On ikki*

*muqam* (Douze *muqam*) à dominante heptatonique, de la région de Kachgar et Yarkend, qui a acquis le statut de musique classique nationale, et auquel se rattachent les répertoires locaux originaux mais moins complets de Ili (12 *muqam*) et de Kutcha, ainsi que ceux de Turfan (10 *muqam*) à dominante hexatonique.

Le *On ikki muqam* est constitué de douze suites (*muqam*) chacune baptisée du nom de son mode de référence : Rak (ou Rak *muqam*), Tchäbbiyat, Mushaviräk, Tcharigah, Pänjigah, Özhal, Äjäm, Oshaq, Bayat, Nava, Segah, Iraq (Huseyni dans la tradition d'Ili). Par leur forme et leur organisation interne, chacun des douze *muqam* constitue un cycle de vingt à trente pièces jouées dans un ordre fixe. Un *muqam* complet dans la tradition de Kachgar se déroule en trois parties, mais comme en Transoxiane, il est rare cependant que l'on joue intégralement un *muqam* ou une de ses sections..

1ère partie : Tchong näghmä, ou cycle de “grandes mélodies” considérées comme plus anciennes et plus savantes que les autres. Ils se composent des formes suivantes : Un Bash *muqam*, prélude non-mesuré, en principe vocal et instrumental. Un long Täzi (ou *täzä*), vocal en 6/4, suivi de son Märghul, Double instrumental qui suit le même rythme, mais dans un tempo un peu plus rapide et avec beaucoup des modulations. (Toutes les formes peuvent avoir un *märghul*, sauf les *sänäm* et les *mäshräp* ). Les autres pièces sont : Nuskhä en 5/4 ou 4/4; Säliqä en 4/4 ; Julia en 4/4, destiné à la danse ; Sänäm, chant de danse en 4/4 ; Pähro, suivi de Täkit en 6/8.

2e partie : Dastan, consistant en trois ou quatre pièces vocales (éventuellement dansées) et leurs *märghul*.

3e partie : Mäshräp, soit entre 2 et 7 chansons enchaînées par ordre de tempo croissant, sur des rythmes en 7/8 puis en 2/4. Le *muqam* s'achève par un bref rappel du *bash muqam*. Les *muqam* de la tradition d'Ili, bien que tirés du répertoire de Kachgar à la fin du siècle dernier, ne comportent pas la section des Tchong näghmä.

*Structures modales* : Le *On ikki muqam* est fondamentalement heptatonique : sur une échelle diatonique s'organisent les modes d'Ut de Ré, de Si ou Mi, de Sol

et de La, auxquels s'ajoutent des modes "chromatiques", et pentatoniques et hexatoniques qui confèrent au *Muqam* ouïgour une fluidité modale unique en Orient.

### La nouvelle tradition des bardes du Tadjikistan

Bien que le Shash-maqôm (et dans une moindre mesure le Tchahôr-maqôm) fasse aussi partie du patrimoine culturel tadjik, il n'est pratiqué qu'au nord du Tadjikistan. Dans tout le reste du pays prévaut une autre tradition appelée du terme générique de *kuhestôni*, "des montagnes". Elle possède beaucoup des caractères de l'art des bardes évoqué dans le premier chapitre de ce livre, et ce, bien que les Tadjiks ne soient pas nomades. D'essence populaire, l'art des bardes (*hôfiz*) est aussi au service d'une poésie savante en persan, adaptée sur des mélodies de structure simple, et des cycles rythmiques courts en 4, 5, 6 et 7 temps. Parmi ses modes, certains sont communs à de nombreuses traditions (La SOL fa mi Ré, Sol fa mi ré b DO) d'autres notamment chromatiques sont uniques et témoignent de l'ancienneté et de la pureté de cette musique, préservée des influences extérieures par son isolement géographique.

Avec l'indépendance, les Tadjiks du sud ont tendance à délaisser le Maqôm classique, qualifié parfois de turco-mongol, pour promouvoir la musique des bardes. Mais comme celle-ci ne présente pas le degré de sophistication représentatif d'une grande culture nationale, on assiste depuis quelques années à un phénomène de "classicismation" et de synthèse des styles locaux pour atteindre une certaine universalité. Ainsi l'art individuel des bardes tend à se conformer aux critères de la musique d'art, dont l'un de plus importants est la possibilité de "faire jouer la même chose", ce qui conduit à des regroupements de musiciens (avec répartition des rôles), à la standardisation des intervalles (instruments à frettes) et des rythmes, à des arrangements orchestraux (séquences instrumentales entre les vers, forme question-réponse, etc.), et à des arrangements en suites (introduction, trois ou quatre parties, modulations). Cette démarche va de pair avec un souci de catégorisation, de classement, de classification, qui aboutit à l'idée de classicisation, à un certain académisme, indissociables du processus d'élaboration d'une musique "classique".

Cependant cette tendance n'est pas réellement moderne. On la décèle notamment dans la tradition appelée Maqôm de Darvôz (Qala'i Khum) qui avait fleuri à la cour du khan local et qui constitue encore la forme la plus élaborée de l'art des *hôfiz*. Il semble que ce genre "classique mineur" ou "semi-classique" se soit développé sous l'influence de la musique de Boukhara mais à partir des matériaux modaux et mélodiques de la région. Les pièces sont relativement élaborées et enchaînées au nombre de trois ou quatre, en *accelerando* et avec des rythmes différents. C'est cette mise en série que l'on appelle *maqôm*, terme qui n'a qu'accessoirement le sens de mode. (Par analogie avec les *maqôm* classiques, on désigne certains modes sous le nom de Navô, Segôh, ou Meskin.) Un des premiers dans cette voie fut Aka Sharif Jurayev (m. 1961), originaire de Darvôz, qui donna à sa tradition locale ses lettres de noblesse avec des belles pièces toujours très prisées. Le représentant actuel de la tendance synthétique et classicisante est le fameux chanteur Davlatmand Khôlov (né en 1950).

### **Les pièces de la sélection**

Enregistrements (7,9, 10, 11, 13, 15,16,17), et collection personnelle (1-6, 8, 12, 14) de Razia Sultanova.

1 - Air de fête, au surnay et dôyra. Boukhara, 1990. 3'30

2 - Yôr-yôr

Chant de mariage des sôzanda, avec introduction aux dôyras.. Boukhara, 1990. 2'45

3 - Bénédiction rituelle, par une ôtin ôy. L'assistance invoque cent fois (hezôr) le nom du saint imâm Ali (ali). Boukhara 1990. 0'50

~~4 - Yôr yor, bénédiction de l'ôtin ôy Sabôqad Qurbônova. Enregistrement de Razia Sultanova, Andijan, mai 1996. 0'50~~

5 - Danse des sôzanda mariage (dôyra, qayrôq), Boukhara, 1990. 2'10



6 - Qôra koz (yeux noirs) par Mastôna Ergasheva chant et rubôb, avec ghijak, dutôr et dôyra. Chanson traditionnelle. Dushanbe, 1991. 4'

7 - Ey, sabô, par Abdurahim Hamidov (dutôr) et Shuhrat Razzakov (tanbur). Version instrumentale d'un chant classique de la vallée du Ferghana. Tachkent, 1998. 5'

8 - Munôjôt III, par Nôdira Pirmatova, chant, avec A. Hamidov, dutôr et Fatah-khôn Mamadaliev, tanbur. La chanson classique Munôjôt est bien connue, mais ses trois variantes, qui constituent un suite, sont rarement chantées. Tachkent, 1998. 4'30

9 - Tasnifi navô, par l'ensemble Abduhôshim Ismailov (ghijak, ud, nay, tchang, dôyra). Pièce d'introduction de la série des mushkilôt dans le *maqôm navô*. Tachkent, 1998. 5'

10 - Eslading ("Souvenez-vous"), par Fatah-khôn Mamadaliev chant et tanbur, avec A. Hamidov, dutôr. Chant classique sur un poème de Navô'i. Tachkent, 1996. 7'

11 - Qosh tchinar (les deux platanes), par l'ensemble de Shavkat Mirzaev (rubôb, dutôr, tanbur, chang, nay, dôyra). Version instrumentale d'une chanson populaire de Boukhara. Tachkent, 1998. 3'30

12 - Ufari Bayôt, par Barnô Is'hakova, chant, avec A. Norkalayev, ghijak, S. Khudôverdiev, dutôr, Alimjân Bôbôev, tanbur, avec dôyra. Ce chant est extrait du *maqôm navô* sur un poème de Navô'i. Dushanbe, 1992 3'50

13 - Ufari sanam, par l'ensemble de Shavkat Mirzaev (ghijak, dutôr, tanbur, tchang, dôyra). Cet air de danse fut composé dans les années soixante par le compositeur Muhammad-jôn Mirzoêv. Tachkent, 1998. 2'30

14 - Ufari savt, du *maqôm navô*, par Jurabeg Nabiev, chant et rubôb, avec S. Khudôverdiev, dutôr, et S. Ubeydollôev, violon. Khujand, 1993. 5'

15 - Ferghana tanôvari, par Turgun Alimatov (satô) et Alisher Alimatov (dutôr). Danse ancienne du Ferghana. Tachkent, 1998. 3'

16 - Guli lôladur (La tulipe), par Monâjât Yultchieva accompagnée par l'ensemble de Shavkat Mizraev. Chanson classique sur un poème de Hislat. Tachkent, 1998. 4'30

17 - Qaysi uyning sha'midur ? (La bougie de quelle maison ?), par Sher Ali Juraev, accompagné au tar, ghijak, dôyra et naqôra. Tachkent, janvier 1998. 6'

A mon avis, pas nécessaire de préciser le mois d'enregistrement, cela n'apporte rien.

On peut dire archives personnelles de R.S. pour les airs qu'elle n'a pas enregistrés elle-même.

Il est peut être inutile de préciser à chaque fois l'origine de l'enregistrement et on peut dire à la fin : Enregistrements de Razia Sultanova (4, 9, 10, 11 etc..) et archives personnelles (9, 10 11..)

S'il faut des précisions, je lui demanderai d'en envoyer, et je compléterai et adapterai moi même si nécessaire

Je peux envoyer directement une disquette à l'éditeur une fois que le choix de l'ordre du CD est fait.

A bientôt

bien amicalement, Jean

\*\*\*\*\*

Commentaires des exemples musicaux

1 - Surnay tarônalary

Introduction instrumentale d'un chant de mariage(surnay et dôyra). Enregistrement de Razia Sultanova, Boukhara, juin 1991. 3'30

2 - Yôr-yôr

Chant de mariage avec une introduction de dôyra.. Enregistrement de Razia Sultanova, Samarkand, août 1991. 2'45

3 - Hazôr Ali (mille Ali), dialogue de bénédiction rituelle (ôtin ôy et invités), reflétant des traces de chiisme. Enregistrement de Razia Sultanova, Samarkand, août 1991. 0'50

4 - Yôr-yor, bénédiction de l'ôtin-ôy Sabôqad Qurbônova. Enregistrement de Razia Sultanova, Andijan, mai 1996. 0'50

5 - Fragment d'un kui instrumental de mariage (qayrôq, dôyra), enregistrement de Razia Sultanova, Boukhara, août 1991. 2'10

6 - Qôra koz (yeux noirs) par Mastôna Ergasheva chant et rubôb, avec ghijak, dutôr et dôyra. Chanson traditionnelle. Enregistrement de Razia Sultanova, Tachkent, juin 1996. 4'

7 - Ey, sabô, par Abdurahim Hamidov (dutôr) et Shuhrat Razzakov (tanbur). Version instrumentale d'un chant classique de la vallée du Ferghana. Enregistrement Razia Sultanova, Tachkent, janvier 1998. 5'

8 - Sôqyinôma-i Munôjôt par Nodira Permatova (élève au conservatoire de Tachkent), accompagnée par un dutôr et un tanbur. Cette chanson est la troisième des quatre parties d'une suite vocale classique bien connue Munôjôt. Enregistrement Razia Sultanova, Tachkent, janvier 1998. 4'30

9 - Tasnifi navô, par l'ensemble Abduhashim Ismailov (ghihak, ud, nay, tchang, dôyra). Pièce d'introduction du mushkilôt dans le maqôm navô. Enregistrement Razia Sultanova, Tachkent, février 1998. 5'

10 - Eslading (Souvenez-vous), par Fatah-khôn Mamadaliev, accompagné par un tanbur et un dutôr. Chant classique sur un poème de Navô'i. Enregistrement Razia Sultanova, Tachkent, mai 1996. 7'

11 - Qosh tchinar (platane), par l'ensemble de Shavkat Mirzaev (rubôb, dutôr, tanbur, chang, nay, dôyra). Version instrumentale d'une chanson populaire de Boukhara. Enregistrement Razia Sultanova, Tachkent, février 1998. 3'30

13 - 14 - Ufari Bayôt, par Barnô Is'hakova, accompagné par une ghijak, un dutôr, un tanbur, un dôyra. Chant du maqôm navô sur un poème de Navô'i. Enregistrement Razia Sultanova. 3'50

14 - Ufar-i savt, du maqôm navô, par Jurabeg Nabiev, chant et rubôb, avec dutôr et violon. Enregistrement Razia Sultanova, Khujand, avril 1997. 5'

15 - Ferghana tanôvari, par Turgun Alimatov (satô), Alisher Alimatov (dutôr). Danse ancienne du Ferghana. Enregistrement Razia Sultanova, Tachkent, janvier 1998. 3'

16 - Guli lôladur (tulipe), par Monâjât Yultchieva accompagnée par l'ensemble de Shavkat Mizraev. Chanson classique sur un poème de Hislat. Enregistrement Razia Sultanova, Tachkent, février 1998. 4'30

15 - Ufari sanam, par l'ensemble de Shavkat Mirzaev (Ahmad-jôn Dôdôev : ghijak, Malika Ziôev : dutôr, Asrar Aslanov : tanbur, Timur Mahmudov : tchang, Hôjimurôd Safarov : dôyra). Cet air de danse a été créé au début des années soixante par le compositeur Muhammad-jôn Mirzoêv. Enregistrement Razia Sultanova, Tachkent, février 1998. 2'30

16 - Qaysi uyning sha'midur ? “De quelle maison est-elle la chandelle ?”

“De quelle maison est-elle la chandelle ? Ou habite-t-elle ? Elle a mis le feu à mon âme. Demande lui de qui elle est la promise”, par Sher Ali Juraev, accompagné au tar, ghijak, dôyra et naqôra. 6'nregistrement Razia Sultanova, Tachkent, février 1998.